



O ATOR MULTIFUNCIONAL DA CRIAÇÃO COLETIVA E O DESENVOLVIMENTO DA CENOGRAFIA: possibilidades e problemáticas

AMANDA LIMA

Atriz, graduada em Licenciatura
em Artes Cênicas, mestranda do
Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas da Escola de Teatro/
Universidade Federal da Bahia - UFBA,
tendo como orientadora a professora
doutora Hebe Alves da Silva.

RESUMO

O artigo propõe uma discussão acerca das funções teatrais de atuação e cenografia desenvolvidas pelos mesmos indivíduos criadores no contexto da criação coletiva, almejando discutir aspectos desse modo de criação que fomentam a multifuncionalidade dos artistas da cena, como a centralização criativa sobre o ator e as repercussões que a associação entre atuação e cenografia desempenham sobre os processos criativos, seus procedimentos e suas dinâmicas de organização. Para tanto, teorias acerca dos processos de criação artística, da criação coletiva teatral, bem como da atuação e da cenografia são inter cruzadas a fim de aprofundar as reflexões de associação entre tais áreas. O estudo identifica algumas fragilidades desse tipo de processo e aponta para possíveis caminhos facilitadores da condução dessa modalidade de experimentação.

PALAVRAS-CHAVE:

Criação coletiva.

Ator.

Cenografia.

Multifuncionalismo.

Procedimentos de criação.

ABSTRACT

The article proposes a discussion on acting and scenography design as theatre functions performed by the same creative individuals in the context of collective creation, aiming to point out some of its aspects which promote some multifunctionality from the scenic artists, such as the centering of the creative process around the actor, the creative procedures involved and their organization dynamics. Therefore, theories on artistic creative processes, on collective creation on theatre, as well as on acting and scenography were cross-referenced and discussed in order to broaden reflections on these fields. This study identifies some fragilities of this type of process and indicates possibly helpful paths to lead this modality of experimentation.

KEYWORDS:

Collective creation.

Actor.

Scenography.

Multifunctionalism.

Creative procedures.



Este artigo é fragmento de uma reflexão desen-

volvida em minha dissertação de mestrado¹, atualmente em andamento, na qual investigo a associação da cenografia e da atuação teatrais nos processos de criação e desempenho da cena. Para tanto, elenco e discuto conceitos visuais e procedimentos criativos que apresentam potencial de estímulo e provocação do ator² para a elaboração e assimilação de uma cenografia.

Vislumbrando tais possibilidades para a dissolução de fronteiras entre as referidas funções teatrais, este artigo se debruça no recorte da criação coletiva como campo de estudo para esse tipo de prática. Isso porque nos contextos de teatro de grupo, o que inclui a criação coletiva, é característica a mobilidade entre funções pelos artistas envolvidos, a qual abre caminhos para a investigação de influências e os enriquecimentos mútuos entre diferentes modalidades de criação no campo das artes cênicas. Assim, serão aqui discutidas interações entre aspectos da elaboração cenográfica e do trabalho de ator, em associação com o contexto coletivo de agenciamento da criação, com o intuito de aprofundar as reflexões sobre seus funcionamentos, seus entraves e suas potencialidades.

A fim de esclarecer a discussão proposta neste artigo, faz-se necessário delinear conceitualmente alguns dos termos utilizados na construção deste texto, uma vez que suas definições são múltiplas, variando ao longo da história do teatro e de suas aplicações estéticas. Nesse sentido, utilizo o termo *cenografia*, para referir-me à definição de Patrice Pavis (2017, p. 45), que indica: “No sentido moderno, é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. É, também, por metonímia, o próprio desejo, aquilo que resulta do trabalho do cenógrafo”. Assim, utilizo o termo *cenografia* para remeter a tal organização e “desenho” do espaço (isto é, em três dimensões), o que compreende as formulações de volumes, cores, texturas etc. que compõem a cena para além do corpo do ator.³ Por outro lado, o termo *espaço cênico*, também de acordo com a definição de Pavis (2017, p. 132), trata-se do espaço em que a cena se desenvolve, o que pode ser o palco, mas também, em determinados casos, pode compreender o espaço da plateia, o foyer de um centro cultural etc. (caso a cena se desdobre nesses espaços). Se, em certos momentos deste texto, os termos *cenografia* e *espaço cênico* pareçam ser empregados como sinônimos, isso se deve a sua proximidade conceitual, segundo a qual a cenografia seria

1 Desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), cuja defesa está prevista para o primeiro semestre de 2021.

2 Os termos *ator* e *cenógrafo*, apesar de se apresentarem no masculino, são empregados neste artigo referindo-se a qualquer pessoa (homem, mulher, não-binária) que desempenhe a função de atuar e desenvolver a cenografia, respectivamente.

3 Segundo essa definição, alguns autores defendem o englobamento do figurino e, por vezes, da iluminação também como parte da cenografia da cena. Contudo, para fins de recorte, o presente texto não almeja englobar ambos os elementos ao conceito de cenografia. Restrinjo-me às composições tridimensionais e materiais do espaço, e que não são vestidas pelo corpo do ator.



a elaboração estética do espaço cênico, ambas, portanto, se referindo – de certo modo – ao espaço em que os atores desempenham suas cenas⁴.

BREVE HISTÓRICO E FUNCIONAMENTO DA CRIAÇÃO COLETIVA

O formato da criação coletiva surge no Brasil no período da ditadura militar, principalmente nos anos 1970 e 1980, como uma forma de militância artística em protesto à repressão do regime ditatorial, bem como numa tentativa de seus integrantes se protegerem das perseguições políticas, comuns na época, uma vez que todo um grupo de pessoas assinava a produção inteira, incluindo o texto, em vez de uma única pessoa. (GARCIA, 2004)

Os grupos de criação coletiva não são os primeiros movimentos teatrais a surgir como críticos do sistema ditatorial no Brasil. Contudo, as demais produções de militância de até então seguiam modelos de criação cuja dramaturgia criticava a autoridade e a verticalidade de gestão, mas não refletiam tais críticas em seus próprios processos criativos. Assim, essas montagens:

[...] seguem um modelo tradicional de produção, que às vezes chega perto de neutralizar seu conteúdo contestador. [...] acabam repetindo os mecanismos tradicionais de construção do teatro, que prescrevem ao diretor, aos atores e aos técnicos a execução eficiente de um texto dramático, escolhido de acordo com os interesses de um produtor. (FERNANDES, 1998, p. 3)

Em vista disso, a criação coletiva se instaura como uma proposta alternativa de organização e criação teatral. Há uma horizontalização da produção com o compartilhamento das funções, num sistema em que o coletivo inteiro se ocupa de todas as áreas de criação teatral. Como afirmam

⁴ O termo *cenário*, contudo, apesar de ser empregado como sinônimo de cenografia por alguns autores, não é aqui utilizado, uma vez que é entendido amplamente na contemporaneidade como o elemento decorativo bidimensional instalado no fundo do palco, frequentemente consistindo em pinturas com efeitos de *trompe-l'oeil*. (PAVIS, 2017, p. 45)



André Carreira e Daniel Olivetto, “rompe-se a autoridade da direção monolítica: o dramaturgo sai do gabinete e vai para a sala de ensaio; o ator discute a obra, dá ideias; e assim, todos os sujeitos do grupo passam a criar em conjunto” (2011, p. 4). A exemplo de trabalho nesses parâmetros, cito o grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone que assim se organizava em suas produções:

A trajetória do Asdrúbal é exemplar também no que diz respeito à criação coletiva, que aparece evidente na supressão das separações *entre o trabalho de cada especialidade. Todo o processo criativo gira em torno do ator, ou de uma função que se pode chamar de atuação, onde os participantes da equipe são responsáveis pela criação de todos os elementos da cena, incluindo dramaturgia, direção, interpretação e concepção da cenografia. (FERNANDES, 1998, p. 4)

Desta forma, percebe-se a multifuncionalidade como aspecto inerente aos componentes de tais grupos, que transitariam de maneira fluida entre as diversas funções teatrais. É válido ressaltar que tal prática não necessariamente dissolve a noção de funções. Estas podem adquirir novas formas devido à mobilidade de seus agentes, mas não desaparecem dos processos (CARREIRA; OLIVETTO, 2011, p. 4). Sendo assim, não há problema conceitual em se pensar a associação direta das funções de atuação e cenografia, que constituem os enfoques do presente artigo.

O ATOR COMO CENTRO CRIATIVO

No contexto de compartilhamento de funções, há como consequência um deslocamento da centralidade criativa para o ator, já que todos os componentes do coletivo são também atores. Em função disso, observa-se a emergência do que Antônio Araújo chama de *ator propositivo* (CARREIRA; OLIVETTO, 2011, p. 4); isto é, aquele que, além da marca, está também preocupado com o espetáculo como um todo, no que concerne a seu conceito, seu discurso, sua estética etc. É o que também defendem Carreira e Olivetto, quando afirmam: “Trata-se, sobretudo, de uma nova organização do papel do ator na criação. De



um executor de papéis ele passa a fazer parte da discussão da totalidade do espetáculo, daquilo que se quer ver em cena, coletivamente.” (2011, p. 4)

Essa forma de trabalho totalizante em função do espetáculo se mostra impulsionadora das pesquisas artísticas, das próprias formas de atuação e do desenvolvimento de cenas. Isso porque, em muitos casos, a centralização do ator resulta num quadro em que a pesquisa sobre seu ofício tende a servir como base para o desenvolvimento criativo das outras áreas da criação teatral. (CARREIRA; OLIVETTO, 2011). As pesquisas do ator no contexto da coletivização, portanto, proporcionam um campo de aprimoramento de suas práticas, como aponta Roubine:

Com efeito, todas as pesquisas relativas à representação têm tido pelo menos uma coisa em comum: elas se definem como práticas coletivas. Essa expansão e institucionalização da ideia de grupo permanente [...] constituem talvez, sob vários aspectos, um dos fenômenos capitais na história do espetáculo contemporâneo, e em todo o caso o mais importante fator de evolução do trabalho do ator. (1998, p. 202-203)

Entretanto, não é apenas a esfera de desenvolvimento do desempenho que é afetada em tais investigações do coletivo. O estudo sobre o desenvolvimento da atuação serve como ponto de partida para investigações alternativas e transdisciplinares, que articulam a construção do desempenho com o desenvolvimento de outros elementos da cena. Assim, as organizações em torno da criação coletiva não apenas proporcionam liberdade de investigação, mas também a orientam para uma criação integralizada, uma vez que envolve uma busca de caminhos para agenciar as transdisciplinaridades características desse processo. Isso permite ao coletivo o desenvolvimento de novas técnicas e novos métodos que lhes permitam pensar a atuação integrada aos demais aspectos da cena, num movimento criativo de retroalimentação entre os variados aspectos da criação teatral.

Nesse sentido, mostra-se patente uma demanda de versatilidade criativa dos membros do grupo. Como a criação não se especializa mais em uma determinada modalidade artística, o artista agora precisa se dispor a criar em vários formatos: a visualidade da cena, sua espacialidade, a criação de personagem, a trilha sonora, a escrita dramaturgica etc. Embora tal demanda possa parecer intimidadora, é válido ressaltar que o percurso criativo, de maneira geral, consiste naturalmente



em um processo intersemiótico, ou seja, que se desenvolve em distintos formatos de linguagem. É o que defende Cecilia Salles, quando afirma:

Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo. (1998, p.114-115)

Isso indica que, ao enveredar-se pelo percurso criativo, o artista muitas vezes acaba desenvolvendo diferentes objetos em diferentes formatos, o que, por sua vez, torna mais possível considerar a multifuncionalidade como habilidade inerente ao fazer artístico de modo geral.

Evidentemente, não almejo afirmar que *todos* os artistas estão propícios a criar em *todos* os formatos sem dificuldades. O que está sendo argumentado é que, uma vez que o caminho de criação frequentemente é múltiplo no tocante à forma com que se apresenta, é razoável considerar um processo em que essas múltiplas formas não necessariamente passam por um esforço de tradução para compor uma única modalidade final; mas, sim, que possam ser exploradas em sua multiplicidade de aspectos e, portanto, compor a obra teatral em diversas modalidades.

A título de exemplo, não é novidade que alguns atores se utilizam de desenhos e ilustrações no processo de construção de sua personagem; sejam desenhos da própria personagem, sejam formas mais abstratas que remetem aos sentimentos da mesma, ou ainda de formas geométricas que remetem a seu corpo ou seus movimentos. Num contexto em que o ator assume múltiplas funções dentro do processo e tem como tarefa opinar e propor para o espetáculo como um todo, essas produções, que tradicionalmente seriam parte do acervo individual e privado do ator em seu processo de construção de personagem, agora podem, mediante elaborações adicionais, vir a compor outros aspectos da montagem como o figurino, a iluminação e a cenografia. É especificamente da relação entre esses dois aspectos da criação teatral: atuação e cenografia, que tratarei a seguir.



A ATUAÇÃO E A CENOGRAFIA ASSOCIADAS

Considerando um contexto em que o ator está engajado na esfera da criação do espaço cênico, é possível imaginar que tal associação de funções possa ser um fator propulsor de integração espacial de seu corpo à cena. A cenógrafa Pamela Howard (2015) aponta a importância de os atores se *utilizarem* do espaço criado, em lugar de o tomarem como espaço simplesmente a ser evitado. Pressuponho, portanto, que, se o ator é o próprio agente criador desse espaço, ele tende a assumir mais facilmente essa atitude de diálogo com o mesmo.

É segundo uma premissa semelhante que a cenógrafa Cassandre Chatonnier (2016) direciona sua pesquisa acerca dos processos criativos da cenografia. A autora defende que, ao incluir os atores na escolha e experimentação de espaços cenográficos, o ator se adapta àquela configuração espacial em particular com muito mais eficiência e rapidez do que o faz no contexto tradicional, ou seja, em um momento já avançado do processo criativo. Inclusive, a adaptação e a utilização apropriadas do espaço cenográfico são dificuldades notadas, segundo Chatonnier, mesmo em processos nos quais os atores possuem acesso às maquetes em escala, nas quais podem ver as representações de seus corpos inseridos no espaço. A vivência do espaço e a participação do ator no processo criativo da cenografia são defendidas como aspectos cruciais para os resultados obtidos acerca da integração da cenografia ao espetáculo (CHATONNIER, 2016).

Nesse sentido, mesmo em processos em que as funções de ator e cenógrafo são bem divididas entre diferentes indivíduos, observa-se uma necessidade de comunicação e integração entre ambas as funções. Tal premissa direciona propostas de trabalhos criativos em que as experimentações do desempenho do ator orientem escolhas do cenógrafo, aproveitando-se da posição do ator como sujeito que *vivencia* aquele espaço. É nesse contexto que Howard defende um determinado posicionamento quanto à abordagem do ator sobre o espaço: “Muitas vezes, é insensato tentarmos definir antecipadamente como um ator deve fazer uma cena. Em vez disso, devemos



lhe dar espaço e ver como nos beneficiar da criatividade de um ator e de seu uso intuitivo do espaço” (2015, p. 206).

Nesse trecho, fica claro o argumento acerca da associação de processos criativos que se retro-alimentam. O uso do espaço pelo ator proporciona material criativo para o cenógrafo que, por sua vez, proporá um ambiente com o qual o ator poderá jogar, se integrar e criar. Para isso, a autora aponta a necessidade de essa proposta cenográfica levar em consideração as sensibilidades do ator que dialogará com aquele espaço (HOWARD, 2015, p. 212), como a relação de seu desempenho com escalas, paletas de cores e distribuições espaciais, em função do discurso da personagem ou do espetáculo. Ou seja, cenógrafo e ator se utilizariam de *materiais* convergentes para a criação.

O que tomo aqui como *material* parte do conceito apresentado por Matteo Bonfitto, que defende:

[...] o que causa a transformação da matéria em material é justamente a aquisição, por parte da matéria, de uma função que contribui para a construção da identidade do objeto do qual é parte constitutiva. Portanto, por *material* pode-se entender qualquer *elemento que adquire uma função na construção da identidade do próprio objeto.* (2011, p. 17, grifos do autor).

Por exemplo, considerando que o ator se baseie no ritmo como material para sua construção, como fazia Dalcroze (BONFITTO, 2011, p. 18), e o cenógrafo se baseie na dinâmica de fluxos; apesar de não serem exatamente os mesmos, é possível concluir que se tais materiais convergem entre si, isto é, se relacionam de maneira complementar, a relação criativa entre ambas as funções se torna muito mais coesa. Quando o ator e o cenógrafo possuem consciência recíproca dos materiais utilizados nas criações, estas tendem a apresentar mais coesão, bem como expandem as possibilidades de colaborarem entre si. É o que afirma Howard: “Os cenógrafos podem aprender que, quando um ator tem a oportunidade de entender o que é cenografia e contribuir com a criação, o trabalho começa a viver e ficar coeso.” (2015, p. 214)

Dessa forma, o cenógrafo tem a possibilidade de utilizar-se das propostas sensíveis dos atores em suas próprias proposições espaciais, que se tornam mais facilmente integradas ao trabalho desses atores: “Em geral, um sentimento e uma reação intuitiva [dos atores] são pontos positivos



para se trabalhar, de modo que o espaço cênico se torne um *habitat* natural de propriedade do ator.” (HOWARD, 2015, p. 222). É em consonância com essa premissa que o método de trabalho proposto por Chatonnier (2016) leva os atores a investigar características dos espaços de experimentação, à luz das atmosferas psicológicas de suas respectivas personagens. Em seus processos, os atores desempenham cenas do espetáculo em diferentes localidades de sua cidade, a fim de descobrir quais aspectos de cada espaço específico, como estreiteza, amplitude, texturas, desníveis etc., lhes auxiliam (ou não) no desenvolvimento da cena e a cenografia é desenvolvida a partir dessas percepções dos atores.

Em processos de criação coletiva, tal interação entre modalidades criativas acontece por um mesmo criador. Dessa forma, é de se esperar que as convergências de materiais e os processos que facilitam a coesão criativa sejam ainda mais fluidos e intuitivos. Nesse contexto, o diálogo deixa de ser entre um indivíduo que se ocupa de atuar e outro, que se ocupa de desenvolver a cenografia, mas, sim, parte das diferentes abordagens do processo pelas mesmas pessoas. Nesses tipos de trabalho, de acordo com Salles (1998), os movimentos tradutórios ficam em constante interlocução, contaminando-se e alimentando-se em torno de um mesmo projeto poético, cujo produto é a própria obra.

Considerando movimentos tradutórios com formatos de saída diferentes, no que compete às modalidades criativas, é profícuo pensar procedimentos de criação cênica que contemplem tanto a cenografia quanto a atuação, pelo menos como ponto de partida, de modo que tal processo seja o mais simbiótico possível, como a prática proposta por Chatonnier, apresentada anteriormente. Outro exemplo de procedimento existente é trazido Howard (2015, p. 51), em que é relatado um processo criativo sobre a cidade de Dorçol, no Leste Europeu, tal como se dava nas primeiras décadas do século XX.

Howard incumbiu sua equipe de cenógrafos a pesquisar a vida de habitantes da cidade naquela época e, a partir daí, elaborar um monólogo que contasse a história daquela personagem, bem como confeccionar uma cadeira (que serviria também como palco individual) que representasse aquela personagem. A encenação consistia justamente de diversos monólogos encenados cada um sobre a respectiva cadeira desenvolvida como cenografia para aquela determinada personagem. Assim, os cenógrafos não apenas se ocupavam de pensar a configuração estética da *cadeira-palco* em si, mas também de compreender a personagem que seria traduzida em cenografia, bem



como de articular suas formas de movimentação, atmosferas psicológicas, desejos, contextos e até mesmo de suas falas que seriam apresentadas naquele palco alternativo. Ou seja, nesse contexto, os aspectos da composição do desempenho do ator aparecem como uma extensão da cenografia e vice-versa.

É importante destacar, contudo, que no contexto da criação coletiva, as formas de interação *entre os artistas* envolvidos no processo influenciam diretamente em importantes aspectos da obra, como a coesão, por exemplo. Devido a isso, compete considerar algumas problemáticas comuns desse tipo de processo, bem como possibilidades vislumbradas para o agenciamento de tais questões.

PROBLEMÁTICAS E POSSIBILIDADES

A coesão, assim como uma forte informalidade no processo são frequentemente apontadas como pontos problemáticos (ou pelo menos, como grandes dificuldades) da criação coletiva, e a concepção da cenografia nesse contexto não escapam a esse quadro.

Cabe considerar que a coesão consiste em um aspecto relativamente mais sutil no que concerne ao trabalho de ator, uma vez que a individualidade de cada um destes já aparece muitas vezes como uma prerrogativa do fazer teatral. Mesmo nos casos em que as personagens são as mesmas e até os movimentos sejam os mesmos, cada ator é, evidentemente, um indivíduo. Nesse sentido, Lara Couto (2018, p. 3) aponta: “O grupo, portanto, é entendido como uma reunião de individualidades com características particulares que interagem de maneira harmônica, mas que não constitui uma massa homogênea.” Assim, as variações entre estes são esperadas, em maior ou menor nível.



No caso da cenografia, muitas vezes, esse elemento é de “uso” comum a todos os artistas envolvidos, o que costuma demandar certa unicidade, uma coesão em sua apresentação como produto artístico. Não almejo defender que tal demanda esteja sempre presente em todos os processos. Não desejo tampouco argumentar que tal coesão não possa ser alcançada na criação coletiva, afinal, é possível que partes individuais e distintas acabem se complementando e formando um todo, nesse caso, uma obra coesa. Meu questionamento se estabelece em termos de como agenciar tal processo de criação multifacetada entre vários artistas.

Carreira e Olivetto (2011, p. 2), por sua vez, abordam a “informalidade excessiva” no processo criativo como uma dificuldade de funcionamento, pelo menos historicamente. Isso porque, como a criação fica distribuída de maneira não delimitada entre os artistas, há uma tendência para uma informalização do processo, como um reflexo da própria política interna dos grupos, almejando uma alternativa ao autoritarismo (FERNANDES, 1998). Levando tudo isso em consideração, emergem os questionamentos: será realmente que a única alternativa ao autoritarismo é a informalidade? Seria impossível organizar um coletivo criador sem necessariamente delegar funções específicas para cada um de seus membros?

Provocada por tais inquietações, vislumbro uma necessidade, tanto no processo de organização e “formalização” da criação, quanto no que concerne a aspectos de coesão, de conduzir as investigações criativas em torno de uma determinada linguagem estética, partindo de um determinado tema e tomando-os como direcionamentos para o processo como um todo. Carreira e Olivetto (2011) apontam que a pesquisa em torno de uma linguagem estética já é uma prática comum no atual teatro de grupo no Brasil, mas não necessariamente como condutora do processo. Vislumbro que essas diretrizes e esses objetivos bem determinados, assim como a organização da produção em termos de prazos e propostas sejam caminhos para a superação das fragilidades do processo discutidas anteriormente. A multiplicidade de linguagens estéticas, característica dos movimentos de criação coletiva dos anos 1970 (FERNANDES, 1998), não é (e não precisa ser) inerente a tais processos, desde que essa organização se dê de forma coletiva, evidentemente.

É também no sentido de agenciar as problemáticas comuns desse processo que Jan Moura (2012) propõe o que chama de *criação coletiva contemporânea*, isto é, uma forma de trabalho que mescla os funcionamentos da criação coletiva e dos processos colaborativos, de modo que as funções teatrais são divididas entre os membros do grupo, mas de modo alternado. Isso quer



dizer que cada função teatral é ocupada por todos os membros do coletivo, mas de maneira rotativa. Por exemplo, para cada cena, ou grupo de cenas, é estruturada uma distribuição de funções específica: quem são os atores, o diretor, o cenógrafo etc. Mudando-se a cena, uma nova configuração de distribuição de funções é experimentada. Embora ainda seja fácil prever entraves com a coesão estética nessa proposta, concentrar o trabalho em torno de uma linguagem específica enquanto as funções teatrais são alternadas aparece como uma possibilidade de organização para minimizar tal problemática.

Ainda nesse sentido, refletindo acerca do desenvolvimento cenográfico segundo o modelo de organização proposto por Moura, o fator coesão na cenografia parece ainda mais pungente. Havendo uma alternância entre responsáveis pela cenografia para cada cena, é fácil prever uma enorme (e possivelmente inviável) discrepância cenográfica entre cenas. Contudo, isso pode ser evitado ao ser estabelecida uma delimitação sobre quais elementos cenográficos serão utilizados no espetáculo de modo geral, de modo que cada cenógrafo deva elaborar sua *organização* no espaço. Segundo Howard (2015), alterar a configuração de uma cenografia normalmente provoca uma mudança completa em sua proposição, mesmo que todos os elementos sejam mantidos. Assim, nesse caso, a coesão não se dissolve. Pelo contrário, é reforçada pela permanência dos elementos que são definidos em função de uma determinada linguagem, que também se mantém.

É patente que as fragilidades e dificuldades enfrentadas na criação coletiva não possuem uma solução simples ou única, inclusive (ou até principalmente) aquelas relacionadas à coesão da obra, à coesão do grupo e à sua organização. Há outros fatores de grande relevância a serem levados em consideração nesse contexto: as relações afetivas dentro do grupo apontadas tanto por Carreira e Olivetto (2011) quanto por Couto (2018); o projeto estético bem definido (CARREIRA; OLIVETTO, 2011), assim como as formas de gerenciamento com o desaparecimento da figura centralizadora e organizadora de ideias. (MOURA, 2012)

No que concerne à sobreposição das funções de cenógrafo e ator, a criação coletiva pode ser um campo fértil para a exploração da associação entre ambas, justamente por caracterizar esse ambiente de grande fluidez entre as modalidades criativas. É possível desenvolver, e muito, as investigações em torno das repercussões resultantes do pensar cenográfico sobre o desempenho do ator e vice-versa. Isto é, como diferentes aspectos da criação teatral que interagem entre si, não apenas como elementos “prontos” a serem encaixados no espetáculo, mas em um estudo



da própria genética da criação e seus procedimentos fomentadores. A criação coletiva consegue proporcionar a liberdade e a fluidez necessárias para que tais investigações se estabeleçam como direcionamentos para prática e pesquisa artístico-teatrais.

REFERÊNCIAS

- » BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- » CARREIRA, A.; OLIVETTO, D. Processo coletivo e processo colaborativo: horizontalidade e teatro de grupo. *Polêmica: Revista eletrônica do laboratório de estudos contemporâneos da UERJ (Labore)*, v. 10, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol19/cimagem/p19_andre_daniel.htm>. Acesso em: 4 nov. 2019.
- » CHATONNIER, Cassandre. *La scénographie, un espace à vivre: l'interrelation entre l'acteur et espace comme outil de création scénographique*. 2016. (Dissertação de Mestrado) – Université du Québec, Montréal, 2016.
- » COUTO, L. Coesão no contexto da criação cênica: desafios e caminhos para o conjunto criador. *PÓS*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 184-198, 2018.
- » FERNANDES, Sílvia. A criação coletiva no teatro. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 13-21, 1998.
- » GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- » HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.
- » MOURA, J. Criação coletiva contemporânea na Confraria dos Atores: uma ideia sobre Micropolítica da Criação. *Anais do VII Congresso da ABRACE*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, 2012.
- » PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- » ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- » SALLES, Cecilia. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.