

## A COMPOSIÇÃO COMO PRÁTICA-CHAVE PARA FOMENTAR CONDIÇÕES MAIS DIVERSAS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

Natalia Perosa Soldera<sup>1</sup>  
Marcia Berselli<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta as práticas de composição como estratégias centrais para fomentar processos criativos mais plurais e diversos nas artes cênicas. A partir dos referenciais teóricos de Van Kerkhoven, Kuppers, Fagundes, Eugênio & Fiadeiro, Bogart & Landau e Sermon & Chapuis, definimos e analisamos essas duas noções em articulação com o processo criativo do coletivo artístico Bureau de l'APA, sediado em Quebec, com base em entrevistas e observações — participantes e não participantes. Ao integrar teoria e prática, o artigo evidencia como a composição favorece a abertura, a escuta e a flexibilidade, configurando processos criativos como territórios de multiplicidade — habitado por artistas inventivos, *bricoleurs*, que operam entre fronteiras e disciplinas.

**Palavras-chave:** processos criativos; composição; acessibilidade; pesquisa baseada na prática.

## LA COMPOSICIÓN COMO PRÁCTICA CLAVE PARA FOMENTAR CONDICIONES MÁS DIVERSAS DE CREACIÓN ESCÉNICA

**Resumen:** Este artículo presenta las prácticas de composición como estrategias centrales para fomentar procesos creativos más plurales y diversos en las artes escénicas. A partir de los marcos teóricos de Van Kerkhoven, Kuppers, Fagundes, Eugênio & Fiadeiro, Bogart & Landau y Sermon & Chapuis, definimos y analizamos estas dos nociones en articulación con el proceso creativo del colectivo artístico Bureau de l'APA, con sede en Quebec, a partir de entrevistas y observaciones — tanto participantes como no participantes. Al integrar teoría y práctica, el artículo muestra cómo la composición favorece la apertura, la escucha y la flexibilidad, configurando los procesos creativos como territorios de multiplicidad — habitados por artistas inventivos, *bricoleurs*, que operan entre fronteras y disciplinas.

**Palabras clave:** procesos creativos; composición; accesibilidad; investigación basada en la práctica.

<sup>1</sup> Doutoranda em artes cênicas pela Université Laval (Québec, Canada).

<sup>2</sup> Marcia Berselli: Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Coordenadora do Programa de Extensão Práticas cênicas para todos os corpos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0739122615811316>.

A criação cênica e o contexto sócio-histórico estão intrinsecamente ligados. A cena contemporânea desafia os artistas a confrontar uma variedade de estruturas opressoras — aquelas que afetam corpos, saberes, culturas, territórios, espécies e mais. Essas questões emergem não apenas de forma temática, mas também por meio das dimensões materiais e da convivência, que são fundamentais à própria prática teatral e seus processos criativos. Sílvia Fernandes (2024) destaca uma perspectiva sobre a cena brasileira contemporânea em que a prática teatral se expande para dimensões cênicas, sociais e pedagógicas, promovendo o engajamento cultural e constituindo atos de resistência e enfrentamento.

Assim, especialmente no teatro feito na periferia das metrópoles, surgem experimentos que se manifestam por meio de uma série de formas de ativismo, em parte semelhantes ao que Paul Ardenne define como arte contextual. É interessante constatar que, também para Ardenne, a arte contextual se desenvolve de modo paralelo à explosão dos movimentos de luta por representatividade e direitos, o que sem dúvida contribui para levá-la a uma aproximação mais incisiva com os movimentos sociais e a militância política. (Fernandes, 2024, p. 03).

No contexto contemporâneo, a diversidade<sup>3</sup> destaca-se como um dos principais desafios do teatro. Para acolher a multiplicidade de corpos, narrativas e sistemas de conhecimento presentes nas cenas atuais, os procedimentos criativos precisam tornar-se mais abertos e flexíveis — menos ancorados em referências rígidas e práticas hierárquicas — e passar a favorecer modos de criação mais democráticos.

Nesse entrelaçamento de corporeidades diversas, tanto a cena quanto seus processos devem revisar os paradigmas dominantes, reestruturando-se. Em busca de processos que operem de maneira mais coletiva e horizontal — deslocando-se de práticas centradas na figura do mestre, do autor ou do diretor, rumo a abordagens nas quais artistas, objetos e o próprio processo são vistos como agentes criadores em constante interação.

Este artigo propõe a noção de composição como fio condutor — ideias e princípios que sustentam o processo criativo como um espaço inventivo e plural, onde

---

<sup>3</sup> A noção de diversidade aqui adotada diz respeito à acessibilidade e multiplicidade, de corpos, saberes, repertórios e vivências.

a diversidade de corpos, repertórios, saberes e desejos pode ser acolhida e cultivada. Ao articular referenciais teóricos com exemplos práticos, e ao incorporar perspectivas tanto do Norte quanto do Sul Global, o artigo busca oferecer uma visão abrangente da composição como ferramenta crítica para refletir sobre os modos de fazer teatral na atualidade.

A intenção que mobiliza a escrita deste artigo é compartilhar a hipótese de que as práticas de criação vinculadas à noção de composição, conforme observadas pelas pesquisadoras, podem favorecer processos criativos mais abertos e sensíveis à diversidade de corpos e às múltiplas subjetividades. Além disso, defende-se que esses corpos e subjetividades, ao serem mobilizados por tais práticas, não são agenciados por lógicas da falta; ao contrário, trata-se de abordagens que celebram a diferença, valorizam as especificidades dos colaboradores e compreendem os limites não como obstáculos, mas como potências criativas.

O escrito se compõe de duas perspectivas, a primeira explora definições e práticas contemporâneas ao redor do conceito de composição, segundo os entendimentos que direcionam o olhar das pesquisadoras. Em seguida, com o objetivo de oferecer ao leitor/praticante — seja artista, educador ou estudante — insights, procedimentos e provocações para experimentar como essas noções podem desestabilizar hierarquias dominantes e práticas homogeneizantes, compartilharemos práticas selecionadas da companhia quebequense Bureau de l'APA.

### **Princípios I: Contexto para o trabalho à partir da noção de composição — convívio, teatro como evento partilhado, dramaturgia de processo e alinhamentos provisórios**

É nessa busca por uma reinvenção mais plural dos processos criativos nas artes da cena que a noção de composição emerge como um princípio central. Antes de aprofundarmos esse conceito, porém, é importante situá-lo dentro do panorama mais amplo da cena contemporânea.

Trabalhar a partir da composição pode ser entendido, em parte, como uma resposta à virada das artes cênicas da obra para o evento. Essa mudança traz uma série de implicações, entre elas a compreensão da cena como experiência partilhada entre

artistas e espectadores — em que a composição final, ou montagem, é co-criada por ambos. O evento, portanto, deixa de ser um ponto de chegada para tornar-se mais uma etapa dentro de um processo contínuo. Essa concepção do evento cênico dialoga com a noção de *convívio*, proposta por Jorge Dubatti (2008), baseada na territorialidade e na coexistência<sup>4</sup>, e com a ideia de arte como evento desenvolvida por Erika Fischer-Lichte.

Segundo a autora:

O objetivo já não reside em criar um mundo fictício, dentro do qual os canais de comunicação estão limitados ao palco — isto é, entre personagens dramáticos — como base para a comunicação teatral externa entre atores e público. A relação central passa a ser aquela entre atores e espectadores. [...] A partir do consenso tácito de que o teatro é constituído e definido pela relação entre atores e público, os espectadores passam a entender a performance não prioritariamente como uma obra de arte — tradicionalmente avaliada segundo o sucesso da aplicação de meios teatrais a um texto —, mas como um evento<sup>5</sup>.

Essa percepção da cena como experiência convivial afeta diretamente os processos de criação. Podemos imaginá-los distribuídos ao longo de um espectro: em uma extremidade, os processos mais fechados e previsíveis, fortemente guiados por conceitos pré-definidos; na outra, processos mais abertos e imprevisíveis, que se iniciam sem texto ou autor central.

No polo mais fechado, a criação organiza-se em torno da tradução de uma ideia pré-concebida em performance, utilizando práticas como leituras de mesa, marcações e ensaios. Em geral, nesses processos baseados na concepção, uma ou mais figuras centrais — geralmente o dramaturgo ou o diretor — desenvolvem uma visão que antecede os ensaios e orientam a equipe em sua realização. No polo oposto, os

<sup>4</sup> Não somos os mesmos em reunião, já que se estabelecem vínculos e afetações conviviais, inclusive não percebidos ou conscientizados. No teatro se vive com os outros: se estabelecem vínculos compartilhados e vínculos delegados que multiplicam a afetação grupal. [...] O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, diálogo e mútua estimulação e condicionamento, por isso se vincula ao acontecimento da companhia (do latim *cum panis*, companheiro, aquele que compartilha o pão). (DUBATTI, 2008, p. 29)

<sup>5</sup> The aim no longer lay in creating a fictive world, within which the channels of communication were limited to the stage, i.e. between dramatic characters, as the basis for the external theatrical communication between actors and audience to take place. The pivotal relationship would be that between the actors and the spectators. [...] Based on the ostensible consensus that theatre is constituted and defined by the relationship between actors and spectators, the audience, conversely, understood the performance not primarily as a work of art—traditionally assessed on the basis of how successfully one applies theatrical means to a text—but as an event. (Fischer-Lichte, 2008, p. 22, tradução nossa)

processos partem de uma diversidade de estímulos e se desenvolvem por meio da experimentação em sala, muitas vezes recorrendo a ferramentas compostionais para gerar material e estruturar a cena.

Essas práticas mais abertas se alinham ao que se convencionou chamar de *devised theatre*<sup>6</sup>: uma prática colaborativa de geração de material cênico e estrutura dramatúrgica a partir de múltiplos pontos de partida. Escolhemos deixar o termo em inglês, porque *to devise* é um verbo que tem por definição: planejar ou inventar (um procedimento, sistema ou mecanismo complexo) com pensamento cuidadoso<sup>7</sup>. Essa definição nos parece muito precisa para tratar desses processos, que fazem uma transferência da concepção da obra cênica para a concepção do próprio processo de criar em colaboração.

Marianne Van Kerkhoven propõe um referencial útil para diferenciar esses modelos ao introduzir o conceito de dramaturgia do processo, em *Le processus dramaturgique* (1997). A partir de sua colaboração com Anne Teresa De Keersmaeker (1985–1990), Van Kerkhoven contrapõe essa abordagem à dramaturgia do conceito — modelo dominante em que o diretor e o dramaturgo definem um conceito central (geralmente baseado em um texto dramático) antes dos ensaios e o utilizam para orientar todas as decisões. Já a dramaturgia do processo enfatiza o desenvolvimento aberto dos materiais durante os ensaios, moldado pelas necessidades, interesses e descobertas do coletivo. Os conceitos surgem mais tarde, como fruto da própria experimentação:

O tipo de dramaturgia com o qual me identifico, e que tentei aplicar tanto no teatro quanto na dança, tem um caráter ‘processual’: opta-se por trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias etc.); o ‘material humano’ (atores/bailarinos) é decididamente o mais importante; as personalidades dos intérpretes são consideradas o fundamento da criação, mais do que suas habilidades técnicas. O diretor ou coreógrafo começa a trabalhar com esses materiais; durante os ensaios, observa como eles se comportam e se desenvolvem; e é

<sup>6</sup> Devised theatre can start from anything. It is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore and experiment with ideas, images, concepts, themes, or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written to be interpreted. A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration. (Oddey, 1994, p. 1).

<sup>7</sup> Oxford University Press. (2025, Julho). Devise, v. (b). In Oxford English dictionary. [https://www.oed.com/dictionary/devise\\_v?tab=factsheet#6880508](https://www.oed.com/dictionary/devise_v?tab=factsheet#6880508).

apenas ao final do processo que um conceito, uma estrutura e uma forma mais ou menos definida vão emergindo — estrutura essa que não é conhecida desde o início<sup>8</sup>.

A ênfase de Van Kerkhoven nas personalidades dos intérpretes — em detrimento de suas capacidades técnicas — revela como esses processos criativos já nascem abertos à diversidade de corpos e subjetividades. Cada intérprete se torna um colaborador singular, gerando material a partir de sua própria corporeidade, sensorialidade e repertório pessoal. Com isso, ideais de corpo neutro ou virtuoso são deslocados por aquilo que Petra Kppers (2011, p. 80) chama de alinhamentos provisórios — configurações de corpos e experiências em constante deslocamento, relacionais e acessíveis.

Em nossos projetos, todos nós soldamos nossas identidades em novos alinhamentos provisórios: galês, inglês, alemão, agricultor, mineiro, desempregado, acadêmico, artista, escritor, performer, membro da família, paciente, vítima, sobrevivente, cliente, entre muitos outros. Quando trabalhamos juntos, prestar atenção cuidadosa às múltiplas identidades significa que nos esforçamos para manter aberto o desconhecido: um sentido de diferença dentro do que é conhecido, dentro da atmosfera acolhedora de nossos encontros.<sup>9</sup>

Nossa hipótese é que essas práticas de teatro estão menos interessadas na concepção de espetáculos e mais voltadas à concepção de processos criativos — os caminhos e procedimentos que dão origem às poéticas da cena, que moldam as micropolíticas e hierarquias do ensaio, e que formam comunidades efêmeras entre artistas e entre artistas e espectadores. Esses processos visam criar um espaço de jogo: um ambiente fértil e estimulante onde os colaboradores possam descobrir a obra por meio da experimentação e do encontro. Mantêm-se abertos a encontros — com o

<sup>8</sup> La sorte de dramaturgie qui m'est familière, n'a rien à voir avec "la dramaturgie de concept" qui depuis Brecht est très en vogue dans le théâtre allemand. Dans cette philosophie de travail un concept est élaboré par le dramaturge en collaboration avec le metteur en scène, concept d'une interprétation du texte; ce travail se fait avant que les répétitions ne commencent; tous les choix qui s'imposent au cours du processus de répétition sont soumis à un test de validité ou de crédibilité par rapport à ce concept: cela décide de leur rejet ou leur acceptation. (Van Kerkhoven, 1997, p. 20, tradução nossa).

<sup>9</sup> In our projects, all of us weld our identities in new provisional alignments: Welsh, English, German, farmer, miner, unemployed, academic, artist, writer, performer, family member, patient, victim, survivor, client, and many more. When we work together, paying careful heed to the multiple identities means that we strive to hold open the unknown: a sense of difference within the known, within the warm atmosphere of our meetings. (Kppers, 2011, p. 80, tradução nossa)

outro, com os materiais, com o próprio processo — capazes de provocar transformações e desvios.

Essa abordagem parte de estruturas que favorecem a flexibilidade e a abertura. Opera por uma lógica de descoberta, não de consolidação, e estimula colaborações entre uma ampla variedade de materiais (mídias, disciplinas, objetos) e pessoas. As práticas compostoriais sustentam essa mobilidade entre linguagens artísticas, métodos criativos e corpos diversos, valorizando canais sensoriais alternativos e experiências corporificadas. Nesse marco, a autoria é compartilhada entre todos os artistas-compositores, que — junto com os espectadores — co-criam a composição final da cena.

## **Princípios II: Práticas compostoriais na criação cênica contemporânea**

Como afirmam Anne Bogart e Tina Landau, composição é uma forma de “escrever em pé, com os outros, no espaço e no tempo, utilizando a linguagem do teatro” (2005, p. 12). Para a coreógrafa e performer Lisa Nelson (2004), trata-se daquilo que já está dado no tempo e no espaço, e que é editado pelo nosso olhar — por meio do ato de observar, posicionar e fazer escolhas — e também por meio da reorganização física dos materiais através da ação direta. Nesse sentido, composição é a estruturação de recursos em sequências, dentro de um determinado enquadramento. Por recursos, entendemos tanto os humanos como as coisas. Performers são recursos, assim como o espaço, a luz, a cenografia, os objetos, a arquitetura e tantos outros. Cada um desses elementos expande seu sentido por meio da interação, já que seu significado inicial se transforma em composição com os demais.

O cineasta Sergei Eisenstein — mentor de Meyerhold e referência para muitos artistas da cena — argumentava que colocar dois elementos distintos em sequência gera uma resposta psicológica no observador, que dá origem a uma terceira representação, nascida da percepção associativa. Ele chamava isso de montagem, mas também poderíamos pensá-la como edição, nos termos de Lisa Nelson. Eisenstein oferece os seguintes exemplos:

Olho	+	Água	=	Choro
Porta	+	Orelha	=	Escuta
Criança	+	Boca	=	Grito
Faca	+	Coração	=	Ansiedade

(Eisenstein, 1988, p. 164)  
Os dois objetos colidem entre si e, em suas palavras, “explodem” (ibid.) em um conceito.<sup>10</sup>

No livro *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005), Bogart e Landau detalham sua definição de composição por meio de alguns pontos-chave:

- Composição é um método para criar novos materiais.
- É a prática de selecionar e organizar componentes separados em uma obra coerente. No teatro, é escrever com os outros, no espaço-tempo, com as materialidades da linguagem teatral.
- É um método para gerar, definir e desenvolver um vocabulário específico para uma criação. Serve para articular e compreender as ideias e o universo da obra.
- É um meio de revelar pensamentos, ideias e emoções, pois nos força a agir simultaneamente ao pensar. Composição oferece uma estrutura para jogar com impulsos e intuições.
- Também pode ser uma estrutura para a improvisação, uma missão, uma tarefa dada a um coletivo para gerar material cênico ou explorar elementos do processo. (Bogart et Landau, 2005, p. 12-13)

Fagundes (2010) propõe uma visão mais específica da composição como tanto um módulo dentro do processo criativo quanto um método de improvisação usado para gerar e refinar materiais e partituras. O módulo de composição serve tanto à exploração — com os pés na sala de ensaio e os corpos em ação — quanto à estruturação de materiais em sequências, fragmentos ou partituras cênicas. O trabalho composicional como improvisação acontece dentro desses módulos e se alinha ao último ponto da

---

<sup>10</sup> Eye + Water = Crying

Door + Ear = Eavesdropping

Child + Mouth = Screaming

Knife + Heart = Anxiety (1988:164)

The two objects collide with each other and, in his own words, “explode” (ibid.) into a concept. (Pitches, 2003, p. 74, tradução nossa)

definição de Bogart e Landau: improvisação estruturada como ferramenta de criação.

Outro exemplo prático é a Composição em Tempo Real de João Fiadeiro, e sua noção de espaço potencial. Ele explica: se colocarmos uma única cadeira em uma sala vazia e alguém se sentar nela, sua função como cadeira se confirma. Mas se adicionarmos uma segunda cadeira, uma nova camada perceptiva se estabelece. Se ambas forem idênticas, surge um tipo de expectativa; se forem diferentes, surge outra. O sentido muda conforme os elementos são colocados e combinados — segundo sua proximidade, contraste ou repetição.

O espaço, portanto, torna-se um recurso composicional fundamental. Mesmo antes de qualquer ação, o espaço comunica. Sua topografia e territorialidade já sugerem significados. Embora o teatro de caixa preta tradicional reivindique uma certa neutralidade, ele ainda molda a percepção. Como aponta Eugenio Barba em *On Directing and Dramaturgy: Burning the House* (2010), diferentes espaços — uma praça, uma igreja, um teatro italiano — produzem mapas interpretativos distintos. Oferecem sinais imediatos ao espectador, e esses sentidos evoluem com o desenrolar das ações — por continuidade ou ruptura, convergência ou dissonância.

Na linguagem contemporânea, composição é muitas vezes usada de forma ampla: referindo-se a colagem, montagem, organização de elementos. No nosso contexto, referimo-nos a uma técnica de improvisação estruturada. A partir de um conjunto de elementos em investigação, e guiados por diretrizes precisas dos praticantes, criam-se pequenas cenas — que podem ou não integrar a obra final. Isso pode envolver a experimentação com objetos, figurinos, elementos cênicos, dispositivos tecnológicos e mais. Embora baseada na improvisação, a composição aqui é mais estruturada e passível de repetição.

Em última instância, as práticas compostoriais estão profundamente ligadas ao caráter exploratório dos processos criativos discutidos anteriormente. Elas respondem à necessidade de experimentação, manipulação de recursos e uma postura investigativa — de descoberta, abertura e desorientação produtiva.

### Composições indisciplinadas: práticas do Bureau de l'APA

O Bureau de l'APA se define como “um ateliê indisciplinado de artes vivas que possibilita o encontro de criadores de diferentes origens em torno de projetos artísticos atípicos<sup>11</sup>.” Fundado em 2001 por Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin — então estudantes de teatro na Universidade Laval (Quebec, Canadá) —, o grupo vem realizando uma ampla gama de criações, incluindo intervenções teatrais, performances urbanas, fotomontagens, publicações literárias e outros formatos concebidos para “refletir de forma diferente sobre as coisas e abordá-las de maneira mais complexa<sup>12</sup>.”

As duas autoras deste artigo se aproximaram da companhia como parte de suas pesquisas de doutorado. As práticas e procedimentos criativos aqui compartilhados derivam de notas de campo e entrevistas realizadas por ambas as pesquisadoras.

Marcia Berselli entrevistou Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin em julho de 2018 no contexto do estudo *Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível* (2019), com foco nos processos criativos da companhia e em sua ênfase na acessibilidade e na diversidade. O estudo visava identificar princípios para a organização da composição cênica em colaborações entre artistas com e sem deficiência. Vale destacar que Laurence Brunelle-Côté é uma artista com deficiência, o que posiciona o coletivo em uma perspectiva de acessibilidade desde sua origem.

Já Natalia Soldera acompanhou o processo de criação do espetáculo *Assemblée générale extraordinaire: l'effondrement*, entre abril de 2019 e maio de 2021, como observadora participante e não-participantes em distintos momentos, no contexto da pesquisa de doutorado *A fabricação da cena e as práticas que favorecem a composição de dramaturgias plurais* (2023). Essa observação de campo teve como foco as práticas compostionais — estratégias, procedimentos, estruturas, posturas e intenções — voltadas à exploração da multiplicidade e à preservação da heterogeneidade e da abertura na obra teatral.

A seção a seguir apresenta um conjunto de práticas compostionais observadas nos processos criativos do Bureau de l'APA. Embora estejam situadas no contexto

<sup>11</sup> Definição proposta pela própria companhia em seu website: <<http://www.bureauodelapa.com/bureau-apa.php>>.

<sup>12</sup> Idem.

específico da companhia, essas práticas oferecem ferramentas e abordagens transferíveis, capazes de sustentar processos de criação acessíveis, flexíveis e plurais. Mais do que propor modelos fixos, elas convidam à experimentação: trabalhar com fragmentos, adotar a bricolagem, colocar a partitura do intérprete em primeiro plano e repensar a montagem como um ato colaborativo e fluido. Em conjunto, essas estratégias exemplificam como a composição pode operar simultaneamente como método e ética — desestabilizando hierarquias estabelecidas e fomentando espaços em que diferentes corpos, vozes e modos de expressão possam coexistir e co-criar.

### **Prática II: o bricoleur — trabalhar aqui e agora e “com-por”**

A noção de composição também é essencial para a promoção de processos criativos mais plurais, pois sustenta uma abordagem que prioriza a negociação entre a ideação ou concepção do projeto e as condições reais de criação. Essas condições incluem tudo aquilo que molda o processo criativo no momento presente: desde restrições de produção até a disponibilidade, habilidades e repertórios dos colaboradores, passando por acidentes, desvios, erros e exigências materiais.

O trabalho composicional não parte de um modelo idealizado de produção; ao contrário, envolve-se com o que está presente — com o que está disponível, com o que já existe.

Portanto, não como acto de “colocar-se contra”, mas como acto de “colocar-se com”. Daí a importância crucial de se alargar a compreensão do que seja uma composição: muito claramente, um “pôr-se com” o outro, a posição de cada agente dada pela relação com os demais, a posição consequente, a “com-posição”. (Eugênio et Fiadeiro, 2012, p. 7).

Um exemplo marcante desse *colocar-se com* pode ser observado na abordagem do Bureau de l'APA à experimentação cênica. Ao explorar ideias na sala de ensaio, sua postura é de abertura, livre de expectativas fixas. Eles testam de fato todas as possibilidades — inclusive aquelas normalmente consideradas evidentes ou “dadas”. Em um dos ensaios, por exemplo, perguntaram a Bernard se ele poderia realizar a ação de tocar o chão como se estivesse recolhendo algo, enquanto se deslocava no espaço.

Em vez de simplesmente instruí-lo a executar a ação (como é comum, para observar seu efeito estético ou performativo), começaram perguntando se a ação era possível para ele.

Essa mudança de abordagem convida o colaborador a compartilhar seus limites, necessidades e modo de se relacionar com a tarefa. Os criadores, por sua vez, alinham-se com a disponibilidade e as especificidades de cada corpo, numa relação de escuta atenta, livre de imposições ou pré-concepções.

É relevante mencionar que a maioria dos colaboradores desse processo criativo são pessoas idosas, inclusive o ator Bernard. Existe uma conexão explicitada pelos criadores entre trabalhar sobre o tema do colapso, colocando em cena corpos “colapsantes” ou considerados “colapsados” socialmente. Essa postura de escuta e flexibilidade em relação às possibilidades do colaborador demonstra uma reflexão prévia, que acompanha o coletivo, sobre como trabalhar em contextos criativos que não são orientados pela alta performance e pela virtuosidade.

Não somente, o ser ou não possível a realização de uma ação/partitura é posto em jogo, mas também a impermanência dessa possibilidade. É uma conversa presente ao longo do processo criativo as possibilidades futuras dos corpos que criam e realizam a peça, corpos em envelhecimento ou em perda de mobilidade (caso da diretora e performer Laurence). Em diversas ocasiões, múltiplos colaboradores disseram: “hoje eu posso”.

Essa postura de *com-por* também se estende ao trabalho com as coisas que participam do processo. Suas escolhas estéticas refletem um compromisso com o trabalho a partir do que está à disposição, e não com o que seria ideal. Isso revela o espírito de bricolagem que os orienta. Irène Roy (1993, p. 28) descreve o artista bricoleur como aquele que “sempre se vira com o que tem à mão<sup>13</sup>.”

Nos processos observados, essa abordagem parte dos próprios materiais: os experimentos cênicos envolvem objetos, adereços e elementos já presentes na sala — e não aqueles idealmente planejados ou criados sob condições otimizadas. Essa adaptação contínua e ressignificação dos materiais, guiadas pelas necessidades e

---

<sup>13</sup> La règle du jeu de cet organisateur, dans lequel nous reconnaissions un artiste, est de toujours s'arranger avec les moyens du bord. (Roy, 1993, p. 28).

intuições do momento, exemplificam mais uma forma de *com-por*, tal como propõem Eugênio e Fiadeiro.

### Prática II: as partituras dos intérpretes como linhas de composição

A partir da observação do processo criativo de *Assemblée générale extraordinaire: l'effondrement*, é possível identificar pelo menos três principais linhas de composição: a estrutura geral, os objetos e as partituras dos intérpretes.

A estrutura geral refere-se a uma linha de escrita que compõe a dramaturgia mais geral da obra, ela está moldada pela tensão entre a estrutura de uma assembleia geral formal (com suas regras e procedimentos – abertura, leitura e adoção dos pontos do dia, etc.) e sua desconstrução por meio da ficção e da performance. Essa linha atravessa toda a peça e abarca as demais linhas compostionais.

As linhas baseadas em objetos são guiadas por manipulações específicas de alguns recursos. Alguns exemplos incluem: a exposição de objetos da artista visual Stéphanie Béliveau — colaboradora do projeto, cuja obra também explora o tema do colapso; objetos que derretem ou se transformam, desenvolvidos com o consultor em química Mathieu Riopel; e máquinas de café automatizadas, programadas para realizar ações ao longo do espetáculo. Essas camadas compostionais giram em torno da experimentação do potencial dramatúrgico e agenciador dos objetos, das coisas do processo.

Por fim, temos as partituras dos intérpretes. A construção performativa da obra se dá por meio de ações tanto individuais quanto coletivas. Os intérpretes realizam suas próprias sequências de maneira autônoma ou interagem entre si em determinadas ações. Há poucos diálogos ou composições de grupo rigidamente sincronizadas. Quando ocorrem interações — como quando um intérprete se dirige a outro, ou em ações coletivas como uma “batalha” de copos de isopor — essas ações são estruturadas de forma aberta, com base em partituras que deixam espaço para a interpretação.

Por exemplo, na ação coletiva chamada “coleta”, os intérpretes recolhem copos de isopor do chão, inspirados por uma imagem de uma catadora presente no livro de artista *The Care of Things*, de Stéphanie Béliveau. Nesse caso, a partitura é composta

por uma instrução acompanhada de uma imagem evocativa. Esse tipo de proposição, somado à ética colaborativa da companhia, gera distintas linhas de escrita — as partituras performativas individuais de cada participante.

Em *l'effondrement*, foram compostas diversas linhas desse tipo, entre elas: (1) Robert (o presidente da assembleia); (2) Alain-Martin (o não-participante); (3) Stéphanie e a mesa de vídeo (a secretária da assembleia e operadora de vídeo ao vivo); (4) Bernard (um participante da assembleia posicionado no meio da plateia); (5) As musicistas de viola da gamba (parte da composição sonora do espetáculo).

Essa abordagem dramatúrgica — que vê as partituras dos intérpretes como linhas de escrita — não é nova para a companhia. Em *La Jeune Fille et la Mort*, por exemplo, um dos performers se juntou ao processo apenas na fase final da criação. Após assistir a alguns ensaios e passagens completas do espetáculo, ele compôs sua própria partitura performativa de forma independente e a integrou diretamente à estreia. Sua partitura era completamente autônoma: os outros artistas não sabiam o que ele faria. Ainda assim, seu trabalho se relacionava com o todo da performance, costurando suas ações em resposta à estrutura existente e às partituras dos demais intérpretes.

O performer descreveu essa estratégia como uma *carte blanche* (carta branca), já que os criadores — Simon e Laurence — lhe concederam total liberdade para criar e “por-com” o espetáculo. A mesma abordagem foi oferecida ao performer Alain-Martin durante o processo de *l'effondrement*, no qual ele foi convidado a assumir o papel de “não-participante” da assembleia. Esse papel é ao mesmo tempo um personagem e uma estratégia composicional, pois os criadores intencionalmente se abstiveram de roteirizar suas ações, permitindo que ele os surpreendesse ao se posicionar em oposição — ou em exclusão — ao enquadramento da assembleia.

Embora intérpretes frequentemente tenham suas próprias partituras de ação na criação teatral, o que distingue essa abordagem plural é a ênfase na autonomia e na heterogeneidade dessas partituras, que são compreendidas como estruturas compostionais tecidas de maneira autônoma e relacional.

A ausência de uma autoridade central que coordene todas as linhas de escrita — especialmente em estratégias como a *carta branca* — favorece a produção da diferença, da multiplicidade e de dramaturgias em camadas. Cada partitura contribui não apenas para a estrutura coletiva, mas também oferece ao espectador um caminho

autônomo possível de seguir. Além disso, essa abordagem valoriza a autoria do intérprete e seus próprios limites: suas ideias, referências, habilidades e presença individual — tanto como artista quanto como corpo — são consideradas partes fundamentais da composição.

### **Prática III: a montagem — a atenção seletiva e o *feeling***

A noção de *feeling* é um elemento central no processo criativo do Bureau de l'APA. Expressões como “gosto disso” ou “isso é bonito” são frequentemente usadas por Laurence e Simon para avaliar uma composição. Mas o que exatamente constitui essas sensações claras e decisivas, que determinam se um elemento pertence ou não à dramaturgia?

Por exemplo, ao testar um texto em cena, não estão procurando a melhor maneira de dizê-lo — estão se perguntando se aquele texto pertence àquela cena ou, até mesmo, ao espetáculo como um todo. Esse sentido de pertencimento é avaliado por meio da sensação — tanto na perspectiva de quem observa quanto na experiência de quem performa. De forma semelhante, evitam registrar os ensaios em vídeo; em vez de rever gravações, preferem confiar nas sensações e intuições que emergem no momento da experimentação ao vivo.

Não surpreende que seja difícil definir com precisão o que gera essas sensações. No entanto, algumas variáveis parecem influenciá-las: decisões anteriores no processo, o repertório estético e o gosto pessoal dos artistas, os objetivos da obra em desenvolvimento, os enquadramentos ou princípios estabelecidos para o projeto, bem como as condições imediatas do ensaio — como o tempo disponível, o nível de energia, o fluxo do processo e a disponibilidade de pessoas e materiais. Como observa Irène Roy, ao analisar a atitude seletiva do bricoleur em Lévi-Strauss, trata-se de um processo multifacetado, atravessado por muitas variáveis, cujo funcionamento é, no fim das contas, conhecido apenas pelo criador — ainda que nem sempre de forma consciente.

A atitude seletiva do bricoleur manifesta-se dentro de classificações, através de jogos de oposição e associação. As dificuldades de compreensão dessas escolhas são extrínsecas, por ignorarmos sua

inspiração, e intrínsecas, pela natureza polivalente e simultânea de vários tipos de conexões formais. Lévi-Strauss traduz aqui a dificuldade que temos em apreender o que motivou as escolhas de um criador; confirma, ao mesmo tempo, que essas escolhas não são arbitrárias, mas motivadas para significar dentro de um conjunto. Essa lógica opera simultaneamente em vários eixos. As relações estabelecidas entre os termos baseiam-se na contiguidade e na semelhança. A primeira permite identificar os elementos que pertencem ao mesmo sistema. A segunda opera a partir da posse comum de uma ou mais características.<sup>14</sup>

No caso de *L'effondrement*, as sensações de pertencimento estavam ligadas a imagens pré-existentes da peça e a uma direção estética que já havia começado a se delinear. Essas intuições estavam relacionadas a uma concepção aberta, mas presente, e à poética e preferências cênicas dos criadores. A própria intuição faz parte do vocabulário criativo da companhia, sendo frequentemente mencionada de forma explícita. Na sala de ensaio, não se trata de construir uma cena precisa, mas de manter-se em estado de descoberta e atenção aberta, receptiva ao surgimento de caminhos ou momentos promissores. A convergência desses pontos de ancoragem — gosto, intenção, estrutura do processo — cria um espaço de confiança, onde a intuição pode guiar.

O *feeling* é algo que se busca; às vezes ele vem, outras vezes não. Mas seu surgimento não é aleatório. O processo cultiva ativamente condições para que ele aconteça. Entre essas condições, destacam-se:

- Confiança no enquadramento: ter segurança nos princípios orientadores, nos dispositivos e nos recursos disponíveis, bem como na inteligência emergente formada pela interação entre criadores, materialidades e lógicas do processo.
- Abertura ao não saber: confiar no processo implica estar disposto a guiá-lo e a ser guiado por ele. Isso requer resistir a ideias fixas, perceber quando algo não

---

<sup>14</sup> L'attitude sélective du bricoleur se manifeste à l'intérieur de classifications, par des jeux d'opposition et d'association (Lévi-Strauss, 1962 : 74). [...] Les difficultés à comprendre ces choix sont extrinsèques par notre ignorance de leur inspiration, intrinsèques par la nature polyvalente et simultanée de plusieurs types formels de liaison. Lévi-Strauss (1962 : 79) traduit ici la difficulté que nous avons à saisir ce qui a motivé les choix d'un créateur ; il confirme en même temps que ce ne sont pas des choix arbitraires, mais motivés en vue de signifier à l'intérieur d'un ensemble. Cette logique travaille simultanément sur plusieurs axes. Les relations posées entre les termes sont fondées sur la contiguïté et la ressemblance. La première permet de repérer des éléments qui relèvent d'un même système. La seconde joue sur la possession en commun d'un ou plusieurs caractères. (Roy, 1993, p. 39, apud Lévi-Strauss, 1962)

está funcionando e estar disponível para seguir acidentes ou desvios que podem trazer resultados mais significativos do que os planejados.

- Oferta de atenção de qualidade: significa cuidar de si, estar plenamente presente e disponível, garantir boas condições de trabalho — tanto materiais quanto relacionais — e praticar a generosidade: ouvir os outros, acolher suas ideias e permanecer aberto à mudança e à descoberta coletiva.

Em resumo, o *feeling* ou a *sensação* é o produto de uma atitude seletiva — uma busca ativa por componentes que pertencem ou não a determinado universo criativo (um enquadramento específico), realizada por meio de estratégias *ad hoc*, segundo as conexões que se apresentam em momentos precisos. Intuir algo não é uma posição definitiva nem autoritária — e nunca está isenta de questionamento. Ao integrar a intuição como parte das decisões no processo criativo, estabelece-se um caráter flexível e provisório às escolhas e direções que moldam a obra. Essa postura convida à dúvida — e com ela, à colaboração, à especulação e à experimentação.

### **Conclusões: elementos do trabalho composicional que favorecem processos criativos mais plurais e acessíveis**

O trabalho com composição ilumina novas formas de agenciamento nos processos criativos e nos coletivos. Ele permite decisões que reconhecem as pessoas envolvidas — valorizando suas inteligências criativas e as contribuições singulares de cada artista. Nesse sentido, o corpo não é abordado como um instrumento a ser moldado segundo um conceito pré-existente, mas sim como um recurso — valorizado por aquilo que é e por aquilo que pode fazer. Em vez de exigir um corpo que “dê conta de tudo”, a composição convida à criação a partir das possibilidades reais e presentes de cada performer. A variedade de procedimentos que se abre a partir da composição favorece uma navegação mais democrática e acessível pelo processo, encorajando uma escuta perceptiva e o investimento na força (ou potência) que o próprio processo carrega.

Essa abertura sustenta uma visão do processo criativo não apenas como caminho para um produto acabado, mas como um laboratório de prática artística — um

espaço que valoriza a multiplicidade de desejos, competências e contribuições dos envolvidos. Nesse sentido, os processos baseados na composição podem ser compreendidos como microcosmos sociais que constroem um ethos específico. O trabalho do Bureau de l'APA é exemplar nesse aspecto: Laurence e Simon se engajam em práticas artísticas profundamente conectadas às suas vidas, amizades e criações passadas e emergentes. Sua abordagem encarna uma ética da arte como vida.

A inventividade e a criação compartilhada permanecem essenciais à criação cênica contemporânea. O processo criativo é um micro-universo inserido em estruturas sociais mais amplas e inevitavelmente dialoga com as realidades políticas, sociais e econômicas que habitamos.

No artesanato teatral, as preocupações estéticas e éticas se entrelaçam numa rede relacional que continuamente redefine as formas como estamos no mundo. Nesse sentido, a composição pode ser entendida como uma cartografia de interações possíveis — entre materialidades colocadas em relação em um espaço territorial específico. Os procedimentos tornam-se, assim, estratégias para criar, organizar ou revelar essa cartografia, enraizada no trabalho coletivo, mas ressoando na singularidade de cada indivíduo.

Este artigo buscou evidenciar a atitude de descoberta fomentada pela composição, em que a criatividade é vista como algo a ser continuamente renovado e exercitado. Uma criatividade que valoriza o potencial inventivo de cada colaborador enquanto alguém que se relaciona de forma crítica e lúdica com os recursos disponíveis no espaço de ensaio. A composição torna-se um processo dramatúrgico ancorado na reorganização de fragmentos — uma bricolagem —, e o ensaio transforma-se em território inventivo, atravessado pelo espírito indisciplinado e exploratório do bricoleur.

A composição também estimula a colaboração entre diferentes papéis criativos ao incentivar a geração de material cênico por meio de uma autoria compartilhada. Isso evidencia a importância da responsabilidade e do agenciamento do artista dentro do processo: o praticante torna-se agente efetivo de sua própria criação.

No caso de artistas com deficiência, esperamos que as reflexões aqui apresentadas possam apoiar abordagens que acolham o potencial dos corpos, reconhecendo e expandindo os significados moldados pelas heranças culturais e pelas construções sociais da deficiência. Sem questionar os ideais corporais normativos, não

é possível compreender plenamente a complexidade das negociações que ocorrem nos encontros entre corpos — especialmente aqueles constantemente medidos a partir da noção de ausência.

Criar um espaço onde os participantes se sintam seguros e apoiados para contribuir a partir de seus próprios repertórios e contextos — sem necessidade de se moldar a modelos externos — é um princípio fundamental de acessibilidade. Verbeke, Rodeyns e De Backer (2023) identificaram quatro temas centrais nos processos criativos acessíveis: a compreensão geral da deficiência, a forma, o conteúdo da colaboração e as qualidades performativas de artistas com deficiência. Observamos que as práticas partilhadas pelo Bureau de l'APA abordam esses quatro temas de forma entrelaçada à abordagem composicional. Neste texto, optamos por não nos concentrar em práticas voltadas exclusivamente a grupos de pessoas com deficiência, mas sim em práticas fundamentadas em um ethos de abertura e flexibilidade — práticas que acolhem todo criador, com suas próprias habilidades e inabilidades, potências e limites, competências e zonas de não saber.

Por fim, defendemos os processos artísticos como espaços de aprendizagem em todas as suas etapas. A partir da perspectiva da composição, a prática criativa aproxima-se da prática pedagógica nas artes da cena. Compreender as etapas criativas como oportunidades de aprendizagem — num percurso não linear, informado pela vida, marcado por flutuações e fragmentos — fortalece a articulação entre as dimensões artísticas, sociais e políticas.

Hoje, mais do que nunca, a pedagogia artística precisa conectar-se com a vida cotidiana: com o que acontece nas ruas, nas experiências vividas pelas pessoas e nos mundos que elas desejam habitar. Nesse contexto, convivência, pluralidade, diversidade, acessibilidade e representatividade tornam-se palavras-chave fundamentais — especialmente nas lutas em curso pela manutenção e ampliação dos direitos sociais.

### Agradecimentos

As autoras gostariam de agradecer a todos os artistas do Bureau de l'APA pela disponibilidade, atenção e generosidade durante os estudos aqui referenciados.

### Referências:

- BERSELLI, M. (2019.) Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível. 298 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2019.
- BOGART, A.; LANDAU, T. (2005). *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. 1st ed. Theatre Communications Group, New York.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofia del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2008). *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- EUGENIO, F. et FIADEIRO, J. (2012). Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade. AND LAB: Artistic Research and Scientific Creativity. <https://docplayer.com.br/36815057-Dos-modos-de-re-existencia-um-outro-mundo-possivel-a-secalharidade.html>
- EUGENIO, F. et FIADEIRO, J. (2013). Jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias. *Fractal: Revista De Psicología*, 25(2), 221-246. <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4940>
- FAGUNDES, P. (2010). *La Ética de la Festividad en la Creación Escénica* [Thèse]. Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Humanidades. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/7557>
- FERNANDES, S. (2024). Teatralidades dissidentes. *Cena*, 42(1), 01–14. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.133985>.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.
- HÉBERT, C. et PERELLI-CONTOS, I. (2001). *La face cachée du théâtre de l'image*. L'Harmattan.
- KUPPERS, P. (2011). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. London: Palgrave.

NELSON, L. Before Your Eyes. Seeds of a Dance Practice. Contact Quarterly dance journal. 29, winter/spring, 2004. [first published in French translation in Vu du Corps: Lisa Nelson, Mouvement et Perception, Nouvelles de Danse No. 48-49, Brussels, Belgium, 2001]. Disponível em <http://sarma.be/docs/3247>. Acesso em 21 maio 2024.

ODDEY, A. (1994). Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook (1st ed.). London: Routledge.

SOLDERA, N. (2023). La fabrication de la scène et les pratiques qui favorisent la composition de dramaturgies plurielles [Tesis, Université Laval]. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/124323>

PITCHES, J. (2003). Vsevolod Meyerhold (Routledge Performance Practitioners) (1st ed.). Routledge.

ROSSMANIT, K. (2009). Making theatre-making: fieldwork, rehearsal and performance-preparation. *Reconstruction*, 9(1), 1–17.

ROY, I. (1993). Le théâtre Repère: du ludique au poétique dans le théâtre de recherche. Québec: Nuit blanche.

VAN KERKHOVEN, M. (1997). Le processus Dramaturgique. *Nouvelles de Danse, Danse et Dramaturgie*, n. 31, 18-25.

VERBEKE, A., RODEYNS, J., & DE BACKER, F. (2023). Disability aesthetics in Belgian arts and disability practices: a qualitative study from the perspective of the non-disabled, facilitating performing artists. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1–21. <https://doi.org/10.1080/13569783.2023.2249412>

Recebido em 29/07/2025  
Aceito em 06/11/2025