

CICLOS REPÈRE: HISTÓRIA, FUNCIONAMENTO E POSSÍVEIS INTERSECÇÕES COM OS PROCESSOS COLETIVOS E COLABORATIVOS NO BRASIL

Vinicius Medeiros dos Santos¹
Luciana Barone²

RESUMO: O presente artigo é resultado da pesquisa realizada entre agosto de 2017 e julho de 2018 no Programa de Iniciação Científica da UNESPAR. O trabalho apresenta as origens e o funcionamento dos Ciclos Repère, sistema de criação teatral pensado e aplicado dentro do extinto grupo quebequense Théâtre Repère. São apresentadas as etapas constituintes desse sistema e como elas funcionam. O trabalho também tangencia possíveis relações desse modelo de processo com aquilo que no Brasil ficou conhecido como *processos coletivos* e *processos colaborativos*, usando como referência a obra de Stela Fischer (2003). Nota-se algumas relações metodológicas entre os Ciclos Repère e os processos coletivos/colaborativos, apontando principalmente possíveis relações com os procedimentos do Ói Nós Aqui Traveiz. Por fim, é também brevemente descrito o uso dos Ciclos Repère na realização de um espetáculo de teatro para experimentar essa ferramenta na prática e refletir sobre sua potência atual, num contexto deslocado daquele em que foi criado. A peça resultante foi intitulada *Preia-mar*.

PALAVRAS-CHAVE: Ciclos Repère; Processos Coletivos; Processos Colaborativos; Criação Teatral

REPÈRE CYCLES: HISTORY, MECHANISM AND POSSIBLE CONNECTIONS WITH COLLECTIVE AND COLLABORATIVE PROCESSES IN BRAZIL

359

ABSTRACT: This article is a result of the research made from August 2017 to July 2018 through UNESPAR's Program for Scientific Initiation. The paper presents the origins and the origins of the Repère Cycles, a system for theatrical creation thought of and implemented by the no longer existent Quebec group Théâtre Repère. The stages of the Repère Cycles are presented here along with its operation. The study also briefly discusses possible connections of this system with what is known in Brazil as *collective processes* and *collaborative processes*, using the work of Stela Fischer (2003) as reference. Some methodological intersections can be seen between the Repère Cycles and the collective/collaborative processes, mainly the procedures of the group Ói Nós Aqui Traveiz. Finally, there is a brief description of a creative process making use of the Repère Cycles to create a play, which was called *Preia-mar (High Tide)*.

PALAVRAS-CHAVE: Repère Cycles; Collective Processes; Collaborative Processes; Theatrical creation

1 Vinicius Medeiros dos Santos é Mestrando em Teatro pela UDESC e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: medeirossantosv@live.com

2 Luciana Barone é artista da cena, pesquisadora e professora teatral. Doutora em Multimeios (UNICAMP, 2007), especializada em Psicologia Junguiana (IJEP, 2017) e educadora do movimento somático pelo programa de Body-Mind Centering™ (2019). É professora adjunta da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), desde 2008, co-liderando o Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas (Unespar/CNPq). E-mail: luciana.barone@unespar.edu.br

INTRODUÇÃO

O teatro tem construído nas últimas décadas terrenos diversos para o fazer colaborativo. Esse caminho vem sendo trilhado nos desdobramentos de experiências oriundas da segunda metade do século XX, tanto no panorama internacional quanto nas criações brasileiras. No Brasil dos anos 70 surgem os *processos coletivos*, que eliminam ou desestabilizam as funções especializadas (iluminação, cenografia, dramaturgia, direção, atuação, etc.), buscando uma organização interna completamente horizontal (ABREU, 2004). Tais empreitadas obtêm pouco sucesso perante a crítica e perdem espaço, na década seguinte, para as produções centradas na figura do *metteur en scène* (o encenador) - desse período, a título de exemplo, são grandes espetáculos dirigidos por Antunes Filho e Gerald Thomas. A partir dos anos 90, no entanto, organizações menos hierárquicas são tentadas uma vez mais, propondo-se à manutenção das funções enquanto pólos propositivos não subordinados ao diretor e nem independentes entre si; a obra torna-se, portanto, fruto da investigação de todos os membros participantes.

Esses movimentos produzem os *processos colaborativos*, que Stela Fischer define como

(...) o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se com o modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia (FISCHER, 2003, p. 39).

Tais mudanças, no entanto, não se restringem, como já dito, ao Brasil. Luciana Barone (2011) apresenta um panorama interamericano de experimentações similares, as quais se deram, nos Estados Unidos, nos San Francisco Dancer's Workshops de Anna Halprin, na dramaturgia do Québec dos anos 60, nos grupos estudantis da região na década de 70 e no Théâtre Repère e Ciclos Repère dos anos 80, e, novamente, na criação estadunidense da técnica dos Viewpoints a partir das pesquisas de Mary Overlie no Judson Dance Group. Além do princípio colaborativo, o caráter *processual* do engendramento das obras de arte no teatro feito a partir de então vem também para o primeiro plano. Irène

Roy³ (1993), referindo-se aos Ciclos Repère, afirma que “processo implica evolução e desenvolvimento”, ou seja, a matéria nunca está terminada, permanecendo em constante mudança.

Partindo desse apanhado histórico e percebendo a importância das proposições mencionadas para o pensamento e a prática teatral contemporâneos, o presente trabalho dedica-se a apresentar brevemente a história do grupo quebequense Théâtre Repère, seu método de criação e possíveis similaridades com o pensamento sobre processos colaborativos brasileiros desenhado por Fischer. Essa parte da pesquisa foi feita a partir de revisão bibliográfica. Todas as traduções de material em inglês e francês foram feitas por nós. Os originais das citações feitas no corpo do texto encontram-se sempre em nota de rodapé.

Além disso, foi realizada também a aplicação prática dos Ciclos Repère na construção de um espetáculo, intitulado *Preia-mar*⁴, a fim de melhor compreender seu funcionamento e tentar pensar a relevância de seu uso no presente. Foi montado um grupo que realizou encontros semanais de duas horas e meia durante oito meses. Nessas reuniões foram trabalhadas, por meio de improvisações corporais, as etapas de criação a partir de *recursos sensíveis*⁵ trazidos pelas próprias integrantes. O percurso de investigação compreendeu o próprio caminho dos Ciclos Repère, a saber: *REssource*, *Partition*, *Évaluation* e *Représentation*.

HISTÓRIA DO THÉÂTRE REPÈRE

Na década de 60, e durante os anos 70, o teatro quebequense começa a propor a descolonização da produção centrada nos textos ingleses e franceses e a buscar a criação de dramaturgias regionais (BARONE, 2011, p. 6). O período torna-se frutífero para a construção da autonomia dos atores, numa formação majoritariamente centrada na metodologia de Jacques Lecoq (LARRUE, 1990). Jacques Lessard, saindo do *Conservatoire*

3 Uma das integrantes e fundadora do Théâtre Repère.

4 *Preia-mar* foi apresentado no dia 06 de agosto de 2018 no Teatro Laboratório da FAP/UNESPAR - Campus Curitiba II em Curitiba/PR. Direção: Vinicius Medeiros. Elenco: Iara Elliz, Milena Sugiyama e Milena Plahtyn. Sonoplastia: Iara Elliz. Iluminação: Milena Sugiyama. Vídeo: Vinicius Vendramin. Operação de vídeo: Daniele Mariano. Operação de luz: Vinicius Précoma.

5 O conceito de *recurso sensível* será explicado mais adiante.

d'art dramatique du Québec, adentra as experimentações coletivas em 1970, criando o *Circuit temporaire* com outros artistas - dentre eles, Irène Roy. Ali se desenvolvem trabalhos que preconizavam “um teatro democrático, até popular, que trata do cotidiano quebequense, mas sem sacrificar os critérios estéticos bastante elevados à época”⁶ (LARRUE, 1990, p. 12); isso não significava teatro político, ao qual eles tinham aversão. Dois anos depois, o grupo se rompe, e Lessard, havendo voltado de uma experiência no exterior com Peter Brook, segue sua carreira como pedagogo.

Em 1973, ele refunda o *Circuit temporaire* com alguns de seus alunos, continuando um trabalho que “funciona em coletivo comunitário” e “onde a linguagem gestual é mais relevante que o diálogo”⁷ (LARRUE, 1990, p. 13). As experimentações universitárias dessa época propunham constantemente *happenings* e criações sem hierarquias ou funções, com as quais Jacques Lessard, alguns anos depois, frustrar-se-á artística e eticamente, rompendo, em 1978, com a ideologia coletivista. A falta de metodologia era um de seus incômodos centrais.

A rejeição do conceito de democracia direta implica, em Jacques Lessard, que os membros [do coletivo teatral] não têm nem a mesma importância, nem a mesma função dentro do processo de criação. (...) A segunda lição que Jacques Lessard extrai de seu período “imprudente” é que a criação artística necessita de um verdadeiro trabalho e não pode se ater à pura espontaneidade. (LARRUE, 1990, p. 14-15)⁸

362

No ano seguinte, levado por seu gosto pelo teatro gestual, Lessard chega ao San Francisco Dancer's Workshop, ministrado por Anna Halprin. Ela, uma bailarina, fazia uso da metodologia de criação *RSVP Cycles*, concebida pelo seu marido, o arquiteto Lawrence Halprin, composta de quatro etapas cíclicas: *Resources* (Recursos), *Scores* (Improvisações/ Explorações), *Valuaction* (Análise-seleção) e *Performance* (Execução).

Ao invés de estruturar seu método em etapas sucessivas e lineares (...), Halprin concebeu uma abordagem cíclica ou circular, que permite voltar continuamente a uma fase anterior sem invalidar o conjunto do projeto. Nada é definitivo, jamais, nem definitivamente estabelecido. O conceito circular implica igualmente que o projeto

6 “Leur Circuit temporaire préconise un théâtre démocratique, voire populaire, qui traite du quotidien québécois, mais sans sacrifier à des critères esthétiques assez élevés pour l'époque (...)”

7 “(...) il fonctionne en collectif communautaire”/“un théâtre où le langage gestuel l'emporte sur le dialogue.”

8 “Le rejet du concept de démocratie directe implique, chez Jacques Lessard, que les membres n'ont ni la même importance ni la même fonction dans le processus de création. (...) La deuxième leçon que Jacques Lessard tire de sa période “tripeuse”, c'est que la création artistique nécessite un véritable travail et ne peut pas tenir de la pure spontanéité.”

nunca está terminado, daí a ideia de ‘work in progress’ perpétuo. (...) E se o método, em sua essência, é cíclico, ele necessita, pelo menos em seu início (e nessa ordem), reunir um grupo, construir a confiança nele, favorecer a expressão de seus membros e cristalizar seus discursos em torno de palavras, objetos, sensações que eles tenham individual e livremente escolhido.” (LARRUE, 1990, p. 20)⁹

Retornando ao Quebec, Lessard cria, com a estrutura dos *RSVP Cycles*, os Ciclos Repère, onde *Repère*, que pode ser traduzido como “ponto de referência”, é um acrônimo para *REssource* (*RE* - *Recurso*), *Partition* (*p* - *Partitura*), *Évaluation* (*e* - *Avaliação*) e *Représentation* (*re* - *Encenação*). Encontramos várias similaridades entre eles: de forma geral, ambos compartilham a *processualidade* como elemento central e a *sistematização* da criação por meio de *ciclos*, etapas de trabalho que se inter cruzam continuamente.

Lessard põe em prática os Ciclos Repère em um coletivo que o reúne, em 1980, a Irène Roy, Denis Bernard, Michel Nadeau e Bernard Bonnier (BARONE, 2011, p. 7), nomeado, justamente, Théâtre Repère. Dois anos após a criação do grupo, Robert Lepage, encenador, junta-se a eles, mais tarde tornando-se diretor artístico do grupo e produzindo espetáculos com o sistema de trabalho ali vigente.

Em 1989, Lepage rompe com o Théâtre Repère (BARONE, 2007, p. 132) e em 1992 o Théâtre Repère encerra suas atividades.

OS CICLOS REPÈRE

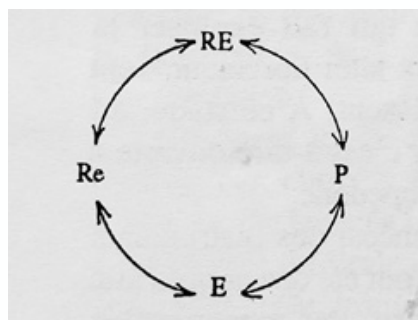
O pensamento de criação baseada em ciclos do Repère, oriundo dos *RSVP Cycles*, apresenta quatro etapas, nas quais

A energia criadora se propaga por um campo circular, no qual as quatro etapas, dependentes umas das outras, interagem nos dois sentidos [horário e anti-horário], ou seja, reciprocamente uma com a outra, se superpondo e abrindo a possibilidade de voltar-se conforme necessário a uma delas (ROY, 1993, p. 33)¹⁰

9 “Au lieu de structurer sa méthode en étapes successives et linéaires (...), Halprin a conçu une approche cyclique ou circulaire qui permet de revenir continuellement à une phase antérieure sans remettre en cause l’ensemble du projet. Rien n’est jamais définitif ni définitivement réglé. Le concept de circularité implique également que le projet n’est jamais terminé, d’où l’idée de “work in progress” perpétuel. (...) Et si la méthode, dans son essence, est cyclique, elle nécessite, au moins au départ (et dans l’ordre) de réunir un groupe, de le mettre en confiance, de favoriser l’expression de ses membres et de cristalliser leur discours autour de mots, d’objets, de sensations qu’ils auraient individuellement et librement choisis.”

10 “L’énergie créatrice se déploie dans un champ circulaire où les quatre étapes, dépendantes les unes des autres, interagissent dans les deux sens, c’est-à-dire inversement l’une sur l’autre, se recoupant et laissant la possibilité de revenir au besoin sur l’une d’elles.”

Figura 1. Esquema de funcionamento dos Ciclos Repère



Fonte: Irène Roy (ROY, 1993, p. 34)

As quatro etapas são subdivididas em duas: *pré-representacionais* (*RE* *Essource*, *Partition* e *Évaluation*) e *representacional* (*Représentation*). O funcionamento delas, como em Halprin, não é linear, pois pode-se “proceder de diferentes maneiras, por exemplo, de maneira circular (RE-P-E-Re), mas também, segundo a necessidade, de maneira cruzada (RE-E-P-Re), passando por numerosos ciclos antes de chegar a um produto final” (ROY, 1993, p. 34)¹¹.

RESSOURCE (RECURSO)

Irène Roy afirma que “os Ciclos se apoiam sobre o princípio de criar a partir do concreto e não a partir das ideias” (1993, p. 32)¹² e se propõem a explorar a relação (*lien emotif*) do performer¹³ com essas concretudes, sendo ainda isso o que os distingue fundamentalmente das criações coletivas do Quebec na década precedente.

O “concreto” do qual se parte é nomeado *ressource sensible* (recurso sensível), descrito por Roy como algo “concreto e sensível”, algo visual, tátil, olfativo, sonoro (...) que (...) coloca em marcha a sensibilidade do criador em direção à concepção do espetáculo” (1993, p. 35)¹⁴. Jacques Lessard, em entrevista, exemplifica:

(...) para fazer uma peça sobre um casal, pode-se partir do casal como ideia... De outro modo, quando parte-se de uma carta rasgada que alguém acabou de receber de uma pessoa que ama e que acabou de abandoná-la, é utilizado um elemento

11 “On peut procéder de différentes manières, par exemple de façon circulaire (RE-P-E-Re), mais aussi, au besoin, de façon croisée (RE-E-P-Re), devant passer par de nombreux cycles avant d’arriver au produit fini.”

12 “Les Cycles s’appuient sur le principe de créer à partir du concret et non des idées.”

13 Renato Cohen define o *performer* como quem “se distingue do ator por acumular atuação e autoria”. (COHEN apud FISCHER, 2003, p. 165)

14 “La ressource doit être concrète et sensible (...). Visuelle, tactile, olfactive, sonore (...) qui (...) met en marche la sensibilité du créateur vers la conception du spectacle.”

bastante concreto, que faz algo conosco. Pode-se trabalhar com isso porque o material teatral a partir do qual se criará é uma emoção. (SOLDEVILLA, 1989, p. 34)¹⁵

É na concepção de um processo que parte de um material concreto e partilhável entre o grupo criador, em oposição a uma abstração do campo das ideias, que os Ciclos Repère se fundam, e é precisamente esse recurso sensível aquilo que funciona enquanto disparador da investigação coletiva rumo à produção do espetáculo.

PARTITION (PARTITURA)

Daquilo que é tomado como recurso sensível parte-se para as improvisações. Estas constituem um meio de exploração e de organização das possibilidades de agência do recurso sensível escolhido, possibilidades que a princípio não percebemos. Através dessa experimentação descobrimos o que o recurso move afetivamente (ROY, 1993, p. 37). É aqui o momento mais livre de juízo de valor possível, de absoluta liberdade para deixar “o desconhecido surgir, ultrapassar a barreira do consciente, abrir a consciência aos signos exteriores” (ROY, 1993, p. 36). Há diversas formas de fazer isso, tantas quantas a criatividade das pessoas envolvidas possa conceber. Irène afirma que no Théâtre Repère, ao longo dos anos de trabalho,

(...) instrumentos (espécie de técnicas de improvisação) foram desenvolvidos para facilitar essa exploração de base. Por exemplo, os criadores fazem um desenho a partir de uma frase e vêem emergir objetos no papel que eles farão dialogar em seguida. (ROY, 1993, p. 36)¹⁶

O trabalho de estudo do recurso sensível por meio da criação improvisacional conduz ao livre levantamento de material. Na aplicação do método no grupo quebequense, notou-se, em 1986, a necessidade de desdobrar a etapa de *partition* em duas: *partition exploratoire* e *partition synthétique* (LARRUE & BEAUCHAMP, 1990, p. 131). O momento livre da improvisação, em que nenhuma decisão ou seleção foi ainda feita, é a *partition*

15 “(...) pour faire une pièce sur le couple, on peut partir du couple comme notion... Par contre, si on part d’une lettre déchirée que quelqu’un vient de recevoir de la part de la personne qu’il aime et qui vient de le quitter, on utilise un élément bien concret, qui nous fait quelque chose. On peut travailler avec cela parce que le matériau théâtral à partir duquel on va créer, c’est une émotion.”

16 “(...) des instruments (sort de techniques d’improvisation ont été développés afin de faciliter cette exploration de base. Par exemple, les créateurs exécutent un dessin à partir d’une phrase, puis voient émerger des objets sur le papier qu’ils feront dialoguer ensuite.”

exploratoire (partitura exploratória). Quando, de outra forma, no próprio exemplo de Irène, os criadores se apercebem de certa repetição de objetos nos desenhos, o germe da *partition synthétique (partitura sintética)* aparece, posto que aí vem a possibilidade de improvisar novamente não mais a partir do recurso sensível inicial (a frase), mas sim dos objetos identificados como recorrentes. Por esse procedimento, a produção de *partituras sintéticas*, podemos rodear os objetos mais de perto para “fazê-los se encontrarem, realizando uma síntese que permite ir mais além rumo à elaboração do espetáculo” (ROY, 1993, p. 37).¹⁷

ÉVALUATION (AVALIAÇÃO)

Nessa etapa colocam-se os objetivos da obra em perspectiva, um “trabalho na estrutura do espetáculo e seus objetivos”¹⁸ (SOLDEVILLA apud ROY, 1993, p. 37). É aqui onde têm lugar as discussões sobre a estrutura do espetáculo, sua estética e sua composição, a partir justamente dos elementos trazidos nas etapas de partitura. Além disso, o avaliar dos objetivos frente ao que de fato foi criado propicia a percepção do quanto a estrutura cênica em questão tangencia aquilo que o grupo almejava investigar.

Dois princípios ancoram a Avaliação: “criar é fazer escolhas”, “fazer é compreender” (LESSARD apud ROY, 1993, p. 38). Durante esse momento do processo pode-se perceber também a necessidade de retornar às improvisações de partituras, tendo como objetivo explorar ainda mais o material já produzido e organizado. Esse estágio de produção do espetáculo constrói, pela junção, exclusão, edição, recorte, etc. aquilo que virá a se tornar a encenação.

REPRÉSENTATION (ENCENAÇÃO)

É a fase de apresentação da obra ao público. Não se trata, no entanto, no pensamento dos artistas do Théâtre Repère, da finalização da trajetória, muito pelo contrário: no encontro com os espectadores e com os próprios espaços de execução da montagem, e em decorrência da conjunção de ambos fatores, abre-se o espaço que permite ao espetáculo mudar e possivelmente servir de ponto de partida para outro espetáculo ou a exploração de

17 “(...) j’improvise à nouveau pour les cerner de plus près, les faire se rencontrer, en faire une synthèse qui me permette d’aller plus avant vers l’élaboration du spectacle.”

18 “Il s’agit donc d’un travail sur la structure du spectacle et ses objectifs”

certos aspectos da obra. Aqui, “os criadores avaliam novamente [a obra], verificando se ela atende seus objetivos, e aí transformam o que precisa ser mudado” (ROY, 1993, p. 41)¹⁹. Caso não sejam encontradas respostas, a encenação pode vir a servir como recurso mais uma vez.

Trilogie des Dragons é exemplo dessa característica de *re-ciclagem* da obra (termo aqui empregado para explicitar o sentido duplo de *reutilizadas* e *retornadas ao ciclo*). Ao longo de três momentos diferentes de apresentação o espetáculo foi modificado, passando, primeiramente, de uma hora e meia de duração a, por fim, seis horas. Isso resulta não só do próprio trabalho do coletivo criador, mas também do encontro com o público. Como exemplo dessa interferência, Robert Lepage afirma fazer pré-estreias para convidados e depois pedir a eles que compartilhem suas impressões. Essa atitude torna possível a alteração da montagem pelas mãos dos espectadores, de forma que eles também se integrem ao processo criativo cíclico. Luciana Barone (2011) referindo-se a essa abertura e seus modos de produção em outros trabalhos, relaciona-a à estética relacional de Bourriaud, ressaltando o “postulado básico da arte relacional: a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte” (p. 16).

CICLOS REPÈRE E PROCESSOS COLETIVOS E COLABORATIVOS

Os ciclos Repère e os processos colaborativos brasileiros, tais quais descritos em Fischer (2003), serão aqui pensados quanto às suas convergências contextuais (possíveis paralelos histórico-geográficos do teatro colaborativo no Brasil e Théâtre Repère no Quebec) e metodológicas, e também naquilo que parece diferenciá-los mais centralmente.

No Quebec dos anos 60 há um conflito estabelecido pela não aceitação da dominação cultural inglesa, o que impulsiona um movimento de afirmação e descolonização identitária. Lepage, em sua entrevista a Renate Klett, afirma: “somos [o Quebec] muito isolados. Somos 7,5 milhões de falantes do francês num mar de mais de 300 milhões de falantes do inglês” (KLETT, 2014, p. 46). O conflito interno percebido no país, até então inadvertidamente dominado pelo poderio inglês, culmina em uma série de mudanças intituladas de Revolução Tranquila, dentre elas a adoção do francês como língua oficial

¹⁹ “Les créateurs évaluent à nouveau, vérifiant si elle atteint ses objectifs, puis transforment ce qui doit être changé.”

(BARONE, 2011, p. 6). No âmbito das artes cênicas, esse tensionamento leva à profusão de criações dramáticas que rompem com os modelos tradicionais e apontam para uma “quebequiação” do imaginário teatral, desembocando no surgimento da dramaturgia coletiva dos anos 70.

O desenvolvimento desses eventos parece ter certa relação com o que Luis Alberto de Abreu (2004) aponta enquanto aparecimento da criação coletiva no Brasil, durante os anos 70. Nessa época, durante a ditadura militar, os grupos começam a testar um modelo de criação em que as funções especializadas eram dissolvidas e todos participavam de cada aspecto da cena (figurino, maquiagem, texto, luz, cenário, etc.). Há aí, talvez, uma semelhança entre respostas dadas pela arte ao contexto político em que ela estava sendo feita.

No tocante ao processo, a criação dos espetáculos pelo Théâtre Repère se dava por meio de *improvisações* com aquilo que era definido como recurso sensível, não partindo de uma ideia mas de uma emoção. Para a *Trilogie des Dragons*, por exemplo, essas experimentações ocorreram a partir da experiência do grupo com um estacionamento no antigo bairro chamado Chinatown (bairro de imigrantes chineses no Quebec). O objeto que aparece no início do espetáculo, uma bola de vidro luminosa, foi encontrado por Marie Brassard durante o período coletivo de exploração (BARONE, 2007, p. 220). Esse procedimento, de partir de um objeto sensível, deu luz, na trajetória do grupo, a peças com um caráter “impressionista” (ROY, 1993, p. 32), nas quais os objetos traçam ligações entre personagens e assumem diversas funções ao longo da narrativa.

De um objeto simples, banal pode emergir todo um mundo, toda uma história. Pensemos nas caixas de sapato com as quais brincam Françoise e Jeanne no começo da *Trilogia dos dragões*. Cada caixa se transforma em uma casa. Desse jogo trivial nascerá todo o antigo bairro chinês de Quebec, a rua Saint-Joseph, e os personagens sairão como que por magia dessas caixas. (ROY, 1993, p. 47)²⁰

Quanto aos processos colaborativos, Stela Fischer divide sua análise entre quatro grupos: *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*, *Lume*, *Teatro da Vertigem* e *Companhia do Latão*. Aqui, será pensado o primeiro grupo analisado (Ói Nóis), por este ter tido uma

²⁰ “D’un objet simple, banal peut émerger tout un monde, toute une histoire. Pensons aux boîtes à chaussures avec lesquelles jouent Françoise et Jeanne, au début de *La trilogie des dragons*. Chaque boîte se transforme en maison. De ce jeu anodin (...) va naître tout l’ancien quartier chinois de Québec, rue Saint-Joseph, et des personnages sortiront comme par magie de ces boîtes.”

relação com o improviso muito próxima ao pensamento no Repère. Um trecho dos relatos de criação do grupo é bem semelhante às etapas pré-representacionais do Repère (*REssource, Partition e Évaluation*).

Todo o grupo foi responsável pelas descobertas. *Os atores traziam referências para experimentar na prática, confrontando-as mutuamente, para então elegerem as cenas mais interessantes para a construção da encenação*, e dessa forma se revezando na direção coletiva. A metodologia que o Ói Nóis vem experimentando nas improvisações é dividir o elenco em dois grupos que elaboram a dramaturgia da cena e improvisam sobre um mesmo tema. (...) *Discute-se antes e após as improvisações, em que cada grupo define o foco da cena, os pontos mais importantes a serem trabalhados e sua formatação*. (FISCHER, 2003, p. 69, grifos nossos).

Pode-se destacar que as *referências* equivaleriam - guardadas suas diferenças - a um tipo de recurso sensível, haja vista que, nesse trabalho, são elas o material que “captura e põe em curso a sensibilidade do criador em direção à concepção do espetáculo” (ROY, 1993, p. 35)²¹. Todo o levantamento desse espetáculo, *A saga de Canudos*, ocorreu dessa maneira, privilegiando o espaço da sala de ensaio como lugar de criação improvisacional. Tânia Farias, artista do grupo, afirma que, no processo, “cada um faz o que acha que é o melhor, sem se podar, sem cortar”, não há “o compromisso de que o que for feito nas improvisações é o que vai ficar”. Vai-se “tateando, vendo qual é o melhor caminho.” (FARIAS apud FISCHER, 2003, p. 70). Há um paralelo na fala da atriz com o que Irène Roy defende ao se referir à partitura exploratória como o momento de deixar “o desconhecido surgir, ultrapassar a barreira do consciente” e construir “a partir de improvisações sugeridas pela familiarização com o recurso” (ROY, 1993, p. 37)²².

A esse momento de improvisação narrado por Tânia, seguiram-se as discussões para “definir o foco da cena”, seus pontos mais importantes e sua possível “formatação”, mecanismo que se aparenta a algo entre partitura sintética (“os pontos mais importantes a serem trabalhados e sua formatação”) e avaliação (“confrontando-as mutuamente, para então elegerem as cenas mais interessantes para a construção da encenação”) para os

21 “essentiellement rejoint et met en marche la sensibilité du créateur vers la conception du spectacle.”

22 “à partir d’improvisations suggérées par l’approvisionnement de la ressource.”/ “les créateurs se laissent aller librement, vont dans toutes les directions qui surgissent.”/ “ouverte à l’inconscient, à la recherche de l’insoupçonné.”

Ciclos Repère enquanto escolhas de elementos “que são recorrentes” e a execução de “reimprovisações” para “olhá-los mais de perto, fazê-los se encontrarem, produzindo uma síntese que [permite] ir mais além na elaboração do espetáculo”.

Por fim, dois aspectos parecem diferir essencialmente entre o trabalho do Repère e o dos grupos brasileiros mencionados. O primeiro deles é a sistematização cíclica do processo. Apesar de todos se guiarem por um entendimento da obra como fruto de investigação compartilhada e improvisada, nenhum dos coletivos, nas descrições de Fischer, organizou um sistema fixo e cíclico não-linear sobre o qual se ancora a atividade criativa. A segunda diferença - e, talvez, a mais fundamental - é o conceito de *recurso sensível*. Ainda que todas as produções partissem, obviamente, de algum lugar de interesse para os criadores, é somente no Repère que a forma desse material inicial será enfaticamente delineada. Lessard afirma, referindo-se à sua forma de trabalho, que, “contrariamente a um grupo tradicional de criação coletiva” o Théâtre Repère não parte “jamais de uma ideia à qual tentam dar uma forma, mas de fatos sensíveis”²³ (LESSARD apud LARRUE & BEAUCHAMP, 1990, p. 136) que podem ser uma bola e caixas de sapato (*Trilogie des dragons*), cartas, mapas e fitas cassete (*Circulations*), etc. O grupo Ói Nós, a título de exemplo contrário, só inicia as improvisações para *A saga de Canudos* após “pesquisa teórica, (...) bibliografias, filmes e materiais de apoio”, guiados pelo “ideário desejado pelo grupo” (FISCHER, 2003, p. 68).

PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE PREIA-MAR

A investigação prática dos Ciclos Repère deu-se em um grupo montado especificamente com esse propósito com do autor desta pesquisa. Os encontros tiveram início em setembro de 2017, compreendendo duas horas de duração e ocorrendo uma vez por semana. A princípio, a configuração era de nove pessoas que não se dividiam em funções especializadas à partida. Dos integrantes iniciais, restaram, passado algum tempo, três pessoas, três mulheres (Iara Elliz, Milena Plahtyn e Milena Sugiyama) e os recursos sensíveis trazidos por elas produziram toda a montagem. Eram eles: uma pedra água-

²³ “Contrairement au groupe traditionnel de création collective, nous ne partons jamais d'une idée à laquelle nous essayons de donner une forme, mais de faits sensibles.”

marinha, o *Poema em Linha Retá*, de Fernando Pessoa, e a música *More Than Words*, do grupo Extreme. As improvisações com esses recursos passaram quase integralmente por experimentações com movimentações corporais.

De início, as *performers* investigaram a fonte por meio dos cinco sentidos, focando em um de cada vez, jamais supondo a separabilidade deles, mas sim tentando aguçar a capacidade perceptiva sobre cada um. Essa abordagem veio de uma experiência teatral anterior com alguns conceitos da fenomenologia corporificada de Merleau-Ponty, o entendimento de que o encontro com o mundo é mediado (também) pelos sentidos (tato, olfato, paladar, audição e visão) e que trabalhando a partir deles - e com eles - talvez fosse possível ampliar as possibilidades das investigações na arte. É nesse campo que se dá um conhecimento “irrefletido”, que Merleau-Ponty chamou de *pré-objetivo*, anterior à objetividade/inteligência.

A percepção não é um tipo de ciência inicial, um exercício elementar da inteligência; nós devemos redescobrir um comércio com o mundo e uma presença para o mundo que é mais antiga que a inteligência. (MERLEAU-PONTY apud ANGELAKI, 2011, p. 148)²⁴

Durante quase todo o tempo foi mantida a individualidade nessas explorações, nunca propondo que as investigações de alguma forma se conectassem. Isso foi uma escolha intuitiva e também se tornou uma questão metodológica para o projeto.

A primeira relação entre os trabalhos das atrizes surgiu num encontro em que elas investigaram tocarem-se a partir de seus movimentos individuais. A improvisação foi feita majoritariamente no escuro, e, em dado instante, para que pudéssemos ver algo, foi acendida uma lanterna de celular que acompanhou as *performers* em seu movimento coletivo. Surgiram ali também as palavras começadas pela letra *p* no poema de Fernando Pessoa. No encontro seguinte, percebendo o impacto que aquilo tivera sobre nós, falamos sobre a cena e demo-nos conta de que aquela composição toda, por alguma razão, remetia-nos a um naufrágio. Entendemos, assim, que esse poderia ser nosso campo de exploração. Localizo aí a importante passagem da etapa das *partituras exploratórias* para a *avaliação*.

²⁴ “Perception is not a sort of beginning science, an elementary exercise of the intelligence; we must rediscover a commerce with the world and a presence to the world which is older than intelligence.”

A partir desse momento as experimentações foram ganhando corpo de outras maneiras, agora já no campo de *partituras sintéticas*, como tentativas de investigar os planos narrativos, semânticos e formais de uma possível situação de naufrágio. Num ensaio mais anterior, a pedra água-marinha de uma das *performers* havia caído num vão e precisamos fazer uso das câmeras de nossos celulares para resgatá-la. Essa situação produziu alguns vídeos da “operação”. Desenvolvemos posteriormente o hábito de registrar por meio de vídeo alguns encontros. Esses dois fatores em conjunção sugeriram-nos, à altura da apreensão do naufrágio como sentido do espetáculo, a filmagem e a projeção enquanto artifícios a serem explorados.

Aos poucos fomos tateando possíveis falas e diálogos para as *performers*, prosseguindo também no trabalho centralmente corporal. Três personagens surgiram e começamos a investigar os contornos de cada uma delas, bem como de que forma se conectavam. Deu-se, então, um breve retorno às *partituras exploratórias*, já que identificáramos tais figuras, seus gestos, falas e ações, como novos *recursos sensíveis* a serem explorados. Com isso, junto às partituras que já tínhamos, vimos surgir a história de uma bailarina em três fases de sua vida: criança, adulta e idosa.

A dramaturgia propunha que, quando pequena, essa mulher enfrentou sérias dificuldades para se relacionar com os outros. Sentindo-se constantemente rejeitada, criou para si algumas fantasias e passou a falar apenas na língua do pê. Ao crescer, descobriu na dança uma espécie de saída desse autocentramento, mas o fantasma de sua infância solitária continuou a persegui-la. Tinha consigo, todavia, uma pedra água-marinha que lhe fora presenteada por alguém muito importante e à qual dedicou uma coreografia num de seus momentos de angústia. Em dado tempo de sua vida, já muito mais velha, foi contaminada por um parasita que tirou-lhe o movimento das pernas, deixando-a numa cadeira de rodas. É aí, no meio dessa fragilidade, que sua criança interna ressurgiu com mais força, empurrando-a para um redemoinho e para o mar bravo. No fim, essa criança retornava para naufragar as duas, mulher e senhora, que ela se tornou, ficando, por fim, só. O mar insere-se no espetáculo enquanto metáfora por meio da sonoplastia: é agitado na infância, brando na idade adulta, e raivoso na velhice. O trabalho teve duração de 30 minutos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa possibilitou a breve reconstrução da história do Théâtre Repère, bem como a estruturação e entendimento de seu método de trabalho. Foi também bastante proveitosa no sentido de aproximar a sua prática a procedimentos de grupos brasileiros na década de 90, identificados como *processos colaborativos*. Por fim, a construção de um espetáculo tendo a metodologia dos Ciclos Repère como condutora mostrou sua validade e eficácia num contexto geográfico-histórico bastante diferente daquele em que foi concebida. Essa pesquisa ampliou os horizontes de criação de todos os integrantes do grupo, desdobrando-se em outros processos paralelos.

É possível notar certas intersecções metodológicas e éticas acerca da criação teatral entre os Ciclos Repère e aquilo que no Brasil foram denominados *processos coletivos* e *colaborativos*. Percebe-se centralmente a experimentação em sala de ensaio e o improviso como procedimentos base da criação em grupo. Isso se contrapõe a um outro modelo, que consiste na encenação de um texto dramático escrito previamente e concebido enquanto espetáculo por um diretor, delegando às atrizes e aos atores um papel mais centrado na *execução* que na *criação conjunta* da obra. Nota-se também que os Ciclos Repère e os processos coletivos/colaborativos se alinham à pesquisa de linguagem e de modos de criação cênica. Essas aproximações certamente poderiam ser mais delineadas num estudo mais alargado e aprofundado.

O experimento prático, por sua vez, além de apontar a exequibilidade dos Ciclos, mostrou que pode-se *chegar* a uma história, a uma dramaturgia e a uma concepção de espetáculo, ao invés de *partir* de tais coisas. O *processo* é colocado como figura central e a obra torna-se um *resultado* dele, não necessariamente um objetivo pré-estabelecido e bem delimitado para o qual se ruma. Isso, obviamente, produz diversas dificuldades, sendo uma delas a sensação quase contínua de angústia, de não saber exatamente onde se vai chegar, se o trabalho terá consistência e se haverá tempo suficiente para lapidá-lo antes que seja apresentado ao público. No caso de *Preia-mar*, é possível afirmar que o que é apresentado configura-se menos como *espetáculo finalizado* que como *mostra de um*

processo, uma espécie de *primeira versão* da obra. O desenvolvimento mais prolongado do trabalho, inclusive das funções artísticas ocupadas por cada integrante, poderia certamente dar-lhe mais solidez artística e uma dramaturgia mais estruturada.

Por fim, ainda que bastante modesta, esta pesquisa parece pontuar algo de fundamental: o teatro coletivo/colaborativo foi e é, dentro e fora do Brasil, um importantíssimo lugar de reinvenção de métodos, éticas, processos e de pesquisa artística e acadêmica.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT**, Santo André, ano I, n. 0, p. 33-41, 2003. disponível em: <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent_9545content77392.shtml> Acesso em: 20 jun. 2020.

ANGELAKI, Vicky. **The plays of Martin Crimp**: making theatre strange. Londres: Editora AIAA, 2012.

BARONE, Luciana. **Sete afluentes pra Robert Lepage**. 2007. 328 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285121/1/Barone_LucianaPaulaCastilho_D.pdf> Acesso em: 20 jun. 2020.

BARONE, Luciana. Processo colaborativo: origens, procedimentos e confluências interamericanas. In: **Congresso Internacional da ABECAN**, n. 11, 2011, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Barone-Luciana.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2020.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. 231 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284803>> Acesso em: 20 jun. 2020.

KLETT, Renate. **Robert Lepage**: conversas sobre arte e método. São Paulo: Edições SESC, 2014.

LARRUE, Jean-Marc. De l'expérience collective à la découverte des cycles. **L'Annuaire théâtral**, Quebec, n. 8, p. 9-30, 1990. Disponível em: <<http://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1990-n8-annuaire3657/041105ar/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

LARRUE, Jean-Marc; BEAUCHAMP, Hélène. Les cycles Repère: Entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. **L'Annuaire théâtral**, Quebec, n. 8, p. 131-143, 1990. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1990-n8-annuaire3657/041114ar/>> Acesso em: 20 jun. 2020.

ROY, Irène. **Le Théâtre Repère**: du ludique au poétique dans le théâtre de recherche. Quebec: Nuit Blanche Éditeur, 1993.

SOLDEVILLA, Philippe. De l'architecture au théâtre: entretien avec Jacques Lessard. *Jeu*, Québec, n. 52, p. 31-38, 1989. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1989-n52-jeu1069851/26679ac.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Recebido em: 21/06/2020

Aceito em: 31/07/2020