

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# **ESTÁGIO CURRICULAR EM MOBILIDADE NO JAPÃO**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

---

**Clara Passarinho**

Yokohama, agosto de 2024

# **ESTÁGIO CURRICULAR EM MOBILIDADE NO JAPÃO**

## **RELATÓRIO DE ESTÁGIO**

**Clara Passarinho**

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica de Francisco Parreira, professor adjunto convidado, área científica - Teoria em Teatro.

Yokohama, agosto de 2024

## **Agradecimentos**

Quero expressar a minha gratidão do fundo do meu coração aos meus pais, pelo seu apoio e amor incondicional ao longo de todo o meu percurso. Um agradecimento especial ao meu namorado, que tem caminhado de mãos dadas comigo em todas as vertentes da minha vida, oferecendo-me sempre incentivo e compreensão. Agradeço ainda à minha tia por ser uma fonte de inspiração e à Vanda Tomás com quem sei que posso sempre contar.

Agradeço profundamente também ao Professor Francisco Parreira, que me fez apaixonar pelas artes performativas japonesas e que, com as suas orientações, me lembra constantemente da razão pela qual estou a estudar estas artes.

Agradeço à Professora Maria João Vicente, que me apoiou antes da minha ida para o Japão e garantiu que tudo corresse bem. Sou grata ao Yokohama Theatre Group pela calorosa recepção e à English Rakugo Association, que me acolheu sem hesitar.

**Resumo:**

Este relatório centra-se na investigação de processos colaborativos e criatividade no contexto do estágio no Yokohama Theatre Group (YTG), onde co-criei um espetáculo original em conjunto com o grupo. O relatório divide-se em três partes: um enquadramento teórico sobre a criação coletiva, experiências práticas no YTG e uma exploração pessoal do Rakugo, uma técnica japonesa de narrativa oral. As reflexões abordam os processos colaborativos, examinando tanto as suas fragilidades como as suas mais-valias no contexto teatral contemporâneo.

**Palavras-chave:** processos colaborativos, estágio, Yokohama Theatre Group, co-criação, mobilidade artística, rakugo

**Abstract:**

This report focuses on the investigation of collaborative processes and creativity within the context of the internship at the Yokohama Theatre Group (YTG), where I co-created an original show with the group. The report is divided into three parts: a theoretical framework on collective creation, practical experiences at YTG, and a personal exploration of Rakugo, a Japanese storytelling technique. The reflections address collaborative processes, examining both their challenges and advantages in the contemporary theatrical context.

**Keywords:** collaborative processes, internship, Yokohama Theatre Group, co-creation, artistic mobility, rakugo

# Índice

<b>Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>Enquadramento teórico.....</b>	<b>9</b>
A queda do autor.....	9
Como surge o “nós” num processo criativo.....	12
O Group Theatre e a sua influência.....	18
Criatividade Coletiva.....	21
<i>Q-sort de Colaboração.....</i>	<i>24</i>
<b>Estágio no Yokohama Theatre Group.....</b>	<b>26</b>
Contextualização do Yokohama Theatre Group.....	26
Regime de trabalho.....	27
Tarefas desempenhadas.....	28
Reflexão.....	29
Decisões cénicas.....	30
Conciliação das diferenças.....	30
Conciliação de formações.....	31
Possibilidades de colaboração futura.....	32
Imprevistos e adversidades externas.....	32
Uma estrutura descomprometida.....	33
<b>A Arte do Rakugo: Tradição e Transformação.....</b>	<b>34</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>39</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>41</b>
1 - Itens Q-Sort de Colaboração.....	41
<b>Referências.....</b>	<b>44</b>

## Introdução

Como objeto conferente de grau, durante o meu estágio curricular de noventa dias, co-criei um espetáculo original no *Yokohama Theatre Group* (YTG). O espetáculo estreou em agosto de 2024, no *World Peace Theatre, Yokohama*, Japão. O orientador que me acompanhou foi o Professor Francisco Parreira. O YTG distingue-se por ser um coletivo contemporâneo de teatro composto por artistas de diversas nacionalidades, que se reúnem para trocar experiências e criar de forma colaborativa. Fundado em 1900 como um clube de teatro, o grupo abraçou o teatro contemporâneo em 2007, mantendo uma estrutura não hierárquica que garante uma participação equitativa de todos os membros. Estando sediada no Japão, a Companhia funciona como ponto de encontro de artistas migrantes, o que conferiu a esta experiência um interesse acrescido do ponto de vista da diversidade de metodologias e visões de trabalho teatral. Pude observar, através da prática, as semelhanças e diferenças entre os artistas com quem trabalhei, num local fora da Europa, situação que permitiu algum distanciamento e um olhar crítico sobre o próprio teatro.

Paralelamente, realizei uma investigação prática sobre o *Rakugo*, uma prática tradicional japonesa pouco conhecida entre nós, o que conferiu a este estágio um interesse acrescido. Para consolidar a minha investigação, frequentei algumas aulas de *Rakugo* do mestre Kanariya Eiraku, *performer* e presidente da *English Rakugo Association*. Esta investigação – bem como todo o meu tempo no Japão – teve o apoio da Bolsa de Curta Duração da Fundação Oriente que me foi atribuída. No ano de 2023, tive a oportunidade de estar no Japão (mais especificamente em Quioto), durante um mês, onde fiz parte do programa *Traditional Theatre Training* no *Kyoto Art Center* e aprendi e treinei *Nihon Buyō*, dança clássica japonesa. Desta forma, o meu estágio e regresso ao Japão no verão de 2024 foi uma continuação e aprofundamento do estudo das artes performativas nipónicas. Este estágio curricular prático permitiu também uma análise crítica da criação teatral de outras latitudes, entre artistas de diferentes formações, chegando ao teatro tradicional e ao contemporâneo.

O estágio no YTG proporcionou uma compreensão mais profunda da criação teatral colaborativa. Desde as reuniões preparatórias online até à intensa fase presencial de ensaios, tive a oportunidade de participar ativamente na gestão e coordenação do processo criativo. As minhas responsabilidades incluíram a

organização dos ensaios, o planeamento da criação, a direção de algumas sessões e a gestão da rede social do grupo. Ao longo deste período, observei como o trabalho colaborativo do YTG se estende desde o processo criativo até à estrutura organizacional, onde todas as vozes têm peso igual, contribuindo para um ambiente de co-criação e partilha.

Este relatório encontra-se dividido em três partes principais que espelham o desenvolvimento teórico e prático do estágio.

Na primeira parte, é apresentado um enquadramento teórico em que exploro conceitos que fundamentam a criação coletiva no teatro, nomeadamente a “queda do autor” e a emergência do "nós" nos processos criativos. Início com uma reflexão sobre a transformação do conceito de autoria no século XX, explorando a sua desconstrução com vista a uma abordagem mais horizontal e colaborativa no teatro. De seguida, examino como o "nós" surge nos processos criativos, analisando a forma como a coletividade e a partilha de responsabilidade se tornam centrais na criação artística contemporânea. Recorro ao estudo da influência do *Group Theatre*, uma referência histórica na defesa da criação coletiva, bem como de outras referências num mundo das artes e aprofundo o conceito de criatividade coletiva, demonstrando como este molda as práticas de colaboração no teatro.

Na segunda parte, o relatório foca-se na experiência prática no YTG. Início com a contextualização da companhia. Em seguida, descrevo o regime de trabalho bem como as tarefas desempenhadas durante o estágio, desde a conceção e desenvolvimento do espetáculo até à colaboração com os diferentes artistas. Refiro também as particularidades da criação em contexto de intercâmbio cultural, onde a diversidade de visões se tornou tanto um desafio quanto uma oportunidade de aprendizagem. Posteriormente, apresento uma reflexão crítica sobre esta experiência, sublinhando os desafios que enfrentei ao trabalhar num ambiente colaborativo e as lições extraídas da diversidade de metodologias e abordagens artísticas.

A terceira parte do relatório centra-se na prática de *Rakugo*, explorando a sua relevância enquanto forma de narração oral no Japão contemporâneo. Este capítulo procura também lançar um olhar crítico sobre a relação entre tradição e modernidade, refletindo sobre como o *Rakugo*, apesar de ser uma prática performativa tradicional, continua a ressoar nas audiências atuais. Nesta secção pretende-se igualmente uma partilha de considerações sobre a minha investigação, bem como as aprendizagens

extraídas do contacto direto com o mestre Kanariya Eiraku e o estudo prático desta forma de arte.

Finalmente, o relatório é concluído com um conjunto de reflexões sobre a mobilidade no Japão e as repercussões desta experiência no meu desenvolvimento artístico e pessoal. Através deste estágio, não só aprofundei o meu conhecimento sobre as artes performativas nipónicas, como também refleti sobre a importância da criação colaborativa, adaptabilidade e persistência no contexto teatral contemporâneo.

# Enquadramento teórico

## A queda do autor

No séc. XX, a literatura europeia entrou em luto após a publicação do ensaio “A morte do autor” de Roland Barthes. Foi neste ensaio que Barthes defendeu que após ser publicado, o livro ganha autonomia e está à mercê de diferentes interpretações pelos seus leitores. Paralelamente, o contexto e as intenções do autor deixam de ser relevantes para a obra.

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana». É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à «pessoa» do autor. O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikovsky o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidência». (Barthes, 2004, p. 1)

Barthes critica a tirania do autor, uma construção moderna surgida no fim da Idade Média e que supõe uma valorização da individualidade criadora. Este prestígio pessoal colocou o autor no centro da criação literária, atribuindo à sua biografia, paixões e psicologia a chave para interpretar a obra.

Para Barthes, a crítica literária tradicional tende a reduzir o significado das obras à figura do seu criador, como se a literatura fosse apenas uma extensão da personalidade do autor. Desta forma, ao declarar a “morte do autor”, Barthes liberta o texto da tirania da interpretação inequívoca e celebra a pluralidade das leituras possíveis, dando protagonismo ao leitor como parte integrante do processo de

construção de significados. No paradigma tradicional, a obra literária é vista como uma extensão direta do autor, numa relação de causa e efeito, na qual o autor “alimenta” o texto com as suas vivências, intenções e personalidade. Barthes critica esta visão que sugere que o Autor, temporalmente, antecede sempre o seu texto, como se existisse antes dele e como se a obra fosse o reflexo da sua pessoa.

No entanto, no texto moderno, esta relação linear e de precedência é quebrada. O escritor moderno, não antecede o texto, mas nasce simultaneamente com ele. Este não está imbuído de um ser que precede a sua escrita, nem a sua biografia é determinante para a interpretação da obra.

Além de Roland Barthes, Michel Foucault também explorou a questão da autoria em textos como *O que é um autor?* e *A Arqueologia do Saber*. Foucault questiona a função autoral, não apenas como uma figura individual, mas como uma construção discursiva que determina os limites e as condições de interpretação de uma obra. Para Foucault, o autor é menos uma pessoa concreta e mais uma função que atribuímos aos textos, uma forma de organizar o discurso. Assim, alinha-se com Barthes ao desafiar a centralidade do autor na interpretação da obra, sugerindo que a autoria é um conceito fluido, determinado pelas normas culturais e históricas que influenciam a leitura (cf. Foucault, 1969).

Apesar de Barthes ter declarado a 'morte do autor', não estava a decretar o desaparecimento literal do mesmo, mas sim a necessidade de transcender a ideia de que a interpretação de um texto está inevitavelmente vinculada à sua biografia ou intenções. Barthes argumenta que não é o autor que precisa de “morrer”, mas uma parte do discurso que associa os textos literários à personalidade que os criou. Em vez de entender a obra como um reflexo da vida e das motivações do autor, Barthes defende uma abordagem que valorize a pluralidade de significados e a interação ativa do leitor com o texto.

Além disso, Barthes discute mais a questão da autoria do que o autor em si. Ele sugere que, no mundo moderno, o conceito de “autoria” precisa de ser desconstruído, de forma a permitir uma leitura mais rica e diversificada dos textos. É a função autoral, essa construção que associa a obra ao seu criador como fonte única de interpretação, que Barthes deseja questionar. Ao libertar a obra desta cadeia interpretativa centrada na figura autoral, o leitor ganha espaço para participar mais ativamente no processo de construção de significado, transformando o texto num objeto mais democrático e acessível.

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (Barthes, 2004, pp. 2-3)

Contudo, enquanto Barthes propõe a "morte do autor" e a libertação do texto de uma interpretação centrada na biografia, Harold Bloom, através da sua teoria da "angústia da influência", traz uma perspectiva diferente, reforçando a predominância do autor, não apenas como criador, mas como um indivíduo que enfrenta uma batalha constante com a tradição literária. Em *The Anxiety of Influence*, Bloom argumenta que os autores nunca estão livres das influências dos seus antecessores. Para ele, todos os escritores vivem uma luta interna para afirmar a sua originalidade, enquanto tentam lidar com a pressão da herança literária que os precede. Esta luta é o que Bloom chama de "angústia da influência", onde a inovação surge do esforço de desvio ou distorção das influências passadas. A criatividade, segundo Bloom, nasce desse confronto, em que o autor tenta superar a tradição que o precede, embora nunca consiga escapar completamente dela. Ao contrário da proposta de Barthes, que sugere a emancipação total do texto em relação ao autor, Bloom sublinha que a obra está sempre, de algum modo, ligada à herança literária (cf. Bloom, 1973).

Assim, a "angústia da influência" reintroduz o autor como uma figura central, ainda que essa centralidade não se dê pelas suas intenções ou biografia, mas sim pela relação que mantém com os textos que o precederam. O autor é visto como um elo numa cadeia de significados intertextuais, em constante diálogo com o passado. Este confronto inevitável com os grandes escritores que o antecedem contrasta diretamente com a visão mais democrática de Barthes, em que o leitor assume o protagonismo na construção dos sentidos. De forma geral, pode-se argumentar que a tese de Bloom é uma tentativa de reafirmar, de maneira quase desesperada, a centralidade da figura do autor, encerrando a discussão literária dentro do círculo da autoria, sem abrir espaço para outras perspectivas.

Também nas artes plásticas e no art world em geral, esta questão é crucial, perpetuando a ideia de uma “história de artistas”, em vez de uma “história da arte” mais abrangente. Monografias e exposições retrospectivas ainda colocam o foco nas biografias individuais, em vez de explorar as diversas interações entre a obra e o público. Esta insistência nas convenções autorais reflete uma resistência à abertura participativa que tanto Barthes quanto Foucault defenderam, mantendo intactas as hierarquias tradicionais no mundo da arte. No entanto, os artistas contemporâneos que fragmentam ou dissolvem a figura do autor desafiam essa norma, propondo que a criação artística seja, em última análise, um processo político, coletivo e em diálogo constante com o público.

Teóricos críticos do século XX mais conhecidos como Roland Barthes (1915–80) e Michel Foucault (1926–84), desafiaram a noção de autor como um originador monolítico de significado, propondo que o propósito e a existência de uma obra de arte dependem igualmente do seu espectador. No entanto, continuamos a ser inundados por monografias e retrospectivas; uma história de artistas em vez de uma história da arte. Isso deve-se, em grande parte, ao facto de que o discurso da história da arte está ligado a colecionadores de arte ricos e a grandes museus; o cânone subsequente de biografias elogiosas de artistas torna-se, assim, uma necessidade económica. (McCartney, 2018, p. 3)

## **Como surge o “nós” num processo criativo**

Após a análise das ideias de Barthes, fica claro que este condena a imagem do criador solitário e do génio único. O processo colaborativo surge, então, como uma resposta a essa visão, oferecendo uma alternativa que desafia a centralidade do autor individual. No entanto, apesar de oferecer uma forma de criação que contradiz o “génio solitário”, o processo colaborativo também traz consigo incertezas e desafios próprios. Como criadora, encontro-me frequentemente a questionar até que ponto a colaboração pode realmente desconstruir hierarquias criativas ou se, em última análise, ainda perpetua influências autorais de maneiras subtis. Na contemporaneidade, estas questões permanecem em aberto, e a criação artística continua a confrontar essas dicotomias, sem que haja uma resposta evidente.

Barthes, ao propor a autonomia do texto e o abandono do autor do centro da obra, vai ao encontro dos artistas contemporâneos que desafiam a noção tradicional de autoria. Assim como Barthes sugere que o leitor se distancie das intenções

autorais, permitindo múltiplas interpretações, também esses artistas rejeitam a singularidade da identidade autoral. Estes, tal como Brecht no teatro, questionam a centralidade do criador, oferecendo ao público ou ao leitor um papel mais ativo na construção de significado.

Bertolt Brecht exemplificou de que modo o processo criativo pode descentralizar o poder do criador. Ao contrário do teatro tradicional, que promovia uma identificação emocional direta com os personagens, Brecht desenvolveu técnicas que permitiam ao público manter uma posição crítica, ao invés de se perder na ilusão dramática. Através do efeito de distanciamento (“*Verfremdungseffekt*”), rompia com a quarta parede, os atores interagiam diretamente com o público, expondo a artificialidade da obra e forçando os espectadores a refletirem criticamente sobre os temas apresentados. Em vez de deixar o público absorver a narrativa de forma passiva, Brecht incluía elementos como canções, cartazes e legendas que interrompiam a fluidez da história. Estes métodos impediam que o público fosse manipulado pelas emoções do espetáculo, promovendo uma interpretação ativa e consciente. Desta forma, Brecht retirava o criador do centro da obra, colocando o público no papel de cocriador do seu significado, uma abordagem alinhada com a ideia de Barthes de múltiplas interpretações e da descentralização da figura autoral.

Ao dissolver a figura do autor ou fragmentando-a, o processo artístico torna-se um espaço de multiplicidade e diálogo, onde as vozes não são impostas, mas surgem de maneira coletiva. Desta forma, artistas que desafiam as convenções autorais ecoam esta visão, expandindo os limites da participação e questionando as hierarquias estabelecidas no mundo da arte. Estes demonstram que a autoria é não só uma construção, mas também uma arena política, onde o público, o leitor e o espectador podem desempenhar um papel fundamental na criação e na receção da obra. Neste contexto, Charles Green destaca que:

Um estudo sobre colaborações artísticas funciona como um telescópio para um estudo mais amplo: o de uma mudança para uma nova compreensão da identidade artística que emergiu das noções modernistas de trabalho artístico - tanto radicais como conservadoras - e que progrediu em direção a modelos autorais alternativos e bastante extremos, distantes do simples paradigma do único originador e criador artístico solitário. Este processo problematiza suposições simples sobre a identidade artística e a origem da arte pós-moderna. (Green, 2001, p. XI)

Um estudo sobre colaborações artísticas revela uma mudança na compreensão da identidade artística, afastando-se das noções que enfatizavam o criador solitário. Esta visão é particularmente evidente no trabalho de dramaturgos como Deborah Stein, cujo enfoque na colaboração como método criativo reforça a ideia de que a construção de uma obra não deve ser atribuída a um único indivíduo, mas sim a um coletivo. Tal como Barthes sugere que o leitor tenha um papel ativo na interpretação do texto, Stein defende que atores, dramaturgos, encenadores e *designers* sejam cocriadores no processo teatral. A abordagem de Stein destaca a importância de quebrar hierarquias e estruturas fixas, permitindo que o processo criativo se desenvolva de forma colaborativa.

Deborah Stein é uma dramaturga e professora reconhecida pelo seu trabalho inovador dentro do teatro colaborativo. Juntamente com Suli Holum, é codiretora artística do *Stein | Holum Projects* (SHP), um laboratório colaborativo dedicado à criação de novas obras teatrais. Deborah Stein é professora na *Yale School of Drama* e na *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova Iorque, destacando-se pela sua abordagem aos processos colaborativos como elemento central da criação. Atualmente, é dramaturga residente no *New Dramatists*, reafirmando a sua posição como uma figura central na criação teatral contemporânea. O percurso de Stein exemplifica como os processos colaborativos podem expandir os limites do teatro, unindo diferentes disciplinas e perspectivas para criar obras que desafiam convenções e exploram novas formas de narrativa.

Após alguma pesquisa de teorias e ensaios sobre processos colaborativos, é possível concluir que a maioria se foca em analisar o teatro como uma arte de codependência de várias entidades desde figurinistas, cenógrafos, dramaturgos, diretores, técnicos de luz e som, entre outros, e que pouco ainda existe a nível teórico do ponto de vista da criação como um processo colaborativo. No seu ensaio “What I Mean When I Talk About Collaboration”, publicado em 2011, deixa bem claro os perigos e as adversidades de um processo de criação colaborativo. Assim, basear-me-ei nas suas palavras para tentar aprofundar o que, parafraseando a autora, é o “verdadeiro processo colaborativo”. Atribui-se o nome de “processo colaborativo” quando *performers* se juntam para criar um objeto artístico em que atores, dramaturgos, encenadores e *designers* são vistos como co-criadores, “como parte de um cérebro coletivo de autores de uma experiência singular” (Stein, 2011). Um dos principais pilares do processo colaborativo apontado por Stein é a escolha dos artistas

como primeiro passo e de seguida escolher uma ideia ou várias ideias ou um tipo de *performance* que queiram explorar, contrariamente aos processos comuns ocidentais em que se escolhe o texto, o encenador e o elenco, por esta ordem. A escolha dos artistas em primeiro lugar reflete uma preocupação distinta de quando os mesmos são escolhidos *a posteriori*. O artista pelas suas técnicas, o seu percurso e a sua visão torna-se essencial para o processo criativo e não apenas um criativo para executar um papel. Mais do que nunca, a escolha da equipa num processo colaborativo tem de ser bem pensada e não pode ser aleatória.

A visão partilhada, como exemplificado por Kushner e Flynn, é crucial para uma colaboração bem-sucedida, mas não é sempre suficiente. Para que uma parceria seja verdadeiramente criativa — para mudar uma disciplina e transformar um paradigma — são também essenciais múltiplas perspetivas, a complementaridade de habilidades e formação, e a fascinação pelas contribuições dos parceiros. (John-Steiner, 2006, p. 81)

O simples e ingénuo pensamento de que, por serem artistas, o processo de criação colaborativa vai correr bem pode ser catastrófico. Não é por partilharem uma vontade comum que isso é automaticamente a receita para trabalharem bem em conjunto. Para além da escolha cuidadosa da equipa, há outros cuidados que devem ser tidos em conta e pensados antes do processo colaborativo e durante o mesmo. Nem todos os criadores gostam de processos de criação colaborativa, e isso é normal. Um processo colaborativo é mais uma técnica de criação que pode ser interessante para uns e dispensável para outros. Contudo, é importante compreender que uma má experiência num processo colaborativo pode levar ao afastamento de possíveis aliados para experiências futuras.

As colaborações criativas assumem muitas formas. Em alguns grupos ou duplas, as dinâmicas cognitivas e emocionais atingem uma certa altura, após a qual a colaboração começa a desintegrar-se. Em outros, existe um equilíbrio cuidadosamente mantido, no qual indivíduos que estão comprometidos entre si, tanto profissional como pessoalmente, desenvolvem uma variedade de meios para proteger a sua parceria. (John-Steiner, 2006, p. 102)

Um processo de criação colaborativa pode ser emocionalmente mais exaustivo, pois a equipa está mais envolvida e de uma forma diferente do habitual. No teatro tradicional, o “habitual” refere-se a um processo hierárquico, em que o

encenador toma a maioria das decisões criativas, enquanto os atores as seguem. Neste modelo, os atores são muitas vezes vistos como intérpretes das intenções do encenador e do dramaturgo, tendo um papel mais limitado na construção do significado da obra. A estrutura de poder é clara, com o encenador no topo, responsável por guiar o processo e definir a visão artística. Já nos processos colaborativos, essa hierarquia é diluída e as decisões são partilhadas entre todos os membros da equipa, o que implica um nível muito maior de participação, responsabilização e, conseqüentemente, uma carga emocional mais intensa. Todos os elementos – desde os atores até aos cenógrafos e *designers* – são cocriadores, contribuindo com as suas ideias e assumindo uma maior responsabilidade pelo resultado final. É muito importante que todos os elementos da equipa confiem uns nos outros, pois isso trará tranquilidade e fluidez ao trabalho em momentos de tensão, “A crença nas capacidades de um parceiro é crucial no trabalho colaborativo, uma vez que a marginalidade, o distanciamento e a auto-dúvida frequentemente afligem os indivíduos criativos” (John-Steiner, 2006, p. 143).

Paralelamente, pode ser um projeto mais dispendioso, pois implica que a equipa esteja mais vezes junta e não apenas os *performers*. A questão financeira estende-se para além do número de ensaios. Para que um coletivo cresça em conjunto e crie a sua identidade é necessário vários anos de trabalho conjunto. Contudo, para que isso aconteça, a companhia tem de garantir condições à sua equipa para que a mesma não necessite recorrer a projetos externos. John-Steiner em “Creative Collaboration”, afirma “Grupos criativos e coletivos podem funcionar durante algum tempo através da determinação, talento, sacrifício e financiamento intermitente, mas a sobrevivência a longo prazo exige uma inclusão estável na sociedade mais ampla” (John-Steiner, 2006, p. 108). Este comentário destaca a importância de uma base sólida e do reconhecimento no contexto mais amplo da sociedade, como um elemento essencial para que um grupo criativo perdure e prospere.

“O tempo também faz parte da relação” (John-Steiner, 2006, p. 103) é um tipo de processo que exige mais tempo, pois a equipa precisa de tempo para experimentar, dialogar e imaginar. Assim, optar por criar de forma colaborativa não pode ser uma escolha leviana, mas fruto de uma decisão consciente e ponderada.

Contribuições transformadoras nascem da partilha de riscos e da capacidade de desafiar, apropriar e aprofundar a contribuição de cada parceiro. Indivíduos em parcerias

bem-sucedidas vão além das suas formas habituais de aprender, trabalhar e criar. Ao transformarem o que sabem, constroem sínteses criativas. (John-Steiner, 2006, p. 113)

Há vários benefícios associados a um processo colaborativo como a oportunidade de expandir barreiras artísticas e conhecer novas técnicas. Com uma equipa cheia de criativos mesmo que em diferentes campos dá a oportunidade a todos de contactar com áreas que nunca tinham convivido até então permitindo que todos evoluam artisticamente. Paralelamente, aproxima vários públicos, pois sendo uma equipa multidisciplinar os mesmos irão atrair para a *performance* várias pessoas, criando um público ainda mais diverso e desafiante, pois representa uma pluralidade de opiniões, valores e ideais mais dispersos que o habitual.

Para concluir, apesar de Deborah Stein apresentar uma visão sólida sobre os processos colaborativos e os seus benefícios, é essencial adotar uma postura crítica em relação às suas limitações e incertezas. Afinal, por mais que o processo colaborativo promova uma descentralização da autoridade criativa e um ambiente de cocriação, será que isso realmente significa a ausência de hierarquias? Ou estaremos, de forma subtil, a perpetuar influências autorais, mesmo num contexto que visa a horizontalidade?

Além disso, surge a questão de até que ponto a diversidade de vozes e perspectivas, embora enriquecedora, pode também tornar o processo caótico e difícil de gerir. Como equilibrar a multiplicidade de opiniões sem comprometer a coesão artística? E será que todas as vozes têm realmente o mesmo peso no processo, ou a influência de alguns artistas acaba por prevalecer, de forma não oficial, sobre as outras?

Outro ponto de reflexão são a temporalidade e a sustentabilidade deste tipo de prática. Como Stein e John-Steiner apontam, o sucesso a longo prazo de um processo colaborativo exige tempo e estabilidade, algo que nem sempre é possível garantir num mundo artístico frequentemente marcado por pressões económicas e de tempo. Será possível manter a integridade de um processo colaborativo num ambiente que frequentemente privilegia resultados rápidos e eficientes?

Por fim, a postura de dúvida e questionamento é essencial em qualquer processo criativo, como Stein nos faz perceber. Um verdadeiro processo colaborativo deve, afinal, ser um espaço de constante suspeita e desafio, onde se interrogam não só as hierarquias visíveis, mas também as invisíveis, e onde se procura, mais do que

respostas definitivas, a abertura para novas perguntas. A verdade exige uma constante vigilância crítica, e é nesse espaço de incerteza que a criação colaborativa se encontra — um terreno fértil para a experimentação, mas também para o erro, o desafio e, inevitavelmente, a transformação.

## O Group Theatre e a sua influência

Para a maioria dos atores e dramaturgos, uma vez que uma peça termina, os laços estabelecidos durante os ensaios e as performances tornam-se menos intensos. No entanto, existem exceções. O desejo de criar e sustentar uma "fê comum e ação cooperativa" foi o que motivou uma das mais colaborativas iniciativas da história do drama moderno: o Group Theater. (John-Steiner, 2006, p. 104)

O *Group Theatre*, fundado em 1931, revolucionou o panorama teatral norte-americano ao propor um modelo colaborativo de criação artística que se oponha às convenções teatrais comerciais da época. Nascido em plena Grande Depressão, este coletivo de artistas, liderado por Harold Clurman, Lee Strasberg e Cheryl Crawford, veio responder ao vazio social e político que o teatro tradicional continuava a ignorar. O *Group Theatre* não só mudou a forma como as peças eram encenadas, mas também como o processo criativo era conduzido, promovendo a colaboração, a experimentação e um compromisso com a realidade social. O *Group Theatre* emergiu num momento em que o teatro norte-americano era dominado por peças comerciais, pouco preocupadas em espelhar a autenticidade da experiência humana. A filosofia do *Group Theatre* era baseada numa igualdade criativa entre todos os seus membros. Diferente das companhias teatrais tradicionais, que seguiam uma estrutura hierárquica, o *Group Theatre* acreditava que o processo criativo deveria ser partilhado por todos os envolvidos na produção, desde os atores até aos dramaturgos e diretores. Esta abordagem colaborativa permitia um maior grau de experimentação e inovação, pois todos os membros tinham a oportunidade de contribuir de forma significativa para o desenvolvimento das peças.

O processo colaborativo do *Group Theatre* permitia uma maior liberdade de experimentação, “Artistic interdependence is a critical generator of creativity” (John-Steiner, 2006, p. 111). Durante os ensaios, os atores eram encorajados a explorar diferentes abordagens às suas personagens e às cenas, frequentemente

utilizando improvisações para descobrir novas camadas emocionais e narrativas. Este ambiente de experimentação era facilitado pelas técnicas de Strasberg, que se baseavam em exercícios emocionais e físicos para ajudar os atores a conectarem-se profundamente com as suas personagens. A experimentação não servia apenas para o desenvolvimento individual dos atores, mas era também um meio para o grupo como um todo colaborar na construção de uma narrativa mais rica e autêntica.

Eles partilhavam uma filosofia e um método teatral; encenaram obras inovadoras que abordavam questões socialmente significativas, de particular importância durante a Grande Depressão, para ajudar a criar um novo teatro americano politicamente comprometido. (John-Steiner, 2006, p.106)

Outro fator essencial na dinâmica colaborativa do *Group Theatre* era o seu forte compromisso com temas sociais e políticos, especialmente durante a Grande Depressão. A companhia via o teatro como uma ferramenta para a mudança social, e esta filosofia influenciava diretamente o processo criativo. Dramaturgos como Clifford Odets colaboravam estreitamente com os atores e diretores para garantir que as peças refletissem as preocupações sociais da época, como a luta de classes e as injustiças sociais. Este envolvimento coletivo no conteúdo e na forma das peças criava um teatro que não só era inovador em termos estéticos, mas também ressoava profundamente junto do público da época.

Por fim, o sucesso do *Group Theatre* pode ser atribuído à sua capacidade de cultivar uma verdadeira comunidade entre os seus membros. Mais do que um simples grupo de trabalho, o *Group Theatre* era uma coletividade de artistas comprometidos com uma visão comum: a criação de um teatro que refletisse e respondesse à realidade social. Essa visão partilhada foi fundamental para manter a coesão do grupo e para garantir que o processo colaborativo funcionasse de maneira eficaz. A confiança mútua e o respeito pelo contributo de cada membro resultaram numa série de produções que ainda hoje são vistas como marcos do teatro norte-americano.

No entanto, é importante reconhecer que o *Group Theatre* não foi o único nem necessariamente o mais inovador em propor uma estrutura colaborativa que questionasse a figura autoral central. De facto, esta preocupação com a partilha de autoridade criativa pode ser encontrada numa série de movimentos artísticos ao longo do século XX. Desde a nova dança, com figuras como Merce Cunningham e Yvonne

Rainer, até ao *action painting* de Jackson Pollock e, mais tarde, o trabalho de artistas como John Cage e Andy Warhol, o denominador comum era a tentativa de diluir o controlo autoral tradicional. Warhol, por exemplo, com as suas reproduções mecânicas de ícones como Marilyn Monroe, refletia uma estética da reprodução e da serialidade que subvertia o conceito de originalidade autoral. Estas correntes artísticas, tal como o *Group Theatre*, partilham o objetivo de questionar e, em muitos casos, dissolver o comando individual sobre as obras, criando espaço para que o processo colaborativo emergisse como um valor fundamental. Para Stein, este movimento em direção à colaboração interdependente é uma das formas mais ricas de criar e repensar a prática artística, trazendo à tona novas perspetivas e possibilidades estéticas e políticas.

Esta tendência de questionar a figura central do criador estendeu-se para além do teatro, permeando outras disciplinas artísticas ao longo do século XX. Em colaboração com John Cage, Cunningham desenvolveu uma abordagem que separava a música da coreografia, permitindo que ambas se desenvolvessem de forma independente e fossem apenas unidas no momento da *performance*. Esta prática libertava os bailarinos e músicos do comando central de uma figura autoral e, por consequência, promovia uma experiência de criação e *performance* colaborativa e interdependente.

No campo das artes visuais, o *action painting* de Jackson Pollock subvertia a noção tradicional de composição e autoria ao transformar o ato de pintar numa *performance* espontânea. Pollock, ao “pintar” com gestos amplos e improvisados, tornava o processo tão importante quanto o produto final, refletindo uma rejeição da hierarquia autoral em favor de uma prática mais fluida e imprevisível.

O trabalho de Andy Warhol, especialmente na sua produção em série de imagens como as repetições de Marilyn Monroe e latas de sopa Campbell, também se insere nesta corrente. Warhol questionava a ideia de originalidade, repetindo imagens icónicas da cultura popular de forma quase mecânica. Este trabalhava com vários assistentes no seu estúdio, desafiando a noção do artista como criador solitário e abraçando uma produção em massa, em que a autoria era diluída entre todos os que participavam na criação.

A música também não ficou de fora desta transformação. John Cage, já mencionado anteriormente na colaboração com Cunningham, desenvolveu criações como a famosa “4'33”, que revolucionou a noção de composição ao incluir o silêncio

como parte integral da obra. A audiência e os sons do ambiente tornavam-se participantes da *performance*, subvertendo a ideia de controlo absoluto por parte do compositor. A colaboração, aqui, não era apenas entre artistas, mas incluía o público e o acaso, uma clara ruptura com as práticas tradicionais.

Deste modo, tanto no teatro como nas outras artes, assistimos a um movimento contínuo que visa desconstruir a figura do criador solitário, promovendo, em vez disso, um processo criativo coletivo e muitas vezes imprevisível. Este questionamento da centralidade do autor, como sugere Stein, não só reflete uma mudança estética, mas também uma transformação social, onde as hierarquias e o controle individual são substituídos por uma rede de colaborações interdependentes que enriquecem o processo criativo.

## Criatividade Coletiva

A noção do pensador solitário ainda apela àqueles moldados pela crença ocidental no individualismo. No entanto, uma análise cuidadosa de como o conhecimento é construído e as formas artísticas são moldadas revela uma realidade diferente. Ideias geradoras emergem do pensamento conjunto, de conversas significativas e de lutas partilhadas e sustentadas para alcançar novas perceções entre os parceiros de reflexão. (John-Steiner, 2006, p. 3)

A compreensão da criatividade tem evoluído bastante ao longo das últimas décadas, desafiando a perspetiva tradicional que a vê como um atributo exclusivamente individual. Ao longo da história da arte, o papel do artista e o conceito de identidade artística individual evoluíram de forma significativa. Nos tempos medievais, a arte era frequentemente um esforço coletivo, profundamente ligado às tradições religiosas e sociais, onde a identidade dos criadores individuais era secundária relativamente ao propósito coletivo da sua obra. No entanto, isso mudou com o Renascimento, um período que deslocou o foco para a expressão pessoal do artista e o seu estilo único. O Renascimento viu a emergência de uma nova ênfase cultural na criatividade individual.

A ênfase contemporânea no Ocidente sobre uma identidade artística individual ligada a um estilo pessoal distintivo surgiu durante o Renascimento. Em tempos anteriores, a construção e decoração de igrejas por artistas anónimos expressavam uma religião

profundamente partilhada. Durante o Renascimento, artistas individuais começaram a competir por obras encomendadas de grande escala. No entanto, a execução dos seus trabalhos ainda era realizada em grupos: o exemplo mais conhecido é a Capela Sistina de Michelangelo, que exigiu o trabalho conjunto de treze operários. (John-Steiner, 2006, p. 90)

Esta visão destaca como, apesar do novo foco na identidade artística individual, a colaboração continuava a ser um aspeto essencial das obras em larga escala, como demonstrado pela colaboração de Miguel Ângelo na Capela Sistina.

Atualmente, a criatividade é cada vez mais reconhecida como um fenómeno coletivo que nasce da colaboração. Processos colaborativos são fundamentais para a inovação, pois permitem a troca de ideias e a integração de perspetivas diversas, resultando em soluções mais ricas e eficientes. Este entendimento é explorado de maneira aprofundada na obra “Creative Collaboration” de Vera John-Steiner, que examina como a colaboração pode potencializar a criatividade e contribuir para o avanço em diversas áreas.

Vera John-Steiner é uma psicóloga e educadora reconhecida pelos seus contributos no estudo da criatividade e da colaboração, com um percurso marcado por investigações inovadoras e uma abordagem interdisciplinar. Formada em psicologia, John-Steiner tem-se destacado por explorar a interseção entre a criatividade e os processos colaborativos, desafiando a noção de que a criatividade é um processo solitário. No seu livro “Creative Collaboration”, analisa detalhadamente como a colaboração entre indivíduos com capacidades e perspetivas distintas pode culminar em inovações significativas, resultando numa análise teórica acompanhada de estudos de caso que ilustram a aplicação prática dos conceitos discutidos. John-Steiner também examina o impacto dos ambientes e dinâmicas colaborativas no processo criativo, fornecendo uma perspetiva valiosa para académicos e profissionais interessados em promover a inovação através do trabalho em equipa. O seu trabalho tem sido fundamental para a compreensão do papel da colaboração na criatividade e na inovação.

John-Steiner defende que a criatividade não é um atributo isolado, mas um processo dinâmico que nasce da colaboração entre indivíduos com competências e visões distintas. Em vez de se ver a criatividade como uma qualidade individual, a autora propõe que ela seja compreendida como um fenómeno coletivo, onde a partilha e a integração de diferentes perspetivas são cruciais. O livro analisa como a

colaboração permite que ideias sejam refinadas e transformadas em soluções inovadoras, sublinhando que o ambiente colaborativo pode criar condições ideais para o florescimento da criatividade.

A análise de John-Steiner revela que a eficácia da colaboração criativa é fortemente influenciada pelo ambiente em que ocorre. Ambientes colaborativos bem estruturados, que favorecem a comunicação aberta e a troca de ideias, são apresentados como essenciais para a promoção da criatividade. O livro detalha como fatores como a cultura organizacional, a estrutura de equipa e a dinâmica de grupo afetam a colaboração. A criação de um ambiente que encoraje a experimentação e a discussão construtiva é fundamental para que a criatividade coletiva possa prosperar.

“Creative Collaboration” é constituído por diversos estudos de caso que ilustram a aplicação prática dos conceitos discutidos. Esses exemplos demonstram como equipas interdisciplinares em áreas como ciência, arte e tecnologia conseguiram alcançar avanços significativos através da colaboração. A análise de projetos colaborativos bem-sucedidos oferece informações pertinentes sobre como diferentes elementos da colaboração contribuem para a realização de inovações.

John-Steiner também aborda os desafios frequentemente associados à colaboração, incluindo conflitos de personalidade e barreiras de comunicação. A autora oferece estratégias para superar esses obstáculos, como a importância da mediação e da construção de um clima de confiança mútua. A habilidade de enfrentar e resolver esses desafios é apresentada como crucial para o sucesso da colaboração criativa, permitindo que as equipas maximizem o seu potencial e desenvolvam soluções inovadoras.

O valor de “Creative Collaboration” reside na sua capacidade de unir teoria e prática. John-Steiner não apenas apresenta conceitos teóricos sobre criatividade e colaboração, mas também os aplica a situações reais, oferecendo uma visão abrangente e prática sobre como a colaboração pode ser gerida. A obra é uma contribuição significativa para a compreensão da criatividade coletiva, fornecendo um quadro teórico robusto combinado com exemplos concretos que ilustram como esses princípios podem ser aplicados de forma eficaz.

Através de uma análise detalhada das dinâmicas de grupo e do impacto dos ambientes colaborativos, a autora partilha uma visão valiosa sobre como a criatividade emerge e se desenvolve através do trabalho em conjunto. O livro não só contribui para a teoria existente, mas também fornece *insights* práticos para

profissionais e acadêmicos que procuram fomentar a criatividade através da colaboração eficaz. A obra reafirma a importância da interação e do diálogo na inovação, sublinhando que a criatividade é, de facto, uma prática coletiva.

## *Q-sort* de Colaboração

A colaboração é um fenómeno complexo que envolve múltiplas interações e influências entre indivíduos, onde as dinâmicas interpessoais, os métodos de trabalho e as motivações desempenham papéis fundamentais. O *Q-sort* de Colaboração foi desenvolvido com o objetivo de compreender melhor estes processos. Esse método tem como objetivo identificar nuances nas relações colaborativas, fornecendo uma ferramenta estruturada que permite tanto análises individuais quanto comparações entre grupos.

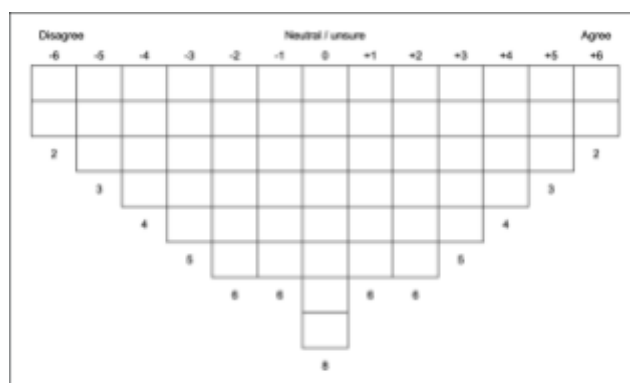


Imagem 1- Tabela de resposta de Q-sort

O método *Q-sort* foi criado pelo psicólogo britânico William Stephenson no início do século XX e tem sido utilizado para pesquisas sobre personalidade e comportamento. A proposta procura categorizar percepções individuais por meio da ordenação de itens de forma subjetiva, mas passível de análise estatística. No *Q-sort*, os participantes recebem várias declarações impressas em cartões, que devem ser ordenadas de acordo com o grau em que concordam ou discordam dessas declarações num esquema como apresentado na Imagem 1. O resultado é uma visão clara das prioridades e percepções dos indivíduos em relação a determinado tópico.

Este formato é muito útil, especialmente em estudos que procuram compreender fenómenos que envolvem subjetividade, como a personalidade, as percepções e, no caso da adaptação da ferramenta para a análise de colaboração, as dinâmicas interativas entre colaboradores. Adaptado para a análise de parcerias colaborativas, o *Q-sort* de Colaboração foi desenvolvido com o intuito de identificar

as percepções dos participantes sobre diferentes aspetos das suas atividades conjuntas. Com a ajuda de Kathryn Miller, o instrumento foi desenhado para obter informações sobre a motivação, os papéis desempenhados por cada interveniente e os métodos de trabalho adotados. Para isso, foram realizadas entrevistas com pessoas que trabalham muito de forma colaborativa, a fim de identificar os principais elementos a serem explorados. A partir destas entrevistas, foram criados os itens que compõem o *Q-sort* (Anexo 1).

O processo de utilização da ferramenta envolve a ordenação dos itens, onde os participantes classificam as características mais representativas das suas experiências colaborativas na extremidade superior, e as menos representativas na extremidade inferior. Este processo de classificação subjetiva, mas sistemática, não só permite uma visão clara das percepções individuais, como também facilita a comparação entre diferentes parcerias e a identificação de padrões de colaboração. O *Q-sort* de Colaboração tem se mostrado uma ferramenta eficaz para a compreensão profunda das dinâmicas colaborativas. A grande mais valia desta técnica está, em grande parte, na sua capacidade de capturar a complexidade das relações colaborativas e de transformar percepções subjetivas em dados comparáveis.

O uso desse método não se limita à análise descritiva. Ao permitir uma análise estatística dos dados, o *Q-sort* de Colaboração possibilita *insights* sobre a maneira como diferentes indivíduos contribuem para a colaboração e que fatores influenciam o sucesso ou as dificuldades das parcerias. Além disso, os dados gerados são úteis para intervenções práticas, como o desenvolvimento de melhores estratégias de colaboração, especialmente em contextos interdisciplinares ou multiculturais, onde as percepções podem variar significativamente.

# Estágio no Yokohama Theatre Group

## Contextualização do Yokohama Theatre Group



Imagem 2: Logotipo Yokohama Theatre Group

O *Yokohama Theatre Group*<sup>1</sup> (YTG) é um coletivo de teatro contemporâneo composto por artistas internacionais, tanto residentes no Japão como vindos de outras partes do mundo, liderado pelo Diretor Artístico Andrew Woolner. Na imagem 2 é possível encontrar o logótipo do grupo. Fundado originalmente em 1900, como um clube de teatro, o grupo começou a explorar o teatro contemporâneo em 2007. A particularidade do YTG é ser formado por artistas de diversos países que se reúnem durante uma temporada para troca de experiências e conhecimentos, através da criação teatral. Estando sediada no Japão, a Companhia funciona como ponto de encontro de artistas migrantes, o que confere a esta experiência um interesse acrescido do ponto de vista da diversidade de metodologias e visões de trabalho teatral. Paralelamente, o processo de criação do grupo é sempre colaborativo. A voz de todos os novos elementos que se juntam todos os anos tem o mesmo peso da criação do objeto final.

As produções do YTG incluem a peça/poema espacial “39”, o espetáculo sobre a indústria do sexo em Yokohama “By the Hour”, e a colaboração com o grupo *tarinainanika* “Touch Me Not”. O grupo também criou obras baseadas em mitos, histórias e lendas do Japão e do mundo, como “Kikai-ga-shima”, inspirada no “Heike Monogatari”, a peça *site-specific* “The House Show II: Haunted”, e o espetáculo pós-apocalíptico para crianças “The Outliers: Campfire Stories of the Future”.

Questões como: o que distingue uma *performance* da realidade? Qual o impacto de mover um espetáculo para fora do teatro nas expectativas dos *performers* e do público? Quantas camadas de narrativa podemos inserir numa única peça? São algumas das perguntas que prevalecem em todas as produções do YTG.

---

<sup>1</sup> Yokohama Theatre Group Website: <https://ytg.jp/>.

Além das suas criações originais, o YTG ocasionalmente produz obras de outros artistas internacionais. O foco atual do grupo é desenvolver não apenas novas obras, mas também novos processos de criação. O YTG está ativamente à procura de colaborações internacionais.

No final de 2022, enquanto pesquisava sobre companhias japonesas que realizassem trabalho em inglês e que tivessem outras formas de organização que fugissem à hierarquia comum das companhias tradicionais, entrei em contacto com Andrew Woolner, o diretor do YTG. Após várias trocas de e-mails, propus encenar um espetáculo com o grupo, para o verão de 2024, com foco no trabalho colaborativo e em como poderíamos garantir que todas as vozes participassem na criação de um objeto artístico em conjunto. O meu papel seria ajudar a facilitar este ambiente e dirigir em alguns momentos. Com a proposta aceite, concorri à bolsa da Fundação Oriente em 2023, com o objetivo de obter o apoio da fundação para a minha estadia em Yokohama no verão de 2024. Assim, tudo se compôs no sentido de poder realizar este estágio com o YTG.

## **Regime de trabalho**

O meu estágio no Yokohama Theatre Group teve início com reuniões semanais online, seis meses antes do começo dos ensaios, onde discutimos o tema da peça deste ano e trocámos ideias. Após esta fase, o estágio começou presencialmente no início de junho com dois ensaios por semana, das 10h às 17h. Com o passar do tempo, a frequência aumentou para três ensaios por semana e, pontualmente, quatro. Na última semana antes da estreia, realizámos ensaios mais intensivos, com mais horas de trabalho e um dia de folga nessa semana.

As condições de trabalho foram desafiadoras, pois não havia remuneração, apenas apoio a custos de produção para materiais do espetáculo (figurinos, cenário, adereços). Em todos os ensaios, havia um membro da equipa responsável por tirar fotografias e outro encarregado de fazer anotações do que foi realizado durante cada ensaio, para os membros que não estavam presentes poderem ficar a par de tudo. Para garantir uma comunicação eficaz e uma organização, mantivemos um quadro no Trello onde colocámos todos os materiais, músicas, comunicações importantes, fotografias e horários.

## Tarefas desempenhadas

Durante o meu estágio no Yokohama Theatre Group, desempenhei várias tarefas cruciais durante a produção. As minhas responsabilidades incluíram:

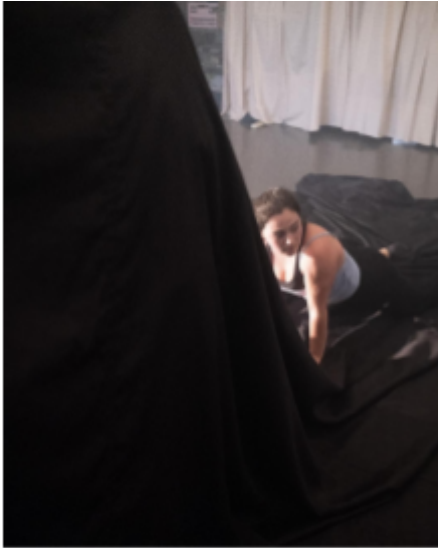


Imagem 3- Fotografia tirada em ensaios

- Planeamento de ensaios: organizei e agendei todos os ensaios, assegurando que cada etapa do processo de criação fosse cumprida dentro dos prazos estabelecidos. Isto envolveu a coordenação dos horários de todos os membros da equipa e a gestão eficiente do tempo de ensaio.

- Planeamento do processo de criação: colaborei no desenvolvimento e estruturação do processo criativo. Desde a conceção inicial das ideias até à execução final, trabalhei em conjunto com a equipa

para garantir que todos os aspetos da criação estivessem alinhados com a visão artística do grupo. Na imagem 3 é possível observar uma fotografia tirada em período de ensaios.

- Planeamento da última semana de ensaios antes da estreia: organizei todos os detalhes logísticos e técnicos da última semana de ensaios antes da estreia. Isto incluiu a montagem do cenário, a coordenação dos ensaios gerais e a garantia de que todos os elementos estivessem prontos e a funcionar corretamente para a apresentação final.
- Co-criação da *performance*: trabalhei em estreita colaboração com o diretor artístico e os demais artistas na cocriação de elementos da *performance*. Contribuí com ideias criativas, desenvolvi cenas e ajudei a moldar a narrativa e a estética da produção.
- Direção de alguns ensaios: assumi a responsabilidade de dirigir ensaios específicos, orientando os atores e ajustando a *performance* conforme necessário. Este papel exigiu uma compreensão profunda da visão artística do diretor e a capacidade de comunicar efetivamente com os *performers*.

- Gestão de divergências de perspectivas e expectativas: mediei e resolvi conflitos entre os membros da equipa, garantindo um ambiente de trabalho colaborativo e produtivo. Utilizei técnicas de comunicação eficazes para alinhar as expectativas e perspectivas de todos os envolvidos, promovendo um espaço de trabalho harmonioso e criativo.
- Gestão da rede social *Instagram*: fui responsável pela gestão da conta do *Instagram* do YTG, criando e publicando dois *posts* semanais. Estes *posts* tinham como objetivo promover as produções, partilhar momentos dos ensaios e envolver a comunidade online com conteúdos relevantes e atrativos.

O que inicialmente seriam as minhas tarefas, acabaram por se acumular com tarefas de produção e comunicação. Esta situação deveu-se ao facto de que, para além do processo criativo ser colaborativo, a própria organização da companhia e a produção seguem uma metodologia igualmente colaborativa. No YTG, a estrutura organizacional reflete a filosofia de trabalho em equipa, onde a colaboração chega a todos os aspetos da produção. Assim, mesmo sabendo que o meu papel incluía encenar e, possivelmente, participar como *performer*, acabei por desempenhar várias tarefas adicionais, como a organização de ensaios e a gestão de prazos. Embora nem sempre as minhas tentativas de organização e cumprimento de prazos tenham sido totalmente aceites, a experiência foi essencial para fortalecer a minha resiliência e aprofundar a minha compreensão da dinâmica colaborativa no teatro. Esta abordagem não só facilitou a execução das tarefas, mas também evidenciou a importância de uma organização que valoriza e implementa a colaboração em todos os seus níveis.

## **Reflexão**

A experiência de estágio no YTG foi extremamente enriquecedora e desafiadora, proporcionando-me oportunidades de crescimento pessoal e profissional em várias vertentes do teatro colaborativo. O YTG, como coletivo internacional com uma metodologia colaborativa, permitiu-me não só explorar diferentes formas de criação, como também enfrentar desafios ligados à gestão de equipas e à adaptação a novos processos.

## Decisões cénicas

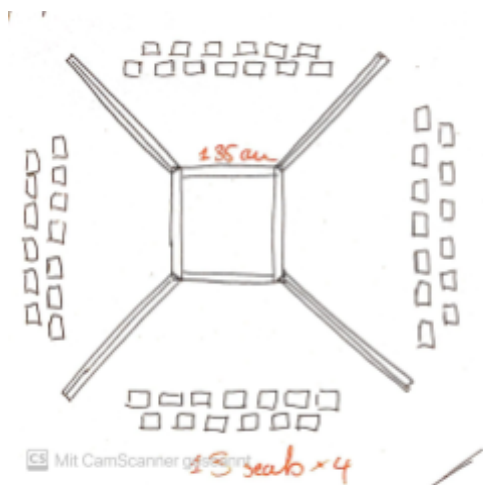


Imagem 4- Esboço da cenografia e da disposição do público

Um dos aspetos mais positivos do estágio foi o desafio inicial de trabalhar com um cenário que condicionava a cena e a disposição do público. Cerca de seis meses antes do estágio em Yokohama, o grupo começou a realizar videochamadas semanais para debater possíveis temáticas para este ano. Foi durante estas reuniões que nasceu uma proposta de cenografia que consistia

numa estrutura no centro do palco formada por quatro portas, implicando assim uma disposição do público ao redor da mesma, resultando num palco de 360 graus (imagem 4). Esta decisão cénica obrigou-nos a repensar como criar uma experiência imersiva para o público, adaptando-nos às limitações espaciais e explorando formas alternativas de expressão performativa. Esta adaptação estimulou o grupo a ser criativo e flexível desde o início.

## Conciliação das diferenças

Apesar das personalidades distintas dentro do grupo, o ambiente de trabalho foi marcado por uma comunicação aberta e honesta, com membros que não tinham receio de confrontar ideias e discutir direções artísticas. Este confronto de perspetivas não só foi bem aceite, como também se revelou produtivo para a criação coletiva. Houve momentos de verdadeira fluidez criativa, especialmente quando o grupo era mais reduzido, o que permitia um diálogo mais direto e menos disperso.

No entanto, essa abertura também trouxe à tona desafios que, por vezes, dificultaram o processo. Embora tivéssemos estabelecido momentos diários de reflexão e *check-ups* frequentes para acompanhar a evolução do grupo, nem sempre foi possível garantir que todos os canais de comunicação funcionassem de forma eficaz. Houve ocasiões em que as expectativas e as interpretações divergiram, criando pequenos atritos que, apesar de serem resolvidos, evidenciaram a fragilidade da comunicação num espaço sem uma estrutura clara.

Esta experiência levanta uma questão fundamental para o futuro: como assegurar que a comunicação interna num grupo criativo continue a ser eficaz, especialmente quando surgem bloqueios ou falhas nos canais estabelecidos? Apesar dos nossos esforços em promover um ambiente aberto, nem sempre os mecanismos que utilizámos foram suficientes para resolver os problemas que surgiam. O desafio permanece em encontrar uma fórmula que assegure a coesão e o fluxo contínuo de ideias, sobretudo em processos colaborativos que dependem tanto da comunicação quanto da criatividade coletiva.

### **Conciliação de formações**

A diversidade de formações e especialidades dos membros do grupo, que variavam entre teatro musical, dança e *performance* experimental, enriqueceu significativamente a linguagem da produção. Conseguimos integrar estas diferentes abordagens de forma a tirar partido das mais-valias de cada artista, resultando numa *performance* multidisciplinar.

Esta colaboração em grupo permitiu-nos explorar os talentos individuais de forma concreta ao longo do processo criativo. Por exemplo, Victrola, que tinha bases em desenho, contribuiu com caricaturas que foram incluídas na folha de sala. Além disso, Flávia, com a sua formação em *design*, encarregou-se do grafismo da folha de sala, assegurando que a estética estivesse alinhada com o conceito da *performance*.

Outro exemplo relevante foi a utilização das capacidades musicais de Victrola, que sabia tocar tambor japonês, *taiko*. Decidimos incluir momentos musicais protagonizados por ela ao vivo, incorporando o tambor na *performance*, o que adicionou uma camada sonora interessante. Da mesma forma, Kaito, com formação em teatro musical, foi capaz de trazer um momento muito especial ao cantar uma música enquanto tocava guitarra no final da *performance*.

Merrit, com a sua experiência em dança, foi fundamental para apoiar o grupo nos momentos de maior fisicalidade, ajudando-nos a estruturar movimentos que complementassem a narrativa da peça. Por fim, Flávia e eu, com a nossa experiência profissional em teatro e *performance*, desempenhámos um papel central na organização e na direção artística, garantindo que todas estas contribuições individuais fossem integradas de forma coesa e significativa.

A utilização eficaz dos talentos individuais fez com que a *performance* final não só refletisse as capacidades distintas de cada artista, mas também sublinhasse as possibilidades do trabalho colaborativo.

### **Possibilidades de colaboração futura**

Durante este período, tive a oportunidade de assistir a uma *performance* do artista malaio Kelvin Wong. Após o espetáculo, tivemos a oportunidade de conversar e trocar contactos. Estamos atualmente a explorar possibilidades de colaboração para o próximo ano. Além disso, Flávia Dias, uma artista portuguesa que também participou no estágio, tornou-se uma colega com quem desenvolvi uma forte afinidade. Juntas, estamos a trabalhar numa criação que planeamos concretizar em Portugal em 2025 e 2026.

### **Imprevistos e adversidades externas**

Finalmente, uma das maiores aprendizagens foi que, apesar das adversidades, como a perda temporária do espaço de ensaio na JDS Studios, espaço onde ensaiámos sempre, onde também ocorriam aulas de dança, conseguimos manter a nossa dinâmica de trabalho. Devido a sobreposição de marcações, muitas vezes tivemos que mudar para uma sala mais pequena, ou até mesmo, em algumas ocasiões, o ensaio era cancelado. Essas mudanças inesperadas desafiaram a nossa flexibilidade e capacidade de adaptação.

Adicionalmente, enfrentámos a ausência de membros chave durante momentos críticos do processo. Alguns elementos do grupo adoeceram, enquanto outros acabaram por privilegiar o turismo em detrimento dos ensaios. Contudo, nenhum problema foi tão grave que não pudesse ser resolvido. Esta resiliência revelou-se uma qualidade essencial para lidar com imprevistos e manter o foco no objetivo final.

A experiência de enfrentar estas adversidades não só fortaleceu o espírito de equipa, mas também nos ensinou a importância da comunicação e da colaboração mútua, permitindo-nos encontrar soluções criativas para contornar os obstáculos.

## **Uma estrutura descomprometida**

Um dos maiores problemas que identifiquei foi a falta de um ajuste de expectativas desde o início do projeto. Não houve uma definição clara de regras de trabalho ou de papéis dentro do grupo, o que levou a muita confusão e desperdício de tempo. Sem estas regras definidas, tornou-se evidente que havia noções divergentes de trabalho colaborativo entre os membros, o que, por vezes, criou desorganização e frustração.

Outro desafio foi a falta de proatividade de alguns membros do grupo. Enquanto uns se voluntariavam constantemente para diversas tarefas e se mostravam comprometidos com o processo, outros mantinham uma atitude passiva, sobrecarregando assim os mais envolvidos. A escolha dos membros do grupo pareceu arbitrária, sem uma consideração clara pelo percurso ou especialização de cada artista, o que resultou numa falta de coesão e de definição de papéis ao longo do processo.

A entrada de novos elementos a meio do processo também foi perturbadora, desorganizando o grupo e aumentando o stress, especialmente porque a direção da companhia não foi clara e assertiva na gestão destas mudanças. A falta de organização por parte da direção gerou ansiedade entre os membros, prejudicando a concentração e o desenvolvimento criativo. Esta desorganização afetou particularmente as semanas finais antes da estreia, quando a pressão para concluir a produção era maior.

## A Arte do *Rakugo*: Tradição e Transformação

*Rakugo* é a arte de contar histórias num tom humorístico, com origem no séc. XVII, no Japão. Contrariamente ao Noh, ao Kabuki, ao Kyogen e ao Bunraku, artes com uma forte presença visual, o *Rakugo* é caracterizado pelo minimalismo, desde o cenário à maquilhagem, aos adereços, até mesmo à quantidade de atores em cena, pois apenas conta com um *performer*. A identidade do *Rakugo* reside na sua forma única de contar histórias, onde um único artista, o *rakugoka*, assume múltiplos papéis e dá vida a diferentes personagens. O *performer* utiliza uma combinação de expressões faciais e gestos corporais, bem como variações na sua voz, para criar um universo rico e dinâmico, cativando o público com histórias que muitas vezes refletem a vida cotidiana e dilemas sociais. No palco, o *rakugoka* senta-se numa



Imagem 5- Atuação ao vivo de Rakugo em Agosto 2024

almofada chamada *zabuton*, que se coloca no chão, criando um ambiente íntimo e acolhedor. O cenário é deliberadamente despojado, o que permite que a atenção do público se concentre apenas no artista. Os únicos acessórios utilizados são um lenço e um leque, que o *performer* manipula de forma criativa para

representar diferentes elementos e personagens nas suas narrativas. Além disso, o *rakugoka* geralmente veste um *kimono* ou *hifu*, reforçando a estética minimalista da arte. Essa simplicidade, que se pode verificar na imagem 5, não apenas valoriza a performance, mas também permite que o público se conecte mais profundamente com as histórias contadas. A interação direta entre o *rakugoka* e a audiência é fundamental, uma vez que o humor e as situações narradas muitas vezes são construídos a partir de referências culturais e sociais que ressoam com os ouvintes. Lori Brau apresenta esta simplicidade como uma das razões pelas quais o olhar dos académicos esteve afastado durante várias décadas desta arte (Brau, 2008, p. 196). Ainda assim, será possível manter o *Rakugo* neste grupo de artes japonesas em que os enredos e práticas tradicionais são mantidos e protegidos das mudanças e variações? É difícil, pois como Sankyō Tatsuo explica:

O *Rakugo* é uma arte que aceita a natureza humana e oferece histórias para acalmar as emoções do povo, e eu acredito que as emoções das pessoas mudam com o tempo. Quando as pessoas mudam, o *Rakugo* também muda. Como o *Rakugo* tem uma história de reagir com sensibilidade às mudanças dos tempos e de evoluir, prevejo que provavelmente sobreviverá por mais tempo entre as nossas artes tradicionais. (Sankyu Tatsuo, 2020)

Esta reflexão de Sankyo Tatsuo sublinha a adaptabilidade intrínseca do *Rakugo*, que, embora as tradições sejam valiosas e precisem de ser preservadas, a capacidade de resposta às mudanças da sociedade é o que garante a sua relevância contínua. Através dessa flexibilidade, o *Rakugo* não só sobrevive, mas também encontra novos caminhos para se conectar com o público contemporâneo, garantindo que a arte se mantenha viva e relevante ao longo do tempo.

O papel da tradição é constantemente questionado no meio artístico. Também o teatro ocidental convive com este dilema: tradição vs evolução. Artaud defendia que, para o teatro viver, é preciso ir às suas raízes, “Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores (...) é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspeto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (Artaud, 1999, p. 77). Contudo, não devemos perder o olhar crítico, pois o teatro deve ser sempre um objeto em constante mutação, “As obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós” (Artaud, 1999, p. 82). Trilling, cronista e pensador do séc. XX, afirma: “Não devemos eliminar, apenas por uma questão de mudança, obras tradicionais e importantes do repertório.” (Trilling apud Brandon, 1971, p. 166). Assim, considerando que existe um hiato entre estes dois tempos teatrais no contexto teatral ocidental, surge a pertinência desta investigação com o objetivo de encontrar formas de fundir tradição/modernidade.

*Rakugo* é uma técnica de origem japonesa e que por estudiosos mais conservadores dificilmente é compreensível para fora do contexto cultural japonês. Contudo, é possível discordar e perceber que tudo depende de uma tradução eficaz. Desta forma, introduzo a English *Rakugo* Association, uma associação fundada em 2020 em Tóquio com o objetivo de levar esta forma de arte para lá das fronteiras do Japão. Kanariya Eiraku, um dos fundadores, tem ensinado *Rakugo* em inglês a estrangeiros e a japoneses de forma indiscriminada, mostrando que não há barreiras

para esta técnica. Esta associação tem o entendimento que tudo depende de uma tradução eficaz e vive disso.

Tatekawa Danshi, um *rakuga* famoso do séc. XX, dizia “*rakugo to wa go no koteidearu*” que significa “*Rakugo* tanto é a aceitação da natureza humana como uma ilusão da mesma”. Através do riso esta arte questiona e provoca uma reflexão sobre a natureza humana. Do ponto de vista ocidental, esta abordagem não nos é nova. O Teatro de Revista Português, por exemplo, partilha da mesma filosofia utilizando técnicas distintas. Ambos os géneros utilizam o humor como uma ferramenta para criticar e entreter.

A sua adaptabilidade e inovação surgem como fatores cruciais na sobrevivência do *Rakugo*. Embora as histórias tradicionais, conhecidas como *Koten Rakugo*, permaneçam populares, os mestres de *Rakugo* têm continuamente introduzido novas narrativas que refletem as preocupações e o humor das sociedades contemporâneas. Esta capacidade de adaptação não apenas mantém uma relação contínua entre o *Rakugo* e o público moderno, mas também permite que esta forma de arte funcione como um espelho cultural, refletindo as mudanças nas normas sociais e nos valores ao longo do tempo. Além disso, a habilidade dos praticantes de *Rakugo* em incorporar novos elementos e temas modernos, como a tecnologia e questões sociais contemporâneas, demonstra a flexibilidade inerente a esta arte.

Para além disso, a relação mestre-aprendiz, ou *Shishō-deshi*, é central para a perpetuação desta tradição. Mestres experientes treinam novos aprendizes por longos períodos de tempo, garantindo que não apenas as técnicas e as histórias sejam transmitidas, mas também os valores e a ética associados à prática do *Rakugo*. Este modelo de transmissão direta, de mestre para aluno, assegura que a arte seja preservada na sua forma mais autêntica.

Tradicionalmente, o *Rakugo* era realizado em teatros de pequeno porte, chamados *yose*. No entanto, com o passar do tempo, a arte encontrou novos espaços de *performance*, incluindo a rádio, a televisão e, mais recentemente, as plataformas digitais. É possível encontrar excertos de apresentações em vídeo no *Instagram* e no *Youtube*. Esta capacidade em adaptar-se a diferentes meios de comunicação e ambientes permitiu ao *Rakugo* atingir um público mais amplo e diversificado, ultrapassando as limitações geográficas. Além disso, a simplicidade da *performance* - um artista, um leque e um pedaço de tecido - facilita a sua adaptação a diferentes contextos sem perder a essência da narrativa.

Por fim, o apoio cultural e institucional desempenha um papel vital na preservação do *Rakugo*. No Japão, há uma valorização profunda das artes tradicionais, e o *Rakugo* não é exceção. Organizações culturais, tanto públicas quanto privadas, têm promovido o *Rakugo* por meio de financiamentos, programas educativos e festivais. O governo japonês, reconhecendo o valor cultural do *Rakugo*, tem apoiado a sua promoção e divulgação tanto dentro quanto fora do país.

Em suma, a sobrevivência do *Rakugo* ao longo dos séculos é um testemunho da sua capacidade de adaptação, da força das suas tradições de transmissão, da flexibilidade nas formas de *performance* e do apoio contínuo das instituições culturais. Estas mais valias permitiram que o *Rakugo* se mantivesse relevante e apreciado, não apenas como uma forma de entretenimento, mas como uma expressão cultural profundamente enraizada na identidade japonesa. Ao continuar a evoluir em resposta às mudanças sociais, o *Rakugo* exemplifica a resistência e a vitalidade das tradições culturais, permanecendo uma parte vibrante e indispensável do património cultural do Japão.

Durante a minha estadia no Japão, tive, assim, a oportunidade de contactar com a *English Rakugo Association*, onde recebi aulas de *Rakugo*. Esta experiência foi

muito enriquecedora, pois, ao treinar uma técnica que muitos consideram ser exclusiva dos japoneses, percebi o quão rica é a linguagem não verbal, o impacto do humor na plateia e o respeito pela tradição que esta arte inspira, sendo ao mesmo tempo tão permeável. A disciplina exigida para realizar *Rakugo* foi um desafio que não havia encontrado anteriormente. O trabalho corporal e a necessidade de uma presença firme em cena levaram-me a um entendimento profundo do espaço de performance como um meio de comunicação, onde cada movimento e pausa têm impacto.



Imagem 6- Cartaz do espetáculo

Além disso, participei num espetáculo ao vivo<sup>2</sup> em Tóquio, onde tive a oportunidade de interagir diretamente com o público. Na imagem 6 é possível

<sup>2</sup> Consultar vídeo da performance em <https://youtu.be/PKf8XX13w00>.

encontrar o cartaz do espetáculo. A história que contei chamava-se “*Scary hamburguers*” que é uma adaptação de uma história original de rakugo intitulada “*Manju Kowai*”. A história original é sobre manju, um doce típico japonês. Contudo, de forma a que a história pudesse chegar a mais pessoas, a English Rakugo Association trocou manju por hamburguer. Essa experiência fez-me refletir sobre a diferença entre as abordagens artísticas, evidenciando como a cultura molda a forma como as histórias são contadas e recebidas.

Quanto à relação entre o *Rakugo* e a minha prática no YTG, é importante esclarecer que esses trabalhos não são complementares. Enquanto que o Rakugo representa um interesse pessoal e uma técnica que explorei individualmente, a minha investigação no YTG concentrou-se nas dinâmicas de colaboração e no espetáculo criado.

# Conclusão

Para concluir, a experiência de estágio no YTG não apenas me proporcionou um profundo crescimento pessoal e profissional, mas também me ofereceu uma visão crítica sobre os desafios que podem surgir em processos colaborativos. A criação colaborativa no processo artístico representa uma transformação significativa nas noções tradicionais de autoria e identidade criativa. A discussão sobre a "queda do autor", proposta por Roland Barthes e apoiada por Michel Foucault, desafia a visão convencional da autoria como uma figura central na interpretação de obras artísticas. Ao enfatizar a autonomia do texto e a importância da interação do leitor/espetador na construção de significados, estes teóricos abrem espaço para uma abordagem mais democrática e coletiva da arte. No entanto, a persistência de narrativas que exaltam o autor individual revela uma resistência à mudança, perpetuando hierarquias no mundo artístico.

Um dos problemas centrais do processo foi a ausência de uma direção clara, o que resultou na descentralização da tomada de decisão. Embora esta descentralização possa promover uma maior participação de todos os membros, também gerou confusão e incertezas sobre as direções artísticas e a responsabilidade nas decisões. Essa dinâmica pode ser tanto uma oportunidade para o desenvolvimento de vozes individuais quanto uma armadilha que, se não for gerida corretamente, pode levar a um processo desorganizado. Para que a descentralização funcione efetivamente, é crucial que todos os membros estejam empoderados e igualmente envolvidos no processo, permitindo que a tomada de decisões ocorra de forma fluida. Além disso, a implementação de listas de tarefas e uma clara divisão de responsabilidades são essenciais, assim como a organização dos ensaios e do trabalho. Estabelecer estas estruturas pode ajudar a mitigar os desafios da dispersão de autoria e promover um ambiente de colaboração mais harmonioso e produtivo.

A análise das ideias de Barthes revela uma crítica à figura do criador solitário, defendendo a importância do processo colaborativo como uma alternativa que desafia a centralidade do autor. No entanto, essa abordagem não está isenta de desafios, como a persistência de influências autorais e a complexidade de gerir a multiplicidade de vozes. A dramaturga Deborah Stein enfatiza que a colaboração deve ser intencional, com uma escolha cuidadosa dos artistas, permitindo que todos se tornem co-criadores na experiência artística. Embora o processo colaborativo ofereça oportunidades para

expandir fronteiras artísticas e atrair diversos públicos, é crucial reconhecer as suas limitações, como a possibilidade de hierarquias não oficiais e a necessidade de tempo e estabilidade para o seu sucesso a longo prazo.

Além disso, a questão da estrutura descomprometida, talvez refletida pela não remuneração do projeto, destacou como a motivação dos membros pode ser afetada. Será que, se houvesse uma compensação financeira justa, haveria uma maior dedicação e comprometimento por parte de todos, conduzindo a um processo mais coeso e organizado? Ou trata-se apenas de um compromisso que deveria ter sido definido por todos no início do projeto, independentemente das condicionantes do mesmo?

A dispersão da autoria foi um aspeto crucial a ser considerado. Num contexto onde todos os membros têm a liberdade de contribuir, é essencial encontrar um equilíbrio entre a expressão individual e a coesão coletiva. Isto levanta uma questão importante para o futuro: como podemos valorizar as contribuições individuais sem comprometer a clareza e a unidade da obra final? Acredito que este equilíbrio dependerá de cada grupo e que a adaptabilidade de qualquer processo colaborativo a novas equipas deve ser uma característica fundamental do mesmo.

A criação colaborativa oferece o privilégio de ultrapassar limites artísticos, permitindo a troca de técnicas e experiências entre diferentes áreas criativas. Este potencial enriquece o diálogo artístico e promove a inclusão, deixando em aberto questões sobre como maximizar essas interações de forma a que todos os participantes se sintam valorizados e comprometidos com o resultado final.

A reflexão sobre o futuro da criação colaborativa suscita novas interrogações. Como podemos garantir que as estruturas de colaboração permaneçam flexíveis o suficiente para permitir a inovação, sem perder a clareza nas responsabilidades e expectativas? De que maneira as tecnologias emergentes podem influenciar e moldar os processos colaborativos? Como promover uma cultura que valorize a diversidade de vozes, assegurando que a colaboração se torne um espaço verdadeiramente democrático?

O caminho da exploração e desenvolvimento de processos colaborativos está longe de estar completo. Há um vasto território a ser descoberto, onde as práticas artísticas podem criar ligações de formas inovadoras e inclusivas, refletindo as complexidades do mundo contemporâneo.

# Anexos

## 1 - Itens *Q-Sort* de Colaboração

Note: The items use the singular or the plural of the word "collaborator" based on the specific circumstances of the participant.

1. I rely upon my collaborator to connect observation and data with my theoretical constructs.
2. I don't think a project is as valuable when someone else helps.
3. I meet new potential collaborators at conferences and professional meetings.
4. Clarity and sequential logic are essential to my collaborative work.
5. I like to write down my ideas before I share them with others.
6. My collaborator is more involved in the details than I am.
7. I do my best work alone.
8. My collaborator and I have matched our work rhythms in order to do our work.
9. I don't have the patience to define a problem by thinking with another person.
10. My collaborator needs my total attention when we are discussing an issue, while I can attend to several things at once.
11. When I'm working with my collaborator on a project, my personal life becomes far less important.
12. The female collaborators with whom I work are more nurturing and relationship oriented than male collaborators.
13. My collaborator and I need to schedule ample time for integrating our diverse approaches.
14. Collaboration helps me to overcome the loneliness of individual work.
15. Sometimes it is important to get away from our normal environment to discuss our project and ideas.
16. I try to construct a working climate where our time and privacy are protected.
17. I sometimes need time away from my collaborator and a chance to focus on my individual work.
18. My collaborator is brilliant and also domineering.
19. I prefer to have written specifications of what is to be accomplished.

20. I seem to overwhelm my collaborator with my pace and expectations.
21. Because of our collaboration I frequently fail to receive credit for my accomplishments.
22. There must be an aesthetic quality to the project in order for me to work on it.
23. I wish my collaborator would ask me before discussing our work with other colleagues.
24. My preferred working style does not blend easily with my collaborator(s).
25. My collaborator and I are both capable of working long hours.
26. I don't have to explain myself to my collaborator, I can just use key words.
27. The process of thinking together with my collaborator was informal in the beginning.
28. Sometimes my collaborators' visibility affects our relationship negatively.
29. Excessive criticism causes a collaboration to fail.
30. Sometimes my collaborator and I exchange ideas while we walk.
31. In a good collaborative environment, one's ideas can be made explicit through questioning and dialogue.
32. With my collaborator, I am more careful about the way I challenge his/her ideas.
33. Sometimes my collaborator and I do different parts of the same project.
34. My collaborator is able to function amongst clutter, while I need to have everything neat and orderly.
35. I expect my collaborator to be a critic of my work.
36. Sometimes I draw pictures when I start working on a new collaborative project.
37. My collaborator and I rarely argue over methods.
38. I find male collaborators more efficient and product-oriented than female collaborators.
39. My collaborator creates theoretical models to help our thinking processes.
40. My collaborator and I write together at the typewriter or word processor.
41. My collaborator and I are committed to state-of-the-art technology.
42. With my collaborator, I can talk at the speed of thinking.
43. I need an orderly environment to carry out my work.
44. My collaborator is able to make observations which make a situation immediately clear.

45. I become totally immersed in one project while my collaborator is able to manage several.
46. By the time we have finished a project, we do not know from whom the ideas came.
47. I rarely work with any one individual over long periods of time.
48. My collaborator spurs me on to complete the project.
49. With my collaborator, there is a sense of mission to establish a community in which we can participate.
50. My collaborator cannot discuss ideas without visually representing them while I rely on language.

# Referências

- Artaud, A. (1999). *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- “The Art of Collaboration: Benefits and Essential Tips for Artists — Wimbledon Art Studios”. (2023, July 25). Wimbledon Art Studios. Consultado a 12/08/2024 em <https://www.wimbledonartstudios.co.uk/articles/art-collaboration-benefits-tips-for-artists>
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. São Paulo, Brasil: M. Martins.
- Bloom, H. (1973). *The anxiety of influence: A theory of poetry*. New York: Oxford University Press.
- Brandon, J. (1971). *The Performing Arts in Asia*. Paris, França: UNESCO.
- Brau, L. (2008). *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*. Lanham, EUA: Lexington Books.
- Foucault, M. (1999). *O que é um autor? In Ditos e escritos*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Green, C. (2001). *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press.
- John-Steiner, V. (2006). *Creative Collaboration*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- McCartney, N. (2018). *Death of the Artist: Art World Dissidents and Their Alternative Identities*. Nova Iorque, EUA: Bloomsbury Academic.
- Penso, D. (n.d.). “Rakugo has been pretty consistent for the last 400 years but it’s not as static as we might think. It’s changing and evolving to reflect the world around us”. My Eyes Tokyo. Consultado a 04/09/2024 em <https://www.myeystokyo.com/rakugo-has-been-pretty-consistent-for-the-last-400-years-but-its-not-static-its-changing-and-evolving-and-reflecting-the-world-that-is-around-us/>
- Tatsuo, S. (2020, agosto 24). “Promoting Rakugo Storytelling for New Audience as an Art of “Acceptance of Human Nature”. Performing Arts Network Japan. Consultado em 04/09/2024, em [https://performingarts.jpf.go.jp/E/pre\\_interview/2008/1.html](https://performingarts.jpf.go.jp/E/pre_interview/2008/1.html)
- Stein, D. (2011). “What I Mean When I Talk About Collaboration”. HowlRound Theatre Commons. Consultado a 12/08/2024 em <https://howlround.com/what-i-mean-when-i-talk-about-collaboration>