

Colaboração

Uma estratégia de sobrevivência

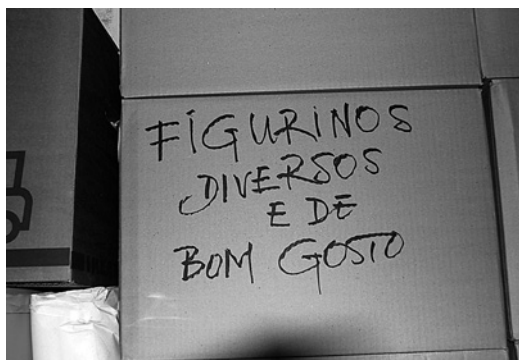
Marisa Fernandez Falcón

Em Lisboa, ouve-se repetidamente que o teatro é como uma grande família. Também se diz que é um meio pequeno onde todos se conhecem. De facto, basta olhar para a programação cultural da cidade, sobretudo para a relacionada com as artes performativas, para se observar que existe uma grande partilha de recursos humanos e físicos: actores que trabalham em espectáculos de diferentes companhias, criadores que apresentam os seus projectos no espaço de outros, figurinistas e designers que cooperam com vários colectivos, etc. Esta colaboração permite não apenas a optimização de recursos como também a promoção da criatividade e a afirmação de novos artistas através do reconhecimento dos seus pares. A colaboração parece assim estar enraizada no tecido teatral e pode ser entendida como uma estratégia de sobrevivência desenvolvida por artistas e companhias de modo a assegurar o seu trabalho num meio com recursos escassos. A solidariedade e a entreaajuda têm mais destaque nas companhias com espaço próprio, uma vez que ter um local onde apresentar o trabalho ao público é de suma importância para os criadores emergentes. O empréstimo do espaço e a partilha de recursos possibilita não apenas a exibição do projecto artístico para os criadores acolhidos como também o desenvolvimento de estratégias de programação e a angariação de novos públicos, o que acaba por beneficiar todas as partes implicadas nesta troca. A noção de apoio e de cooperação parece reforçar deste modo a ideia popular de entender o teatro como uma grande família, cujo referente residual aponta possivelmente para as famílias que, de facto, compunham as companhias da *commedia dell'arte*.

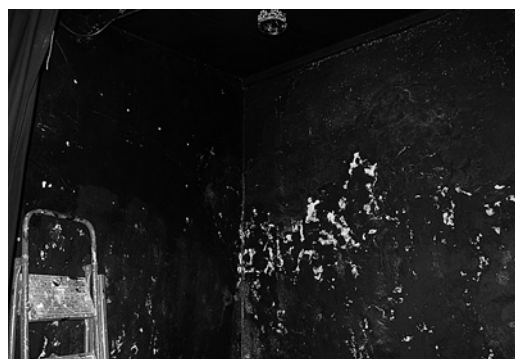
O conceito de cooperação utilizado nestas linhas inspira-se nos trabalhos desenvolvidos por Mark Pagel e Natalie e Joseph Heinrich, autores da área da biologia evolucionista, da psicologia e da antropologia. Estes autores entendem a cooperação como uma característica dos seres humanos que tem permitido a sua evolução por meio da

partilha de conhecimentos e ferramentas. Os Henrich afirmam que a cooperação é um comportamento que evolui e que se relaciona com a cultura herdada, as normas sociais, as relações de família, a etnicidade, a reciprocidade e a reputação. Por sua vez, a cooperação pode ser desenvolvida de diferentes modos, o que influencia os seus objectivos e resultados.

A partir da análise realizada por estes autores podem encontrar-se no âmbito do teatro dois modelos de colaboração: o primeiro estaria relacionado com a cooperação desenvolvida entre criadores de diferentes áreas que participam num mesmo projecto artístico. Este objectivo comum permite que se estabeleçam modos de abordagem e de trabalho diferentes, o que por sua vez permitirá alcançar resultados inesperados. Este modelo é observado principalmente em projectos de vanguarda ou ligados à procura de novas linguagens performativas. Neste tipo de iniciativas a colaboração entre criadores de áreas artísticas diversas faz parte do próprio projecto dado que a contaminação de linguagens é parte intrínseca do processo. Para citar apenas um exemplo pode falar-se do trabalho desenvolvido pela companhia lisboeta Cão Solteiro e pelo cineasta André Godinho no espectáculo *Play, The Film* (estreado a 12 de Novembro de 2011 no Teatro Camões numa co-produção com o Festival Temps d'Images). Durante a representação, os espectadores, sentados na plateia, viam o filme *The Great Gabbo* enquanto os actores, frente ao ecrã mas de costas para o público, faziam a dobragem e, nalgumas ocasiões, invadiam o "palco" do filme. De facto, o espectador tinha a sensação de que estava nos bastidores de um cinema, pois o filme era passado ao contrário como se a plateia estivesse do outro lado do ecrã. O próprio cineasta trabalhava também como actor, numa ideia completa de interacção e "contaminação" criativa. Aliás, a escolha do filme é também reveladora pois o protagonista, Erich von Stroheim (*The Great Gabbo*), é também um dos realizadores (embora não creditado), junto com James Cruze.



O segundo modelo que pode ser observado no panorama teatral diz respeito à cooperação desenvolvida entre criadores das mesmas áreas. As iniciativas levadas a cabo nestes moldes permitem, em linhas gerais, que os projectos sejam mais estáveis e tenham uma maior duração no tempo, devido em grande parte à associação de recursos e ideias. O facto de conseguir colaborar com vários artistas e estruturas possibilita também um maior desenvolvimento criativo, podendo igualmente ajudar na afirmação dos projectos no circuito teatral. Este segundo modelo é possivelmente o que se encontra com mais frequência no panorama teatral lisboeta, e poder-se-ia afirmar, no meio teatral internacional. Aliás, a cooperação e a entajada



desenvolvida entre as companhias de teatro mais antigas e os criadores emergentes permite que estes últimos melhorem as condições que lhes permitem desenvolver o seu trabalho com qualidade, pois têm à sua disposição recursos materiais, os conselhos e o apoio de profissionais com experiência. A colaboração entre criadores também está implícita na participação nos projectos uns dos outros, o que possibilita a renovação das companhias ao nível dos recursos humanos, das temáticas, das abordagens, etc. A modo de exemplo, pode assinalar-se o percurso de Bruno Bravo e da companhia Primeiros Sintomas. Bruno Bravo trabalhou como actor, no início da sua carreira, com vários encenadores, tais como Jorge Silva Melo, João Fiadeiro e João Brites. Os trabalhos dos Primeiros Sintomas foram apresentados, entre outros locais de Lisboa, na Casa Conveniente de Mónica Calle, no espaço Karnart de Luís Castro ou na Associação Abril em Maio. Bruno Bravo foi igualmente convidado para encenar o espectáculo do Teatro Meridional *Endgame* com Miguel Seabra e João Lagarto, pelo qual a companhia recebeu vários prémios. Estas experiências constituíram uma base importante para a inscrição da companhia no tecido teatral de Lisboa, conseguindo assim o reconhecimento por parte tanto dos pares como do público, e ainda os recursos materiais e económicos para permitir a viabilidade do projecto artístico.

Embora este seja um percurso relativamente comum dentro do tecido cultural lisboeta, não deixa de ser paradoxal que assim aconteça. Porque se é consensual que o mercado é pequeno e os recursos escassos, surge inexoravelmente uma pergunta: qual o interesse que pode existir em apoiar novos projectos que concorrem com os já existentes na captação de público e de recursos económicos e materiais? A resposta a esta questão poderá estar na noção segundo a qual a colaboração, em último caso, beneficia mais os que cooperam que os que não cooperam. O facto de criadores e companhias de teatro se ajudarem entre si responde a uma estratégia de

<
Figurinos para *Bom gosto*, 2012. Interior do espaço A Ribeira, modificado para acolher as Curtas 2012, fot. Marisa Falcón.

<
O mensageiro, de Manuel Henriques, apresentado durante as Curtas 2012. Cenografia para o espectáculo, fot. Marisa Falcón.

>
Entrada do espaço A Ribeira dos Primeiros Sintomas, 2012, fot. Marisa Falcón.

Manuel Henriques e Nuno Fidalgo na preparação do espectáculo *O mensageiro*, de Manuel Henriques, fot. Marisa Falcón.

<

>

Discotheatre Remix,
Medalha d'Ouro, 2012.
Dentro do Marco Alemão,
evento comissariado pelo
Teatro Praga a convite do
Goethe- Institut,
fot. Marisa Falcón.

sobrevivência que lhes permite a continuidade do seu trabalho. A cooperação entre companhias e criadores através da partilha de recursos materiais e humanos admite ainda a criação de redes de contactos entre os grupos através das quais se poupam recursos, se ganham novos públicos e se renova o tecido cultural, favorecendo-se assim a sua sobrevivência. Esta rede de entajuda que se observa entre os diferentes criadores e companhias não é indiferenciada. Poder-se-ia falar em grupos, quase como famílias de apoio, uma espécie de filiação que responde a diferentes factores, onde se aprecia também a ideia de protecção das jovens gerações. De facto, são numerosos os casos nos quais as gerações/projectos anteriores "têm acolhido" a geração/projecto posterior, como se estivessem a pagar uma dívida antiga, repetindo um costume com o qual também beneficiaram. Seguindo com o exemplo dos Primeiros Sintomas, podemos observar como a companhia repete os "costumes" de que terá beneficiado. O elenco de *Salomé*, que se estreou na Ribeira em Junho de 2012, é representativo desta ideia. O espectáculo é interpretado por jovens actores que colaboram com a companhia e que em muitos casos foram alunos de Bruno Bravo na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde o encenador também estudou e ensinou, ou que trabalharam com Sandra Faleiro na televisão. A colaboração não está apenas ligada à qualidade do trabalho, encontra-se igualmente na noção de afectividade, de ligação pessoal, que acaba por ter, em última análise, um peso importante no conceito de colaboração que é abordado.

A colaboração entendida como auxílio ao desenvolvimento das novas gerações de criadores tem no empréstimo de um local onde apresentar os espectáculos um dos principais apoios. À escassez de espaços existentes na cidade deve acrescentar-se a dificuldade para aceder a estes equipamentos por parte dos criadores novos. Por esta razão, estas redes de cooperação inter-geracionais são fundamentais para a confirmação de novos artistas. A ideia de um espaço que permita desenvolver as capacidades criativas não apenas dos actores, mas também de todos os criadores e técnicos que colaboram no grupo, é basilar para o desenvolvimento de um projecto teatral. A partilha de ideias e a sua experimentação *in loco* (sem mais constrangimentos que os já conhecidos, como o próprio local e quase sempre as limitações orçamentais) permite aos criadores encarar o seu trabalho com maior liberdade. O espaço, por sua vez, imprime um valor simbólico ao projecto ligando-o de diferentes formas à programação da companhia que o acolhe.

Aliás, e devido também à dificuldade de manter um espaço próprio, as companhias procuram que o seu local



seja um reflexo das suas linhas estéticas e do seu posicionamento no tecido cultural. A maioria destes locais são espaços não convencionais que originariamente tinham sido construídos para serem armazéns, garagens, etc. e que são arrendados por cinco ou mais anos. As adaptações que são feitas nestes lugares procuram transformá-los em espaços polivalentes que permitam uma relação privilegiada entre os criadores e o público. Neste sentido, o espaço da Ribeira é paradigmático. O espaço, transformado numa sala de espectáculos para apenas 20 pessoas, responde aos objectivos da companhia Primeiros Sintomas, que pretende privilegiar nos seus espectáculos uma ligação muito próxima com o público. Contudo, este lugar não foi apenas concebido para ser o local de apresentação, de ensaio e escritório da companhia, mas pretende também ser um espaço pluridisciplinar e aberto à comunidade. A Ribeira procura ser um *locus* de sociabilidade, um local de convívio e de cultura.

Se, como se afirma, o espaço teatral não deixa de ser a exteriorização da própria companhia, significa isto que a ideia de cooperação está a ser desterrada ou limitada? A resposta a esta pergunta deve passar por relembrar duas ideias já assinaladas: a de que a cooperação faz parte intrínseca do próprio tecido teatral da cidade de Lisboa e, por esse motivo, a colaboração está muito presente e desenvolve-se a ideia da actividade teatral como família, que, embora os seus membros se apresentem como abertos, "cuidam" dos seus membros.

O que pode acontecer, em alguns casos, é que o próprio espaço seja o mote para desenvolver um projecto de programação mais coeso e ligado directamente aos universos estéticos ou ideológicos dos criadores que nele desenvolvem o seu trabalho. Neste sentido, o local pode ser também uma espécie de plataforma de acolhimento para as criações desenvolvidas por criadores que colaboram regularmente com a companhia e partilham deste universo estético. Deste modo, disponibilizam-se os meios ao



<
Salomé,
 de Oscar Wilde,
 enc. Bruno Bravo,
 Primeiros Sintomas, 2012
 (Carolina Salles,
 Ricardo Neves-Neves,
 Sandra Faleiro
 e António Mortágua),
 fot. Bruno Bravo.

alcance da companhia para ajudar o crescimento dos jovens criadores que com ela trabalham. De igual forma, a companhia que acolhe procura alargar os horizontes da sua esfera de influência com a presença de outro público atraído por estes novos criadores. O que em princípio poderia parecer uma limitação da ideia de cooperação, acaba por ser, em última análise, mais uma estratégia de sobrevivência, pois no teatro as afinidades pessoais são quase tão importantes como as afinidades estéticas. Esta estratégia é seguida por quase todas as companhias e projectos teatrais com espaço próprio que procuram com a sua programação privilegiar a colaboração e protecção dos criadores que pertencem à sua esfera estética e afectiva e deste modo colaboram no crescimento da companhia.

De facto, observa-se na programação, que os Primeiros Sintomas desenvolvem na Ribeira, que se privilegia a apresentação de trabalhos de criadores da esfera do grupo. Como mostra desta programação podem mencionar-se os concertos que o Conjunto Vigor, formado por Sofia Vitória, Joana Campelo e Inês Pereira, têm apresentado neste espaço em 2012 ou da peça *Woyzek*, a partir de Büchner, com a participação de Vera Barreto, Catarina Rosa e António Mortágua, actor regular na companhia. Do mesmo modo que a estreia do espectáculo *A porta fechou-se e a casa era pequena*, do Teatro do Eléctrico, companhia fundada, entre outros, por Ricardo Neves-Neves, colaborador habitual dos Primeiros Sintomas, faz sentido como espectáculo de inauguração da Ribeira como local de teatro (embora o espaço tivesse sido realmente inaugurado com as Curtas, pequeno festival de breves peças de teatro organizado pelos Primeiros Sintomas desde 2008).

A modo de conclusão pode afirmar-se que o trabalho desenvolvido pelos artistas e criadores não deve apenas ficar circunscrito a uma ideia de criatividade isolada. Num meio pequeno a colaboração que se estabelece entre

criadores e companhias é importante para permitir não apenas o aparecimento de projectos num meio de recursos escassos, mas também o desenvolvimento criativo do tecido cultural. A cooperação anteriormente descrita é decisiva a vários níveis: entre as companhias, para criar um espaço comum que permita a entreeajuda de modo a colmatar as falhas do mercado e das políticas culturais; entre os criadores e as companhias de modo a completar a formação e renovar estéticas, ideias, abordagens, atrair novos públicos, etc.; entre os criadores e a cidade, de modo a enriquecer quantitativa e qualitativamente a oferta cultural.

Contudo, afirma-se que a cooperação é uma estratégia de sobrevivência, pelo que a ideia de protecção aos novos criadores que são mais próximos das linhas estéticas e afectivas é importante para a continuação no tecido cultural da cidade. Neste sentido, o espaço próprio é um elemento fundamental pois permite a experimentação artística, o estabelecer uma outra relação com o palco e com o espectador/visitante e a construção de uma ideia de programação cultural própria. Esta liberdade favorece a promoção de novos projectos assumindo um risco baixo. Por este motivo a ideia de colaboração mais não é do que um alargamento da ideia de família, e em última instância, a base para conseguir a sobrevivência de criadores e espaços na cidade.

Referências bibliográficas

- HENRICH, Natalie/ HENRICH, Joseph (2007), *Why Humans Cooperate: A Cultural and Evolutionary Explanation*. New York, Oxford University Press.
- PAGEL, Mark (2012), "Adapted Culture" in *Nature*, vol. 482, pp. 297-299.