



A ABORDAGEM DE CRIAÇÃO CYCLES REPÈRE E O  
COMPARTILHAMENTO DA FUNÇÃO DA ENCENAÇÃO:  
uma análise do processo do acontecimento cênico *Não há ninguém*

EL ENFOQUE DE CREACIÓN CYCLES REPÈRE Y LA  
ACCIÓN DE COMPARTIR EL PAPEL DE  
DIRECCIÓN DE ESCENA:  
un análisis del proceso del evento escénico *Não há ninguém*

THE CYCLES REPÈRE CREATION APPROACH AND THE  
SHARING OF THE DIRECTOR'S ROLE:  
an analysis of the process of the scenic event *Não há ninguém*

Marcia Berselli<sup>1</sup>  
Juliana Gedoz Tieppo<sup>2</sup>

**RESUMO**

O artigo busca apresentar e analisar aspectos relativos à criação em modo colaborativo em um processo que teve como particularidade o compartilhamento da função da encenação por duas encenadoras. Trata-se do processo de criação que culminou com o acontecimento cênico *Não há ninguém*, desenvolvido por artistas (professores e estudantes) em contexto universitário. São analisados as abordagens e os procedimentos de criação selecionados como suporte ao processo criativo, especialmente o *Cycles Repère*, destacando a pluralidade de autorias e a valorização do repertório de cada colaborador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Encenação contemporânea, processos de criação, *Cycles Repère*

**RESUMEN**

El artículo busca presentar y analizar aspectos relacionados con la creación colaborativa en un proceso que tuvo como particularidad compartir el papel de director de escena por dos directores en la puesta en escena. Es el proceso creativo que culminó en el evento escénico *Não há ninguém* (No hay nadie), desarrollado por artistas (profesores y estudiantes) en un contexto universitario. Se analizan los enfoques y procedimientos creativos seleccionados para apoyar el proceso creativo, especialmente el *Cycles Repère*, destacando la pluralidad de autoría y la apreciación del repertorio de cada colaborador.

**PALABRAS CLAVE:** Puesta en escena, procesos creativos, *Cycles Repère*

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria; bersellimarcia@gmail.com.

<sup>2</sup> Encenadora e Produtora Cultural; juliana.gtieppo@gmail.com. Bolsista de Iniciação Científica durante o ano de 2018 (Bolsa PEIPSM/PRPGP/UFSM).

**ABSTRACT**

This article aims to analyze a collaborative process between two women sharing the director's role of a scenic event. This creative process culminated in the scenic event *Não há ninguém* (There is no one - free translation), which was developed by artists (teachers and students) in a university context. This article analyzes the approaches and procedures supporting the creative process, especially *Cycles Repère*, and highlights the plurality of authorship and the appreciation of each collaborator's repertoire.

**KEYWORDS:** Staging, creative process, *Cycles Repère*

\* \* \*

Ainda que bastante presentes na cena contemporânea, os procedimentos e práticas de criação em modo colaborativo muitas vezes são imersos em incertezas e dúvidas sobre seus modos de operacionalização. O fazer teatral tem como característica inerente a preservação dos processos, que não se dão na total transparência uma vez que necessitam da segurança das paredes da sala de ensaio para a exploração criativa que implica, por sua vez, grande exposição dos envolvidos. Assim, muitas vezes nos referimos a processos colaborativos a partir de obras e acontecimentos cênicos, porém, a singularidades dos processos não pode ser observada apenas na leitura dos espetáculos (PROUST, 2010). Dessa forma, parece ser importante lançar um olhar sobre as complexas tramas desenroladas na sala de ensaio, inclusive para problematizar e estimular as trocas sobre os fazeres e saberes próprios às artes cênicas.

Contudo, olhar para os processos criativos é sempre tarefa delicada, uma vez que envolve desnudar operações e relações que, como dito inicialmente, se concretizam pela proteção em relação ao olhar externo. Ainda, todo participante de um processo de criação não está imune, e é atravessado diretamente por tudo o que acontece na sala de ensaio. Assim, o olhar que retrata e busca analisar as práticas desenvolvidas, é um olhar contaminado que, mesmo buscando o distanciamento crítico, sempre estará envolto em perspectivas específicas a partir do lugar de onde se olha e da função em que se opera no processo criativo. Em nosso caso, o olhar é compartilhado a partir da perspectiva da encenação, uma vez que as duas autoras atuaram como encenadoras no processo que aqui será analisado.

Assim, o presente artigo busca apresentar e analisar aspectos relativos à criação em modo colaborativo em um processo que teve como particularidade o compartilhamento da função da encenação por duas artistas. Trata-se do processo de criação que culminou com o acontecimento cênico *Não há ninguém*, desenvolvido por artistas formados e em formação, vinculados à Universidade Federal de Santa Maria e participantes do Laboratório de Criação (LACRI).

### **O processo de criação de *Não há ninguém*: um laboratório de pesquisa e experimentação cênicas**

O grupo de pesquisa Laboratório de Criação (LACRI/CNPq) teve sua formação no ano de 2018 sendo composto, naquele período, por cinco atores e duas encenadoras, sendo que um integrante de cada uma dessas funções é professor enquanto os demais são alunos. Ao colocar alunos e professores compartilhando o mesmo espaço de ação, buscamos exercitar a flexibilização das hierarquias entre os criadores, uma das características dos moldes de processos colaborativos, que compõe os princípios do grupo. A proposta de 2018 partiu da intenção de que os colaboradores, artistas formados e em formação, pudessem se exercitar enquanto profissionais da cena através da criação e compartilhamento de um acontecimento cênico acerca da temática “violências contemporâneas”. Ainda que desenvolvido no espaço acadêmico, o projeto se aproximou mais de uma perspectiva profissional do que didática, objetivo em comum entre todos os participantes do grupo. Além da criação de um acontecimento cênico, teve-se o interesse de produzir conhecimento específico sobre o campo das artes cênicas, característica de um projeto que se propõe de pesquisa.

Os encontros, semanais, iniciaram em março de 2018 e seguiram até novembro do mesmo ano, culminando com o compartilhamento do acontecimento cênico *Não há ninguém*. O processo de criação foi articulado em encontros de 03 horas de duração, sendo dividido em duas fases: de março a maio e de junho a novembro. Na primeira fase, com foco no levantamento de materiais, o encontro foi organizado em dois blocos sendo o

primeiro bloco composto de uma prática corporal baseada nos princípios de movimento de Laban e o segundo destinado às partituras exploratórias. Já a segunda fase foi direcionada à avaliação do material e retomada, com a organização de partituras sintéticas e, por fim, o compartilhamento do acontecimento.

Procedimentos de trabalho corporal/vocal a partir das práticas de Rudolf Laban serviram como um meio de desenvolver um repertório corporal/vocal comum aos participantes. Para isso, as práticas foram conduzidas por um dos professores participantes do grupo, destacando as qualidades do movimento a partir das categorias corpo, esforço e espaço.

A abordagem de Laban para treinar o corpo era essencialmente uma exploração de possibilidades. Os exercícios consistiam em crescer e encolher, respirando e liberando em uma experiência geral de movimento do corpo inteiro, através de um processo de refinamento e descoberta de qualidades e direções, tensões e liberações, esclarecendo o movimento com precisão e sutileza.<sup>3</sup> (BRADLEY, 2009, p. 68/69, trad. nossa)

Assim, o início dos encontros estimulava que cada participante pudesse desenvolver competências relacionadas ao trabalho corporal, estimulando um reconhecimento das relações entre a direção do movimento, a tensão empregada e a qualidade do movimento. Com o avançar das práticas, os participantes ampliaram seus repertórios relativos à expressão corporal, jogando com as qualidades do movimento durante o desenvolvimento das partituras exploratórias.

A criação de partituras exploratórias - segunda etapa da estratégia de criação *Cycles Repère* - se constitui de livres criações a partir de recursos sensíveis, sendo o foco do segundo bloco dos encontros em sala de ensaio. A estratégia *Cycles Repère*, desenvolvida por Jacques Lessard, é constituída por quatro etapas: Recurso, Exploração, Avaliação e Representação. A primeira etapa é destinada ao reconhecimento e apresentação dos recursos disponíveis ao processo, sendo eles recursos humanos e técnicos. É na primeira etapa que os participantes apresentam seus objetivos em relação

---

<sup>3</sup> “Laban’s approach to training the body was essentially an exploration of possibilities. Exercises consisted of growing and shrinking, taking in breath and releasing it from a general experience of whole body movement through a process of refining and discovering qualities and directions, tensions and releases, clarifying the movement with both precision and subtleties.”

ao processo, bem como elementos disponibilizados à criação, os recursos sensíveis. A segunda etapa, das partituras exploratórias, investe na exploração e criação com os recursos, sendo que posteriormente as explorações são avaliadas e segue-se com a recuperação das mesmas em partituras sintéticas, ou seja, aquelas já criadas que são ajustadas em uma estrutura maior. No coletivo formado pelos integrantes do Lacri, as criações foram provenientes, em sua maioria, de improvisos a partir de tarefas apresentadas pelas encenadoras.

A avaliação constitui a terceira etapa da estratégia, e, por fim, tem-se a representação, quarta etapa e momento de compartilhar o acontecimento com espectadores. A proposta cíclica informa que, a qualquer momento, o grupo pode decidir retornar a alguma etapa, o que indica que a representação não necessariamente encerra o processo, uma vez que é possível ao grupo decidir retornar a alguma das etapas anteriores em uma manutenção contínua da ideia de processo de criação.

Embora desde o início estivesse definido o tema do trabalho que buscávamos desenvolver – violências contemporâneas –, em nenhum momento estávamos executando um processo de catarse das violências da vida dos envolvidos, visto não serem utilizados aspectos psicológicos nem autobiográficos. Se havia alguma conexão entre o que acontecia nos ensaios e a vida pessoal de cada artista, essa conexão acontecia mais tarde e de forma distanciada. No modo de trabalho adotado pelo coletivo, qual seja, *Cycles Repère*, a criação se dá a partir dos recursos sensíveis, propondo, inicialmente, um mote para a improvisação – a partir de uma tarefa relacionada a um objeto, uma projeção, uma música... – sendo que este mote não precisa estar relacionado à uma violência. As criações, assim, tomaram corpo sem a necessidade primeira de estarem vinculadas a um conteúdo ou objetivo pré-determinado.

Ainda que seguíssemos esse modo de trabalho, sem a busca direta por situações de violência, o grupo frequentemente atingia criações em que a violência estava presente, de forma intensa ou sutil. Ao longo do processo, o grupo foi entendendo, empiricamente, que nem todas as composições seriam

retomadas, ou seja, nem todas elas seriam úteis aos nossos objetivos. No entanto, nesta fase de exploração, mesmo percebendo a inadequação ao tema ou a falta de potencialidade de uma determinada criação no seu decorrer, o grupo não cessava em fazer investimentos, o que possibilita observar como os integrantes estavam efetivamente engajados para além do resultado, não precisando de uma validação para criar, e, divertindo-se ao longo do trabalho. Ademais, ao não abandonar a criação, mantém-se a possibilidade de que, no desenrolar dos investimentos efetuados, os rumos mudem e aproximem-se da temática escolhida, de maneira não premeditada pelo coletivo.

O grupo adquiriu o hábito de nunca abandonar o jogo nem a cena, o que gerava desenlaces surpreendentes e situações inesperadas, que não aconteceriam se não houvesse a constante insistência do coletivo. Foi este engajamento coletivo que proporcionou muito material e de qualidade. Tais observações concordam com as proposições de Lessard em relação ao procedimento de criação *Cycles Repère*. Segundo Lessard, uma das premissas do procedimento é manter o foco da etapa em que se está, assim, no momento de exploração não há julgamento sobre o que está sendo desenvolvido, ficando a avaliação do material restrita à terceira etapa.

É nesse momento que a análise entra especificamente em jogo porque até agora nós não fizemos mais que explorar sem colocar nenhum julgamento de valor sobre o que os Recursos nos inspiraram. A Avaliação, é a tomada de consciência do que foi proposto, é também o momento de colocar em perspectiva os objetivos; e finalmente, colocar em relação os objetivos com a proposta. Se trata de começar a estabelecer parâmetros para não refazer a história do teatro a cada peça. É necessário se ir mais precisamente na enumeração, no inventário e na estrutura do que se deseja fazer. As discussões acontecem, é o momento das escolhas. Nenhuma escolha intervém na exploração [segunda etapa]. Nenhuma. A liberdade era total. Pode-se ir para todas as direções e tudo é permitido. A Avaliação, ela, se torna restauradora.<sup>4</sup> (LESSARD apud SOLDEVILA, 1989, p. 34, trad. nossa)

---

<sup>4</sup> “C'est à ce moment que l'analyse entre spécifiquement en jeu parce que jusqu'alors on n'a fait qu'explorer sans porter aucun jugement de valeur tout ce que les Ressources nous ont inspiré. L'Évaluation, c'est la prise de conscience du propos, c'est aussi la mise en perspective de nos objectifs; et finalement, la mise en relation des objectifs avec le propos. Il s'agit de commencer à établir des paramètres pour ne pas refaire l'histoire du théâtre dans chacune des pièces. Il faut aller plus précisément dans l'énumération, l'inventaire et la structure de ce que l'on veut faire. Les discussions interviennent, c'est le moment des choix. Aucun choix n'est intervenu dans l'exploration (Partition). Aucun. La liberté était totale. On a pu aller dans toutes les directions et tout se permettre. L'Évaluation, elle, devient restriaive.”

É possível, assim, afirmar que a estratégia de criação não funcionou apenas como um guia a iluminar os caminhos do processo de criação, demarcando cada etapa, mas determinou os modos de articulação e desenvolvimento do processo, influenciando nos modos de operar dos artistas.

### **O modo de operação dos artistas no processo de criação: autoria compartilhada, leituras plurais**

Uma das abordagens das encenadoras vinculava-se ao objetivo da criação de um espetáculo que não estivesse preocupado em contar uma história. Estávamos, enquanto encenadoras, interessadas na criação e na elaboração de um acontecimento cênico, sem a necessidade de que ele convergisse para um enredo específico, mesmo com o objetivo de alcançar uma temática. Da mesma forma, não era importante impor ou provocar determinadas interpretações aos acontecimentos das cenas. Ao invés disso, estávamos interessadas em explorar as materialidades da cena, os conflitos entre os elementos e suas articulações possíveis.

Por esses motivos, nunca nos pareceu necessário debater – nem exigir ou determinar – sobre os sentidos ou interpretações da cena, seja entre as encenadoras ou com o elenco. Assim, a reelaboração da cena, na partitura sintética, investia no que ela era, na sua literalidade e sua materialidade; embora seja inevitável isentar-se totalmente de fazer escolhas baseadas no universo ficcional suposto, estas aconteciam como consequência ou último recurso, em segundo plano, sempre buscando uma solução mais aberta. Essa escolha não estava justificada pelo entendimento de que as cenas não portassem conteúdos específicos, ou porque não nos preocupássemos com esses conteúdos, mas porque acreditávamos que cada espectador poderia se relacionar com a composição segundo seu olhar. Preservar a leitura de cada um dos colaboradores envolvidos no processo também nos ajudou a elaborar uma cena mais plural em que os espectadores pudessem ser confrontados por diversas possibilidades de pontos de vista,

lacunas ou contradições, que os provocassem a elaborar suas próprias interpretações.

Para tanto, após a etapa de avaliação, na retomada das explorações organizadas em partituras sintéticas, o coletivo esteve atento para minimizar os desejos de estabelecer sentidos fechados para cada cena, contaminados principalmente pela postura das encenadoras em relação a isto. De modo geral, o grupo já havia incorporado esta perspectiva desde o início em sala de ensaio, por conta das partituras exploratórias que não eram debatidas logo após serem realizadas, como acontece em algumas estruturas de trabalho com a criação cênica. Assim, o momento destinado às partituras sintéticas se centrava na retomada dos jogos estabelecidos anteriormente, no colocar em relação novamente determinados elementos e investir na recuperação do jogo entre os recursos.

A partitura sintética apresenta um primeiro quadro visual (*canvas*) que exige da função da encenação um trabalho de bricolagem, em que pouco a pouco uma estrutura mais precisa vai tomando forma. No processo aqui analisado, as duas encenadoras atuaram em grande proximidade de modo a testarem possibilidades sem anular a perspectiva da parceira, mas também sem criar um espaço caótico ou contraditório para os atores. Isso significa que, compartilhando a encenação, foi preciso ampliar nosso olhar e desenvolver a capacidade da tomada de decisões compartilhada evitando, também, qualquer princípio de determinação rígida de uma unidade em prol da preservação da pluralidade, como objetivavam as encenadoras desde o início.

Novamente, o procedimento de criação escolhido revelou-se provocador do desenvolvimento de habilidades relativas ao compartilhamento da função. “Um encenador que trabalha com os *Cycles* sempre ouvirá os diferentes artistas reunidos e cada um trabalhará em seu campo. E todos estarão na mesma posição, mesmo que o encenador seja o ‘último a decidir’”<sup>5</sup> (LESSARD apud SOLDEVILA, 1989, p. 38, trad. nossa).

---

<sup>5</sup> “Un metteur en scène qui travaille avec les Cycles sera toujours à l'écoute des différents artistes réunis et oeuvrant chacun dans son domaine. Et tous seront sur le même pied, même si ce metteur en scène est le «décideur ultime».”



De certa forma, os *Cycles Repère*, em sua estrutura, destacam a pluralização da autoria, a qual leva à “abertura das diversas áreas do espetáculo à subjetividade de seus respectivos criadores” (TROTТА, 2006, p. 162), objetivo do trabalho dos integrantes do LACRI e característica dos processos colaborativos que vem sendo observada na cena teatral desde meados de 1960.

A noção de espetáculo como unidade corresponde a uma configuração piramidal da autoralidade. No topo está o autor do espetáculo, função que concentra a concepção da obra e centraliza as relações chamando para si cada elemento e cada criador, que mantém com ele um diálogo privado e exclusivo. A noção de pluralidade, ao contrário, postula a autonomia dos discursos artísticos, sem que haja domínio de um elemento sobre os demais: o encenador, ao invés de soldar os elementos em uma unidade de estilo e um sentido comum, promove o afastamento entre eles. (TROTТА, 2006, p. 162)

Rosyane Trotta nos auxilia a compreender que a elaboração do acontecimento cênico, assim, se dá em uma proximidade maior entre as diferentes funções da cena, que não anulam suas particularidades em relação a seus fazeres específicos – atuação, encenação, design de cena – mas que dialogam de modo mais aberto e menos disciplinar (no sentido de manutenção rígida de paredes entre as funções).

Essa abordagem da encenação que se vincula a uma proposição de estética aberta/flexível, em que há a presença da pluralidade de autorias, pode ser levantada como uma das características que promoveu espaço fértil para a ocupação da função da encenação por duas pessoas de forma proficiente. Se a proposta de encenação tivesse o interesse em unificar a cena e determinar sentidos rígidos, talvez fosse necessário um esforço para alcançar um meio termo entre duas leituras da cena provenientes das duas encenadoras. No entanto, o que buscávamos era o contrário, a pluralidade de leituras, fato que permitiu que ambas as encenadoras tivessem espaço de ação concomitantemente.

De maneira geral, a encenação é vista e entendida popularmente como o espaço de apenas uma pessoa, este pensamento está associado à função tradicional do encenador, que deve atingir uma unidade em todos os aspectos do espetáculo, buscando concretizar uma concepção idealizada segundo uma leitura realizada. Desvinculando a encenação do lugar de uma

supremacia determinante, torna-se possível pensar em compartilhar a encenação. Ademais, para o bom desenrolar da divisão dessa função, estiveram presentes os moldes colaborativos, que exigem uma postura específica – pautada também pelo respeito, pela agência e pela cumplicidade entre os colaboradores – além de um conjunto de interesses e abordagens em comum que as encenadoras em questão estavam interessadas em investigar.

### **Abordagens das encenadoras: a equação entre tarefas e repertórios de cada colaborador**

Em relação às abordagens que circundavam o campo de interesses das encenadoras, enquanto possíveis estratégias de criação, havia a centralidade das materialidades presentes no processo: recursos humanos, objetos, músicas, espaços, imagens digitais. Dessa forma, as encenadoras optaram pelo uso de Tarefas (*Scores*) como procedimento central de criação, sendo que a articulação das tarefas se dava em relação aos recursos acima citados.

Sistematizando em práticas e pesquisas o procedimento de criação, Anna Halprin passa a utilizar os Scores de modo mais presente a partir dos anos 60, isolando a segunda etapa dos ciclos RSVP, desenvolvidos por ela e Lawrence Halprin na mesma década. “Podemos compreender os *scores* enquanto tarefas-base, e podem funcionar como um esqueleto (sólido e flexível), que permite a sustentação das propostas sem torná-las rígidas” (BERSELLI et al., 2018, p. 98).

As tarefas têm naturezas variadas, podendo partir da indicação de atividades, de textos, de desenhos, de músicas, de objetos etc. No processo de criação, o trabalho com as tarefas partia de indicações das encenadoras com foco na materialidade dos elementos. As encenadoras estimulavam que os atores buscassem investir em ações a partir da concretude dos recursos, explorando suas formas, texturas, volumes. Assim, o jogo que se estabelecia partia do uso cotidiano dos objetos, por exemplo, sofrendo transformações a partir da manipulação do jogo pelos atores. No conflito entre as materialidades, na apresentação de narrativas em primeira pessoa, na

multiplicidade de focos em uma mesma cena, os atores encontravam inúmeras respostas às tarefas lançadas como ponto de partida. Essa multiplicidade de respostas evidenciava a estética plural, uma vez que não havia um elemento centralizador, se em um momento o foco estava no ator, no momento seguinte poderia estar na imagem digital, depois em um objeto, na sequência em um recurso sonoro ou de iluminação.

Além do estímulo à presença da pluralidade, as tarefas também contribuíram para o investimento nos repertórios de cada colaborador. A partir do interesse na preservação e utilização do repertório dos artistas envolvidos no processo, foi possível compreender que os colaboradores não precisavam adquirir uma série de conhecimentos ou habilidades específicas e comuns ao grupo para estarem aptos a participar do processo. Cada participante pôde revisitar sua bagagem criativa, trabalhando a partir de suas competências já adquiridas, valorizando os estudos e os conhecimentos desenvolvidos em sua própria trajetória.

A partir das composições criadas no processo de criação de *Não há ninguém*, é possível afirmar a potência da comunhão dos diferentes repertórios em sala de ensaio. Como exemplo, destacamos um exercício em que a tarefa era criar individualmente uma composição a partir de uma série de itens – deslocamento pelo espaço, pausa, frase curta, alteração de velocidades. No compartilhamento das tarefas, cada composição estava permeada de diferentes características, com influências do ballet, presença de acrobacias, inserções de elementos da comédia e da *performance art*. Na colagem das composições, as encenadoras observaram a diversidade de nuances presentes nas articulações de corpo, tempo e espaço, revelando a possibilidade de leituras variadas, algumas em concordância e outras em total discordância.

Se as encenadoras se deparavam com uma miríade de possibilidades a partir de tamanha quantidade de material gerada pelos atores, ao mesmo tempo, nesse modo de trabalho, o ator também ganhou mais autonomia e poder, pois não estava operando como veículo de uma interpretação. Nesses moldes, é o ator quem determina sua participação no processo de criação,

investindo em ações e movimentos a partir de seu repertório e interesses, sem a necessidade da aprovação das encenadoras. Em relação à revisão de habilidades e competências desenvolvidas em sua trajetória, é válido destacar a observação de que, nos moldes do processo aqui analisado, o ator não precisa se adequar ou adquirir certas habilidades, sendo o mais importante sua aptidão para recuperar e articular seu repertório técnico em relação a cada tarefa e no jogo com o coletivo.

### **Considerações finais**

Durante o exercício de compartilhar a função da encenação, observamos alguns padrões relativos às nossas respostas durante o processo. Estamos acostumados a debater sobre os vícios e maneirismo dos atores, porém, o mesmo pode ocorrer com o encenador. Existe uma diferença entre os traços do artista – independente da função – e seus vícios. Com o tempo foi possível distingui-los. Quando se trata do primeiro, a vontade em questão sempre volta, ela é intuitiva e não é descartada pela reflexão nem pelo conhecimento de outras possíveis soluções ou abordagens, enquanto os maneirismos estão fortemente associados a hábitos ou a ilusões de verdades absolutas cristalizadas na prática do artista. Em se tratando destas últimas, ao questionar o porquê dessas ações ou, se elas poderiam acontecer de outra forma, percebíamos que elas não se sustentavam.

A abertura a repensar modos ao atuarmos como encenadoras, nos permitiu experimentar outras formas de agir no processo e na solução de cenas, aumentando nossos repertórios e compreendendo, para então ser possível reavaliar, certas ações em nossos históricos que poderiam estar cristalizadas pela repetição. Compartilhar a encenação proporcionou que avaliássemos a partir de um olhar expandido nossas ações. A tomada de decisão compartilhada exigia assertividade e objetividade em nossas colocações, o que nos levava a questionarmos nossos próprios posicionamentos. No entanto, dividir a encenação não apenas nos mostrou defeitos em nossos modos operar, mas também potencialidades e soluções cênicas diretamente relacionadas a nossos repertórios individuais.

O compartilhamento da função da encenação também permitiu a compreensão de outros modos de operar nessa função em momentos específicos, por exemplo, para uma das autoras o tempo dilatado para as improvisações dos atores gerava um incômodo por dois motivos: primeiro porque ela sentia que precisava interferir para que o jogo não ‘morresse’, e, segundo, pelo medo de que não fosse possível recuperar as criações posteriormente. Esse receio destacava sua preocupação excessiva com os atores, indicando uma dependência extrema (exemplificada pela ideia de que sem a intervenção constante e direta da encenadora, “os atores ficariam sem saber o que fazer”).

Talvez, sem a oportunidade do compartilhamento da encenação, ela não tivesse experimentado essa possibilidade de tempo dilatado, uma vez que não se sentiria confortável com isso, ou, experimentando, não saberia como proceder nessa situação. Não demorou muito para que esta encenadora percebesse que, por ser um processo colaborativo, a responsabilidade com a continuação do jogo era tanto da encenação quanto das outras funções e que, pela abordagem do projeto, o objetivo da recuperação não era retomar um detalhamento excessivo, mas sim a recuperação de uma situação, no seu aspecto geral. Outro aspecto importante diz respeito a assumir que o encenador não precisa ter controle geral sobre as criações todo o tempo. É possível perder-se, observar o vácuo, acolhendo a sensação de não saber. Em dupla, foi possível exercitar essa abordagem com maior tranquilidade, diluindo a cobrança e contando com o suporte da parceira.

Avaliamos que o êxito do compartilhamento da função do encenador também se deve ao procedimento escolhido como suporte para o processo de criação. Com os *Cycles Rèpere*, finalizamos o processo com 09 ensaios práticos voltados para o levantamento de material, totalizando de 27 horas de criação em sala de ensaio, tempo em que investimos na criação de partituras exploratórias produzindo cerca de 35 partituras avaliadas positivamente (não fizemos a contagem das partituras descartadas). Esses dados confirmam o alto nível de produtividade estimulado pela abordagem do processo de criação através do procedimento determinado, mas também

pela postura dos colaboradores envolvidos, pelo constante engajamento do grupo e pela valorização dos repertórios individuais.

A abordagem escolhida para nortear o processo de criação de *Não há ninguém*, centrada na pluralidade de autorias, convergiu para a estética determinada (vinculada ao teatro pós-dramático), investindo na noção de teatro como acontecimento, no uso da estrutura em blocos não lineares e sem continuidade aparente e na atuação do ator em primeira pessoa. Em sala de ensaio, as escolhas estéticas foram sendo definidas dia a dia, ditadas não apenas pelas duas encenadoras, mas em uma contínua retroalimentação entre os agentes criativos.

Para finalizar, é importante ressaltar a importância da presença constante do diálogo, fundamental para afinar os interesses dos participantes, e da recordação diária sobre os objetivos de cada colaborador – apresentados no primeiro encontro, compondo a primeira etapa dos *Cycles Rèpere*. Operar em colaboratividade exige como premissa fundamental o respeito aos interesses e valores de cada indivíduo, elementos esses que não podem ser esquecidos pelo coletivo.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BERSELLI, Marcia et al. Processo colaborativo e a busca pela horizontalidade das relações entre as funções da cena: procedimentos, práticas e estratégias de criação. **Conceição/Conception**, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 90- 115, dez. 2018.

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. London and New York: Routledge, 2009.

PROUST, Sophie. Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais. In: **Jeu**, Dossier L'œuvre en chantier, sous la dir. de Marie-Andrée Brault, n° 136, p. 82-88, 2010.

SOLDEVILA, Philippe. De l'architecture au théâtre : Entretien avec Jacques Lessard. **Jeu**, n° 52, 31–38, 1989.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Revista Sala Preta**, v. 6, p. 155-164, 2006.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.