

LIDIANE GOMES LOBO

“Um por todos, todos por um?”:

uma reflexão sobre a postura ética na prática teatral colaborativa.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

CAMPINAS
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L786u Lobo, Lidiane Gomes.
"Um por todos, todos por um?": uma reflexão sobre a postura ética na prática teatral colaborativa. / Lidiane Gomes Lobo. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^a. Dra. Suzi Frankl Sperber.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Processo colaborativo. 2. Ética 3. Processo criativo.
4. Teatro. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "'One for all, all for one?": a reflection about the ethical posture in the practice of collaborative theater."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Collaborative process ; Ethics ; Creative process ; Theater.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek.

Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva (suplente)

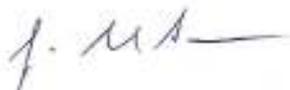
Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (suplente)

Data da Defesa: 13-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Lidiane Gomes Lobo - RA 981537 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber
Presidente



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Prof. Dr. Robson Carlos Maderchpek

Dedico este trabalho aos parceiros e colaboradores
que acolheram e participaram afetivamente deste trabalho
com empenho e dedicação.
E ao Sandro, pelo amor. Sempre.

AGRADECIMENTOS

Aos “meninos e meninas do grupo do mestrado” Danilo Teixeira, Fernanda Donnabella, Hellen Fonseca, Jaqueson Silva, Renato Melo (nome fictício), Ricardo Thimossi, Simone Aranha e Thyago Villela por toda a dedicação, empenho e parceria na realização deste trabalho.

Aos “meninos e meninas do grupo de montagem 2007” Adê Santus, Diego Pereira, Elen Castro, Josie Silva, Marcos Rener, Thiago Lopes e Vinícius Cassiolato pela aposta e comprometimento com o trabalho. O aprendizado proporcionado por vocês me fez crescer como artista de uma forma humana, afetiva e acolhedora.

À Profa Dra. Suzi Frankl Sperber pela orientação precisa, pelo acolhimento nos momentos difíceis e pela aposta em meu trabalho.

Aos professores da banca de qualificação Profa. Dra. Márcia Strazzacappa e Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici pelas contribuições importantes e atentas.

Aos professores da banca de defesa Prof. Dr. Robson Haderchpek e Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici pela generosidade e pelos olhares carinhosos em vários momentos de meu percurso artístico.

À Profa Dra. Angélica Maria Bicudo Zeferino e Prof. Dr. Roberto Teixeira Mendes pela ajuda e confiança em meu trabalho.

A toda equipe da secretaria de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp pela atenção sempre eficiente e carinhosa. Um agradecimento especial à Joice Jane Sena de Lima, Luciana Gouveia Galuchino e Vivien Helena de Souza Ruiz.

À equipe do Laboratório de Informática do Instituto de Artes pela ajuda e disponibilidade. Em especial ao Josué Samuel do Carmo Cintra.

À Franciane Rocha pela atenção e carinho com a tradução.

À Gisleide da Silva Ferreira pela ajuda carinhosa e dedicada com as correções do texto.

Aos companheiros do Grupo do Santo e Curso Livre pelas vivências, aprendizados e desafios.

À querida Alessandra Buonavoglia Costa-Pinto por este bom encontro que me trouxe uma ajuda essencial, efetiva e, acima de tudo, afetiva. Pelo profundo carinho em todos os encontros e telefonemas.

À Miriam Reginês Fontana pela aposta, cuidado, atenção e acolhimento em todos os momentos. Pela compreensão afetiva nos momentos delicados e confusos.

Aos queridos amigos e parceiros de vida e arte Thiago Lopes, Adê Santus, Josie Silva, Elen Castro, Diego Pereira, Airton Alves, Marlon Eij, Érika Franco, Caio Aguiar que continuam apostando em “Nós” com toda a força, generosidade e muita, muita alegria!

Aos alunos do Núcleo de Artes Cênicas do SESI Campinas II que, nestes três anos, ampliaram o meu olhar para a função e a força do teatro na vida das pessoas.

As queridas amigas-irmãs Fabiana Fonseca e Simone Aranha pelo acolhimento, pelos sorrisos, pelas cantorias e pelo amor.

Ao amigo Robson Haderchpek, “o leão!”, pelos 16 anos de amizade, carinho e dedicação. E também, pelo lindo presente que foi a Manu.

Ao Rodrigo Lobo, querido irmão, com suas conversas e colaborações sobre textos e autores, pela dedicação em buscar a sua “Terceira Margem” juntamente com o nosso reencontro, pelas piadas, pelas poesias, pelas cartas e pelo olhar carinhoso nos momentos delicados.

A Arlete Lobo e Larissa Lobo pela compreensão por minhas ausências em festinhas e encontros. Pela paciência em compreender os meus momentos difíceis e delicados. E ao Renato Spiller Pacheco, por cuidar dessas minhas duas queridas – mãe e irmã – com muita dedicação e amor.

Ao Ricardo Lobo (in memoriam) por ter acreditado sempre em meu encantamento pelo teatro e por demonstrar o seu encantamento de pai em todas as minhas apresentações.

Ao Lélío Tonso pela generosidade, pelas lindas histórias, pela força e por ter me acolhido em sua família de uma maneira extremamente carinhosa.

A família Fernandez Tonso: Aldo, Carmen, Pedro e Bruno pelos momentos de risadas, pelas amoras e acerolas colhidas no pé e pelas brincadeiras com barraca, chocolate, macarrão e super-heróis.

A querida Marta Cristina Vitor Gomes por cuidar com carinho da minha casa, das minhas plantas, dos meus bichos e por estar sempre atenta ao menor detalhe me permitindo estar tranqüila em meio ao tumulto.

Aos amigos Joni Meyer e Elena Meyer pela alegria, sensibilidade e por me acolherem tão carinhosamente em suas vidas.

E ao Sandro Tonso pelo amor, sem o qual nada disso teria o menor sentido.

*“Tolerar a existência do outro,
E permitir que ele seja diferente,
Ainda é muito pouco.*

*Quando se tolera,
Apenas se concede
E essa não é uma relação de igualdade,
Mas de superioridade de um sobre o outro.
Deveríamos criar uma relação entre as pessoas,
Da qual estivessem excluídas
A tolerância e a intolerância.”
(José Saramago)*

Por meio do estudo do processo de criação teatral chamado processo colaborativo, relacionado com a teoria sobre a Ética espinosana, a presente pesquisa pretende discutir se a maneira como as pessoas se colocam em um coletivo contribui para uma ação mais ampla da colaboratividade no processo de criação teatral. Este modo como as pessoas se colocam em um coletivo é um fator determinante para que a ação conjunta aconteça e se torne tanto geradora de uma reflexão sobre uma postura ética em uma construção teatral coletiva colaborativa, como simplesmente o horizonte ético que facilita e impulsiona o trabalho coletivo. A pesquisa busca perceber quais posturas éticas de relação e de atuação estão envolvidas entre as pessoas de um grupo teatral, para que o desenvolvimento do processo de criação aconteça de uma forma potente e colaborativa para todos os envolvidos e, ainda, aponte suas dificuldades e eventuais ou possíveis soluções.

Palavras-chave: Processo colaborativo, Ética, Processo criativo, Teatro.

ABSTRACT

Studying the process of theatrical creation process called collaborative, related with the theory of Spinoza Ethics, this research intends to discuss how people, put in a collective action, contributes to a broader collaboration in a theatrical creation process. The way people put themselves in a collective is a determining factor to occur the joint action and becomes a generator of a reflection on an ethical stance on building a collaborative theatrical collective, and also an ethical horizon that facilitates and promotes the collective work. The research seeks to understand what ethical stances of relationship and acting are involved between people in a theatrical group, in order that the development of the creative process goes on in a powerful and collaborative way for all involved and also point their difficulties or possible solutions.

Keywords: Collaborative process, Ethics, Creative process, Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – ATRAVÉS DO PROCESSO COLABORATIVO, OLHAR PARA A AÇÃO DE SE ESTAR JUNTO	1
CAPÍTULO 1 - CONTEXTO DO PROCESSO COLABORATIVO	12
1.1 A CRIAÇÃO COLETIVA	12
1.1.1 A criação coletiva no panorama do teatro brasileiro	14
1.1.2 Reflexões sobre as dificuldades da criação coletiva	19
1.2 ANOS 80 – TEMPOS DE TRANSIÇÃO	24
1.3 UM NOVO OLHAR PARA O TRABALHO EM COLETIVO	29
1.3.1 O momento histórico	29
1.3.2 Sobre o processo colaborativo	33
CAPÍTULO 2 – A ÉTICA DE ESPINOSA: EM BUSCA DOS BONS ENCONTROS E DA LIBERDADE	37
2.1 O HOMEM ESPINOSA	37
2.2 O PENSAMENTO DE ESPINOSA	38
2.3 SISTEMA E MÉTODO NA ÉTICA DE ESPINOSA	40
2.4 O OLHAR ÉTICO ESPINOSANO	41
2.4.1 Antes de chegar ao homem, concebendo Deus	42
2.4.2 Concebendo o homem: uma expressão singular com alma e corpo	46
2.4.3 Um caminho para o conhecimento verdadeiro	50
2.4.4 A natureza humana: sua força por existir	54
2.4.5 Desvendando os afetos: a busca pelo aumento da potência	56
2.4.6 No encontro ético, homens livres	61
CAPÍTULO 3 – A PARTICIPAÇÃO EM UM PROCESSO COLABORATIVO	65
CAPÍTULO 4 – O CÍRCULO HERMENÊUTICO ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA: A DESCRIÇÃO DOS TRABALHOS PESSOAIS COM GRUPOS	81

4.1	SOBRE O TRABALHO COM O “GRUPO 1”	86
4.1.1	A formação do grupo, estabelecimento de horário e local de trabalho	86
4.1.2	O trabalho prático do grupo	93
4.1.3	Uma primeira decisão: sobre o que falar	102
4.1.4	A construção do trabalho criativo do grupo	107
4.1.5	Entrada e saída de pessoas no grupo	112
4.1.6	Mudança do espaço de trabalho	115
4.1.7	Um novo momento do trabalho	116
4.2	SOBRE O TRABALHO COM O “GRUPO 2”	126
4.2.1	Sobre a formação do grupo	126
4.2.2	Sobre o trabalho prático do grupo	128
4.2.3	A aposta no grupo	130
4.2.4	O processo criativo	133
4.2.5	O tema de montagem	134
4.2.6	Sobre a colaboratividade no processo criativo	136
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

INTRODUÇÃO - ATRAVÉS DO PROCESSO COLABORATIVO, OLHAR PARA A AÇÃO DE SE ESTAR JUNTO.

Sabemos o que trabalhar em grupo exige. Desde os nossos primeiros trabalhos escolares em coletivo até a nossa convivência em sociedade implica um certo empreendimento de ações complexas por apresentarem uma interdependência entre as pessoas: tudo o que cada pessoa faz exerce algum tipo de conseqüência/influência nas demais pessoas.

Trabalhar em coletivo exige o estabelecimento de vínculos e contatos que serão, necessariamente, construídos no posicionamento entre os/dos indivíduos. É na própria realização destas ações de se posicionar que acontece o trabalho em coletivo.

Diante disso, as regras, os limites, as diferenças e semelhanças entre as pessoas serão vistas e percebidas neste encontro. Mesmo que regras e procedimentos sejam estabelecidos anteriormente a prática do grupo, elas só serão concretizadas na efetivação das ações entre os participantes do coletivo.

Freqüentemente a problemática do trabalho em grupo recai sobre a dificuldade das pessoas em conseguir perceber e considerar o seu entorno para um posicionamento mais abrangente e menos pessoal, isto é, com uma visão mais incluyente do outro e da alteridade, acerca das questões levantadas pela convivência em coletivo.

Colocar-se no coletivo requer que as pessoas aceitem ser mais permeáveis à alteridade em suas maneiras, certezas e pensamentos sobre determinadas questões. É preciso se permitir novas possibilidades de entendimento, percepção e discussão para estabelecer uma nova maneira de se estar dentro de um grupo. Porém, esta permissão para se repensar dentro e/ou a partir de um coletivo é difícil, pois exige a quebra de referências e a construção de novos e desconhecidos parâmetros de atitudes e pensamentos.

Essas inquietações sobre a maneira de participar de um coletivo e o desejo de pesquisar sobre o processo colaborativo partiram, inicialmente, do trabalho com o meu grupo de pesquisa em teatro popular – o Grupo do Santo¹ – e foi se tornando cada vez mais contundente em minha prática artística. Meu trabalho com o Grupo teve início no primeiro ano da Graduação do Curso de Artes Cênicas da Unicamp (1998) e perdurou até 2005, quando o Grupo se desfez.

Todos os processos de criação do Grupo foram construídos a partir dessa perspectiva de buscar um espaço igualitário para todos os criadores na obra teatral, o chamado processo colaborativo.

Por meio deste processo, o Grupo do Santo criou, a partir de uma pesquisa realizada em Diamantina – MG², o espetáculo intitulado “Retrato na Janela”, que surgiu em uma pesquisa de campo, na qual os atores colheram histórias e causos do local através de conversas e entrevistas com os moradores da cidade, as quais foram o material utilizado para a criação de todo o espetáculo: desde a concepção estética e poética da cena até a estruturação dramática do trabalho.

O processo de criação da cena se deu a partir de improvisações e jogos propostos por todos os atores do Grupo, que se revezavam na condução e na elaboração de seu encaminhamento. A disposição do coletivo era realmente criar uma cena em conjunto, aceitando o desafio de abandonar o “conforto” de encenar um texto dramático já pronto e ser dirigido por um diretor com olhar privilegiado e definitivo.

1 O Grupo do Santo constituiu-se em meados do segundo semestre de 1998 a partir de uma atividade proposta pela disciplina AC-201 Estudos do Teatro do Brasil, do Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas, ministrada pelo Prof. Dr. Rubens Brito e perdurou até o início de 2005. O Grupo desenvolveu uma pesquisa sobre a linguagem da máscara e o teatro de rua dentro de uma perspectiva do teatro popular.

2 O Grupo foi para Diamantina – MG participar do 32º Festival de Inverno da UFMG de 2000. Chegando à cidade se deparou com uma vasta riqueza cultural e decidiu investigar o local iniciando, assim, uma pesquisa não prevista.

Num segundo momento, no final do ano de 2000 e início de 2001, o Grupo decidiu chamar a diretora Tiche Vianna³ para orientar o citado trabalho. O resultado alcançado através desta parceria foi muito interessante⁴. A condução dela nos permitiu compreender um pouco mais o primeiro momento de criação do esquete, fazendo com que nos apropriássemos mais do material criado, e permitiu, também, que as propostas dos atores, neste momento, se tornassem mais claras e concretas para todos.

Diante disso, o Grupo resolveu, em 2001, desenvolver uma segunda pesquisa⁵: investigar o lugar em que estávamos – Barão Geraldo, distrito de Campinas, no interior do Estado de São Paulo.

Este trabalho teve a duração de dois anos e o processo foi extremamente conflituoso e contraditório quanto à condução e a função dos criadores. O Grupo passava, então, por um novo momento de seu trabalho: reorganização das relações, de novas posturas que surgiam para todos e que faziam com que as pessoas se defrontassem com questões que pediam uma nova reflexão sobre o encaminhamento da pesquisa.

A meu ver, o Grupo não conseguiu perceber e acolher todas as mudanças e necessidades que foram sentidas então, e isso gerou algumas situações, no processo de criação, que dificultaram a colaboratividade de todos na pesquisa, trazendo algumas lacunas para o desenvolvimento do processo.

Depois destas experiências de processo de criação como atriz dentro do Grupo do Santo, participei de um processo criador no Curso Livre de Teatro⁶

3 Tiche Vianna é atriz, diretora e fundadora do Barracão Teatro em Campinas, SP.

4 Com este trabalho, o Grupo ganhou da FUNARTE o prêmio Encena Brasil em 2002, na categoria Circulação de Peças. Apresentou-o nas seguintes cidades: Belém, Salvaterra – Ilha de Marajó (PA), São Luís e Alcântara (MA).

5 Para esta segunda pesquisa, o Grupo conseguiu o apoio da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Unicamp. Teve orientação de pesquisa teórica da Profa. Dra. Olga Von Simson, orientação prática novamente de Tiche Vianna e contou também com Carlos Simioni e Jesser de Souza (Lume - Unicamp) para orientar e aprofundar o treinamento dos atores dentro da perspectiva do teatro de rua, nas questões de voz e corpo, respectivamente.

6 O Curso Livre é um curso de teatro não-profissionalizante para pessoas que buscam experienciar o fazer teatral. O Curso tem a duração de um ano e tem como objetivo instigar e fomentar, nos participantes, suas possibilidades criativas para a

onde atuei como diretora do espetáculo produzido durante o Curso do ano de 2005.

Nesta experiência, que também foi guiada por meio do processo colaborativo, me deparei com várias situações que me faziam, a todo instante, refletir sobre as posturas e as funções de todos os criadores envolvidos na obra.

Além do grupo de atores e da diretora, o trabalho trazia dois assistentes de direção que também contribuía para a criação do espetáculo. Neste sentido, ampliaram-se as relações envolvidas no coletivo, fazendo com que o nosso grau de atenção e percepção para com o outro ficasse ainda mais complexo e delicado. As definições das funções e as contribuições de uma função para com a outra tiveram de ter um cuidado e um aprofundamento que foram bem refletidos e discutidos por todos.

Por meio deste trabalho tive uma compreensão maior do exercício de coordenar um processo de criação com pessoas distintas, e também, da importância de se desenvolver um olhar que fosse capaz de atentar para essas diferenças e de saber lidar com elas em função da construção de uma obra teatral.

Foi a partir de todas estas experiências relatadas que comecei a rever e a questionar a postura das pessoas dentro de um processo coletivo, neste caso, dando ênfase para processos ligados à colaboratividade.

Fischer refletiu sobre o processo colaborativo, dizendo que:

“Na criação de um evento cênico, entendemos por processo colaborativo o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se com o modelo estabelecido de

construção de um material cênico que é apresentado como finalização do curso. Este trabalho acontece em Barão Geraldo, distrito de Campinas, SP.

organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia.” (FISCHER, 2003, p. 39)

Tendo experienciado processos tão diferentes, que se orientavam pelos princípios da colaboratividade, procurei estabelecer, nas anotações individuais e nas conversas com meus companheiros de trabalho do Grupo do Santo e do Curso Livre de Teatro, possíveis reflexões que pudessem me ajudar a compreender melhor a prática de tais processos, a qual está totalmente vinculada com as ações e posturas das pessoas envolvidas.

Nas conversas sobre o trabalho com os grupos, ficava evidente que as pessoas compreendiam teoricamente do que tratava o processo colaborativo. Porém, quando se buscava perceber na prática, nas experiências vividas, não se conseguia apontar, com clareza, ações e posturas que embasassem e/ou facilitassem a colaboratividade de todos os criadores no/do processo.

O fato das pessoas se confundirem e se contradizerem em muitos pontos sobre as posturas e ações da prática do processo colaborativo – e, ao mesmo tempo, existirem muitos grupos trabalhando a criação embasados neste processo –, fez com que eu me interessasse significativamente pela pesquisa e reflexão de sua prática.

Sendo assim, diante de todos os relatos, a importância de se construir um olhar para a prática dos processos de criação ganhou uma dimensão bastante importante em meus trabalhos em grupo. Além disso, percebi que refletir sobre a prática do processo colaborativo era algo que me aproximava daquilo que mais me inquietava em um processo criativo coletivo: o modo como as pessoas se relacionam e se colocam.

Acredito que o processo colaborativo possa ampliar e enriquecer muito a criação. Porém, é essencial tornar cada vez mais claras as posturas e ações que contribuem para uma efetiva colaboratividade na prática dos grupos, evitando-se,

assim, muitos equívocos na relação com o outro e nos desenvolvimentos individuais nos/dos processos de criação.

Sabemos que o processo colaborativo é uma maneira de se desenvolver a criação teatral a partir de uma atuação muito mais igualitária entre todos os criadores. Ele busca estabelecer alguns princípios para que o coletivo criador possa se orientar, propondo uma atuação sem supremacia entre todos os integrantes e em todas as etapas e funções do processo.

Um dos princípios orientadores do processo colaborativo é o conceito de que a arte teatral só se estabelece na relação do espetáculo com o público. Isso faz com que todo o material despertado e coletado – as reflexões, impressões, e toda a gama de informações e experiências trazidas por todos os criadores – seja conduzido através deste referencial. Desta forma, o público também ocupa a sua função de colaborador dentro do processo. A importância de se trabalhar com este referencial se evidencia pela afirmação de que a “arte teatral é uma relação complexa entre a expressão do(s) artista(s) com o público, afastando uma idéia equivocada de que todo o fenômeno teatral possa se reduzir à pessoa de um único artista” (ABREU, 2003, p.36).

Para exemplificar esta idéia, vejamos o que Fischer nos diz sobre a experiência do espetáculo Apocalipse 1, 11, do grupo Teatro da Vertigem ⁷:

“(...) Para a experimentação prévia desses e outros dados que foram acrescentados na encenação, o diretor propôs à companhia a realização de ensaios abertos. Essa experiência inédita no processo de criação do grupo foi realizada durante o mês que antecedeu a estréia efetiva do espetáculo. O contato com o público resultou em uma interferência concreta, em modificações substanciais para o resultado cênico. Para Araújo, essa alternativa propiciou a

⁷ Teatro da Vertigem é um grupo de pesquisa teatral surgido na cidade de São Paulo no começo dos anos 90. “Este grupo foi dos que primeiro investigaram sistematicamente o caminho da colaboração equivalente entre os criadores. Seus espetáculos O Paraíso Perdido, O livro de Jô e Apocalipse 1, 11, constituíram uma trilogia bíblica (não planejada a priori) e, de certa maneira, consolidaram a nova prática criativa” (NICOLETE, 2005, p.37)

reconstrução dramatúrgica do espetáculo, com a inserção do espectador”. (FISCHER, 2003, p. 156).

Um outro conceito orientador do *processo colaborativo* é a cena. Como a intenção do percurso é concretizar e objetivar dados abstratos e subjetivos para um material que seja comunicável, tudo o que foi pesquisado e coletado deve ter a sua expressão na cena. É o diálogo entre o artista e a cena, esta última como uma unidade concreta, que vai guiar todo o trabalho de elaboração do espetáculo.

Segundo Luís Alberto de Abreu, este dado é fundamental no processo colaborativo:

“(...) para que um simples argumento bem conduzido ou uma idéia bem engendrada não possam destruir a organização de uma cena que, mesmo ruim, custou trabalho e esforço dos criadores. A idéia bem engendrada ou o argumento bem conduzido devem transformar-se em cena. Só uma nova cena tem o poder de refutar a cena anterior. Essa é uma regra geral no processo colaborativo: tudo deve ser testado em cena, sejam idéias, propostas ou simples sugestões”. (ABREU, 2003, p.33.)

Estes princípios são de fundamental importância para que compreendamos alguns dos referenciais que guiam o desenvolvimento de um processo colaborativo. Porém, é essencial deixar claro que este processo não é um método, ou um conjunto de regras que definem o ato de criar. Para criar, sabemos que é impossível estabelecer como será exatamente o percurso. Isso não significa que não se possa ter princípios orientadores, necessários para que o processo não caia em subjetivismo exacerbado, ou seja, encaminhado sob o comando de um único artista.

Esta maneira de se relacionar coletivamente traz os participantes para um contato muito mais desnudo em relação às suas diferenças, contradições e medidas de posicionamentos, pois requer que tudo o que é proposto seja refletido e faça sentido por e para todos. Para que isto ocorra, o princípio básico é certa maturidade, visto que o acordo deverá ocorrer sempre visando o objetivo comum:

a criação da cena mais forte, mais efetiva. Para tanto o indivíduo precisa abdicar de certo egocentrismo e de, por vezes, um desejo sutil de dominar.

Diante disso, todas as pessoas envolvidas em um processo como este, precisam se posicionar sobre toda e qualquer questão levantada ou suscitada dentro deste coletivo; sendo assim, o grau de exposição e de envolvimento serão sempre altos/intensos e constantes, o que poderá gerar momentos de discussões fortes e complexas, pois a idéia é que não haja uma única resolução, mas uma forma de solucionar que atenda ao que o grupo precisa dizer em sua criação.

Desenvolver esta percepção mais apurada das relações entre as pessoas dentro de um grupo é um fator de valiosa importância para que o encaminhamento de questões coletivas seja feito de uma forma que traga soluções propositivas e positivas para o coletivo. E não só isso: esta percepção mais apurada das relações é importante para que, paulatinamente, cada participante se coloque efetivamente como autor, se exprima como um indivíduo em relação ao grupo e a si mesmo e se sinta parte de um processo coletivo e colaborativo.

A esse respeito, Antônio Araújo nos aponta:

“O processo colaborativo só acontece plenamente quando o individual está fortalecido. E se tem esse confronto, essa colisão entre as individualidades fortes. É claro que todas as individualidades almejam um trabalho que vai ser de todos, se não recaímos na estrela. Não é o ator estrela, nem o diretor ou dramaturgo estrelas. Sei que estou em um processo de criação que devemos chegar juntos: esse é o pacto. A cena que vai nascer é uma cena nossa e não minha. Agora, vou brigar com você até a morte defendendo a minha idéia e você a sua. E a gente vai negociar. Pode ser que eu a convença, ou você me convença, ou pode ser que nenhum de nós se convença, mas achamos um meio termo ou chegamos em outro lugar.”⁸

⁸ Entrevista para Stela Fischer. São Paulo, 1º de dezembro de 2002, in FISCHER, 2003. p 135.

Sabemos que o que se pretende é que o processo seja construído através de um percurso que vai coadunar as necessidades e desejos sentidos pelos criadores, e será conduzido pela vontade de expressar algo coletivamente. Porém, isto não quer dizer que todos os processos sejam igualmente válidos dentro do pensamento e da ação de colaboratividade.

Durante o tempo de pesquisa dessa dissertação em que orientei dois grupos de trabalho e, um deles conseguiu construir um espetáculo, percebi que cada grupo possuía suas características específicas, pois eram formados por pessoas diferentes que estavam em momentos diferenciados em seus processos de vida, de aprendizagem da arte de ator, de amadurecimento do trabalho coletivo.

Porém, notei que algumas características de relação entre os participantes de cada um dos dois grupos – em determinadas circunstâncias – se tocavam e traziam questionamentos semelhantes sobre postura, valores e escolhas no encaminhamento de questões relativas à prática coletiva do trabalho.

No entanto, percebia que tocar nesse campo das posturas e valores das pessoas representava uma tarefa complicada por estar em uma área de risco entre um olhar julgador e a possibilidade de um olhar que propõe ampliar e aprofundar o campo de atuação do “ser e estar” das pessoas.

Aos poucos e, diga-se de passagem, depois de muitos receios e reflexões, fui apostando que, falar sobre a maneira das pessoas estarem e se relacionarem em um coletivo trazia a necessidade de se adentrar em uma esfera das subjetividades, a qual estava pautada por uma dimensão ética.

Dimensionar as posturas e valores das pessoas com todas as suas subjetividades no campo da Ética foi um passo importante em minha busca. Queria conceituar com mais propriedade o que eu estava me propondo a discutir e ter um embasamento mais consistente para me guiar em um caminho que fosse amplo, sem conter um olhar dualista, equivocando e julgador.

Para tanto, comecei a desbravar a filosofia espinosana, por considerar, em prévias leituras, que este autor continha um olhar para a ética que redimensionava e embasava de forma contundente a relação e os afetos entre as pessoas. Espinosa propõe um olhar muito diferenciado, profundo e arrebatador para enxergar o mundo e a relação entre os seres e suas próprias potencialidades. Ele afirma a liberdade, a autonomia e a alegria em seu olhar para a postura ética dos indivíduos.

Isso, para mim, foi fascinante e extremamente coerente com o que eu, timidamente, intuía em minhas reflexões sobre a maneira de se estabelecer uma postura colaborativa em um grupo de criação teatral.

A minha inquietação, então, se direcionou em buscar perceber quais posturas éticas de relação e de atuação estão envolvidas entre as pessoas de um grupo teatral, para que o desenvolvimento do processo de criação aconteça de uma forma potente e colaborativa para todos os envolvidos e, também, aponte suas dificuldades e eventuais ou possíveis soluções.

Sendo assim, o que este trabalho se propõe é discutir que o modo como as pessoas se colocam em um coletivo é um fator determinante para que a ação conjunta aconteça e se torne geradora de uma reflexão sobre uma postura ética em uma construção teatral coletiva colaborativa.

Para desenvolver este percurso de reflexão, a presente dissertação se constituiu da seguinte forma: no primeiro capítulo, é apresentada a contextualização histórica que propiciou o surgimento deste processo de criação, o processo colaborativo. Para tanto, buscou-se, desde os anos 70, com a criação coletiva, algumas reflexões e discussões que diferenciam e ao mesmo tempo afirmam a forma de estabelecimento de tais processos de criação nas dinâmicas dos grupos. Além disso, neste capítulo, começamos a delinear as dificuldades inerentes à prática do processo colaborativo, apontando para a necessidade de se atentar para a postura ética dos participantes para uma maior fluidez e força do processo.

No segundo capítulo, apresenta-se a teoria ética espinosana para situar o leitor em quais conceitos estarão embasadas as reflexões posteriores sobre a maneira de se estabelecer posturas éticas dentro de um coletivo teatral. Dentre estes conceitos, destaca-se a relação entre o corpo e a alma, a idéia de afeto, do *conatus* e a importância do conceito de potência de ação e a busca pelos bons encontros.

O terceiro capítulo vai se propor a discutir sobre a participação das pessoas dentro de um coletivo. Questionando o que move as pessoas a participarem de um grupo e qual a maneira de estabelecer uma forma de participar que seja igualitária, potente e colaborativa para – e entre – todos os participantes, a reflexão será embasada na importância de se pensar o papel da subjetividade na participação ética das pessoas. Além disso, desenvolve-se a idéia de que quanto mais os participantes de um grupo possuem consciência de sua potência individual, mais o coletivo se constrói de maneira forte e consistente.

E, no quarto capítulo, descreve-se a experiência com dois grupos de trabalho que sedimentaram a própria práxis dessa dissertação e que contribuíram imensamente para que esta pesquisa se constituísse. Por meio do trabalho com estes grupos pode-se perceber experienciar e re-elaborar um olhar sobre as parcerias no processo colaborativo, as posturas éticas e a subjetividade de cada participante, propondo novas formas de se estabelecer, afetivamente, as relações humanas e artísticas.

Nas considerações finais busca-se trazer propostas e apontamentos para o estabelecimento, nas práticas do processo colaborativo, de espaços que contemplem o reconhecimento da potência de ação dos indivíduos para que, cada vez mais, se tornem autônomos e felizes em suas posturas e ações e, conseqüentemente, potencializem e fortaleçam o coletivo.

CAPÍTULO 1 - CONTEXTO DO PROCESSO COLABORATIVO

1.1 – A CRIAÇÃO COLETIVA

Em diversos países do mundo, nas décadas de 60 e 70, experiências bastante diversificadas de um trabalho de criação teatral coletiva surgiram entre companhias e artistas, e que marcaram uma nova forma de realizar e desenvolver o ato criativo.

Em sua definição sobre criação coletiva, Pavis (2001) aponta algumas vertentes comuns entre as variadas formas de desenvolvimento dessas experiências, tais como: a construção de um espetáculo elaborado por todo o grupo, estruturado por meio de improvisações e com inclinação para uma encenação coletiva.⁹

Outro apontamento interessante feito pelo referido autor é que esta nova forma de estruturação do trabalho teatral surgia também, em alguns grupos específicos da época, como uma reação contra uma rígida divisão e especialização do trabalho, e ainda, como uma busca por um artista polivalente. (ARAÚJO, 2008)

A importância dessa nova maneira de estabelecer a construção teatral é observada em algumas experiências de criação coletiva em países da América Latina. Percebemos que esta forma de criação teatral chegou a se configurar como um elemento de identificação da cena, tendo uma importância considerável no panorama teatral desses países. (ARAÚJO, 2008)

“Como bem observa Randy Martin, ela é fruto da conjuntura das vanguardas estrangeiras associada à dinâmica local, sugerindo um “movimento” cênico transnacional dentro do continente latino-americano. Além disso, ela se encontra fortemente marcada pelo desejo de ‘exploração da participação dos atores e do público no processo criativo do

⁹ PAVIS, P. Dicionário de Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p.79.

teatro [...] O teatro da criação coletiva desdobrou a suscetibilidade da arte para a participação”¹⁰

Para a presente pesquisa, este aspecto da participação será um fator importante na nossa reflexão, pois nos auxiliará na busca por compreensão mais aprofundada a respeito do que leva as pessoas a participarem de um coletivo. Essa reflexão se colocará à posteriori.

Neste momento do texto, é importante afirmar que o fato da criação coletiva trazer uma ação participativa para essa nova proposta de construção artística, continha um desejo, dos artistas daquela época, de lidar e modificar a realidade que se colocava à sua volta.

Portanto, para encontrar uma relação diferenciada com a platéia, pelo viés de uma “‘estética participativa’ – procurou-se subverter a experiência de passividade por parte dos espectadores, de forma a que não se acomodassem enquanto convidados distantes da cena, mas que assumissem um papel mais ativo, crítico e integrado. No limite, almejou-se que o projeto artístico viesse a se configurar como uma criação de todos, rompendo-se a barreira entre artistas e público”. (ARAÚJO, 2008, p.29)

O que podemos observar, com isso, é que espetáculos com temática social e política foram bastante contundentes na cena latino-americana daquele momento. Nesta tentativa de estabelecer uma nova relação com a platéia, Araújo aponta:

“Tal objetivo fez com que vários grupos deixassem os palcos italianos e criassem espetáculos e intervenções em ruas e praças, na busca de um contato direto com os transeuntes-espectadores. Procurava-se com isso, também, atingir e conscientizar criticamente um público que jamais iria ao teatro. Neste desejo de ‘participação’ encontrava-se

10 MARTIN, R. *Socialist Ensembles: theater and state in Cuba and Nicaragua*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, p.43 in ARAÚJO, A. *A Encenação no coletivo: Desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo*. Tese de doutorado.USP, São Paulo, 2008, p.29)

embutido um projeto utópico de transformação da realidade”.
(ARAÚJO, 2008, p. 29)

As razões para o surgimento da criação coletiva, portanto, são várias. Elas estão tanto ligadas a um contexto histórico da época – marcado por lutas políticas, sociais e culturais libertárias – como também pelas necessidades relativas à arte teatral – na busca por um teatro que estivesse mais próximo (estética e dramaturgicamente) daquilo que os grupos desejavam dizer naquele momento. (ARAÚJO, 2008)

1.1.1 – A criação coletiva no panorama do teatro brasileiro.

Para iniciarmos uma reflexão sobre a criação coletiva no panorama do teatro brasileiro, será necessário revisitarmos as experiências teatrais grupais a partir das décadas de 60 e 70 – trazendo sua contextualização política, social, econômica e cultural – para um melhor embasamento conceitual de nossa pesquisa.

A relevância de trazer para a reflexão todo este entorno social com o qual o teatro brasileiro precisava dialogar – e, diga-se de passagem, nas décadas citadas, a palavra que melhor se adequava entre a realidade vigente e o teatro era embate – diz respeito ao fato de ser, este encontro entre teatro e sociedade, um dos fatores responsáveis pelo estopim de uma mudança significativa na organização e concepção dos grupos de teatro daquela época.

Em nossas leituras, verificamos que o conturbado momento histórico e político do nosso país contribuiu sobremaneira para que essa nova forma de criação teatral – a qual era vivenciada também em outros países do mundo, como já dito anteriormente – se desenvolvesse em nosso fazer artístico.

Será necessário, portanto, trazer à luz da reflexão, um olhar para a relação entre o momento histórico e político brasileiro e a sua configuração e expressão teatral.

Sabemos que nas décadas citadas acima, o Brasil vivia uma situação tensa por causa da ditadura e, os conflitos deste momento histórico, reverberaram por todas as áreas da vida do país. A área cultural, portanto, não ficou imune às interferências contundentes que o governo militar impôs a todos os segmentos da sociedade brasileira.

Estas imposições estancaram e, por vezes, abortaram muitos projetos que tinham como objetivo o reconhecimento e o desenvolvimento da potencialidade do povo brasileiro. A ditadura tentava, a todo custo, refrear as práticas – e nesse sentido, principalmente artísticas – que tentavam afirmar uma nacionalidade diferente daquela imposta pelo governo militar. A repressão militar foi, aos poucos, nos destituindo de nossos impulsos criadores, deixando cada vez mais efêmeras as manifestações artísticas do país. Segundo Nicolete:

“(...) A paixão pelo esporte e a farsa do ‘milagre econômico’ mascararam, boa parte da década, as atrocidades cometidas pela ditadura contra aqueles que ousassem discordar da ordem vigente. A censura à imprensa impedia a veiculação de informações; a produção cultural foi solapada com a proibição de centenas de filmes, peças de teatro e letras de música.” (NICOLETE, 2005, p. 5)

Entretanto, apesar deste quadro bastante árido para o desenvolvimento da cultura brasileira, grupos e espaços teatrais de resistência tentavam sobreviver aos duros obstáculos impostos pelo governo militar, de uma maneira que, ao mesmo tempo, contestava e propunha uma nova concepção de organização para a arte teatral no país.

Desta forma, Nicolete, mais uma vez, nos aponta:

“... como reação, como fruto do descontentamento com a situação em que vivia o país, uma outra prática teatral despontava no horizonte – a prática coletiva, a produção cooperativada. Eram artistas que se reuniam em torno da vontade de fazer teatro e/ou de utilizá-lo como instrumento de contestação formal ou política, sem hierarquia, sem

reproduzir esquemas autoritários de trabalho ou padrões convencionais de realização cênica. Em meio à censura e à repressão, um grupo constituído em moldes democráticos era uma espécie de oásis.” (NICOLETE, 2005, p. 6)

Essa nova maneira de exercer a prática teatral dentro de um molde muito mais coletivo e democrático, a já citada criação coletiva, encontrava, nesta forma de organização, o meio de expressar o seu posicionamento frente ao que acontecia no país e, ainda, lutar por um espaço no mercado de trabalho juntamente com as produções tidas como comerciais.

“A instituição de cooperativas teatrais é uma alternativa econômica e artística usual na prática desses grupos. A predominância de cooperativas incentivou a difusão de uma política organizacional participativa, na qual a colaboração dos integrantes em sua totalidade determina a obra. Sílvia Fernandes constata que ‘a cooperativa de produção favorecia o processo de criação coletiva e a uma democrática repartição das tarefas práticas’¹¹.” (FISCHER, 2003, p. 15, 16)

Tendo como foco a coletivização do trabalho, essas produções teatrais, começaram a construir, não só um novo olhar para a organização interna do grupo, mas também novas concepções poéticas para a cena brasileira.

Nesse sentido, esses artistas iniciaram um novo fazer teatral que, – entre outras coisas - abolia ou diminuía a supremacia do texto teatral, principalmente de autores estrangeiros, e se enveredava por um caminho que procurava, através de improvisações, jogos, trabalho de expressão corporal, e até mesmo, construção de textos coletivos, dar vazão ao que aquele grupo de pessoas reunidas queria dizer naquele momento.

Por meio destas formas de encaminhamento do trabalho criativo, o grupo buscava equalizar as propostas de todos os integrantes do coletivo e, instituíria uma forma de participação onde todo mundo era responsável por tudo.

11 FERNANDES, S. Grupos Teatrais – anos 70. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p.14 in FISCHER, 2003, p.15.

Segundo Fischer:

”o teatro de criação coletiva não se traduz pela produção artística de expressão de um único indivíduo ‘reconhecido como possuidor de uma competência especial e investido num poder de criação’,¹² mas é resultado da autoria e contribuições de todos os integrantes de um núcleo. Nesse sentido, rompem-se as fronteiras que demarcam uma produção cênica, em favor da participação igualitária de acordo com um projeto e interesse comum. A suposta hierarquia teatral é apaziguada, ao propor a descentralização autoral e ruptura da liderança impositiva” (FISCHER, 2003, p. 14).

A criação coletiva estabelecia, portanto, um rompimento com as formas hierárquicas de produção teatral e, com isso, trazia uma necessidade de investigar novas maneiras de desenvolver o processo de criação da cena.

Sendo assim, verifica-se que, o que se colocava como prioritário nas investigações daquele momento era garantir a participação efetiva de todos os integrantes sem qualquer imposição individual na estruturação do espetáculo cênico.

Isto se deve ao fato de que, havia certo receio de qualquer postura mais individualizada demonstrar ser um resquício de um teatro que se desenvolvia dentro dos moldes tradicionais de hierarquia artística, com valores burgueses e anti-revolucionários e que não buscava a transformação da realidade.

A encenação começou, então, a passar por transformações significativas, pois refletia a ideologia destes artistas de buscar um teatro que espelhasse ou contivesse seus anseios sobre a realidade em que viviam.

“O trabalho coletivo foi, então, uma das soluções encontradas para expressar idéias e sentimentos daqueles artistas, um processo diferente para criar um texto que, tendo

12 ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.212 in FISCHER, 2003, p. 14.

a ‘cara’ de cada um dos componentes levava, em consequência, a uma encenação diferente. Em outras palavras, a procura pelo que falar, levou o grupo a encontrar, também, um como – uma nova forma para atender a um conteúdo inédito” (NICOLETE, 2005, p.8)

A partir disso, a forma do espetáculo brasileiro foi acometida por mudanças, as quais vinham de uma reflexão e posicionamento dos próprios artistas perante a sociedade brasileira. Desta forma, uma espetacularização inédita irrompe com esta proposta de criação coletiva.

Nesta busca por uma nova concepção teatral coletiva,

“(...) o que ocorria com frequência, naquele tipo de processo, era que o grupo se via obrigado a acatar eqüitativamente, até por respeito a seus princípios democráticos, as contribuições criativas individuais em detrimento do todo cênico, ou seja, o espetáculo constituía-se pelo ‘ajuntamento’ ou ‘colagem’ das idéias (Fernandes, 2000). Caía por terra a unidade dramática, a idéia de uma história linear, com começo-meio-fim claros, ocorrendo num só tempo e lugar, com um desenrolar lógico e consequente de ações até o desfecho. Tomavam a cena o fragmento, a variedade de recursos dramáticos e estéticos, a narrativa, o olho-no-olho com a platéia, a quebra da quarta parede”. (NICOLETE, 2005, p.12, 13)

Podemos afirmar que o rompimento com as formas hierárquicas de produção teatral e a aposta na forma totalmente coletiva do fazer artístico, provocaram profundas transformações na cena brasileira. A busca por essa criação compartilhada, coletiva, ampliou não só as maneiras do estabelecimento das relações entre os artistas, como também, propiciou o surgimento de novas formas de teatralização brasileira.

Porém, aqui em nosso país, a construção dessa mudança trouxe não só momentos de abertura e afirmação de uma nova concepção de pensamento

teatral brasileiro, mas também acarretou alguns equívocos, enfraquecimentos e desgastes no que diz respeito à formalização desse novo fazer teatral.

1.1.2 – Reflexões sobre as dificuldades da criação coletiva.

Sabemos que muitas foram as maneiras dos grupos teatrais dos anos 70 desenvolverem seus processos de criação coletiva. Como já citado anteriormente, várias formas de encaminhamento do trabalho criativo foram utilizadas, de formas peculiares, para atender às demandas de construção e concepção do espetáculo da cada grupo.¹³

No encaminhamento de suas criações, os participantes desenvolviam diversas funções dentro do coletivo. Estas, em muitos casos, aconteciam de forma arbitrária e seguiam, às vezes, apenas algumas aptidões ou gostos pessoais. Quem possuía uma maior experiência ou desenvoltura para lidar com determinado aspecto da construção do espetáculo – fosse figurino, iluminação, produção – acabava por desempenhar os afazeres necessários. Isto tudo, claro, de uma forma a concatenar as opiniões do coletivo.

Deste modo, as produções destes grupos teatrais, às vezes, sofriam com certo amadorismo na resolução de algumas questões do espetáculo, pelo fato dos participantes, em determinadas funções que desempenhavam, não possuírem certos embasamentos específicos para poderem contribuir para uma estrutura de encenação mais consistente.

“Se, enquanto projeto utópico, a criação coletiva é extremamente inspiradora e arrojada, a sua prática revela uma série de contradições. Talvez, a mais grave seja a de que nem todos os participantes possuíam habilidades, interesse ou desejo de assumir vários papéis dentro da criação. Essa polivalência de funções acabava acontecendo apenas no plano do discurso – teoricamente ousado e estimulador – mas pouco concretizado na prática. Assim,

¹³ A este respeito para uma pesquisa mais aprofundada sobre os grupos teatrais brasileiros ver FERNANDES, S. Grupos Teatrais – anos 70. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

determinados indivíduos dentro de um grupo assumiam, veladamente ou com pouca consciência do fato, as áreas de criação que se sentiam mais à vontade, fosse por algum talento ou facilidade específica, fosse pelo prazer advindo daí. Contudo, isso não era assumido coletivamente e nem visto com bons olhos.” (ARAÚJO, 2002, p.101)

Mas, mesmo com essas lacunas de um aprimoramento artístico em determinados aspectos do espetáculo, Nicolete nos faz uma ressalva:

“Porém, o teatro feito coletivamente tinha de dividir o mercado com as produções empresariais. E como não dispunha dos recursos dessas, a diferença poderia ser justamente a poética coletiva pois, como afirma Mariângela Alves de Lima, mais interessante que o acabamento formal daquele tipo de espetáculo era ‘a sua intensidade tanto ao nível das idéias como da execução’ (Lima, 1979, p. 61). Essa intensidade devia-se ao envolvimento pessoal e não somente empresarial dos participantes na construção da obra. A crítica e pesquisadora afirma que ‘como resultado artístico, a obra é de autoria coletiva. Quem faz o texto, quem organiza a produção executiva ou quem sobe ao palco é sempre o intérprete. Intérprete no sentido original do termo, ou seja, aquele que interpreta o mundo através da arte.’ Comenta ainda que a história e o desejo individuais de cada membro do grupo refletem, na obra, a história e o desejo da sociedade à qual pertence. (Lima, 1979, p 47)” (NICOLETE, 2005, p.8)

Em todo caso, a dificuldade de conciliar aquilo que o grupo desejava comunicar e sua realização prática era visível em algumas produções destes coletivos. Este problema, na verdade, esbarrava na falta de formalização de um método de trabalho e um demasiado experimentalismo que fazia com que os grupos, por vezes, se atropelassem em prazos e estabelecessem objetivos confusos e contraditórios.

Esse entrave na questão metodológica do processo dos grupos de criação coletiva, em muitos casos, trazia uma informalidade excessiva com

“objetivos nebulosos e, se a experimentação criativa era vigorosa, não havia uma experiência acumulada que pudesse fixar a própria trajetória do processo. Era ainda, uma abordagem da criação totalmente empírica que se resume, muitas vezes, em experimentação sobre a experimentação.” (ABREU, 2003, p.35)

Esse terreno novo por onde os artistas começavam a construir um encaminhamento para a cena coletiva possuía, ainda, muitos percalços para serem resolvidos. O olhar para a própria maneira de estabelecer a prática da coletividade necessitava de uma reflexão e um direcionamento mais apurados.

Fazer com que todos os envolvidos tivessem uma participação ativa em todas as fases e etapas do processo, sem estabelecer alguns parâmetros que auxiliassem em momentos onde havia muitas divergências, colocava a criação coletiva em uma situação de muita fragilidade. Muitas vezes, problemas concernentes à estruturação do espetáculo acabavam ficando relativizados para apaziguar possíveis conflitos.

Desta forma, o processo acabava por desconsiderar o aprofundamento de questões pertinentes a uma metodologia de trabalho, o que dificultava ainda mais o crescimento de algumas descobertas interessantes sobre o próprio fazer teatral desenvolvido em grupo.

Porém, não podemos esquecer o contexto histórico-político-social em que a criação coletiva tentava dar os seus primeiros passos. A importância de aproximar esse contexto histórico dessa crítica bastante contundente sobre a criação coletiva, encontrada em diversos estudos, auxilia em uma reflexão que leva em consideração a complexidade de se afirmar uma nova prática teatral em um momento tão pouco propício a mudanças.

“(...) o procedimento de criação coletiva é circundado por uma aura de descrença por parte dos profissionais de teatro mais tradicionalistas ou por companhias que por esse procedimento foram contaminadas, mas que avançaram nas pesquisas sobre a coletivização da criação teatral. Muitas

vezes, o modelo de criação coletiva é tido como uma arte amadora, experimental, oposta aos padrões empresariais, incipiente quando se trata de publicações de textos, reflexões e sistematizações de seus instrumentos de trabalho. Criou-se um estigma de uma arte composta por uma juventude que a tomava não apenas como um compromisso estritamente profissional, mas como veículo de revelação pessoal, em um universo que se vertia pelos procedimentos anárquicos de organização. Essas condições envolveram a criação coletiva em uma esfera de semiprofissionalismo, que se mantém até hoje. No entanto, devemos nos atentar que esse perfil também é resultado de um período histórico de repressão e impedimento da livre expressão, com interdições de textos, publicações e apresentações, o que tolheu uma arte que estava sendo realizada em diálogo com o seu tempo” (FISCHER, 2003, p. 18)

A meu ver, esta ressalva é importante, pois a criação coletiva foi, sem dúvida, um impulso gerador para que o processo colaborativo pudesse se desenvolver. Acredito que muitos erros e equívocos que foram levantados e refletidos sobre o encaminhamento da criação coletiva foram cruciais para a produção de melhores posicionamentos no/do trabalho coletivo em grupos e companhias teatrais da atualidade.

Entretanto, é certo afirmar que a proposta de coletivização das funções, não conseguia estabelecer direcionamentos eficazes e produtivos sobre determinadas áreas do espetáculo. Esta falta de assertividade coletiva se apresentava na concepção final do espetáculo e, por vezes, produziam-se obras bastante incipientes de estruturação cênica e dramaturgica.

Isso se confirma nas palavras de Abreu:

“(...) a criação coletiva, em sua proposta de dar voz e direitos a todos os criadores, muitas vezes conduzia o resultado artístico a uma somatória das criações dos indivíduos, muitas vezes sem síntese e clareza. A ferocidade da crítica da

época convencionou comparar alguns desses espetáculos a festas escolares de final de ano.” (ABREU, 2003, p.40)

Como podemos observar, a dificuldade de construir parâmetros para esta proposta de trabalho coletivo devia-se ao fato dos participantes não estabelecerem limites claros para a atuação de cada profissional dentro do grupo.

Fica evidente que a fragilidade da prática da criação coletiva residia na relação das funções entre os integrantes do grupo que, para atenderem aos seus ideais democráticos ou mesmo para evitar possíveis dissabores no desenvolvimento do trabalho, negligenciavam alguns posicionamentos necessários para uma formalização do espetáculo mais consistente.

Era difícil a diferenciação entre um posicionamento assertivo e um modelo ditatorial na resolução dos entraves do grupo, pois, naquele momento, era forte a oposição a qualquer padrão imposto por formas de produção.

Nesta proposta de uma coletividade total do fazer teatral, as funções assumidas pelos integrantes, por vezes, não conseguiam definir uma forma consistente sobre determinado aspecto do trabalho, pelo fato de ser apresentada de maneira nebulosa devido à suposta participação de todos.

Porém, existia também, por outro lado, uma prática coletiva disfarçada, que apresentava, por vezes, posturas que influenciavam o andamento do trabalho de forma a atender mais às idéias individuais do que aos apelos e desejos coletivos.

Sob um discurso bem articulado da prática coletiva e utilizando-se de alguns conceitos que demonstravam uma atenção para o desenvolvimento da pesquisa do grupo, alguns integrantes direcionavam o trabalho, consciente ou inconscientemente, para caminhos que pouco representavam os anseios coletivos. Segundo Araújo:

“(...) muitas vezes, também, essa perspectiva do ‘todo mundo faz tudo’ escondia certos traços de manipulação. Por exemplo, determinado dramaturgo ou diretor pregava tal

discurso coletivizante visando camuflar um desejo de autoridade e, dessa forma, evitava confrontos e conflitos com os outros integrantes do grupo. Negar o poder pode ser uma forma de reafirmá-lo ou de exercê-lo, ainda que sub-repticiamente. Ditaduras ou tiranias podem também se instaurar de maneira difusa, escamoteadas atrás de um discurso de participação e liberdade". (ARAÚJO, 2002, p. 101,102)

Com toda essa complexidade para se estabelecer uma prática coletiva verdadeiramente igualitária e, ao mesmo tempo, administrar os percalços do trabalho de uma maneira propositiva e consistente, muitos grupos de criação coletiva sucumbiram à realização dessa proposta. Apenas alguns grupos conseguiram prosseguir em sua aposta no fazer coletivo, reavaliando e reconstruindo novas formas de relação dentro do trabalho.

Entretanto, para muitos grupos, a força do coletivo foi cedendo espaço para uma complicada e frágil organização interna dos grupos que não conseguia se apoiar de maneira clara e objetiva em seus próprios ideais de coletivismo para afirmar uma prática de grupo de base consistente.

Sendo assim, em meados do final da década de 70 e início da década de 80, a criação coletiva vai perdendo seu espaço na construção do espetáculo e vai entrando em cena, com força revigorada, a figura do encenador para direcionar a concepção cênica do teatro brasileiro.

1.2 – ANOS 80 – TEMPOS DE TRANSIÇÃO

Nos anos 80, a ditadura militar começa a perder sua força de atuação e, com isso, movimentos sociais populares iniciaram sua luta para o estabelecimento de uma nação com leis mais justas e democráticas para a sociedade brasileira.

Neste período de transição, o teatro começou a sofrer com uma falta de ideais e posicionamentos artísticos, pois o seu embate principal – a luta contra a ditadura – foi-se esmaecendo.

Não podemos deixar de mencionar também que, apesar da liberação de alguns textos e peças teatrais antes censurados, os artistas perceberam que havia um cansaço do próprio público em assistir a espetáculos que trouxessem como temática a questão da política de repressão da ditadura.

A dificuldade de encaminhamento de algumas questões referentes à cena por meio da criação coletiva e este esvaziamento criativo e ideológico do teatro, foi o que propiciou, a meu ver, nos anos 80, uma mudança considerável da atuação do encenador/diretor na relação com o coletivo e, diante disso, transformou a concepção estética e dramaturgica da cena brasileira. Esta afirmação também se revela nas palavras de Fischer:

“Aprovada a Lei da Anistia (1979) e atenuada a ditadura militar, a primeira metade dos anos 80 marca um período de transição e ímpeto no resgate da democracia, em movimentos populares, como Diretas Já (1984). Nas artes figuraram os reflexos de um esvaziamento ideológico e artístico, resultado da situação de travessia entre os últimos momentos do regime autoritário e a passagem gradual para a abertura à democracia. O esvaziamento de uma perspectiva social e política das artes, a nosso ver, caracteriza e reforça a opção estética dominante que circunscreveu a produção artística dos anos 80”. (FISCHER, 2003, p.21)

As lacunas que existiam no direcionamento da criação coletiva foram, aos poucos, sendo “preenchidas” com um posicionamento mais contundente do encenador/diretor.

Entretanto, essa figura do encenador com posturas mais fortes não aconteceu de modo unânime nos grupos teatrais daquela época. Muitos coletivos, por mais que possuíssem um diretor com uma atuação mais vigorosa,

continuaram concebendo suas obras por meio da criação coletiva, porém, procurando um equilíbrio maior entre as diversas funções.¹⁴

É inegável que foi nesta época que o encenador ocupou, de forma proeminente, o direcionamento estético e artístico da nossa arte teatral. A postura eficiente de explorador e pesquisador da cena realizada pelo encenador começou a ser vislumbrada com a criação coletiva, que iniciou a construção de um olhar para os participantes de um coletivo teatral, mais como criadores do que meros executores de um projeto individual.

Sendo assim, com a importância do texto formal já bastante reduzida pelo início de novas formas de criações dramáticas coletivas dos anos 70 e, com uma maior valorização do papel criativo do ator, o encenador se vê em um território bastante propício para dar vazão ao seu potencial criador.

Livre de sua subserviência ao texto e com um ator mais consciente de sua capacidade expressiva, o diretor assumiu o papel de condutor e provocador de novas concepções teatrais, abrindo espaços para novas pesquisas e experimentações no teatro brasileiro.

“Desenvolvendo uma análise sobre a produção teatral desse período, podemos dizer que as manifestações cênicas brasileiras também foram marcadas sob a égide esteticista. O metteur en scène retornou ao centro da cena brasileira, normalmente associado a um projeto de encenação autoral. Houve, nesse sentido, uma desvalorização do teatro associado ao texto dramático, sublinhando uma fase de declínio da dramaturgia nacional. A formação de grupos de pesquisas teatrais continuou se desenvolvendo, porém, muitos tiveram sua atuação orientada pelo impulso criativo do diretor/encenador que normalmente concentrava a formação de equipes ao seu redor. Assim, as formas teatrais são delimitadas pela hegemonia do diretor como autoridade

14 A esse respeito ver FISCHER, S. Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. Dissertação de Mestrado em Artes – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

responsável pela organização, condução e definições temáticas e, principalmente, estéticas da ação teatral.” (FISCHER, 2003, p. 21)

Essa nova dimensão de sua potencialidade criativa possibilitou ao encenador explorar a cena em todos os seus aspectos buscando, com isso, extrapolar alguns convencionalismos do fazer teatral. O encenador pôde questionar não só quesitos técnicos de uma criação teatral, como também, o conteúdo das obras produzidas e relacioná-las mais a realidade em que estavam. Segundo Abreu:

“(...) o diretor assumiu de vez o papel de condutor do processo da criação teatral, substituindo, muitas vezes, o dramaturgo como geômetra das ações e pensador do corpo de valores éticos e estéticos do espetáculo. Ao contrário do que possa parecer, este foi um momento bastante rico para a cena brasileira. O diretor não se resumia mais a simples montador de textos. Libertos da servidão à escrita do dramaturgo, os encenadores tornaram-se os verdadeiros criadores do espetáculo, fazendo avançar a pesquisa cênica a limites até então inexplorados.” (ABREU, 2003, p.37)

Diante dessas afirmações, é imprescindível que se diga que esta liberdade criativa fez o encenador afirmar com proeminência a importância de seu trabalho na organização de várias áreas do espetáculo através de sua função, tornando-se o principal responsável pelo andamento e pela concepção estética e poética da criação.

A ampliação de responsabilidade a que o encenador se vê comprometido também se evidencia nas palavras de Nicolette:

“(...) Sílvia Fernandes, em seu estudo sobre o teatro dos anos setenta, a tarefa (do encenador) não é mais simplesmente encenar uma peça. ‘Ele escreve a direção ao mesmo tempo e do mesmo modo que escreve o texto, com base nas notações de improvisação, a partir das quais seleciona não apenas falas, mas atitudes, gestos,

movimentos e achados visuais e sonoros.’ (Fernandes, 2000, p. 232 citado por NICOLETE, 2005, p. 14, 15)

Neste momento, o teatro retorna a um fazer teatral de forte apelo autoral e, dessa forma, restabelece novos parâmetros para a realização de um trabalho artístico coletivo.

Entretanto, essa volta a uma estrutura mais hierarquizada de construção teatral não foi vista como um período de diminuição ou perda das conquistas de abertura da linguagem cênica conseguidas até então.

A grande maioria de estudiosos e pesquisadores teatrais deste período defende que a tomada da estruturação da cena pelo encenador fez o teatro brasileiro avançar em suas descobertas estéticas e sedimentar alguns princípios de formalização da construção do espetáculo. Isso se estabelece, segundo Fischer, pelo fato de que:

“rigor e o preciosismo estético são exigências que recaem sobre o diretor. A ele são delegados o poder de decisão e o papel de representante/autor da encenação. Avaliamos esse período de hegemonia autoral, favorável à estetização dos recursos semânticos da cena. Os procedimentos de construção cênica são formalizados, visando à materialidade da cena em configurações visuais e sonoras, em impulsos diretivos e autorais, a exemplo da coreógrafa alemã Pina Bausch e dos encenadores norte-americanos Richard Foreman e Robert Wilson”. (FISCHER, 2003, p. 22)

Nota-se que esta tendência do encenador como mentor do espetáculo foi importante, pois vislumbrou um período de transformação da configuração cênica. No entanto, uma revisão no modo de organização do trabalho coletivo, ainda estava em andamento, pois a própria função do diretor/encenador precisava de uma maior reflexão em sua relação com o coletivo.

Isto era algo bastante evidente nas discussões sobre a constituição dos grupos. Como já foi dito anteriormente, o “teatro de diretor” não se configurava como a única opção de prática teatral existente, e até mesmo os grupos que

continuaram trabalhando de uma forma mais coletivizada começaram a buscar uma maneira melhor de delimitação das funções dentro do grupo.

Essa necessidade de uma definição mais apurada das funções e relações criativas dos integrantes dentro de um grupo teatral foi tornando-se mais latente no início dos anos 90. Isto acabou abrindo espaço para redimensionar o fazer artístico coletivo e gerar a reflexão do que viria a se configurar como o processo colaborativo.

1.3 – UM NOVO OLHAR PARA O TRABALHO EM COLETIVO

1.3.1 – O momento histórico.

Para dar um maior dimensionamento do que veio a se configurar como processo colaborativo, será necessário contextualizar o seu momento histórico e as questões sociais, políticas e, principalmente, econômicas durante as quais suas primeiras manifestações começaram a ocorrer.

Nos anos 90, uma gradual e contundente abertura à influência das leis de mercado no regimento e desenvolvimento do país modificou, consideravelmente, a forma de atuação e de inserção da arte teatral nos setores econômico, social e político.

Com o Brasil quase à beira de um colapso interno devido aos índices inflacionários altíssimos e aos vários envolvimento de políticos e governantes em eventos de corrupção, o nosso país sofria uma vulnerabilidade e instabilidade política e econômica. Esta acabou dificultando a consolidação de movimentos culturais e artísticos no cenário da arte brasileira.

“O início dos anos 90 foi um período marcado pela descrença e perplexidade, diante da política nacional. O então primeiro mandatário do país, o Presidente Fernando Collor de Mello, beneficiava-se com desvios de recursos públicos. A visibilidade à corrupção resultou em desequilíbrio em praticamente todos os setores da economia, educação e,

conseqüentemente, cultura brasileira. O governo Collor além de extinguir diversas instituições culturais, interrompeu abruptamente as iniciativas de estruturação de uma política cultural que se consolidava em um período em que empresas públicas e privadas passavam a se interessar em apoiar manifestações artístico-culturais. Apesar de implementar instrumentos correspondentes ao incentivo fiscal do governo Sarney (1985-1990), com o fomento das leis Rouanet e Mendonça, o mandato de Collor minimizou a atuação das empresas em patrocínio cultural devido às flutuações orçamentárias e crise nacional generalizada.” (FISCHER, 2003, p. 27)

O que se percebeu, com estas leis de incentivo, foi que o Estado, pouco a pouco, se desresponsabilizava de oferecer um suporte para a arte. Teria sido a oportunidade e o momento para que, juntamente, com os movimentos e ações culturais de grupos e artistas, pudessem promover uma política cultural de bases consistentes para o desenvolvimento de um pensamento da arte brasileira.

O governo, ao se desresponsabilizar com relação à cultura, levou a que essas leis de fomento legitimassem o setor privado e lhes conferissem um poder de decisão sobre qual “estilo” de teatro apoiar. É que estas empresas procuravam patrocinar trabalhos nos quais a marca de seu produto pudesse ser mais valorizada e, conseqüentemente, mais vendida.

Desta forma, ficava evidente que o teatro começava a ser visto, prioritariamente, como mais um veículo ou mais uma mercadoria publicitária. Essa idéia mercadológica da arte é bem pontuada nas palavras de Nicolete:

“Não bastassem as vantagens da renúncia fiscal, essas empresas buscam outro tipo de retorno ao patrocinar espetáculos e eventos. Preocupam-se com o tipo de obra ao qual vão aliar seu nome – chegando, freqüentemente, a sobrepor sua marca à própria obra. Muitas vezes o patrocinador impõe tal quantidade de condições que chega a descaracterizar o projeto inicial da equipe e inibir iniciativas críticas e investigativas. Ou seja, na intenção de ver o seu

trabalho realizado, o artista precisa fazer concessões, adequações, e adaptar seu projeto ao objetivo da empresa. Caso não faça isso, tem poucas chances de sobreviver num mercado de arte cada vez mais selvagem”. (NICOLETE, 2005, p. 29)

Para tentar quebrar esta nova imposição sobre a arte – a do capital – outras iniciativas começaram a se estruturar por artistas individuais e/ou grupos teatrais para poderem viabilizar os seus trabalhos que, certamente, não se encaixavam nas propostas de mercado.

Estas iniciativas propunham uma maneira muito mais igualitária de distribuição de renda e tinham, na força do coletivo, seu principal diferencial de estruturação e desenvolvimento artísticos. Desta forma, começavam a implantar formas cooperativadas para terem um suporte econômico e poderem, assim, viabilizar a produção de seus espetáculos.

Esta maneira coletiva encontrada para produzir espetáculos de companhias que possuíam propostas artísticas e estéticas que não atendiam a esta idéia mercadológica de tratamento da arte foi, de certa forma, um desdobramento da organização interna dos grupos de criação coletiva dos anos 70, mas que buscava, nestes anos 90, novas configurações e adequações de estrutura para dar conta do novo contexto político e social em que estava.

A valorização do coletivo contrapondo-se a um discurso impositivo e arbitrário do capital foi o grande estopim para a retomada e conseqüente desenvolvimento do teatro de grupo que perdura até os nossos dias.

“Acreditamos que o clima de instabilidade econômica e as contradições das leis de incentivo fiscal propiciaram a retomada das cooperativas teatrais. A distribuição da renda de forma eqüitativa resulta na formação de associações, corporações autônomas e empresas culturais de propriedade e valores coletivos. Essa tendência, freqüente na década de 70, volta não de forma nostálgica, mas revigorada e com expressiva interferência no contexto sócio-cultural brasileiro.

O teatro de grupo torna-se um fenômeno da cena dos anos 90, difundindo-se por toda extensão do território nacional, como alternativa não apenas de resistir às dificuldades econômicas, mas como perspectiva de artistas, coletivamente, empreender suas atividades e pesquisas.” (FISCHER, 20003, p. 28)

Mais do que um meio de sobrevivência econômica, esta forma coletivizada de organização de produção, auxiliou na manutenção e aprofundamento das pesquisas artísticas das companhias que lutavam por uma excelência na qualidade de suas obras.

Sendo assim, estes artistas se posicionaram política, social e culturalmente perante a situação do país e estabeleceram uma forma de resistência frente a uma superficialização da arte brasileira. Segundo Nicolete:

“a busca pelo coletivo não é somente uma saída econômica. Trata-se de um posicionamento do artista frente à realidade imediata/próxima e distante/global. Quando Oiticica proclama que o artista deve tomar posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, isso está intimamente ligado a uma proposição coletiva que se acentua na medida em que se estimula a observação participante do espectador. Valoriza-se, pois, o processo, a experiência compartilhada pelo artista e pelo público, e não somente o resultado.” (NICOLETE, 2005, p. 31)

Desta forma, podemos perceber que a arte teatral brasileira volta a apostar no trabalho coletivo e reforça a importância do fator participativo entre/ das pessoas nestes grupos de criação.

Portanto, foi a partir desse contexto histórico, político-econômico, social e cultural que, na década de 90, essa forma de processo de criação – o processo colaborativo – foi se constituindo. E com ele, veio também, um novo meio de estabelecer um posicionamento artístico, estético e participativo da cena brasileira, afirmando de maneira vigorosa, a aposta no coletivo.

1.3.2 – Sobre o processo colaborativo.

O processo colaborativo caracteriza-se por ser uma forma de trabalho de criação teatral em grupo, que procura uma maneira mais igualitária de atuação entre todos os seus participantes. Neste processo, busca-se uma interação ampla entre as diversas áreas de construção do espetáculo, porém, com um delineamento claro das funções dos criadores dentro da obra.

Muitos pesquisadores, quando se referem a esse espaço igualitário no processo colaborativo, descrevem-no como um espaço de criação sem qualquer tipo de hierarquia, ou ainda, sem hierarquias desnecessárias. Entretanto, Araújo, em suas pesquisas mais recentes sobre o processo, afirma que

“melhor do que ‘ausência’ de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em um determinado pólo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação, etc) para então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico”. (ARAÚJO, 2008, p. 56)

O que é importante afirmar, com isso, é que essa maneira de trabalho com relações mais horizontais entre os participantes, na década de 90, possuiu um diferencial importante: a intersecção e troca entre os diversos setores de criação não provocaram um esmaecimento dos limites das funções dos criadores. Muito pelo contrário: o processo colaborativo construiu, na afirmação das diversas funções de um coletivo teatral, um referencial para o estabelecimento de sua prática de trabalho.

Portanto, uma das diferenças entre a criação coletiva e o processo colaborativo, segundo Araújo,

“se encontra na manutenção das funções artísticas. Se a criação coletiva pretendia uma diluição ou até uma erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência passa a ser garantida. Dentro dele existiria, sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador, etc. (ou, no limite,

uma equipe de dramaturgia, de encenação, de luz, etc.), que sintetizariam as diversas sugestões para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, teriam direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação.” (ARAÚJO, 2002, p. 105)

A partir dessa afirmação, podemos constatar que a postura individual de cada integrante do processo será importantíssima para o desenvolvimento do projeto de criação. E, nessa arena de posturas fortes, a relação entre os participantes será debatida e confrontada, passo a passo, no/com o andamento do trabalho.

O processo colaborativo, portanto, redimensiona a ação criativa dos participantes e também questiona, mais profundamente, uma postura ética e artística das pessoas envolvidas com a obra.

Na construção do espetáculo “Paraíso Perdido” por meio do processo colaborativo com o grupo Teatro da Vertigem, Antônio Araújo, aponta:

“Prendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas igualmente na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou artistas-propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos quanto do sentido geral do espetáculo.” (ARAÚJO, 2002, p. 102)

Portanto, é no jogo das relações e posicionamentos dos integrantes de um grupo que será embasada a construção do espetáculo que este coletivo almeja. Todos os direcionamentos, opiniões e sugestões devem ser colocados neste espaço comum de criação do grupo para que, a partir disso, a obra se edifique com a participação efetiva de todos.

Para que as definições dos entraves e diferenças de olhares que certamente acontecem dentro de um grupo sejam conduzidas de uma forma clara e objetiva, evitando-se resoluções frágeis e nebulosas, como na criação coletiva dos anos 70, o processo colaborativo utiliza a cena como um dos elementos condutores do desenvolvimento do processo.

É importante ressaltar que esse direcionamento ajuda “para que o processo não se dilua no perigoso prazer da discussão intelectual ou na confrontação de impressões e sensações imprecisas. Todo material criativo (idéias, imagens, sensações, conceitos) deve ter expressão na cena. A cena, como unidade concreta do espetáculo, ganha importância fundamental no processo colaborativo. Ela é o fiel da balança”. (ABREU, 2003, p.36)

Sendo assim, as divergências artísticas entre os integrantes do grupo, em um processo colaborativo, precisam ganhar forma na elaboração das cenas, pois é na concretude cênica que a abundância de subjetivismos ou posturas manipuladoras individuais serão evitadas e um rigor técnico, ético e estético pode ser melhor alcançado pelo coletivo.

E, para que estas cenas construídas não se tornem um material que só faça sentido para os integrantes do grupo, fiquem conceitualmente ensimesmadas e pouco dialógicas, mais um elemento orientador do desenvolvimento do processo colaborativo se faz necessário: o teatro só se estabelece na relação com o espectador. Desta forma, o público passa a ter uma importância considerável na colaboração e estruturação do espetáculo.

“O princípio norteador do processo colaborativo é o conceito de que o teatro é uma arte efêmera que se estabelece na relação do espetáculo com o público. A concepção de que o fenômeno teatral só existe enquanto relação espetáculo/público foi o primeiro passo para conduzir uma série de conflitos subjetivos para um campo objetivo. Teorias, visões estéticas, impressões, sentimentos, informações, todos esses elementos que são trazidos por atores, diretores,

dramaturgos, cenógrafos, figurinistas e outros criadores, para a arena do processo de criação tinham agora referenciais concretos: o espetáculo e o público.” (ABREU, 2003, p.39)

Mesmo possuindo alguns pressupostos norteadores para o estabelecimento de sua prática – *a necessária e igualitária interferência e manutenção das funções criativas, a unidade cênica* como organizadora da diversidade dos discursos artísticos e o *público* como referencial dialógico entre o artista (ou coletivo) e sua expressão – o processo colaborativo pressupõe posturas individuais fortes que potencializem o trabalho coletivo.

Será, portanto, com o foco nestas posturas que certamente traduzem um olhar para o mundo com seus valores éticos, que se centrará a reflexão desta nossa pesquisa. E, para tanto, a filosofia espinosana e sua teoria sobre ética nos guiará em nossa dissertação.

Capítulo 2 A ÉTICA DE ESPINOSA: EM BUSCA DOS BONS ENCONTROS E DA LIBERDADE

2.1- O HOMEM ESPINOSA

“No que está em mim, valorizo, acima de todas as coisas fora do meu controle, o amigável aperto de mãos entre homens amantes da verdade. Acredito que, dentre as coisas que estão fora do nosso controle, nada no mundo traga mais paz do que a possibilidade de um relacionamento afetoso com tais homens. É impossível que o amor que temos por eles possa ser perturbado... da mesma forma como é impossível que a verdade, uma vez percebida, possa não ser aceita.” (Espinosa)

Foi na Holanda que Espinosa nasceu, viveu e faleceu (1632-1677). Filho de uma família judia, que foi de Portugal para Amsterdã refugiada da inquisição, foi educado na fé judaica, mas foi excomungado em 1656, aos 24 anos, por ter opiniões heréticas.

Espinosa publicou, em 1670, uma obra que era contra o governo dos sacerdotes e fariseus, e que defendia a soberania da lei e a liberdade de opinião; a hostilidade com que Espinosa tratava deste assunto era fartamente comprovada com exemplos bíblicos. Essa obra – O Tratado teológico-político – foi banida e seu autor exilado de Amsterdã.

Espinosa passou a viver retirado, porém, continuou a se interessar por política. Levou uma vida casta e estudiosa, recusou um convite para dar aula em Heidelberg e desenvolveu seu pensamento por meio de correspondências com outros escritores filosóficos e científicos.

Iniciou um segundo tratado político, mas não o concluiu; não publicou mais nenhum trabalho, porém sua obra máxima, a Ética, que até foi lida antes de sua morte por ávidos estudantes, foi publicada postumamente e também prontamente banida.

Possuía interesses diversificados em várias áreas como ciências físicas, política, direito, pintura e matemática. Um de seus experimentos com

óptica – e também o seu sustento, o polimento de lentes - talvez tenha contribuído para enfraquecer a sua saúde, levando-o à morte.

Espinosa era estimado por todos que o conheciam; ele acreditava que “a amizade e a busca da verdade contribuem para nossa meta mais elevada: o amor intellectuellis Dei, o amor intelectual de Deus.” (SCRUTON, 2000, p. 6)

Espinosa buscou, com sua filosofia, reconciliar a perspectiva profundamente religiosa com uma visão científica do homem. Sua visão da amizade, junto com a busca pela verdade, está presente em todos os seus trabalhos.

2. 2 – O PENSAMENTO DE ESPINOSA

“Poucos pensadores foram tão odiados quanto ele. No entanto, poucos também têm sido tão admirados e amados quanto ele. Que há em seu pensamento para que ninguém se sinta indiferente ao lê-lo? Por que, ao ser lida a obra, o homem Espinosa se faz tão presente e suscita sentimentos e idéias tão contrários?” (CHAUÍ, 1995, p. 8)

Ao ler o pensamento de Espinosa, é fato que o leitor não estará diante de uma obra pouco provocativa. E, as inquietações trazidas nas reflexões contidas nos escritos espinosanos, se devem ao fato de ser uma obra que busca uma inovação e liberdade de pensamentos bastante contundentes se considerarmos a contextualização histórica em que foi redigida.

Estamos falando do século XVII, entre 1656 e 1678, período em que os leitores cristãos ficaram horrorizados com as declarações de Espinosa por afirmar a identidade entre Deus e Natureza o que, segundo Chauí:

“demonstra que a realidade é regida por leis universais necessárias, imutáveis e eternas, às quais os seres humanos também se encontram submetidos, pois a noção de livre-arbítrio é ilusória, sinal de nossa ignorância quanto às causas necessárias que determinam nossas ações, idéias e desejos” (CHAUÍ, 1995, p.11)

No século XVII, a obra espinosana é lida como a “mais perniciosa forma de ateísmo” (CHAUÍ, 1995, p. 11) por tirar a liberdade e a soberania de Deus, pois ele se fundiria com as leis necessárias da Natureza, fazendo com que desaparecesse a idéia de milagre e providência divina. E ainda, tiraria a responsabilidade do homem, desaparecendo com a idéia de recompensa e castigo numa vida futura, pois ao homem caberia, simplesmente, seguir o curso necessário das leis da natureza.

No século XVIII sua obra foi vista como a primeira doutrina sistemática da religião natural defendida pelo racionalismo da Ilustração por considerar que “Deus é a força racional e necessária que rege a realidade segundo leis inteligíveis, conhecidas pela filosofia e pela ciência, dispensando os mistérios teológicos e religiosos” (CHAUÍ, 1995, p.11) fazendo, com isso, que Espinosa surgisse como precursor da racionalidade moderna.

Já no século XIX, o pensamento espinosano foi considerado extremamente espiritualista, carregado de um misticismo panteísta, por afirmar que a felicidade é a fusão de nossa alma com o absoluto divino exatamente por identificar Deus e Natureza.

Concomitantemente, por outro lado, o idealismo alemão interpretou a obra da mesma maneira que no século XVII: “o espinosismo seria um ateísmo fatalista que torna impossível tanto a liberdade e onipotência misericordiosa de Deus quanto o livre-arbítrio do homem. Espinosa seria um naturalista e sua obra, um ‘frio materialismo’ ”. (CHAUÍ, 1995, p.11)

A obra de Espinosa foi lida de uma maneira considerada contraditória, nestes três últimos séculos, por estremecer pensamentos e poderes estabelecidos. Por contradizer o instituído, a filosofia espinosana sofreu com interpretações tão variadas que parece improvável apreendê-la de uma forma coerente.

O fato é que a filosofia de Espinosa aparece como um divisor de águas entre a liberdade (de pensamento, de expressão e de ação) e a servidão (ética, política e teológica), e é aí que reside o seu diferencial diante das idéias e poderes vigentes. (CHAUÍ, 1995, p.10)

Das onze obras deixadas por Espinosa, uma delas a Ética, demonstrada à maneira dos geômetras (em cinco partes ou livros) nos guiará nesta nossa reflexão sobre a postura ética das pessoas dentro de um processo criativo colaborativo. Por meio desta obra vamos nos aprofundar em alguns conceitos que nos permitirão discutir a possibilidade de se estabelecer uma postura ética - nas relações dentro de um coletivo - que seja facilitadora para um trabalho realmente colaborativo.

2.3 – SISTEMA E MÉTODO NA ÉTICA DE ESPINOSA

A Ética, a maior obra de Espinosa, possui um conteúdo de tal relevância intrínseca que, após três séculos de sua publicação, muitos pensadores atuais têm inúmeras razões para conhecer suas principais concepções quanto os que viviam no tempo do autor.

Sua obra se divide em cinco partes e são escritas ao modo da geometria euclidiana, isto é, inicia-se com as definições e os axiomas – que são considerados como auto-evidentes - e deduz-se os teoremas – tratados como deduções válidas - por meio de demonstrações abstratas. Ou seja, a filosofia espinosana será construída como necessariamente verdadeira exatamente como a matemática.

Porém, por mais que os axiomas sejam, por vezes, obscuros e as demonstrações pouco firmes, isto não deve nos deter, pois há um grande mérito intelectual nestes escritos e, visto como um todo, a filosofia espinosana está mais próxima da verdade do que qualquer outra que tenha se debruçado a refletir sobre as mesmas questões de um aprofundamento difícil e complexo.

Em verdade, Espinosa tenta responder algumas perguntas que ainda são tão importantes para nós quanto eram na sua época: “1) Por que as coisas existem? 2) Como se compõe o mundo? 3) O que somos nós no esquema das coisas? 4) Somos livres? 5) Como devemos viver?” (SCRUTON, 2000, p. 8)

Para Espinosa, estas cinco perguntas filosóficas só podem ser respondidas por meio da razão e, foi por isso que adotou o método geométrico, pois, para ele, a razão não conhece outro método. “Todas as verdades da razão ou são auto-evidentes ou são derivadas de verdade auto-evidentes, por meio de cadeias de argumentos dedutivos” (SCRUTON, 2000, p.9).

Não podemos esquecer que Espinosa viveu em um momento histórico em que a ciência moderna começava a sair do cenário das especulações religiosas e teológicas. Ele foi um pensador que antecipou muitos conceitos da física moderna e não admitia uma cisão entre ciência e filosofia. Além disso, Espinosa em sua filosofia, partia de um ponto inicial que, para a maioria dos outros pensadores, era o ponto final: a partir de axiomas de uma teoria abstrata buscava “descer” à realidade e aos problemas da vida humana e propor uma teoria que possibilitasse soluções para tais questões.

2. 4 – O OLHAR ÉTICO ESPINOSANO

Espinosa nos propõe uma ética da alegria e da liberdade individual e política. A razão disso se deve ao fato da filosofia espinosana romper com duas afirmações importantes do pensamento tradicional: a primeira, a de uma ética arraigada na idéia de culpa originária e que coloca a liberdade como livre-arbítrio e transgressão aos mandamentos divinos, ou seja, ligada às tradições teológico-religiosas, e a segunda, submetendo a ética a uma repreensão moral, isto é, normatizando modelos e valores externos de conduta e identificando a liberdade com o poder para escolher entre essas regras (im) postas.

Já a ética espinosana busca a liberdade de exercício do corpo, da alma e da razão. Porém, para que compreendamos a concepção de ética de Espinosa, faz-se necessário a compreensão destes três últimos conceitos explicitados acima.

2.4.1 – Antes de chegar ao homem, concebendo Deus

As duas primeiras perguntas citadas anteriormente no texto “Por que as coisas existem? e Como se compõe o mundo?” são esmiuçadas na primeira parte da Ética.

Espinosa estava certo de que o Universo só poderia ter uma explicação se houvesse algo que fosse a causa de si mesmo. Isto é, que esse algo tivesse uma natureza que fosse simplesmente existir. Esse algo que existe necessariamente por sua natureza intrínseca é chamado de Deus. Sendo assim, a primeira parte da Ética tem o nome “De Deus”, onde Espinosa demonstrará, por meio do seu já citado método geométrico, a existência de Deus.

Como foi dito anteriormente, para Espinosa a única resposta verdadeira para o enigma do universo é a existência de algo que tem, em sua natureza, a obrigatoriedade de existir. Esse algo necessita ser autoproduzido, isto é ser “a causa de si mesmo”.

“Por substância entendo o que é em si mesmo e o que é concebido por si mesmo, isto é, aquilo cujo conceito não requer o conceito de uma outra coisa, da qual tenha que ser formado”.¹⁵

Esta definição traz o conceito básico da filosofia espinosana: a realidade se divide entre coisas que dependem de outras coisas ou são explicadas por estas, e aquelas que não dependem de nada, senão de si mesmas. Substância é o termo usado para as coisas nas quais todo o resto é inerente ou das quais depende, ou seja, substâncias são concebidas não por suas causas, mas por si mesmas.

¹⁵ Esta é uma definição resumida que foi tirada de SCRUTON, 2000, p.10 e 11

Este conceito é bastante importante e preciso para Espinosa, pois, para ele, a Substância é um ser concebido em si e por si mesmo e sem o qual nada existe e nem pode ser concebido.

“Toda substância é substância por ser causa de si mesma (causa de sua essência, de sua existência e da inteligibilidade de ambas) e, ao causar-se a si mesma, causa a existência e a essência de todos os seres do universo” (CHAUÍ, 1995, p.46).

Para Espinosa, essa Substância única é ao mesmo tempo Deus e Natureza, podendo ser considerada não só criadora livre, mas também autocriadora. No sentido metafísico, somente Deus é livre, uma vez que ele determina completamente a sua própria natureza. Tudo o mais está ligado à cadeia de causalidade, onde seu último fundamento é Deus.

Entendemos porque Espinosa foi considerado um herético tão perigoso: na verdade, ele nos diz que Deus é idêntico à Natureza, e que, portanto, nada é livre. A Natureza é “causa de si mesma”. Ela existe por necessidade e não poderia ser de outra forma. Portanto, Deus ou a Natureza não agem em vista de nenhum fim. Isso faz com que tenhamos um outro olhar para a Natureza, tornando impossível o pensamento de dominá-la, mas sim, de fazer parte, ser parte.

Para Espinosa, Deus possui infinitos atributos infinitos: “Por atributo eu entendo o que o intelecto percebe de uma Substância, como constituindo a sua essência”.¹⁶

Aqui, Espinosa pretende refletir sobre o seu conceito de atributo afirmando ser “uma descrição completa de uma substância que não exclua outras descrições, que sejam incomparáveis, de uma e da mesma coisa” (SCRUTON, 2000, p.13).

Para ele, conhecer ou compreender uma Substância é conhecer a sua natureza essencial. Pode haver várias maneiras de percepção dessa natureza

¹⁶ Outra definição resumida tirada de SCRUTON, 2000, p.10 e 11

essencial. Quando um oculista e um crítico de arte descrevem, a seu pedido, um quadro, um poderá descrever o quadro a partir das cores dispostas em uma matriz e, o outro, poderá descrever a partir da cena que vê na tela. As duas descrições podem não ter absolutamente nada em comum, isto é, elas não podem ser comparadas, pois o fragmento de uma descrição no meio da outra pode parecer um contra-senso. Ao mesmo tempo, as descrições não deixam de mencionar uma característica que esteja na outra.

Espinosa traz uma concepção de Deus que, na verdade, é familiar a inúmeras obras da teologia antiga e medieval, no sentido de se distinguir de coisas menores pela plenitude de seu ser. Além disso, contém uma infinidade de atributos, isto é, possui uma quantidade infinita de descrições que transmitem uma essência infinita e eterna. A eternidade, para ele, se traduz quando “a existência de alguma coisa é demonstrada por argumentos deduzidos de sua definição, então o resultado é uma verdade eterna. Deus é eterno nesse sentido.”(SCRUTON, 2000, p.14)

De todos os atributos de Deus apenas dois são familiares a nós. Esses dois atributos são chamados de pensamento e extensão. O termo extensão refere-se ao mundo físico, ou seja, tudo o que existe, e o termo pensamento, está ligado a uma concepção de Deus por meio de coisas pensantes. Isto quer dizer que esses dois atributos nos dizem que Deus é necessariamente uma coisa pensante, da mesma forma como é necessariamente uma coisa extensa.

Ou seja, a Substância é um ser único que se expressa em diferentes atributos infinitos e que produz necessariamente, em si, uma infinidade de coisas naturais finitas que são consideradas os seus modos.

A passagem da Substância aos modos se explica pelo fato da essência da Substância possuir uma atividade causal inesgotável que a faz produzir tudo o que é concebível. Ou seja, a Substância é determinada, por sua própria essência, a produzir nela mesma infinitas coisas em infinitos modos.

Como essa produção é o aspecto dinâmico da essência da Substância, cada atributo dessa essência vai produzir os modos segundo o seu gênero. Além disso, esses atributos são heterogêneos conceitualmente, o que faz com que não haja nenhuma interação causal entre eles. Isso representa que cada atributo produzirá a série de seus modos de forma autônoma, ou seja, o atributo extensão produzirá corpos e o atributo pensamento, idéias.

Para explicar que os atributos são heterogêneos e autônomos em suas atividades e que não existe interação entre eles, mas sim relação, Espinosa demonstra a tese do paralelismo entre os atributos.

Essa tese consiste em afirmar que embora os atributos sejam autônomos, eles agem segundo um mesmo princípio causal, isto é, eles são isônomos. Ou seja, a extensão e o pensamento são expressões distintas de uma mesma Substância e o modo da extensão e a idéia deste modo são a mesma coisa, expressas de maneiras diferentes, pois estão conectadas a uma mesma ordem.

Afirmar que os entes finitos são modos da Substância significa dizer que estes são caracterizados por algo que não possui auto-suficiência absoluta, que são compreendidos a partir de sua relação com a Substância e com os outros modos da Substância, ou seja, com outras coisas naturais finitas contidas no mesmo atributo.

“Exibir o status modal de um ente é demonstrar sua dependência existencial, conceitual e também causal, sua dupla determinação causal pela substância absoluta e por um nexa infinito de causas finitas. Em suma, o conceito de modo indica a abertura constitutiva do ser finito. Com ele as coisas finitas deixam de ser pensadas como objetos fechados e auto-suficientes para abrirem-se no seu processo de constituição”. (GLEIZER, 2005, p. 20)

Portanto, dois aspectos devem ser considerados na produção de um ente finito. O primeiro, de que a essência desse ente é produzida direta e

incondicionalmente pela Substância divina; desta forma, essas essências dependem da Substância e independem umas das outras.

Espinosa demonstra que a essência dos modos finitos são expressões da potência de Deus e, por meio de suas essências as coisas finitas participam em graus diferenciados do dinamismo causal da Natureza (Deus). E é essa participação que fornecerá toda a fundamentação da teoria da afetividade.

O segundo aspecto é que a existência espaço-tempo dos modos finitos é condicionada por um nexos infinito de causas finitas. Ou seja, a existência dos modos está intrinsecamente entrelaçada com a dos outros modos e, por isso, o desenvolvimento de sua potência será condicionada – em uma boa parte – pelo encontro advindo desses entrelaçamentos.

2.4.2 – Concebendo o homem: uma expressão singular com alma e corpo

Na segunda parte da *Ética*, as teses metafísicas gerais serão direcionadas ao homem. Com o título de “Da natureza e origem da alma”, esse texto traz a dedução genética de que a alma humana é a idéia do corpo.

Espinosa nos diz que tudo o que existe, todo e qualquer modo da Substância divina, é concebido de duas maneiras incomparáveis, isto é, físicas ou mentais. Para ele, tudo o que é físico tem o seu correlato mental.

A sua teoria dos atributos lhe permite afirmar que a mente ou alma ou idéia é um modo finito do atributo infinito concebido como pensamento e que o corpo é um modo finito do atributo infinito concebido como extensão. Ou seja, para ele não apenas a Substância pode ser conhecida de duas maneiras, mas também, o conhecimento dos modos da substância podem ser compreendidos assim: corpo e alma são de fato uma mesma realidade concebida de duas maneiras diferentes.

“Idéias e corpos, ou almas e corpos, são modos finitos imanentes à substância infinitamente infinita, exprimindo-a de

maneira determinada segundo a ordem necessária que rege todos os seres do universo” (CHAUÍ, 1995, p. 48).

Os seres humanos, compostos por alma e corpo, são modos finitos de Deus, ou ainda poderíamos falar que são partes da natureza infinita de Deus. Ao contrário do que afirmava toda a tradição, o ser humano, segundo Chauí:

“não é uma substância composta de duas outras, mas é um modo singular finito da Substância, isto é, efeito imanente da atividade dos atributos substanciais. É uma maneira de ser singular constituída pela mesma unidade complexa que a de sua causa imanente, possuindo a mesma natureza que ela: pelo atributo Pensamento, é uma idéia ou mente ou alma; pelo atributo Extensão, é um corpo” (CHAUÍ, 1995, p. 54).

A relação entre alma e corpo sempre foi uma questão bastante discutida na filosofia. O olhar espinosano para esta questão surpreende a todos quando ele a descreve como uma relação de identidade, podendo afirmar isto por meio de sua já citada tese de paralelismo. Ou seja, Espinosa afirma que é preciso conhecer a natureza do corpo humano, pois, segundo a sua tese, a complexidade da alma será proporcional à de seu corpo.

Em face da tradição e do dualismo cartesiano, Espinosa traz uma inovação profunda para o pensamento da época, ao dizer que a união e a comunicação entre o corpo e a alma acontecem diretamente pelo fato de serem modos finitos de uma mesma Substância. E “porque são efeitos simultâneos da atividade de dois atributos substanciais de igual força ou potência e de igual realidade, corpo e alma não estão numa relação hierárquica de comando (...)” (CHAUÍ, 1995: 58). Ou seja, Espinosa desfaz a hierarquia que definia a alma como superior ao corpo e que por isso, precisava comandá-lo.

O mundo pode ser uma única Substância, porém não existe um único jeito para explicar a sua natureza. Isto quer dizer que, da mesma forma os modos da Substância também não podem ser explicados de um único jeito, ou seja, não

podemos reduzir o mental ao físico ou vice-versa. São maneiras de explicar o mundo que são incomparáveis, porém, tratam de uma mesma e única coisa.

Desta forma, na segunda parte da *Ética*, Espinosa demonstra que o corpo, a partir de estudos referentes à fisiologia do corpo humano, é um indivíduo de extrema complexidade, composto de vários corpos também compostos.

A partir dessa estrutura complexa o corpo é apto a afetar e ser afetado de várias maneiras por corpos exteriores, e é capaz de reter essas afecções¹⁷, ou seja, as modificações nele causadas por estas interações.

Seguindo a tese do paralelismo, a simplicidade da alma humana é algo totalmente abolido, pois entra em cena a tese de que a idéia que constitui a alma humana é, necessariamente, composta de várias idéias. Ou seja, a alma é apta a perceber um grande número de coisas, seguindo a aptidão proporcional de seu corpo de afetar e ser afetado por outros corpos. Isto é, essas percepções se constituíram a partir das idéias das afecções do corpo.

Podemos definir a alma/mente como “consciência das afecções de seu corpo e das idéias dessas afecções: é consciência do corpo e consciência de si, ou, em linguagem espinosana, idéia do corpo e idéia da idéia do corpo” (CHAUI, 1995, p. 60). O problema da união entre a alma e o corpo se resolve quando se afirma que a alma só é consciente de si por meio da consciência das modificações, da vida ou das afecções do seu corpo.

“A alma não é idéia de uma máquina corporal que ela observaria de fora e sobre a qual formaria representações. Espinosa demonstra com precisão: ela é idéia das afecções corporais. Em outras palavras, é consciência dos movimentos, das mudanças, das ações e reações de seu corpo na relação com outros corpos, das mudanças no

17 “ ‘Affectiones’, termo latino que significa, grosso modo, ‘os modos pelos quais as substâncias são afetadas’, como um pedaço de madeira é afetado ao ser pintado de vermelho ou como uma cadeira é afetada ao ser quebrada” (Scruton, 2000:12). Ou para usar as palavras de Chauí (1995:105) a afecção espinosana refere-se a ‘toda mudança, alteração ou modificação de alguma coisa, seja produzida por ela mesma, seja causada por outra coisa.’ (COSTA-PINTO, 2003, p.54)

equilíbrio interno de seu corpo sob a ação de causas externas. A alma é consciência da vida de seu corpo e consciência de ser consciente disso.” (CHAUÍ, 1995, p. 60).

Entretanto, é importante afirmar que embora o corpo e a alma sejam totalidades compostas, não quer dizer que esse todo se reduz a uma justaposição de partes, mas que se trata de totalidades estruturadas e auto-reguladas por uma lei que organiza a relação entre elas, conferindo unidade e individualidade ao todo.

A individualidade de um corpo composto, qualquer que ele seja, define-se a partir da relação constante da comunicação e da movimentação das partes entre si. Isto é, qualquer variação, em suas partes, que não destrua a relação preserva a identidade do indivíduo.

Podemos afirmar que um indivíduo composto poderá ter inúmeras variações, afetar e ser afetado de múltiplas maneiras por corpos exteriores e conservar sua individualidade por meio de trocas com o mundo que o cerca.

A concepção de indivíduo de Espinosa nos mostra que um indivíduo é uma totalidade em relação às suas partes, assim como ele mesmo é uma parte em relação a uma totalidade mais abrangente. Compatibilizar a variabilidade com a permanência nos permite afirmar “a Natureza inteira como um único indivíduo, cujas partes, isto é, todos os corpos, variam de infinitas maneiras, sem mudança do indivíduo total.” (GLEIZER, 2005, p. 23)

Daí que a alma não é um mero agregado de idéias, mas é definida por uma lei que, organizando seus componentes, traz a unidade de consciência.

Assim como o corpo é uma totalidade dentro de uma totalidade mais abrangente, a alma é uma totalidade mental contida em um conjunto de representações mais abrangentes, e que, junto com outras idéias, constitui o sistema infinitamente complexo de idéias que representam a essência de Deus ou Natureza.

2.4.3 – Um caminho para o conhecimento verdadeiro.

Por mais que a alma seja a idéia das afecções de seu corpo, não podemos afirmar que ela teria sempre um conhecimento verdadeiro deste corpo e de si. Ao contrário, a alma tem idéias confusas e imaginativas.

Espinosa definiu a verdade como cada idéia entendida corretamente, e que está em correspondência com o seu objeto, já que idéia é uma concepção do seu objeto sob o atributo do pensamento.

Para Espinosa, não podemos considerar que nenhuma idéia seja falsa, ainda que a relação entre o objeto e sua idéia, por vezes, não seja alcançada. Isto quer dizer que, a nossa maneira de perceber o mundo, muitas vezes, faz com que a nossa idéia sobre um determinado objeto não siga uma lógica intrínseca a ele, mas que essa idéia seja construída de acordo com o ritmo do nosso corpo, ou da maneira como nosso corpo é afetado por esse objeto, com o qual estamos construindo essa idéia.

A filosofia espinosana busca mostrar que o nosso intelecto possui uma capacidade inata para o conhecimento verdadeiro, por meio de um caminho reflexivo voltado para si mesmo. Para Espinosa, há três tipos de conhecimento: a imaginação, a razão e a intuição intelectual.

A imagem é um efeito de causas exteriores sobre nós, ou seja, a imagem não nos proporciona a coisa como é em si, mas sim o que julgamos que ela possa ser pelo efeito que produz em nós. Portanto, a imaginação nunca poderá nos fornecer o conhecimento verdadeiro de algo.

A imaginação comporta as idéias inadequadas, ou seja, imagens confusas que provêm apenas de nossa experiência sensorial e de nossa memória. Segundo CHAUI (1995, p. 38), “(...) a idéia inadequada ou imaginativa é uma opinião em que depositamos nossa confiança enquanto nenhuma outra imagem a puser em dúvida.”

Vejamos o que Espinosa nos diz:

“Parte 2, Proposição 35, escólio:... quando olhamos para o Sol, imaginamos que ele esteja a uma distância de apenas duzentos pés de nós. Este erro não consiste somente em tal imaginação, mas no fato de que, enquanto imaginamos isso, ignoramos a causa dessa imaginação... nós não imaginamos o Sol como estando perto porque ignoramos a verdadeira distância, mas porque a modificação do nosso corpo envolve a essência do Sol, na medida em que o nosso corpo é afetado por ele.” (SCRUTON, 2000, p. 24).

A imagem que tenho do sol é a idéia de um objeto físico, porém, este objeto não é propriamente o sol. Se eu transferir esta imagem que tenho ao sol, vou conceber uma idéia inadequada daquele objeto.

Espinosa nos afirma que as idéias imaginativas nos mostram mais o estado/situação do corpo humano do que a natureza dos corpos exteriores. Quando percebemos o sol temos mais a maneira como nossa visão é afetada por ele, do que a sua verdadeira dimensão e distância.

Sendo assim, pelo fato da imaginação nos fornecer muito mais os efeitos das coisas do que suas causas, ela é tida como um conhecimento inadequado, por ser parcial e confuso.

“Por isso, com a imaginação é produzida uma inversão cognitiva da ordem da Natureza, com o efeito sendo tomado pela causa, a parte pelo todo e nossos estados subjetivos sendo projetados como propriedades objetivas das coisas” (GLEIZER, 2005, p. 25)

Mesmo a imaginação tendo algo positivo – pelo fato de indicar o estado atual do nosso corpo – ela não pode nos oferecer o conhecimento verdadeiro, pois conhecer verdadeiramente é conhecer pela causa.

O conhecimento imaginativo possui dois aspectos importantes: um é a sua natureza alucinatória. Esta faz com que as imagens registradas no corpo, sempre que forem ativadas, seja interna ou externamente, afirmarão a existência de seu objeto, mesmo que ele não mais exista. O outro aspecto é a ordem e a

relação das imagens corporais, fruto dos encontros com corpos exteriores. Como esses encontros dependem do nosso posicionamento dentro de um espaço-tempo e ainda são determinados por uma série infinita de causas finitas que escapam ao nosso conhecimento, essa relação das imagens será contingente e fortuita. Será uma relação que terá uma variação individual reproduzida pelo conhecimento imaginativo. Isso estabelecerá uma “ordem da memória”, a qual se opõe à “ordem do intelecto”, onde a mente percebe as coisas adequadamente e é a mesma em todos os homens.

Portanto, podemos afirmar que a imaginação tem a marca da diversidade e parcialidade das perspectivas individuais, e que, por isso, não nos poderia oferecer um conhecimento verdadeiro das coisas.

Para obtermos idéias adequadas, precisamos nos esforçar para aperfeiçoarmos o nosso pensar, para substituir as nossas percepções inadequadas e confusas por noções mais adequadas da realidade.

No caso do nosso exemplo do sol, ele não pode ser concebido apenas pelo modo como afeta o nosso corpo. Para que eu tenha uma noção exata do que é o sol, preciso recorrer à ciência, que me dará uma idéia adequada do sol, pois ela opera com a reflexão racional.

Será por meio da razão, portanto, que teremos idéias adequadas, as quais significam que são idéias das propriedades comuns das coisas – seja de todas ou de um subconjunto delas – ou seja, a apreensão de um objeto como uma instância particular de uma lei geral, e não conhecer esse objeto em sua singularidade. Por exemplo, o movimento é uma propriedade comum em todos os corpos e, conhecer as suas leis gerais nos permite descrever o comportamento dos corpos.

Essas propriedades comuns estão presentes tanto na parte, como no todo e suas idéias, chamadas de noções comuns, também estão presentes tanto

nas partes quanto no todo e são necessariamente adequadas e comuns a todos os homens.

Ou seja, a razão conhece de modo adequado as noções comuns, isto é, as relações necessárias entre um todo e suas partes e também entre as partes deste todo. Para uma melhor compreensão deste conceito, Hardt (1996, p. 154) nos diz que “as noções comuns são idéias que são formalmente explicadas por nossa potência de pensar”¹⁸. Sendo assim, com a razão atingimos um conhecimento que é universal e necessário e, por isso, verdadeiro.

E por fim, uma outra forma de conhecimento adequado das coisas, é o que Espinosa chama de intuição. A intuição é uma compreensão imediata da verdade. É quando vemos uma relação exata entre uma coisa e a Substância divina da qual ela depende, ou seja, quando conhecemos a essência de algo.

A intuição intelectual também alcança as idéias adequadas, pois conhece a natureza íntima das coisas por conhecer suas causas e efeitos necessários, além de suas relações internas necessárias com outras e com toda a Natureza.

“Nas idéias adequadas ou intelectuais, somos plenamente ativos: nosso intelecto, por uma força que lhe é própria, conhece por si mesmo as causas e efeitos das idéias, a gênese necessária delas, os nexos que formam com outras em conexões e ordens internas e necessárias. Na razão, as idéias adequadas nos oferecem sistemas de relações (aquilo que os cientistas chamam de leis da realidade); na intuição intelectual, oferecem-nos o conhecimento de essências singulares, isto é, a natureza e a realidade íntimas e verdadeiras de alguma coisa” (CHAUÍ, 1995, p. 39).

18 “É importante ressaltar que noção comum NÃO é o mesmo que senso comum. Este último, de acordo com Abbagnano (1982:841) significa maneira comum de falar ou viver, é um julgamento sem reflexão, comumente sentido por todo um povo, toda uma nação. Refere-se a um sistema de símbolos de um grupo social, sistema este antes prático que intelectual composto pelas ‘tradições, ocupações, técnicas, interesses e instituições estabelecidas no grupo. As significações que o compõe são efeito da linguagem cotidiana comum, pela qual os membros do grupo se comunicam’ (...), senso comum são juízos ‘que não se encontram demasiado contaminados pelas teorias’ (Blackburn, 1997:355)”. (COSTA-PINTO, 2003, p.60)

Conhecer, para Espinosa, é substituir nossas percepções confusas e inadequadas por idéias adequadas e o limite disso é quando tudo o que pensarmos virá de uma idéia adequada da essência das coisas, ou seja, de Deus/Natureza.

Para a alma “passar da confusão entre o poder imaginante de seu corpo e seu próprio poder pensante à iniciativa do conhecimento verdadeiro” (Chauí, 1995: 63), é necessário um aprofundamento da relação entre a alma e o corpo.

2.4.4 – A natureza humana: sua força por existir

Na parte 1 da *Ética*, Espinosa pouco fala sobre o ser humano como uma criação diferenciada de Deus. O homem, como mente e corpo, nada mais é do que um modo finito de Deus, nada dizendo sobre a sua individualidade. O que podemos encontrar na filosofia de Espinosa que nos explique algo relativo à distinção de um indivíduo?

A filosofia espinosana nos afirma que os modos finitos possuem resistência a danos, fraturas ou fusões. Quando feridos, se restauram e se protegem quando se sentem ameaçados; eles possuem um esforço para persistir em seu próprio ser.

Esse esforço é chamado de *conatus*, e é o princípio causal pelo qual explicamos a persistência de toda coisa em perseverar em seu ser. Será a partir dessa teoria do *conatus* que Espinosa baseará a sua teoria da afetividade, assim como seu olhar para a ética e a política.

O esforço que constitui cada coisa para perseverar é a sua própria essência atual. Esta perseverança em seu próprio ser, não significa manter-se estático no mesmo estado.

“Não se trata, portanto, de uma mera universalização do princípio de inércia. Ao contrário, é tal princípio que apresenta uma aplicação particular da tese universal do

conatus ao caso dos corpos mais simples, pois o ser destes corpos se confunde com o estado em que se encontram. Porém, nas coisas complexas, dentre as quais se situa o homem, muitas vezes é necessário alterar dinamicamente um certo estado para poder perseverar no seu ser. Além disso, quanto mais complexa a essência de uma coisa, mais rico o ser no qual ela tende a perseverar. Assim, a preservação da existência biológica bruta é apenas o conteúdo mínimo do conatus de um ser humano. O conatus humano, portanto, não é apenas um princípio de autoconservação, mas também de auto-expansão e realização de tudo o que está contido em sua essência singular.” (GLEIZER, 2005, p.31)

Voltando para a relação mente e corpo de Espinosa, podemos dizer que o esforço do corpo para persistir também é um esforço da mente. Isso se deve ao fato das afecções do corpo e as idéias das afecções na alma, não serem experiências sem sentido produzindo representações apenas em um campo cognitivo. As afecções e as idéias dessas afecções são mudanças e significados fundados neste interesse vital do corpo e da alma que é uma força interna para existir e se preservar.

Quando esse esforço é concebido no âmbito mental, ele é chamado de vontade. Quando esse conatus é descrito corporal e mentalmente, chamamos de apetite, e quando existe a consciência desse apetite, chamamos de desejo. Todas essas nomeações, no entanto, se referem à mesma realidade, isto é, ao conatus que é a essência atual do corpo e da alma.

“(...) Os seres são indivíduos quando possuem conatus, isto é, quando possuem uma força interna para permanecer na existência conservando o seu estado.

Os humanos, como os demais seres, são dotados de conatus, com a peculiaridade de que somente os humanos são conscientes de possuir o esforço de perseveração na existência. Na verdade, os humanos não possuem conatus, são conatus.” (CHAUÍ, 1995, p. 63).

Nosso apetite corporal e nosso desejo psíquico são as afecções do corpo, que são afetos da alma. As afecções do corpo são, na alma, idéias afetivas ou sentimentos e, por isso, a relação entre o corpo e a alma e entre eles e o mundo nada mais é do que uma relação afetiva.

2.4.5 – Desvendando os afetos: a busca pelo aumento da potência

Espinosa, na parte 3 da Ética, declara que irá tratar da natureza e origem dos afetos com o mesmo rigor geométrico das partes anteriores.

Em sua teoria sobre os afetos, Espinosa descreve sistematicamente o desejo humano para mostrar como os afetos surgem dele. Se a nossa essência é o esforço para persistir em nosso próprio ser e, esse esforço consciente é chamado de desejo, podemos dizer, então, que a essência do homem é o desejo.

Em sua definição de afeto, a filosofia espinosana traz novamente a relação entre mente e corpo, isto é, um afeto é algo corporal, assim como é a idéia desse algo, sendo que, esse algo (afeto) pode aumentar ou diminuir as nossas atividades mental e física. Em outras palavras, Espinosa atribui os afetos tanto ao corpo quanto à alma, e afirma que: quando as afecções modificam a potência de agir do corpo e as idéias dessas afecções modificam a potência de agir da alma, é que são consideradas afetos.

“Por afeto (affectum) entendo as afecções (affectiones) do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as idéias dessas afecções.” (GLEIZER, 2005, p. 33).

Nessa definição, fica evidente, também, que um afeto é resultado de uma afecção que modifica positiva ou negativamente a potência de agir. Podemos afirmar, portanto, que uma afecção que em nada altera nossa potência, não tem uma dimensão afetiva. Se todo afeto é o resultado de uma afecção, nem toda afecção gera um afeto.

Como mente e corpo se movem paralelamente, toda mudança na potência mental será uma mudança na potência corporal e vice-versa. Quando a

nossa potência de agir do corpo for reduzida por ocasião de um ferimento, a nossa potência de pensar também será reduzida, por conta do paralelo mental do ferimento, que é a dor. É dessa estreita cumplicidade entre mente e corpo que provém a nossa vida emocional, afetiva.

Entretanto, é importante ressaltar que o nosso ser não é apenas definido por essa força na conservação da existência, mas também, pela intensidade dessa força. Essa variação de intensidade da força de existir está diretamente ligada à qualidade de nosso desejo, ou seja, está ligada à maneira como nos relacionamos com aquilo que nos afeta.

Quando o nosso desejo se cumpre, aumenta nossa capacidade de existir e o sentimento gerado, a partir disso, chama-se alegria. Quando nosso desejo não acontece, o sentimento gerado diminui nossa capacidade de existência e é chamado de tristeza.

O desejo, a alegria e a tristeza são os nossos afetos primitivos e a partir deles - com o desejo sendo essa força por existir e a alegria e a tristeza o direcionamento dessa força - veremos que é da intensidade do conjunto desses afetos que provêm todos os outros sentimentos humanos.

Continuando na definição de afeto proposta por Espinosa, vemos que “quando, por conseguinte, podemos ser a causa adequada de uma dessas afecções, por afeto entendo uma ação; nos outros casos, uma paixão.”(GLEIZER, 2005, p. 33).

Espinosa distingue os afetos entre ativos e passivos. Para entendermos essa diferenciação que é fundamental em seu projeto ético, é necessário conhecer os conceitos de causa adequada, causa inadequada, atividade e passividade.

Causa adequada ou completa é aquela em que o efeito pode ser claramente compreendido por ela e, a causa inadequada ou parcial é aquela em que o efeito não pode ser conhecido somente por ela e, desta forma, sua explicação necessita ser complementada por causas exteriores.

Um ente finito é considerado ativo quando é a causa adequada de um efeito produzido nele ou fora dele e é considerado passivo quando é a causa inadequada de um efeito produzido nele ou que dele se segue. Causa adequada ou inadequada, atividade ou passividade referem-se à suficiência ou não de um ente finito frente aos outros entes finitos em produzir e explicar os seus efeitos.

Ou seja, quando esses efeitos são afecções que fazem variar a nossa potência e quando se explicam pela nossa própria natureza, são chamados de ações, mas quando a explicação desses afetos depende de explicações exteriores, são chamados de paixões.

Podemos afirmar que quando nossos afetos são causados em nós por causas externas, atuamos de forma passiva e passional, ou seja, somos movidos pelas paixões; quando nossos afetos são causados em nós por nossa própria potência interna, atuamos de forma ativa e livre, isto é, somos movidos pelas ações.

Na filosofia espinosana, as paixões não são vícios, nem pecados, mas, como já explicitado, são efeitos de coisas externas que exercem sobre nós. Por isso, a razão não exerce um domínio sobre as paixões somente pelo fato de ser uma idéia verdadeira; nesta concepção trazida por Espinosa, somente uma paixão pode ser mais forte que outra paixão. Não existe uma relação hierárquica entre a razão e a paixão.

Com isso, Espinosa, mais uma vez, rompe com um pensamento tradicional que afirma que somos movidos por causas finais externas e que somos livres quando escolhemos os fins bons e virtuosos. Para o pensamento espinosano “os propósitos e intenções que realizamos, passiva ou ativamente, não são fins externos escolhidos por nossa vontade, mas exprimem a causalidade eficiente de nosso apetite e de nosso desejo, isto é, de nosso conatus” (CHAUI, 1995, p. 64).

Seguindo a concepção da relação entre o corpo e a alma de Espinosa, vemos que, pela primeira vez em toda filosofia, corpo e alma serão ativos ou passivos juntos. Espinosa afasta a idéia de que um corpo passivo corresponde a uma alma ativa ou vice-versa.

Nesta nova forma de relação, “a alma vale e pode o que vale e pode seu corpo. O corpo vale e pode o que vale e pode a sua alma” (CHAUÍ, 1995, p.66).

É preciso fazer algumas considerações acerca dos tipos básicos de afetos (ativos e passivos ou ação e paixão) e suas relações com os afetos primitivos (positivos e negativos ou alegria e tristeza).

Nascidos do exercício adequado de nossa potência intelectual, portanto sendo oriundos das idéias adequadas, os afetos ativos mostram que a nossa razão é dotada de uma afetividade que lhe é própria, e não há oposição entre razão e afetividade. Assim como existem os desejos passionais, que são determinados pelas idéias inadequadas, existem também os desejos racionais que são determinados pelas idéias adequadas.

Por serem explicados por sua própria natureza, é certo afirmar que os afetos ativos são prioritariamente positivos (não no sentido de uma concepção moral e dual de certo/errado, bom/mal), pois, de acordo com a tese do conatus, tudo o que se explica por sua própria natureza, não é conduzido para a diminuição ou tristeza. Toda a afetividade ativa será alegre e positiva.

Por outro lado, os afetos passionais, por serem dependentes de coisas exteriores a nós, poderão ser alegres ou tristes, dependendo da compatibilidade entre essas coisas e nós.

Vemos que o par ativo/passivo não recobre o par positivo/negativo porque, por mais que as ações sejam sempre alegres, as paixões não são somente tristes.

Existe uma diferença ética importante entre os afetos ativos e passivos, mesmo quando falamos em um afeto passivo alegre. As paixões, sendo o resultado de nossa interação com causas exteriores que são sempre variáveis, se constituem pela instabilidade e pela dependência em relação ao outro, ao que nos é externo. Nosso conatus se orienta pelas afecções que sofremos, sendo a paixão um evento que nos acontece: estamos à sua mercê.

Já a ação se constitui pela constância, traz a marca do exercício eficaz de nosso conatus, pois resulta exclusivamente de nossa natureza. Por isso, é sobre a ação que se embasará o projeto de liberação e de experiência da beatitude proposto por Espinosa.

O posicionamento de Espinosa sobre a vida emocional tem por base duas afirmações importantes: que as emoções ou afetos derivam da nossa natureza como criaturas corporificadas, as quais sofrem forças que não compreendem totalmente e, também, que a emoção é uma forma de pensamento, expressando uma maior ou menor atividade da mente.

Pelo fato das emoções serem formas de pensamento, elas podem ser mudadas pela razão. Podemos estudar as emoções em seu aspecto mental e perceber quais emoções nos desenvolvem de acordo com a nossa natureza, ou seja, quais aumentam a nossa potência.

Espinosa não defende a vitória da mente sobre o corpo, nem mesmo defende uma forma de vida ascética. O que ele acredita é que a mente e o corpo são idênticos e que a saúde de um está proporcionalmente ligada à saúde do outro. Somos criaturas desejadoras, corporificadas, esforçadas e, somos feridos e tocados por coisas fora de nós, em um sistema de causa e efeito. Dessa maneira, a única sabedoria é aumentar a nossa potência buscando, na medida do possível, que as coisas que acontecem conosco também sejam produzidas por nós.

Se Espinosa está certo, o pensamento não pode mudar diretamente o corpo, mas só a mente. Porém, ao melhorarmos a mente, melhoramos o corpo.

Justifica-se que o conselho do filósofo se dirija à mente do leitor, com vistas a ampliar a sua compreensão.

Esse conselho só será útil se essa compreensão for um aumento da potência e, por meio de tudo o que foi colocado até agora, podemos afirmar que é pela razão que passaremos das idéias confusas para idéias adequadas, as quais aumentarão a potência da mente. Portanto, na esfera mental, a completude do conhecimento é no que consiste a nossa potência.

2.4.6 - No encontro ético, homens livres

O ponto em que se fundamenta toda a teoria da afetividade, assim como a ética e a teoria política de Espinosa, traz a seguinte proposição já explicitada anteriormente: “Toda coisa, enquanto está em si, se esforça por perseverar no seu ser.” (GLEIZER, 2005, p. 29)

E, como as essências de todas as coisas finitas fazem parte da dinâmica causal da Substância divina, e por isso, produzem efeitos que estão de acordo com o seu grau de potência, podemos dizer que todas as coisas possuem uma potência de agir, ou como é dito mais freqüentemente, uma potência de ação.

Para perseverar em sua existência, o ser humano – como um ente finito - se esforça indefinidamente, sendo que este esforço é a sua essência atual. Entretanto, os seres humanos não estão no mundo de forma isolada, e é por essa razão que eles só podem existir em contato com outras coisas finitas que interagem causalmente com eles, de forma a promover ou minimizar o pleno exercício de sua potência de agir.

Para Espinosa, a teoria dos encontros se aproxima da prática política na forma de uma teoria do direito: “tudo o que um corpo pode fazer (sua potência) é também seu direito natural”. (HARDT, 1996, p. 167). Portanto, podemos dizer que na política, o conatus é o direito natural.

“De acordo com esta concepção, nosso direito natural é “coextensivo” ao nosso poder de ser afetado, havendo aqui

uma dinâmica entre o que eu posso fazer e a minha potência. Sempre estendemos ao máximo aquilo que podemos fazer, sendo esta uma atitude ética, pois empreender algo nos alegra por ser útil a nossa própria preservação. Portanto, apenas somos capazes de empreender ações éticas a partir do incremento da nossa potência de ação”. (COSTA-PINTO, 2003, p. 71)

Desta forma, a sociedade civil surge para permitir a realização do direito natural, pois segundo Costa-Pinto:

“no estado de natureza, em que cada um exerce seu direito natural contra o outro, cada um representa uma ameaça ao outro, havendo assim um grande desgaste e um enfraquecimento das potências individuais, instaurando-se um temor constante do outro uma vez que as potências individuais são menores que a potência de um coletivo”. (COSTA-PINTO, 2003, p. 71)

Espinosa afirma que é por meio dos encontros que poderemos ampliar a nossa potência de ação, a qual está diretamente relacionada com a nossa capacidade de afetar e ser afetado pelo outro.

É na vida em sociedade, portanto, que os seres humanos descobrem que os sujeitos são mais potentes exatamente pela união de forças para a vida comum. O cerne do pensamento político espinosano é voltado para a organização de encontros sociais, de forma a criar e estimular encontros compatíveis, relações úteis, ou seja, tudo aquilo que aumenta a potência de ação dos seres humanos.

Em sua teoria sobre os encontros éticos, Espinosa descreve, primeiramente, dois tipos de encontros: ativos que aumentam a nossa potência de ação e os passivos que nos decompõem.

É fundamental destacar que os encontros, estando em consonância com as idéias de Costa-Pinto (2003), por vezes, são muito mais complexos, com infinitas possibilidades e graus de compatibilidade. Os tipos de encontro citados

acima serão utilizados apenas como exemplos limites. Na vida, entretanto, os afetos gerados pelos encontros podem se combinar de várias maneiras.

“Se imaginamos que uma coisa, que habitualmente nos afeta de um afeto de tristeza, tem algo de semelhante com outra que habitualmente nos afeta de um afeto de alegria igualmente grande, nós a odiaremos e, ao mesmo tempo, a amaremos” (ESPINOSA, Ética III, proposição 17).

Com relação aos encontros passivos será importante esclarecer que:

“não estamos nos referindo à ausência de ação, mas à pouca ou nenhuma compreensão da causa dos encontros, o que se relaciona com a heteronomia, com as paixões tristes. Estas últimas, muitas vezes, promovem ações muito intensas, mas não na direção da autonomia, mas na direção do padecimento, da servidão. Ao falarmos em potência de ação nos referimos à capacidade de empreender uma ação ética, libertadora, emancipatória e não simplesmente ao ato de realizar algo”. (COSTA-PINTO, 2003, p. 55)

Para aumentarmos a nossa potência, será necessário buscar bons encontros, os quais geram a agregação das potências e, com isso, aumentam a potência de ação dos sujeitos.

Relacionar-se de maneira ativa, ou seja, vivenciar bons encontros, está diretamente relacionado com nossa capacidade de afetar e ser afetado. Neste encontro, quanto mais nós soubermos sobre a causa daquilo que nos afeta na relação com o outro, mais nos sentiremos potentes. E, quanto mais potentes mais poderemos ser, agir e pensar por conta própria, pois seremos a causa de nossos próprios afetos e ações.

É possível relacionar a potência de ação com a liberdade e com a felicidade, pois quanto mais o sujeito tem consciência daquilo que o afeta, mais potente ele se torna, podendo se relacionar mais ativamente com as coisas que o cercam e sendo menos reativo; por ser mais consciente de suas necessidades e

afetos, consegue ser mais livre para se relacionar com as pessoas e regras que o cercam.

Para Espinosa, é livre o homem que vive sobre os ditados da razão, e é mais ativo que passivo em tudo no qual está envolvido. Liberdade não é estar livre da necessidade, mas é estar consciente da necessidade. Esta, por sua vez, é alcançada quando vemos o mundo com os olhos da eternidade, além de nos enxergar, como seres que estão vinculados às leis imutáveis da Natureza.

Na filosofia espinosana, o homem realmente livre é alegre, altaneiro e procura sempre o bem, supera perigos, mas também busca evitá-los.

Portanto, quanto mais soubermos sobre os nossos afetos, mais saberemos a causa intrínseca dos nossos encontros, podendo, desta forma, agir mais ativamente no coletivo.

Para a filosofia espinosana, o homem ético é aquele que, sabendo que é parte de um coletivo, age de acordo com a sua razão, a qual está fundada em seus afetos e que procura, em sua relação com o coletivo, aumentar a sua potência por meio de uma ação de afetar e ser afetado pelo outro, numa relação de liberdade e autonomia.

A partir desta concepção de ética estruturaremos toda a nossa reflexão sobre a necessidade de se buscar uma postura ética em um processo de criação teatral colaborativo, no sentido de ampliar e fundamentar as possibilidades de colaboração entre todos os participantes.

Capítulo 3 – A PARTICIPAÇÃO EM UM PROCESSO COLABORATIVO

Em minhas leituras sobre o processo colaborativo e na prática com os meus grupos de trabalho começou a ficar patente a necessidade de uma reflexão mais aprofundada sobre o que move as pessoas a participar de um coletivo. Além disso, eu também comecei a questionar, qual é a maneira de estar junto, de participar que faz com que cada um possa se colocar efetivamente em um grupo.

A necessidade dessas reflexões está pautada na própria definição, organização e desenvolvimento do processo, pois segundo Araújo:

“o segundo vocábulo da expressão processo colaborativo materializa a dimensão coletiva do fazer, o construir junto, o criar compartilhado. Este aspecto múltiplo e associativo caracteriza toda a estruturação do processo, que é marcado pela pluralidade e precisa se organizar de forma a atender sua natureza multivocal. Determina, também, uma conformação estética contaminada, contraditória, com a memória de várias mãos impressa no corpo da obra.”
(ARAÚJO, 2008, p. 87)

Esta reflexão foi se constituindo aos poucos, na medida em que se percebia que, para que o trabalho se desenvolvesse, a participação das pessoas era fator principal de mobilização e construção do projeto. O que leva as pessoas a participar de um grupo? E, neste ato de participar, como conciliar o campo individual e subjetivo com uma dimensão mais coletiva?

Um outro fator importante para justificar tal estudo foi perceber que as dificuldades relatadas nas leituras e nas práticas de trabalho de um processo colaborativo são, de certa forma, intrínsecas ao modo, à postura de cada integrante em lidar com as questões suscitadas pelo coletivo.

A meu ver, trazer uma reflexão apurada sobre a maneira das pessoas participarem do desenvolvimento de um projeto coletivo é bastante pertinente, pois muitos comentários e observações - tanto sobre os entraves, quanto sobre as

conquistas - estão pautados nas relações e maneiras de se estabelecer os vínculos e posicionamentos entre/das pessoas.

Ou seja, todas as ações e posicionamentos das pessoas estão ligados não apenas a uma decisão prática e objetiva, como também se relacionam com uma esfera mais subjetiva do próprio ato de participar.

Portanto, acredito ser importante refletir sobre a dimensão subjetiva da participação dos indivíduos dentro de um coletivo, pois será por meio da relação entre subjetividades que posturas serão construídas e poderão direcionar o desenvolvimento dos processos de uma forma mais fluida e propositiva, ou mais árida e desgastante para todos.

É interessante notar que todas as propostas de uma melhor forma de encaminhar o processo - trazidas por estudiosos do processo colaborativo - estão ligadas à maneira das pessoas participarem de um coletivo e utilizam palavras ou conceitos que representam valores, maneiras de agir, sentimentos e posturas que podem conter compreensões diferenciadas, pois dependem da interpretação e do grau de entendimento que cada pessoa possui em determinado momento, isto é, são pertinentes a esta esfera da subjetividade.

Para exemplificar o que acabo de afirmar acima, transcrevo algumas afirmações de outros estudiosos do processo colaborativo sob diferentes ângulos de discussão.

Adélia Nicolete, em sua dissertação sobre a dramaturgia no processo colaborativo, em certo momento do texto, aponta algumas características importantes para um “participante colaborativo” dentro de um processo de criação:

*“[...] O ideal é que a discussão leve ao consenso e esse consenso é alcançado quando se tem em mente o objetivo pretendido, o projeto. Mas isso é mais fácil na teoria que na prática. Além de **saber trabalhar em conjunto**, é preciso ter **uma dose de paciência e determinação**, pois o **excesso de timidez ou de polidez**, muitas vezes, pode levar à*

*omissão – e não há processo colaborativo sem a **participação eficiente** de todos” (NICOLETE, 2005, p.37. Grifos meus)*

Também podemos refletir sobre as palavras de Mirian Rinaldi, atriz do grupo “Teatro da Vertigem”, em sua dissertação sobre o processo de criação do espetáculo “Apocalipse 1, 11” tendo como foco de discussão o papel do ator dentro desse processo:

*“[...] (o processo colaborativo) permite o desenvolvimento de outras habilidades, decorrente das interferências em distintas áreas de criação. Para que isso ocorra é necessário um corpo coletivo com potencialidades além daquelas específicas em sua área de atuação, além de desejo propositivo. Tal intervenção acontece em mão dupla. Portanto, **é igualmente indispensável a disponibilidade para falar e ouvir** e, mais do que tudo, para refazer. Isso **demandamaturidade nas relações grupais e a confiança de que as melhores escolhas serão feitas em prol do trabalho, acima de qualquer vaidade ou visão pessoal.** Nesse sentido, podemos dizer que o processo colaborativo **demandam uma qualidade poética, na maneira de fazer, e ética, na inter-relação dos artistas e destes frente à obra.**” (RINALDI, 2005, p.20-21. Grifos meus)*

Ou ainda, nas palavras de Antônio Araújo, diretor do “Teatro da Vertigem” que escreve sobre o processo de criação da peça “O Paraíso Perdido”, a partir de uma base colaborativa:

*“A valorização da perspectiva individual pode, é claro, num primeiro momento, acirrar as diferenças. Contudo, a médio prazo, ela possibilita a construção de uma plataforma comum. Isso, evidentemente, **desde que haja a existência prévia de um contexto grupal e de um projeto coletivo de base.** Na verdade, será essa constante **tensão entre depoimento pessoal e depoimento coletivo – tensão de difícil apaziguamento durante o processo – que definirá o modo colaborativo de criação. Porém, insistimos, é***

justamente a radicalização das subjetividades que vai propiciar, de maneira orgânica e endógena, que o discurso coletivo se forme.” (ARAÚJO, 2002. Grifos meus)

“Paciência”, “saber trabalhar em conjunto”, “excesso de timidez ou polidez”, “maturidade”, “confiança”, “radicalização das subjetividades” foram palavras usadas para demarcar algumas características, valores, sentimentos ou percepções necessários para que os indivíduos, que realizam um processo colaborativo, se coloquem de uma maneira propositiva no trabalho coletivo.

A idéia dessas colocações é tentar indicar como estas maneiras de se estar no coletivo podem contribuir nas ações necessárias à prática do trabalho. Porém, podemos perceber que essas colocações pouco se aprofundam em como é que tais propostas – que estão pautadas na subjetividade – podem ser melhor construídas e compreendidas por todos.

Por mais que o processo colaborativo tenha seus princípios orientadores bastante objetivos, como por exemplo, a cena ser o guia da criação onde tudo deve ser testado – sejam idéias, propostas ou simples sugestões – o caminho para se chegar a um “consenso” passa pelas relações e suas subjetividades.

Essa esfera da subjetividade, portanto, diz respeito à visão de mundo da pessoa, aos princípios e valores que a ela lhe são pertinentes e fazem com que se reconheça como tal. Isso nos aponta que essa esfera subjetiva traz o que podemos denominar uma dimensão ética.

Desta forma, a postura ética, ou seja, como as pessoas se colocam em um processo colaborativo, tem uma grande importância para o desenvolvimento da criação dentro dessa proposta coletiva participativa.

Difícil refletir sobre isso sem cair em julgamentos e preconceitos, pois como dizer qual maneira de se relacionar é mais propositiva, sem levar a discussão para uma visão dualista de “certo e errado”, “bom e mau”, “melhor e pior”. Como refletir sobre tudo isso, sem perder a profundidade e a complexidade

das relações humanas e sem esquecer a riqueza da diversidade e pluralidade de olhares característicos dos diferentes modos de vivência e experiência das pessoas?

Durante este tempo de pesquisa, fui percorrendo o caminho delicado de prestar atenção no modo como as pessoas se colocavam, tentando buscar estabelecer uma reflexão sobre a postura ética dos participantes dentro de um processo coletivo colaborativo para embasar uma discussão abrangente, profunda e coerente referente à maneira de participação das pessoas dentro do grupo, levando-se em consideração que isso perpassa por uma esfera subjetiva.

Para fundamentar conceitualmente essa nossa reflexão, a dissertação de Alessandra Buonavoglia Costa-Pinto (2003) nos guiará, juntamente com a autora Bader Burihan Sawaia com seu artigo: “Participação social e subjetividade” (2001), nesse caminho de mostrar a importância de refletir sobre o papel da subjetividade na participação ética dos indivíduos dentro de um grupo que trabalha com o processo colaborativo.

Entretanto, para refletir e eleger a subjetividade na compreensão de questões coletivas, e também, para um aprimoramento da práxis emancipatória das pessoas que participam desse coletivo, é preciso ter uma atenção para algumas questões que este assunto suscita atualmente.

Uma dessas questões diz respeito a “um caráter fashion da subjetividade que exerce a ‘tirania da moda’¹⁹, uma pressão que faz com que se escreva cada vez mais sobre ela, tendo em vista a receptividade, em detrimento da precisão conceitual.” (SAWAIA, 2001, p.116)

Além disso, uma outra questão que precisa ser colocada vem dessa lógica do capital, a qual comanda a nossa época, e que submete os homens e suas relações aos interesses fortemente econômicos, ou seja, às imposições de

19 “Conceito usado por Jacques Bouverese para referir-se à pressão que faz com que os intelectuais franceses escrevam cada vez mais tendo em vista a recepção midiática” in SAWAIA, op.cit. p.116.

mercado. Sendo assim, é preciso analisar com rigor crítico a intenção que existe atrás dessa explosão de interesses pela subjetividade, pois “será que o motivo é o desejo de recuperar a dimensão humana esquecida pelo triunfo da razão positivista ou é a manipulação e exploração mercantil da subjetividade em benefício do lucro, antagônicos à autonomia?” (SAWAIA, 2001, p.116)

Essa segunda intencionalidade se evidencia constatando-se o número crescente de publicações que se tornam best sellers como os livros de organização empresarial, de auto-ajuda e de afetividade que propõem um gerenciamento instrumental de nossas emoções; a subjetividade aparece como uma estratégia que tem como finalidade utilitarista transformá-la em força produtiva.

“Peritos em emoção surgem com incrível velocidade, criando conhecimentos e tecnologias (receitas) para manipular e regular sentimentos, assim como cursos para ensinar que o chefe emocionalmente inteligente evita atritos pessoais e passa ao trabalhador a sensação de que são amados, reconhecidos e participantes (embora mal-remunerados). Criam-se cálculos sofisticados para medir quanto os investimentos em afetividade revertem em benefício da empresa, bem como escalas de avaliação da ‘inteligência emocional’²⁰ cujo parâmetro é a sua eficácia produtiva”.
(SAWAIA, 2001, p.116)

Portanto, ao trazermos a reflexão sobre o papel da subjetividade na participação das pessoas dentro de um coletivo teatral, precisaremos nos atentar para esses perigos discutidos acima, a fim de não incorreremos no equívoco de superficializar as relações dentro do grupo, propondo quase um manual de boas maneiras.

Por outro lado, a reflexão sobre a subjetividade no ato participativo se mostra interessante e pertinente para não continuarmos com colocações generalizadas sobre as posturas das pessoas dentro de um processo colaborativo,

20 “Esse conceito foi criado por Goleman, no livro homônimo do referido autor”. In SAWAIA, op.cit., p.116

já que sabemos que este processo só se estabelece com a participação efetiva e igualitária de todos. E, sabemos que isso é complexo, pois segundo Araújo:

“às vezes, sem perceber, as pessoas estão lutando entre si movidas por impulsos narcisistas, demarcações de territórios ou crises de insegurança. Ao mesmo tempo, também, subsiste a vontade e a necessidade de cooperarem umas com as outras”. (ARAÚJO, 2008, p.73)

Em nossa pesquisa sobre a dimensão subjetiva na participação coletiva, percebemos que era necessário definir o próprio conceito de participação nos dias de hoje e, para tanto, foi preciso olhar para o percurso histórico deste conceito para melhor embasarmos a nossa reflexão.

Sendo assim, faremos uma pequena digressão em nossa reflexão, porém, tentando fazer algumas correlações com o processo colaborativo.

De acordo com Sawaia (2001, p. 117), o ato de participar, até os anos 80, tinha uma grande conscientização política e social e uma mobilização coletiva cujo objetivo principal era a estrutura social, tanto no sentido de transformá-la, como também, de propor uma reforma, uma modernização²¹

A concepção de participação daquela época trazia uma ênfase na objetividade, na racionalidade e na coletividade, a qual centrava sua forma de atuação em indicadores quantitativos: “participar é arrebanhar o maior número de pessoas para diferentes objetivos coletivos, como reivindicar direitos e benefícios, criar projetos desenvolvimentistas, exercer o direito de voto, fazer greves.” (SAWAIA, 2001, p. 117)

21 “Nos anos 50, os indicadores da participação são associados à teoria do desenvolvimentismo, central nos trabalhos de modernização de comunidade na América Latina. A preocupação é com a participação do cidadão em projetos de modernização das comunidades pobres. Aparece como conceito central na teoria dos grupos e de liderança. Nos anos 60 aparece com dois sentidos: 1) ênfase no utilitarismo da eficiência organizacional e social. A meta é a participação nos lucros das empresas e o aperfeiçoamento do processo democrático e 2) como conceito chave nas ciências sociais comprometida com a transformação social, sinônimo de resistência e ação revolucionária. Seu destinatário é o trabalhador, sua condição, a conscientização e suas formas, a mobilização em torno de reivindicações locais, trabalhistas e sociais”. (SAWAIA, 2001 p. 117)

Além disso, o tempo e o espaço desse modo de participar eram bem definidos, sendo que a temporalidade se pautava pelo período necessário para a realização da atividade planejada e o espaço era sempre público.

Durante a década de 80, a participação começa a ganhar novos contornos e seu sentido estrutural, coletivo e objetivo passa a ser permeado por uma preocupação com a individualidade e a afetividade; desta forma, o espaço do ato de participar adquire novos horizontes. O tempo deixa de ser regido pelas ações pontuais e torna-se o tempo do cotidiano; valores éticos como diversidade, autonomia e emancipação tornam-se o foco da cena deixando a liberdade e a igualdade como atores coadjuvantes.

Segundo Sawaia, “essas mudanças são positivas na medida em que superam a dicotomia entre razão e emoção, entre público e privado e o reducionismo estrutural que vê a participação como algo fora do sujeito”. (2001, p. 118)

Estas afirmações nos possibilitam compreender a importância de - a partir da mudança de foco do ato de participar – construir uma reflexão profunda que abarque tanto a esfera subjetiva, quanto a coletiva da participação, buscando relacioná-las de modo que a emancipação do sujeito seja diretamente proporcional à emancipação do coletivo, isto é, quanto mais autônomos os participantes de um grupo, mais forte será esse coletivo.

Nessa análise histórica do conceito de participação percebemos que, atualmente, o que fica mais evidente sobre o ato de participar é a sua polissemia.

“As formas de participação variam de intensidade, desde a simples adesão até a absorção do indivíduo; de espacialidade, participação ‘face a face’, anônima virtual, local, global; de motivo por obrigação, por interesse, por imposição, por afeto; de temporalidade, longa duração, imediata”. (SAWAIA, 2001, p. 119).

Contudo, a autora citada também nos mostra uma qualidade importante da participação que precisa ser apontada, pois mesmo as suas mais variadas formas citadas anteriormente não são suficientes para explicar os diferentes usos da palavra participação. Essa qualidade diz respeito à função social do ato de participar: a dialética exclusão/inclusão, isto é, a participação pode ser excludente, ou seja, direcionada ao *status quo*, ou agregadora visando à transformação da sociedade.

Portanto, o importante é refletir sobre o caráter ideológico que está contido nessa variedade de formas da participação. Pois, independente de sua maneira de se estabelecer, o que é preciso discutir é se a participação de uns acaba sendo mais uma forma de exploração para trazer benefícios para outros, no sentido de fornecer - a esses outros - meios de controlar assuntos de seus interesses, ou se essa participação visa suscitar nos homens a consciência e a afirmação de seu potencial transformador, buscando trazê-los para uma esfera de liberdade e igualdade.

Vamos propor uma ponte de reflexão entre essa questão levantada acima e a própria prática de um processo colaborativo. Sabemos que a sua prática pressupõe a existência de conflitos e tensões entre os integrantes do grupo, pelo fato de que este processo só se estabelece com a efetiva participação de todos os envolvidos.

Percebemos que é nos momentos de finalização da criação, que essa tensão entre a dimensão coletiva e a individual (subjéctiva) se estabelece mais fortemente, pois é necessário realizar escolhas. Isto é, esse tensionamento vivenciado, principalmente nestes momentos finais, estabelece, por vezes, um paradoxo entre a criação/autoria individual e o posicionamento/vontade coletivos.

Por outro lado, essas forças de negociações que se apresentam, segundo Araújo:

“provocam uma tensão produtiva, ou até mesmo um antagonismo, que fortalece o próprio grupo e o conceito-geral

que o mesmo tem de trabalho – ainda que por via da crise e do conflito. Por outro lado, as individualidades também saem fortalecidas por essa dinâmica de confrontos, diálogos e negociações presentes dentro do processo”. (ARAÚJO, 2008, p. 60)

Ou seja, acredita-se que quanto mais os indivíduos de um grupo participam desse coletivo, mais se fortalecem enquanto sujeitos autônomos, pois reconhecem e afirmam suas aspirações e desejos particulares, na busca por construir um espaço coletivo, radicalmente incluyente, que seja forte e que potencialize todas as próprias individualidades.

Fechando esta ponte com a dialética inclusão/exclusão da participação, o processo colaborativo deseja construir – por meio das individualidades – um espaço coletivo que seja gerador e transformador no desenvolvimento artístico e humano das pessoas envolvidas. A participação no processo colaborativo, portanto, pretende a autonomia dos indivíduos e não sua submissão para atender apenas comandos externos de qualquer natureza.

Diante destas colocações acima sobre o papel da subjetividade na participação, o ser participativo que pretendemos afirmar possui uma força subjetiva, é afetado por outros corpos e sente/interpreta o mundo em suas diferentes formas de participação. O ato de participar desse indivíduo se relaciona inteiramente com a forma de participação estabelecida coletivamente, mas que se organiza numa esfera subjetiva, como experiência existencial.

Ou seja, o indivíduo participativo se apropria das questões coletivas e busca ampliar a sua potência na relação com o outro como expressão de uma condição existencial.

Ao pensarmos a participação das pessoas em um processo colaborativo, precisamos ter em mente uma participação que se define dentro e fora do indivíduo, pautada no subjetivo e na coletividade e que acontece, necessariamente, por meio da relação.

A participação que buscamos refletir se caracteriza por ser uma necessidade do sujeito, ela não vem de fora. Participar não deve ser algo imposto e deve comportar desejos particulares, como fator condicional para se viver bem em coletivo/sociedade, pois é imanente ao ser humano, o qual traz em si desejos e necessidades individuais. Isto não significa, porém, desconsiderar as estruturas sociais que marcam a pessoa como sujeito histórico.

Podemos dizer, segundo Costa-Pinto (2003, p. 44), que quando refletimos sobre participação, estamos refletindo sobre concepções de sociedade, de ética, de cidadania, de justiça, de movimentos sociais, e que o discurso central dessa reflexão é ético-político.

Além disso, a participação possibilita e promove as pessoas a se encontrarem com outras pessoas, pois traz como pressuposto o encontro, já que é por meio da relação que a participação acontece.

Estas reflexões nos ajudam, portanto, a começar a entender o que leva as pessoas a participar de um coletivo que trabalha por meio de um processo colaborativo. Percebemos que, além do contexto histórico que proporcionou o surgimento de tal processo, existe uma demanda interna das pessoas por buscar espaços que contemplem o desenvolvimento de seus anseios e desejos.

Pelo fato do processo colaborativo ter como um dos seus pressupostos definidores o desenvolvimento de um trabalho que busca a horizontalidade das funções artísticas em um espaço igualitário de proposições entre as pessoas, podemos afirmar que ele se torna uma dinâmica bastante acolhedora para se estabelecer uma participação ativa e potencializadora do sujeito.

Precisamos refletir, agora, sobre como essa participação efetiva pode acontecer, ou seja, qual é a maneira de estabelecer, na prática, que o ato de participar seja potencializador para o desenvolvimento do trabalho em coletivo e individual.

Para começar a responder a esta questão, vamos afirmar novamente que pensar a participação é ter um discurso central ético-político. Iremos pensar que a maneira como as pessoas se colocam em um coletivo está ligada à sua postura ética, isto é, como as pessoas expressam suas subjetividades em um contexto social caracteriza uma dimensão ética no ato de participar.

Desta forma, neste momento do texto podemos recorrer a Espinosa que, no livro IV da *Ética*, fala que “a capacidade do homem de ser afetado, e o modo como o é, é determinante na constituição dos valores éticos, pois o que faz a coisa boa ou má é o afeto de que deriva”. (FERREIRA, 1997, p. 474 in SAWAIA, 2001, p.125).

Não estamos falando aqui da idéia de um bem e de um mal transcendentais e eles também não estão nas coisas. A idéia de bom diz respeito à valorização daquilo que traz a expansão da vida, orientada pelo desejo de ser feliz. Este desejo também não se caracteriza por vontades particulares ou indiferentes a conceitos ideológicos e coletivos. O que faz o ser humano feliz é a disposição de pensar e agir por si próprio.

Para contribuir com a nossa reflexão sobre a ética da participação, Marilena Chauí nos esclarece que só é possível a existência da ética a partir de algumas condições essenciais:

“a) é necessária a existência de um agente que se reconheça como sujeito de sua ação; b) esse agente só pode se reconhecer como sujeito da ação se ele for livre para realizá-la; c) ele só se sentirá livre para realizá-la se tiver consciência da ação que realiza e d) se for capaz de responder por sua ação”. (In COSTA-PINTO, 2003, p. 45)

O sujeito ético participativo, portanto, é livre, consciente, age por si próprio, sem esquecer que é um ser histórico e social e que por isso necessita dialogar com as condições coletivas existentes.

Seguindo o pensamento espinosano, podemos refletir sobre o grau de participação a partir do conceito de potência de ação. Colocada como objetivo da práxis participativa, a potência de ação busca o fortalecimento do sujeito enquanto agente de sua ação favorecendo o encontro com o outro.

Esta abordagem fica melhor compreendida por meio desta breve retomada do conceito de potência de ação que é

“a capacidade de ser afetado pelo outro, num processo de possibilidades infinitas de criação e de entrelaçamento nos bons e maus encontros. É quando me torno causa de meus afetos e senhor de minha percepção. A potência de padecer, ao contrário, é viver ao acaso dos encontros, joguete dos acontecimento, pondo nos outros o sentido de minha potência de ação.” (SAWAIA, 2001, p. 125).

A potência de ação possibilita que as pessoas conheçam e tenham consciência do que as afetam e conseguem lidar de uma maneira mais autônoma e consistente nas situações em coletivo.

Espinosa nos diz que, o objetivo de cada pessoa é, cada vez mais, aumentar a sua potência e, para conseguir isso, é preciso se unir ao outro, incondicionalmente, pois só através do encontro, da relação, é possível alargar o nosso campo de ação.

Portanto, ao buscar uma forma de participação visando à potência de ação, estaremos fortalecendo o sujeito por meio do aprofundamento consciente de suas potencialidades e de sua situação coletiva/social. Com isso, acredita-se que o indivíduo passe a ter uma postura ativa e crítica, buscando exercer sua potência para a transformação da realidade, e deixe de ser apenas um executor de ordens alheias, vindas de fora, e das quais não tem consciência alguma.

Participar com o objetivo de ampliar a potência de ação de cada um está relacionado à ampliação da dimensão como sujeito, buscando o crescimento consciente e a alegria. Portanto, afirmar a maneira de participação das pessoas dentro de um processo colaborativo por meio do reconhecimento de sua potência

de ação, estabelece alguns parâmetros éticos – de postura individual e coletiva – que podem possibilitar com mais embasamento uma participação efetiva e transformadora para todos.

A maioria dos pesquisadores sobre o processo colaborativo faz menção à complexidade de se estabelecer, na prática, as relações dentro de um grupo de criação, e indica, por vezes, algumas posturas necessárias para que uma fluidez mais propositiva aconteça no encaminhamento do processo.

Construir uma prática teatral visando empreender tais posturas apresenta uma complicada dialética que exige uma reflexão mais apurada para não cair em julgamentos, cobranças ou conselhos moralistas. Isso se evidencia nas palavras de Araújo:

“Durante os ensaios é bastante comum o choque ou a contraposição de visões de mundo díspares. Tais contradições, contudo, não são extirpadas, mas sim, alimentadas. Ou seja, elas estarão explicitamente presentes dentro da obra, revelando cisões inerentes ao grupo. Por outro lado haverá o movimento de busca por territórios intermediários, mínimos denominadores comuns, enfim, soluções viáveis para que os diferentes pontos-de-vista sejam atendidos”. (ARAÚJO, 2008, p.80)

Como então estabelecer esse “movimento de busca por territórios intermediários” por meio de uma ação embasada em uma postura ética participativa que potencializa tanto os indivíduos quanto o grupo?

Para Espinosa, a ação é um efeito que resulta de uma idéia claramente concebida, ou seja, ação é decorrente do desejo definido pela potência do homem, quanto mais potente é, mais conhece a causa de seus desejos. Podemos dizer que a ação ética é sempre boa, pois “de acordo com Chauí (1995, p.105) são ‘afetos ou sentimentos, idéias ou pensamentos, atitudes ou comportamentos dos quais somos a causa ou os agentes’”. (COSTA-PINTO, 2003, p.69)

Com isso, para podermos nos guiar na construção desses territórios intermediários de uma forma mais consistente, Espinosa nos aconselha estarmos em constante aperfeiçoamento de nossa razão, dessa razão afetiva já explicitada ao longo dessa dissertação. Para ele, é aí que reside a nossa felicidade suprema, posto que é a razão que nos garante a compreensão adequada do mundo, permitindo assim que formemos idéias adequadas das coisas.

Possuindo idéias adequadas das coisas, nos alegamos e incrementamos nossa capacidade de agir, ou seja, aumentamos nossa potência de ação. E é afirmando novamente a participação como potência de ação que reside uma conexão importante da filosofia espinosana: a passagem da teoria para a prática, pois este “é o momento em que suspendemos o esforço de pensar o mundo para começar a criá-lo” (HARDT, 1996, p.105 in COSTA-PINTO, 2003, p.69).

“Estar potente é ter capacidade de colocar coletivamente idéias em prática e, para tanto, é preciso que nossa capacidade de agir, que nossa potência de ação seja aumentada, o que se dá na sociedade. Da mesma forma que a alegria nos potencializa para a ação, o ato de agir nos alegra e desta forma nos potencializa, num processo de alimentação recursiva”. (COSTA-PINTO, 2003, p. 70)

A participação como potência não traz uma disparidade entre a ética da eficácia e a de princípios. Participamos eticamente quando algo se realiza do qual somos a causa adequada. Essa participação tem como motivo principal ultrapassar-se, visando o crescimento da alegria. Como um ensinamento, vejamos uma citação sobre os xavantes. Eles:

“... são solidários e colaboradores, não por bondade... ou porque tenham a intenção de somar pontos para alcançar o paraíso terrestre, mas por uma necessidade prática de preservação da comunidade. Os xavantes não conhecem o altruísmo, não praticam atos úteis ao próximo ou à coletividade, por acreditarem tratar-se de atos virtuosos...”

certamente porque sabem que o indivíduo existe no grupo e que, embora não amando toda a coletividade, o mais sábio para a expansão da vida é lutar pelo melhor para toda a comunidade, uma forma de lutar para si mesmo. A participação está livre do amor incondicional ao próximo". (COELHO, 2000, p.182 in SAWAIA, 2001, p.126)

Para estabelecer posturas éticas participativas dentro de um processo colaborativo, portanto, é preciso pensar a participação como potência de ação, a qual exige seres sensíveis, que buscam se afetar e serem afetados em seus diversos encontros.

E, sendo o afeto aquilo que aumenta ou diminui nossa potência, fazendo com que o pensamento e a ação se realize de determinada maneira, é necessário criar espaços dentro da prática de trabalho que contemplem os afetos como um elemento indicador da qualidade da participação. Da mesma forma, construir uma reflexão e uma prática que busquem compreender quais são os afetos que constituem a ação e a participação dos indivíduos dentro de um coletivo.

Para tanto, é preciso também, evitar o empobrecimento do campo perceptivo dos indivíduos centrando a atenção, o pensamento e os afetos em uma única necessidade coletiva. Participar eticamente é participar por inteiro, buscando alargar o nosso campo sensorial para compreendermos cada vez mais as diferenciações do mundo, identificando com mais clareza a causa dos nossos afetos e, conseqüentemente, atuando de maneira muito mais propositiva e potente tanto na esfera individual quanto coletiva.

CAPÍTULO 4 – O CÍRCULO HERMENÊUTICO ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA: A DESCRIÇÃO DOS TRABALHOS PESSOAIS COM GRUPOS

Durante estes três anos de pesquisa, participei do desenvolvimento de dois processos de trabalho que foram, ao longo dos estudos, se configurando como a práxis desta presente pesquisa.

A decisão por incluir os dois grupos em minhas reflexões foi se delineando aos poucos, junto com a percepção de que a minha prática com o processo colaborativo estava presente em todas as minhas ações, sejam elas voltadas mais para uma concepção artística ou para um direcionamento mais pedagógico.

Além disso, percebi que os dois grupos se complementavam em minhas observações e traziam, ao mesmo tempo, diferenças surpreendentes de condução e envolvimento das pessoas que enriqueciam e tornavam ainda mais complexa a discussão do tema.

A metodologia aplicada, nestes dois grupos, foi baseada, quase que integralmente, na observação participante, porém com as devidas variações sintonizadas com o desenrolar do processo de cada grupo.

A observação participante ainda não possui uma definição muito esclarecedora nas ciências sociais. Muitos autores têm se dedicado a esse tema e percebe-se, entre eles, diferenças básicas em suas concepções. A presente pesquisa não pretende discutir as diferentes linhas de abordagem sobre a observação participante, mas é importante conceituar em quais aspectos teóricos deste tema a pesquisa se pautou.

A definição sobre pesquisa participante que nos orientou trouxe uma reflexão importante sobre o próprio ato de participar, pois considera que o envolvimento com a subjetividade dos indivíduos e do grupo é um requisito fundamental para a compreensão das ações humanas.

A autora dessa definição, Florence Kluckhohn descreve a observação participante como “... um compartilhar consciente e sistemático, conforme as circunstâncias o permitam, nas atividades de vida e, eventualmente, nos interesses e afetos de um grupo de pessoas”. (BRUYN, 1966, p. 13 nota 21 in HAGUETTE, 1999, p. 70)

Como a ação de participar de um grupo tem sido um dos pontos muito discutidos nessa dissertação, fica evidente a necessidade de também se pensar a participação do sujeito enquanto pesquisador dentro do coletivo.

Essa definição tocou ainda em algo importante sobre a postura que eu – no caso, a observadora – precisaria me atentar para não me colocar de uma maneira exageradamente objetiva, observando as ações e acontecimentos e enquadrando cada assunto em reflexões estanques, sem considerar a profundidade e a complexidade subjetiva dos acontecimentos.

A concepção de Kluckhohn trouxe um olhar mais cuidadoso sobre o ato de participar como pesquisadora, pois, segundo Haguette:

“... Kluckhohn utiliza os termos compartilhar consciente e sistemático nas atividades do grupo e nos seus interesses e afetos, o que implica, em primeiro lugar, que a observação participante não se concretiza apenas através da participação do pesquisador, mas que essa participação deve significar um envolvimento maior do pesquisador, um compartilhar, não somente com as atividades externas do grupo, mas com os processos subjetivos – interesses e afetos – que se desenrolam na vida diária dos indivíduos e grupos”. (HAGUETTE, 1999, p. 72)

Desta forma, o meu cuidado e a extrema atenção para todo e qualquer acontecimento no processo - tanto coletivo quanto individual – foram muito intensos e exigiram muitas reflexões sobre a minha postura e participação dentro dos grupos, pois a forma como eu me colocava buscava ser bastante determinante no sentido de construir um olhar abrangente e consistente, evitando-

se, assim, o predomínio de uma postura individualista ou manipuladora do processo.

Um outro autor guiou a nossa reflexão sobre a observação participante: Bruyn. Bruyn amplia a concepção do tema com o “pressuposto de que a sociedade é construída a partir do processo interativo de indivíduos e grupos que agem em função dos sentidos que o seu mundo circundante representa para eles”. (HAGUETTE, 1999, p. 74).

Segundo Bruyn, em sua definição sobre observação participante:

“Para nossos fins (não-grifo nosso), examinaremos a observação participante como uma metodologia, isto é, em termos de seus princípios e sua filosofia, como uma orientação básica para o estudo da sociedade humana”.
(HAGUETTE, 1999, p. 74)

O referido autor deixa de ver esse método apenas como uma técnica de coletar dados, fundamentando sua prática em uma teoria que se baseia sobre a natureza do homem e da sociedade. Esta definição foi importante, pois trouxe a dimensão do coletivo na ação de observar e participar, fator fundamental para o processo colaborativo que não pode deixar de olhar essa dimensão durante o desenvolvimento da criação teatral.

Sabemos que a nossa mente é extremamente seletiva e que um objeto ou situação observado por duas pessoas, terá descrições diferentes, pois o tipo de formação, as aptidões, o grupo social, a história de vida e a bagagem cultural de cada pessoa fazem com que cada uma escolha determinados aspectos do que “vê”, em detrimento de outros. (LUDKE e ANDRÉ, 1986, p. 25)

Portanto, por não ter nenhum instrumento específico para orientar a observação participante (questionário, roteiro de entrevista), o andamento da pesquisa recai quase que exclusivamente sobre o observador.

De acordo com Haguette (1999, p.78) é muito tênue a linha que separa as interpretações coerentes das distorções de interpretação de algum acontecimento do processo estudado. Isso se deve a alguns fatores:

“1) o viés sociocultural do observador, ou seja, o viés de partilhar a perspectiva e valores de sua própria cultura de seu tempo e de seu meio com o desempenho do papel de pesquisador; 2) o viés profissional/ideológico, que induz à seletividade da observação, dependendo do quadro de referência ou do tipo de treinamento recebido pelo pesquisador; 3) o viés interpessoal do observador que moldará, a partir de suas emoções, defesas, etc., o que ele “verá” como significativo e a maneira como ele perceberá a interação humana; 4) o viés emocional do observador com relação às próprias necessidades como pesquisador; em outras palavras, a necessidade de confirmar suas hipóteses, de “estar certo” pode levá-lo a forçar uma “adequação” do real a suas teorias prévias sobre o fenômeno; 5) o seu viés normativo acerca da natureza do comportamento humano pode conduzi-lo a juízos de valor que prejudicarão não só sua coleta de dados, como sua análise e interpretação.”

Todos esses fatores descritos acima foram sentidos/observados por mim e, durante as reflexões sobre o grupo, sobre a minha postura e a postura dos participantes, ficava claro, muitas vezes, o alto grau de exigência e a atenção que são necessários para/na condução/observação do processo.

Além disso, também era evidente, em alguns momentos, o meu próprio limite de discernimento e clareza em determinadas questões, onde o envolvimento em tais circunstâncias comprometia e ao mesmo tempo fazia-se pertinente para o desenvolvimento do processo.

Com isso, podemos considerar que o ponto de “fraqueza” da observação participante reside na relação observador/observados e na delicadeza de percepção do primeiro em consequência do seu envolvimento, o que é inerente à própria técnica. E, por ser um método que busca muito mais os sentidos das

ações do que as aparências, ele traz seus próprios limites de compreensão das situações.

Foi a partir de todas essas reflexões e atenta a todas essas delicadezas e possíveis confusões, que me norteiei na condução dos processos colaborativos por meio da observação participante.

A decisão pelo método da observação participante se deu, portanto, pelo fato de ser uma metodologia que possibilita um contato mais direto entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados, sendo um jeito mais coerente de verificar a ocorrência de alguma questão. Além disso, esse contato mais pessoal e estreito permite que o observador chegue mais perto da “perspectiva dos sujeitos” (Ludke e André, 1986: 26), ou seja, o pesquisador acompanhando as experiências dos participantes apreende com mais propriedade o significado que as pessoas envolvidas no processo atribuem às suas próprias ações e à realidade à sua volta.

Essa perspectiva é importante, pois, no caso do processo colaborativo, o seu desenvolvimento acontecerá por meio da relação das ações das pessoas dentro de uma esfera subjetiva e coletiva. O modo de construir essa arena de encontros entre os indivíduos será extremamente importante para se perceber as questões levantadas e para o encaminhamento do trabalho.

Feita a opção pela observação participante, uma outra decisão que precisaria ser tomada era relativa ao grau de participação que eu teria nos dois trabalhos. Sendo assim, optei por ter uma participação total no desenvolvimento dos grupos, assumindo o papel de orientadora/diretora dos processos de criação, por considerar que esta função me possibilitaria um olhar bastante abrangente sobre todas as ações do desenvolvimento da pesquisa tanto individual quanto coletivamente.

Quanto à questão da explicitação do meu papel de pesquisadora, isso foi colocado da maneira mais clara possível, a partir do momento em que se decidi incluir cada grupo em minhas reflexões do mestrado.

4.1 - SOBRE O TRABALHO COM O “GRUPO 1”

4.1.1 - A formação do grupo, estabelecimento de horário e local de trabalho.

Em vários textos sobre o processo colaborativo, os estudiosos descrevem que a aplicabilidade deste processo não está restrita a grupos de teatro nos quais já existe uma relação mais estável entre as pessoas; muito pelo contrário, afirma-se que é extremamente interessante estabelecer este tipo de processo com turmas de alunos que ainda estão em formação, justamente pelo seu caráter de quebrar as hierarquias e exigir uma atuação criativa efetiva por parte de todos.

Porém, é certo que, em um ambiente no qual os indivíduos já possuem certo conhecimento de seus parceiros, promovido pela vivência de várias experiências em comum, faz com que a fecundidade de um processo colaborativo seja mais provável.

Esta diferença de possibilidade de um maior envolvimento colaborativo entre as pessoas em um grupo mais estável também é evidenciada por Adélia Nicolete que afirma:

“O fato de o processo colaborativo estar intimamente vinculado ao trabalho de grupo não implica, necessariamente, na impossibilidade de se juntar artistas para uma montagem específica que vai sendo definida e construída ao longo dos ensaios. Tampouco descarta a prática em sala de aula, com alunos sem experiência anterior em teatro. Porém, a diferença apresentada pelo grupo constituído é a possibilidade de evolução da pesquisa, promovida pela sucessão de processos/espetáculos. Outra característica do trabalho em equipe é o envolvimento mais aprofundado entre os componentes, o que pode suscitar maior liberdade criativa entre eles e uma equivalência de experiências ao longo das montagens”. (NICOLETE, 2005, p. 34)

Não pretendemos, neste trabalho, detalhar as diferenças de aprofundamento do processo colaborativo nas diversas formas de trabalho em coletivo. Gostaríamos de refletir como a maneira de estabelecer a participação entre as pessoas, nestes coletivos, direciona e sedimenta um desenvolvimento produtivo e positivo na construção de um olhar mais abrangente para a ação de colaborar coletivamente.

É evidente que uma diferença qualitativa desta participação será perceptível dado um conhecimento mais aprofundado entre as pessoas de um determinado grupo. Ou seja, o fator tempo de trabalho em conjunto, somado às experiências realizadas coletivamente, são importantes.

Porém, acreditamos que construir um espaço colaborativo em um processo, se evidencia - em qualquer grupo - no modo como as pessoas participam e dialogam suas individualidades com o coletivo. É preciso ter um olhar para a forma como as pessoas participam de tais projetos do grupo, no sentido de perceber se, de fato, as participações são emancipadoras e igualitárias tanto do indivíduo, quanto do grupo, ou se são frutos de manipulações e omissões por parte de alguns integrantes.

Sendo assim, o que este trabalho se propõe a discutir é como o modo das pessoas participarem de um coletivo é um fator determinante para que a ação conjunta aconteça de maneira potente, igualitária, colaborativa e ética entre todos.

Desta maneira, iniciei uma busca por construir um grupo com pessoas que estivessem interessadas em pesquisar a arte teatral por meio do processo colaborativo.

O grupo de pesquisa “1” constituído - e que chamarei de “grupo mestrado” - foi formado a partir de um convite meu para algumas pessoas que conhecia. Tal grupo foi cuidadosamente escolhido e convidado. Considerei naquele início de pesquisa, que esse cuidado na escolha das pessoas e no modo como seriam acolhidas teria uma grande influência na condução do trabalho.

Este posicionamento sobre um olhar mais cuidadoso no contato com as pessoas trazia, ainda timidamente, o que eu acreditava ser um ponto nevrálgico de um processo criativo coletivo e verdadeiramente colaborativo: o que constrói um coletivo de base consistente é o como as pessoas refletem, observam e cuidam de suas questões individuais entrelaçadas com as questões suscitadas pelo grupo.

Em sua tese de doutorado, Araújo, refere-se a essa questão da escolha com quem trabalhar e diz que:

“esta fase de definição dos colaboradores é extremamente importante para o êxito do projeto, pois, quem colabora, colabora com alguém. Em outras palavras, em um processo baseado na instância de compartilhamento, a definição das parcerias e a formação do grupo de trabalho podem determinar tanto os resultados quanto a própria sustentação e sobrevivência de uma prática coletiva” (ARAÚJO, 2008, p. 149)

Diante dessa primeira hipótese, convidei cinco pessoas para integrarem a pesquisa. Todas elas – duas mulheres e três homens – não trabalhavam com teatro profissionalmente, tinham entre 17 e 33 anos e possuíam formações bastante diversas. Porém, tinham em comum um estudo e uma prática de teatro através de cursos variados com profissionais e metodologias diversificados.

Estas pessoas – Hellen Fonseca (17 anos, estudante do ensino médio) Simone Aranha (33 anos, estava iniciando um trabalho de produtora em grupo profissional de teatro) Renato Mello²² (32 anos, professor de educação física) Ricardo Thimossi (26 anos, ajudante de controle ambiental) e Danilo Teixeira (24 anos, auxiliar de manutenção) - tinham em comum o fato de todas já terem sido minhas alunas em algum curso que ministrei. Entre elas, Simone e Ricardo já haviam trabalhado juntos no *Curso Livre de Teatro* em 2005 (ano em que dirigi o

22 Nome fictício.

trabalho). Renato e Ricardo também realizaram um trabalho em conjunto no mesmo curso citado acima, só que em 2006.

Nesse grupo, certas pessoas já se conheciam ou por freqüentarem os mesmos espaços ou por terem feito algum trabalho juntas. Porém, havia o fato de algumas pessoas não terem tido nenhum contato anterior.

Por já terem sido minhas alunas, pude perceber, neste tempo anterior de trabalho, que eram pessoas comprometidas e empenhadas em seus afazeres e projetos. Este foi um outro fator extremamente importante para a escolha dessas pessoas para a pesquisa: o compromisso e empenho pessoais em um trabalho.

Este meu olhar para o comprometimento das pessoas, em relação à pesquisa era, a meu ver, um fator importante para o andamento do projeto. É óbvio que para qualquer trabalho acontecer, a dedicação e o ato de estar comprometido com a realização deste fazer são elementos de base incontestáveis. Eu apostava que esta ação de estar comprometido com a pesquisa não consistia apenas em comparecer e realizar todas as atividades propostas; esta ação incluía não se considerar um mero executor do trabalho, e sim, um condutor e criador dele.

Era importante que as pessoas, após aceitarem o meu convite, iniciassem um contato com as outras pessoas escolhidas para que sentissem e refletissem se o coletivo que estava para se formar poderia fornecer, em um primeiro momento, um espaço interessante de troca e parceria entre criadores.

É claro que este espaço coletivo é construído paulatinamente, na medida em que todos vão se colocando, interagindo e participando. Qualquer grupo possui um início permeado de incertezas, pois por mais que as pessoas se conheçam de determinados trabalhos ou lugares, a construção de um espaço coletivo colaborativo demanda muito mais empenho e interação.

O que está em jogo não é apenas a montagem de um espetáculo, mas o estabelecimento de posturas de criadores que necessitam se relacionar igualmente para que o próprio ato de criação da obra possa se concretizar.

O primeiro encontro entre todas as pessoas convidadas para integrarem o grupo de pesquisa aconteceu em meados de fevereiro de 2007, na minha casa, em um belo café-da-manhã. Apresentei o projeto e expliquei um pouco sobre o assunto que pretendia trabalhar, o processo colaborativo.

Nesta primeira reunião - muito agradável - as pessoas puderam ter um primeiro contato com todo o grupo. Cada pessoa falou um pouco da sua trajetória, fazendo, assim, uma pequena apresentação, e também iniciando um conhecimento sobre os outros indivíduos em seus projetos artísticos e pessoais.

Por meio dessas apresentações e de suas histórias e desejos com relação ao teatro, as pessoas iam, aos poucos, se auto-estimulando em suas descobertas e interesses artísticos individuais. Nesse encontro que trazia – simbólica e efetivamente – o ato de se alimentar e nutrir por meio da ação de compartilhar desejos e anseios, iniciava-se uma proposta de construção coletiva pautada na busca por relações artísticas e humanas de forma igualitárias, potentes e criadoras.

A idéia de proporcionar um encontro que fosse agradável e cuidadoso, onde todas as pessoas pudessem, desde esse primeiro momento, se sentir participantes efetivos da construção da pesquisa e não meros executores de um projeto de pós-graduação está ancorada na reflexão de que o ato de participar se define na coletividade e na subjetividade, dentro e fora das pessoas, e ainda traz inerente à sua realização, o espaço do encontro, pois é na relação que a participação acontece.

E, como definimos a participação como potência de ação, o que vai mover, portanto, esse ato de participar é a vontade de ser feliz. Em outras palavras, buscar em um primeiro encontro construir um espaço onde as pessoas

possam, ao falar e se apresentar, reconhecer-se como alguém potente, é fazer com que o sujeito se fortaleça, ampliando e aprofundando sua consciência sobre suas capacidades, talentos e potencialidades e, conseqüentemente, amplie a potência do grupo em formação.

Justifica-se a importância do cuidado neste primeiro encontro em todas as suas dimensões: afetiva, estrutural, organizacional, humana. A descoberta de capacidades e potencialidades individuais, a nosso ver, trazem estímulo à participação, pois, segundo Costa-Pinto:

“o intuito é que a partir dessa clareza o sujeito passe a se envolver com as regras sociais e poderíamos dizer aqui, coletivas – de maneira ativa e crítica e não apenas como um cumpridor de papéis, mas buscando caminhos para exercer sua potência de modo a transformar a realidade visando sua felicidade”. (COSTA-PINTO, 2003, p. 47)

Neste primeiro encontro ainda entreguei para cada um deles uma cópia do projeto de mestrado para que o levassem para casa, lessem e se aprofundassem mais sobre os anseios do projeto e, para que se certificassem se gostariam mesmo de participar deste grupo de pesquisa.

Para que essa decisão de participar do projeto fosse tomada, era importante estabelecermos algumas propostas práticas ligadas à viabilidade da pesquisa.

Uma primeira questão que se colocou, foi definir as funções pelas quais cada pessoa estaria responsável no grupo, já que o encaminhamento do processo colaborativo depende de tal acordo. Decidimos, então, que eu estaria como a diretora e todas as cinco pessoas seriam os atores/atrizes do projeto. Essa definição se pautou nas experiências que cada componente trazia em sua trajetória visando, além do interesse pessoal por estar em determinada função, um aprofundamento nestas experiências, as quais trariam uma consistência maior no desenvolvimento do processo.

Um outro fator importante era estabelecer quanto tempo por semana poderíamos nos dedicar para o grupo. Como estas pessoas não trabalhavam com teatro profissionalmente – apenas Simone estava iniciando um trabalho de produção em um grupo de teatro profissional – e tinham outros compromissos, considerei que era importante iniciar o trabalho de maneira a não sobrecarregá-los em suas atividades. Propus que fizéssemos um encontro semanal de duas horas e todos concordaram.

Essa minha primeira intervenção estava pautada, portanto, mais na preocupação com a participação das pessoas do que com as necessidades do próprio projeto em si. Não sabíamos quanto tempo semanalmente era necessário para um bom estabelecimento de nosso trabalho, entretanto, era perceptível que duas horas semanais representavam o tempo mínimo de um encontro teatral.

A definição deste tempo de dedicação ao trabalho – neste primeiro momento – continha a aposta de que seu próprio desenvolvimento nos conduziria a uma dedicação mais próxima daquilo que o trabalho exigia.

Um terceiro elemento fundamental para viabilizar a nossa prática era encontrar um espaço de trabalho. Por eu ser estudante de pós-graduação com vínculo com a UNICAMP, consideramos que poderíamos começar a tentar encontrar um espaço na referida instituição.

Desta forma, por meio de um acordo com a Faculdade de Medicina na Unicamp, através do Coordenador de Extensão, o Prof. Dr. Roberto Teixeira Mendes e da Coordenadora de Graduação a Profa. Dra. Angélica Maria Bicudo Zeferino, conseguimos uma autorização para utilizar uma sala de aula desta faculdade após o horário das aulas.

Todos, na Faculdade de Medicina, foram muito gentis e generosos desde o primeiro contato: nos ajudaram não só com a utilização da sala, como também nos disponibilizaram uma TV, um aparelho de som e um de DVD.

É importante salientar a maneira como iniciamos uma primeira interação externa, pois acredito que o olhar para o modo de se estabelecer a relação com as pessoas não pode estar exclusivamente voltado apenas para os integrantes do grupo. O artista que trabalha com o processo colaborativo, por saber que é um processo onde a busca por interferências é um dos motores da própria realização do processo, precisa ter uma postura atenta para a ação de interação e relação, tanto interna quanto externamente ao grupo.

Isso se justifica porque o trabalho se afirma com as efetivas interferências internas dos criadores e, quanto às externas, podemos citar a própria interferência do público como um outro criador dentro do processo, além de colaboradores que venham a ajudar em eventos pontuais dentro do trabalho, tanto artísticos quanto estruturais.

Portanto, esta nossa primeira conquista nos foi bastante significativa, pois além de conseguirmos algo – um espaço para ensaio – que se apresenta como uma dificuldade grande aos grupos de teatro em geral, foi também a afirmação de uma primeira postura coletiva deste grupo.

Sendo assim, só precisávamos marcar o nosso primeiro encontro de trabalho prático para o desenvolvimento da pesquisa.

4.1.2 - O trabalho prático do grupo

Foi afirmando a aposta de possibilitar um espaço onde as pessoas pudessem reconhecer suas potencialidades para, cada vez mais, participarem como sujeitos criadores e éticos que pensei em uma primeira atividade prática para o grupo.

Como primeira tarefa em nosso trabalho prático, propus que cada um trouxesse uma cena individual que mostrasse um tema sobre o qual cada ator estava com vontade de falar e questionar naquele momento, e que fosse um pouco revelador de suas conquistas e desafios em sua trajetória de ator-pesquisador.

Eu acreditava, com esta primeira proposta, que os atores precisariam se posicionar de uma maneira muito mais propositiva no trabalho e sair de uma situação cômoda de realizar atividades indicadas por uma condução, o que seria considerado normal para um início de projeto.

Nesta proposta da apresentação de uma cena individual, logo em um primeiro encontro se estabeleceria, prontamente entre os atores, um diálogo e uma descoberta como criadores - expostos e generosos – no sentido de traduzir cenicamente suas inquietações enquanto seres humanos.

Pedi para que construíssem a cena da maneira mais completa que pudessem naquele momento: com figurino, cenário, objetos de cena, maquiagem, propostas de luz, som, etc. Desta forma, uma postura estética e poética da cena também poderia começar a ser percebida por parte de todos.

Podemos fazer um paralelo desta primeira atividade prática do nosso grupo com a relação de dois procedimentos do processo colaborativo no Teatro da Vertigem chamados Workshop e Depoimento Pessoal.

No Vertigem, o workshop se define como uma improvisação que possui uma elaboração mais refinada, chegando próxima de uma cena mais acabada e que é preparada com dias de antecedência.

Para o referido grupo, essa dinâmica estimula um posicionamento individual dos atores em relação a uma questão da criação que precisa ser aprofundada. O workshop apesar de ter uma concepção mais individual, pode incorporar outros atores no momento de sua apresentação.

O mais importante, a meu ver, neste trabalho com o workshop do grupo Teatro da Vertigem é o fato deste espaço de criação individual possibilitar e instigar que os atores assumam efetivamente a sua função de criadores dentro de processo.

E é nesse ponto que podemos relacionar a nossa primeira atividade do grupo com essa dinâmica do Vertigem, pois o que se pretendia era que os atores

experienciassem, logo no início do trabalho prático, essa necessidade colocada pelo próprio processo colaborativo que é só se desenvolver plenamente com a participação efetiva e criativa de todos.

Araújo, diz que no Vertigem, o workshop,

“é um dos eixos fundamentais do processo colaborativo e coloca em evidência a função autoral do ator. Tanto como o canovaccio ou o roteiro para o dramaturgo, ou a montagem e a ocupação espacial pelo encenador, o workshop é, para o ator, seu espaço por excelência de criação e posicionamento artístico”. (ARAÚJO, 2008, p.162)

Já o Depoimento Pessoal, no trabalho do Teatro da Vertigem, tem uma função dupla dentro do processo que é de instrumento de investigação da pesquisa temática e fomentador de material cênico bruto para a dramaturgia. Isto é, ele é tanto procedimento metodológico quanto resultado expressivo.

O que vale ressaltar, desse procedimento, para relacionar com a nossa atividade acima mencionada, é o fato de que o Depoimento Pessoal, por ter um forte caráter confessional,

“vai estimular, no ator, um estado de abertura e desprendimento, provocando o que poderíamos chamar de desvelamento. Nesse sentido, o depoimento pessoal se constitui em ferramenta capaz de interferir nos mecanismos de bloqueio do ator, estimulando a sinceridade e a entrega. Ele contribui também no processo de autoconhecimento do ator, imbricando prática artística e experiência de vida, consciência da obra e consciência de si.” (ARAÚJO, 2008, p. 157)

Criar uma cena trazendo não só uma preocupação com os aspectos técnicos, mas também refletir sobre o seu posicionamento enquanto artista, inicia um olhar sobre o fazer artístico muito mais aprofundado e complexo da ação de ser um criador.

A meu ver, esse é um ponto importante para ser refletido e estimulado em um grupo de teatro que trabalha sob o viés da colaboratividade. Acredito que para qualquer grupo isso deveria ser uma reflexão constante para um embasamento consistente do coletivo.

Isso se justifica pelo fato do artista trazer em seu fazer um âmbito ligado a uma ética participativa de trabalho, no sentido de se relacionar com as pessoas procurando criar com elas espaços que possibilitem um fortalecimento da potência individual e, conseqüentemente, coletiva.

Afirmando que a ética – pelo viés espinosano no qual estamos ancorando nossas reflexões - propõe a existência de um sujeito racional, consciente e livre que se autodetermina para a ação, sem esquecer que é um sujeito histórico e social, podemos dizer que para o indivíduo ser ético, em sua participação, não é necessário superar ou temer os próprios desejos e necessidades, mas ao contrário, será ético se ouvi-los e senti-los de forma racional, ou seja, adequada.

No processo colaborativo, quanto mais a metodologia de trabalho for capaz de gerar espaços e dinâmicas que afetem os integrantes e possibilitem racionalizar afetivamente sobre determinada experiência, no sentido de terem cada vez mais consciência da causa primeira de seus desejos artísticos e humanos, mais esses participantes serão impulsionados para ações que levem ao incremento de suas potências.

Conseqüentemente, um grupo de artistas que reconheça cada vez mais sua potência de ação, necessariamente constituirá um espaço de criação efetivamente colaborativo, pois será por meio da colaboração, ou seja, pela construção de um bom encontro com o outro, que redimensionará e afirmará as suas próprias potencialidades e necessidades enquanto criador.

Voltando para o nosso primeiro dia de trabalho, algumas pessoas chegaram mais cedo para a organização da sala: precisávamos afastar as

cadeiras da sala, limpar o chão e acertar o equipamento de filmagem. Além disso, achei que seria importante estarmos com uma luz diferenciada para que se construísse um espaço mais cênico. Para isso, levei um pequeno refletor de jardim que possuía em minha casa e, com isso, criamos o primeiro momento “espetacular” do grupo.

Esta primeira apresentação mostrou, muito claramente, a diversidade do grupo e as diferenças de olhares que cada pessoa trazia em sua trajetória de trabalho. Esse fato surpreendeu a todos de uma maneira forte, pois logo de início, já colocamos as diferenças como um ponto a ser refletido e sentido no trabalho.

O ator Ricardo Thimossi fala sobre esse dia em seu diário de trabalho:

“Esse foi o nosso primeiro dia no espaço de trabalho e também foi nosso primeiro Sarau. Nossa! Com quantas constatações me deparei nesse dia! Em primeiro lugar, foi muito legal ver que ninguém estava apavorado com a situação de entrar em cena e também ninguém fugiu do trabalho (de algo mais elaborado) simplesmente lendo algo. Foi meio assustador para mim ver como cada um de nós era diferente, cada um apresentou uma coisa totalmente sem medo da cena e feliz, realmente não sei direito se foi por causa das pessoas serem legais, algumas serem velhas conhecidas que eu gosto muito ou se junta a isso, mais um passo de evolução”. (Diário de trabalho do ator Ricardo)

Diferentemente de trabalharmos com alguns exercícios e metodologias que pudessem, em um primeiro momento, equalizar as experiências das pessoas, como normalmente se iniciam trabalhos de grupos, com essas cenas trouxemos à tona, inicialmente, as diferenças, os espaços onde não nos encontrávamos.

Pensando no processo colaborativo, é importante salientar que vai ser na aposta do fortalecimento das subjetividades e singularidades dos indivíduos que o coletivo cresce de forma potente e transformadora, pois agrega, cada vez mais, as vozes e desejos de todos, não de forma arbitrária ou de extrema adesão, e sim, de uma forma que se molda a partir das certezas que o próprio grupo

conquista por meio de interferências de todas as criações e exposições. O outro me ajuda a complementar lacunas em minha própria criação e, a partir disso, da minha clareza e potência criadoras mais fortalecidas, posso colaborar com mais consistência e força na criação que vai ser feita conjuntamente.

As primeiras reflexões do grupo se referiram à surpresa da diversidade das cenas e da possível dificuldade do trabalho em acolher, de uma maneira igualitária e de crescimento para todos, as diferentes expectativas e desejos. Ao mesmo tempo, as pessoas gostaram muito de assistir às cenas tão diferentes, pois disseram que conseguiram enxergar cada ator de uma maneira muito verdadeira em sua criação.

Este foi um ponto muito importante para o início de trabalho. Através dessa primeira apresentação e das reflexões geradas por ela, os atores afirmaram que, para construir e criar a cena precisaram rever toda a sua trajetória e repensar, naquele momento das suas vidas, a sua relação com o teatro.

Os atores perceberem essa complexidade logo no início do trabalho foi bastante provocador para a condução e direcionamento do grupo, por trazer esta reflexão mais profunda sobre a participação efetiva enquanto criador, a qual foi percebida e sentida por todos através da cena.

Depois deste primeiro encontro, passamos a trabalhar semanalmente e, para termos um bom espaço físico para a pesquisa, já começamos a nos organizar em equipe: cada semana duas pessoas chegavam um pouco mais cedo para organizar e limpar a sala para deixar o ambiente pronto para o trabalho.

Trazer os atores para uma participação mais efetiva com relação à organização estrutural e de produção do trabalho também está ligada ao pensamento de que o processo colaborativo não está direcionado somente para o âmbito da criação artística. Este processo pode ser vivenciado como uma forma de gestão coletiva de maneira cooperativada. Isto significa que todas as decisões de cunho estrutural e organizacional são realizadas conjuntamente.

Construir e afirmar essa forma de gestão coletiva significa que,

“por detrás deste sistema cooperativado, encontra-se um projeto de valorização equânime de todos os integrantes do grupo. As funções, como já dissemos, são mantidas, porém, nenhuma delas é tratada como mais importante do que a outra. Ou, para sermos mais precisos, ainda que haja momentos onde uma determinada função tenha preponderância ou destaque, no cômputo final a contribuição de todos se equipara. E isto é o que deve ser valorizado – inclusive monetariamente”. (ARAÚJO, 2008, p.64)

No entanto, alguns desencontros já começaram a aparecer neste primeiro mês de trabalho, com relação à ausência das pessoas e, nos três encontros seguintes à apresentação das cenas, não conseguimos ter o grupo todo reunido.

Estas ausências me deixaram um pouco “perdida” na condução do trabalho, pois eu considerava que se eu iniciasse algo muito importante na parte prática e uma pessoa não estivesse presente, nossa base coletiva começaria tendo lacunas entre os integrantes. Além disso, era importante dar continuidade ao trabalho prático, trazendo tudo o que foi vivenciado no primeiro encontro, no sentido de aprofundá-lo e de tê-lo com um guia do desenvolvimento do trabalho.

Nestes primeiros três encontros, por mais que eu trouxesse um planejamento do dia, o que acabava acontecendo era um improviso de minha parte, que tentava estruturar o dia de trabalho passando alguns princípios do que eu havia planejado, mas sem poder me aprofundar muito.

Uma outra forma de tentar driblar as ausências era trazer algum assunto de ordem mais prática para ser refletido. Como estávamos muito no início, alguns acertos entre nós ainda precisavam ser feitos. Por exemplo, como é que registraríamos o trabalho e se algumas ferramentas de registro, como som e vídeo, inibiriam os atores. Eu percebia que mesmo essas reflexões também traziam lacunas em nossa base coletiva quando o grupo não estava completo: a

discussão coletiva também era um momento de encontro muito importante de posicionamento entre todos.

Em seu Diário de trabalho, o ator Ricardo reflete sobre esse período:

“Nesse dia faltaram a Simone e o Renato, não vou dizer que chegou a atrapalhar o nosso trabalho, mas na parte final onde teve uma conversa, principalmente sobre as apresentações do encontro passado, a falta deles foi muito sentida. Mas foi um dia legal onde percebi sem querer, em cena, e depois clareado ainda mais pela Lidi, como é importante começar a lidar e improvisar em cima do que temos de concreto em cena (esse momento ocorreu na corda”. (Diário de Trabalho do ator Ricardo)

Mesmo com estes percalços, era necessário continuar encaminhando o trabalho. Decidimos que iríamos dar uma atenção maior para um trabalho técnico corporal que buscasse tornar mais claras algumas lacunas que foram sentidas e percebidas pelos atores no momento da apresentação das cenas.

Uma dessas lacunas, exposta acima pelo ator Ricardo, diz respeito ao ator materializar, cada vez mais - por meio de ações físicas e relações concretas de jogo com objetos ou com outro criador – o que pretende comunicar cenicamente. Em alguns momentos da cena, era evidente que os atores realizavam mais apontamentos de uma idéia do que agiam e construíam efetivamente no próprio ato cênico.

Decidimos trabalhar jogos e exercícios corporais que trouxessem mais consciência de elementos concretos da ação de criar, além de novas descobertas de potencialidade expressiva dos atores, proporcionadas sempre por meio da relação com o outro. A ação de jogar, de estar mais tempo em relação foi mais priorizada neste momento, pois eu considerava que eles precisavam ter mais momentos de trabalho coletivo do que de trabalho individual, até mesmo para fortalecer essa base grupal que, neste momento, enfrentava algumas dificuldades com alguns integrantes.

Jogos com bastões e corda e exercícios corporais que levavam para um trabalho de toque ou encontro com o outro foram os que mais pesquisamos nestes primeiros encontros. Descreverei, aqui, mais os princípios de alguns exercícios que desenvolvemos neste período, do que propriamente os exercícios em si. É que muitos dos exercícios foram criados por mim, de acordo com o que ia sentindo e percebendo do trabalho dos atores em nossos encontros.

Estes exercícios, por vezes, não foram registrados integralmente em meu caderno de anotações, pois o que eu priorizava era anotar aquilo que eu percebia como um avanço ou questão a ser trabalhada por determinado ator, e também, porque muitos exercícios eram configurados no próprio fazer. Conhecendo o princípio trabalhado e partindo de um exercício estruturado que continha a possibilidade de desenvolver tal princípio, eu tentava conduzir a experimentação prática de uma maneira que ela fosse se adaptando ao que estava acontecendo no trabalho em sala.

Alguns princípios importantes, neste primeiro momento, cujo intuito era trazer para os atores uma consciência mais clara de alguns elementos concretos para a realização da cena foram: 1) prontidão corporal, definível como o ator estar atento para responder a determinado estímulo do jogo teatral e construir um corpo mais preparado para efetuar corporalmente o que a cena pede; 2) percepção rítmica da cena, definível como a compreensão do estabelecimento do tempo das ações e movimentos da cena e; 3) construção de uma energia cênica por meio da relação com o espaço e com o outro, definível como um estado de percepção corporal bastante elevado e que traz uma grande amplitude e projeção na movimentação do ator em sua relação com o espaço.

Alguns exercícios foram utilizados como impulsionadores para trabalhar estes princípios das seguintes maneiras:

- **Jogos de lançamento de bastão:** trabalho que proporcionou ao grupo um estado de atenção e escuta para o coletivo. Por meio de variadas formas de lançamento, os atores precisam trazer um

estado de prontidão corporal tanto individual quanto coletivo para que o jogo se estabeleça de maneira fluida, concentrada, ritmada em algumas ocasiões, e segura para todos.

- **Jogos com corda:** trabalho que fomenta uma percepção de um ritmo individual que precisa dialogar com o coletivo para que a dinâmica e o jogo estabelecido para se pular a corda aconteça. Também nesse jogo trazemos a corda como uma metáfora da cena. O ator assimilará uma consciência do ritmo, do tempo que a cena pede, além de lidar com outros elementos concretos do jogo, como a relação com o pular do outro, ou, até mesmo, tocar o outro ou falar com o outro no ato de pular.
- **Exercícios de construção de energia do corpo relacionado com o espaço:** dinâmicas que propõem um trabalho de construção de uma energia cênica, por meio de jogos que trazem maneiras e jeitos de andar ou de exercer algum movimento. Estes jogos são dinamizados e precisam ter uma dimensão corporal e espacial que possibilite uma percepção do outro para aquilo que é realizado e que gere espaços de encontro entre essas movimentações.

4.1.3 - Uma primeira decisão: sobre o que falar

Neste primeiro mês de trabalho com o “grupo de mestrado”, tive uma primeira reunião com a minha orientadora. Um dos assuntos discutidos foi sobre a decisão de qual tema de criação propor para o grupo.

Colocar este assunto logo no início de um trabalho foi, para mim, algo surpreendente. Eu considerava que esta discussão só aconteceria muito mais tarde e que o próprio trabalho traria a resposta. Além disso, trazia como convicção que, se eu propusesse um tema, estaria impondo algo ao grupo e deixando de ser colaborativa. Na minha concepção, naquele momento, o tema deveria ser “descoberto” por todos por meio do trabalho prático.

Após uma longa conversa com a minha orientadora, pude perceber que eu estava com uma postura muito rígida e idealizada sobre o desenvolvimento do processo da pesquisa. Compreendi que, mesmo quando um tema surge a partir de um trabalho prático, é o encaminhamento ou a proposta de alguém que vai determiná-lo. É uma proposta que se inicia com alguém e que vai reverberar, ou não, no coletivo. Abaixo, transcrevo um trecho do meu diário de trabalho sobre este encontro:

“Aos poucos fui percebendo que qualquer processo passa por uma proposta de alguém. Suzi me falou que até mesmo na Dança Pessoal²³ do Lume²⁴, onde supostamente o ‘corpo’ é quem diz em sua totalidade, o olhar externo é quem vai propor algo para aquele ‘corpo’ de acordo com o que esse olhar lê daquilo que vê”. (Meu diário de trabalho 21/03/07)

Com um olhar mais distanciado, percebo que não era apenas uma postura rígida, mas também, um olhar equivocadamente para o próprio processo colaborativo. Essa solução mais coletiva sobre o tema de trabalho - a ser trazida por meio da prática de trabalho - refletia uma idealização para o que significa formar um grupo, trabalhar coletiva e colaborativamente, pois eu considerava que o acordo em comum a que chegaríamos sobre o tema viria, quase, de uma uniformização das posturas individuais.

A causa de minha convicção era explicada por meio do olhar que eu tinha do outro, de considerar que este outro teria ou traria determinada postura no trabalho prático e só assim ocorreria esta descoberta coletiva do tema.

23 “Dança Pessoal: nome dado a uma das linhas de pesquisa do Lume, consiste na dinamização das energias potenciais do ator e na elaboração de uma técnica pessoal de representação. Durante esse período de busca o ator passa por um processo de desnudamento, desvestindo-se de todo elemento superficial e condicionado. Parte ao encontro do essencial. Desse mergulho surgem ações físicas e vocais, que vão sendo codificadas ao longo do processo, vindo a compor o repertório pessoal de cada ator.” (COLLA, 2003, p.10)

24 “O LUME é um Centro de Pesquisa Teatral, cujo foco de atenção é o trabalho do ator, sua técnica e sua arte. Criado em 1985, o LUME vem se dedicando a elaborar e codificar técnicas corpóreas e vocais de representação, redimensionando o teatro, enquanto ofício, como uma arte do fazer e o ator como um artesão que executa ações. Hoje, como resultado de suas pesquisas, o LUME possui uma metodologia para desenvolvimento de técnicas pessoais de representação para o ator; uma maneira particular de se trabalhar o clown e a utilização cômica do corpo; bem como a Mimesis Corpórea: imitação e tecnificação das ações do cotidiano”.(COLLA, 2003. p.10)

Para desfazer esse equívoco, era preciso que eu trouxesse para a minha ação de participar uma consciência maior das causas do que eu queria, daquilo em que acredito e procurar trazer ou ser a sua causa, sem depender de explicações que remetessem àquilo que eu achava que o outro poderia ou deveria fazer.

O que me fez pensar sobre isso foi que, naquela época, junto com a pesquisa do mestrado, eu também estava tentando desenvolver um outro processo solo, onde eu ocuparia a função de atriz. Nesta outra proposta – que também seria desenvolvida por meio do processo colaborativo – eu havia proposto, logo de início, para as pessoas que trabalhariam comigo – na função de diretor e assistente de direção - que eu gostaria de falar sobre o tema da morte. Nesse processo, eu não havia questionado, em hipótese alguma, que o fato de eu propor inicialmente um tema era uma ação não colaborativa.

Esse outro processo não se desenvolveu pelo fato de eu não conseguir tempo suficiente para trabalhar nos dois projetos concomitantemente. Mas o projeto de montar um trabalho solo foi importante para que eu percebesse que o mais relevante era a ação de como propor algo para um grupo e que, a questão do que propor era um ponto a ser discutido e acordado por todos e não seria, necessariamente, uma imposição.

Se eu soubesse claramente o porquê, a causa da minha proposta, a maneira como ela seria colocada no grupo não representaria uma imposição e, sim, uma colocação individual trazida para uma reflexão na esfera coletiva. E, a partir disso, cada participante iria se posicionar frente ao que estava sendo proposto. Em meu diário de trabalho registro o primeiro passo dessa minha nova percepção:

“Concordei com Suzi, mas não estava totalmente convencida. O que me fez parar para pensar foi quando eu me fiz a seguinte pergunta: ‘por que é que no meu trabalho solo eu acho que estou sendo colaborativa, já que estou propondo de cara para as pessoas que convido para

participar da minha criação um tema bem definido?’ Foi através dessa pergunta que comecei a abrir espaço dentro, de mim, para perceber outras coisas...” (Meu diário de trabalho 21/03/07)

Com esse fato, senti que buscar um espaço de criação coletiva compartilhada requer que as pessoas envolvidas se permitam pensar e repensar aquilo que as toca, em um sentido mais profundo, investigando e estando sempre em contato com o que as move dentro de um projeto, a fim de poder agir e tomar decisões justificadas por causas inerentes aos seus anseios e desejos.

Sendo assim, decidi propor o encaminhamento de uma criação para o “grupo do mestrado”, sobre o qual refleti bastante, tanto sobre que tema propor e, principalmente, de que maneira propor para o grupo.

O percurso dessa reflexão me fez voltar para o meu momento de optar por convidar aquelas determinadas pessoas. Por que estas e não outras? O que me aproximava dessas pessoas – além de alguns aspectos mais ‘formais’ (comprometimento, já ter sido meu aluno, etc.) já citados anteriormente neste texto – que fizeram com que eu desejasse construir um trabalho criativo com elas?

Nesta revisão, pensando em tudo o que eu já havia vivenciado com os atores deste grupo e também como se colocavam neste trabalho, cheguei à conclusão que estas pessoas estavam experienciando um momento decisivo, um período de passagem em suas vidas. Em nossas conversas sobre desejos artísticos e/ou pessoais, estas pessoas estavam se questionando sobre tomar alguma decisão em suas vidas que traria conseqüências profundas e significativas: mudança de emprego, mudança total de área de trabalho, a opção por seguir uma carreira, apostar definitivamente no fazer artístico...

Esta proposta de tema que nomeei de passagem também me atraía muito, já que eu também estava pesquisando, em meu outro projeto solitário, o tema da morte que é, sem dúvida, uma passagem. Porém, eu não gostaria que essa idéia de passagem fosse vista e sentida somente pelo viés da morte. Eu

considerava que a passagem que eu gostaria de trabalhar com eles era a idéia de algo visto como um 'divisor de águas' em nossas trajetórias de vida; momentos decisivos e que geram mudanças significativas em tudo o que fazemos e compreendemos em nossa existência. A minha preocupação era mostrar que a minha idéia ou proposta de passagem era muito mais ampla e que poderia abarcar, caso fizesse sentido para eles, os seus anseios e desejos sobre o tema.

No dia em que fiz a proposta do tema, contei para eles toda a trajetória desta ação de propor: a conversa com a minha orientadora, o percurso das minhas reflexões até o momento de me decidir pelo tema de passagem.

Considerarei importante relatar isso para os atores, pois eu me colocaria não como uma pesquisadora que traz propostas com afirmações técnicas e absolutas sobre determinada situação, mas como mais uma integrante do grupo. Com isso, eu revelaria que também tinha incertezas sobre o processo que pretendíamos construir.

O tema foi bem recebido pela maioria do grupo; uma outra parte disse que preferia deixar que o tema fosse se construindo aos poucos. O que todos gostaram foi do grupo trabalhar, desde o início, com uma proposta de tema. O ator Danilo descreve esse momento da seguinte maneira, em seu diário de trabalho:

“Tive a sensação de que ao adentrar nesse tema eu estaria cada vez mais admitindo que já não viveria mais de outra forma se não fosse em função do teatro, cada vez mais admitindo que encontrei um caminho distinto de todos os outros que já havia seguido e que essas pegadas que faço agora estão se distinguindo das outras, admitir mesmo antes que eu realmente aceite isso. Não sei se esse é um momento de passagem ou se é apenas mais um caminho transitório em que eu apenas observo pelo lado de fora.” (Diário de Trabalho do ator Danilo)

Consideramos, portanto, que não existiria problema, neste primeiro momento, deste tema proposto por mim não ter uma adesão total, pelo fato de que

nada, neste processo, é colocado de uma forma estanque justamente por seu caráter dialógico e de múltiplas interferências. Apostamos que, paulatinamente, o tema se tornaria apropriado por e para todos, conforme cada participante se colocasse no próprio desenvolvimento do trabalho criativo.

4.1.4 - A construção do trabalho criativo do grupo

Depois que decidimos pelo tema de criação – passagem – continuamos com o nosso trabalho prático só que, a partir de então, buscando direcioná-lo para a pesquisa do tema escolhido.

Em sua tese de doutorado, Antônio Araújo, em um momento da reflexão sobre o treinamento do grupo Teatro da Vertigem afirma que uma prática do grupo é a criação de treinamentos específicos para cada montagem, “estimulando o aparecimento e a invenção de procedimentos técnicos peculiares”. (ARAÚJO,2008, p. 155) Podemos relacionar essa afirmação com a condução do trabalho prático do nosso grupo que, de certa forma, também se utilizou da invenção de procedimentos para provocar e investigar o tema de criação proposto.

É interessante salientar uma reflexão feita por Araújo sobre esta maneira de encaminhar a condução do trabalho prático criativo, pois amplia o olhar para a construção de maiores espaços de intersecção e interação entre técnica e criação:

“Essa perspectiva de técnicas ‘inventadas’ – que não elimina a outra, de técnicas ‘importadas’ – estimula uma atitude ativa e propositiva por parte dos atores e subverte certa mistificação tecnicista – a da ‘técnica pela técnica’, em que o aprendizado das ferramentas é meramente quantitativo e desprovido de dimensão crítica ou artística. Além disso, traz uma dimensão criativa para um pólo, em geral, visto apenas como instrumental, e redimensiona a relação entre método e expressão – na medida em que cada espetáculo pede a invenção de seus próprios procedimentos e ferramentas. As técnicas ‘inventadas’, ainda, pressupõem uma parceria entre

direção e atores, e só se delineiam após algum tempo de ensaio". (ARAÚJO, 2008, p. 155)

Sendo assim, prosseguimos com o estudo sobre ampliar a consciência para alguns elementos concretos da ação de criar – a partir de agora tendo o tema passagem como um direcionamento das atividades - a partir de jogos e exercícios corporais coletivos e, neste momento, também individuais. Com estes elementos pude perceber alguns princípios que nomeei e considerei estruturais para um processo de criação coletivo colaborativo: 1) conhecimento e reconhecimento da potencialidade expressiva de cada participante, 2) interação entre as pessoas e 3) percepção coletiva do trabalho. Estes princípios foram estruturados por perceber, na minha prática de trabalho, que trazem importantes componentes para a formação do trabalho do ator em grupo.

Estes três elementos estruturais se referem à relação do ator-pesquisador com o que o cerca: sua própria potencialidade expressiva, o trabalho dos outros participantes individualmente e o grupo a que pertence. É, portanto, na postura do ator que se integram/concentram/fundem os três princípios estruturais.

Estes princípios foram elencados como básicos para o início do trabalho criativo, por considerarmos que por meio da prática deles, eclodiriam questões suscitadas pela experimentação e reflexão dos atores com relação ao tema proposto.

Sendo assim, o trabalho seguiu por uma linha que sempre trazia para ser questionada, a postura do ator em relação ao que ele realizava. Tanto os exercícios práticos como as posteriores criações, tanto coletivas, quanto individuais, eram abordados de maneira a trazer o ator e suas inquietações para o centro das reflexões.

Essa postura se refere ao ator ter mais conhecimento tanto de sua potencialidade técnica e expressiva, quanto do seu posicionamento ideológico e reflexão crítica sobre suas escolhas poéticas e estéticas em seu fazer artístico.

O encaminhamento prático destes três princípios se deu, sobretudo, por meio de improvisações e jogos com manipulações de objeto e de contato com o outro. Nestas improvisações e jogos procurava-se, primeiramente, conduzir o grupo de atores para um estado corporal atento, presente, para logo em seguida trazer uma dimensão mais lúdica por meio de algum elemento técnico ou mesmo material para a exploração do tema.

Descreveremos um encaminhamento do trabalho prático proposto: para que os atores começassem a explorar esse estado de prontidão do corpo, eles andariam pelo espaço e, ao passar por um outro companheiro, precisariam oferecer para o amigo um movimento corporal que possibilitasse um “espaço de passagem” (abrir a perna para que o outro passasse em baixo, colocar um braço na frente para que o outro passasse agachado, etc.). Aos poucos, o ritmo aumentava ao mesmo tempo em que o espaço da sala ficava menor, provocando com isso, um contato corporal intenso entre os atores.

Depois disso, pedia para que tentassem criar um “caminho com diversas passagens” por meio de seus corpos, para que cada um dos atores experimentasse passar por elas. Desse jogo de criar “passagens” com o corpo, começava-se a vislumbrar imagens e possibilidades de pequenas cenas, além de fazer com que o ator experienciasse corporalmente – e ainda que literalmente – a idéia de passagem. As dificuldades em passar por determinadas passagens ou até mesmo o impedimento delas criadas pelos companheiros, provocavam sensações, sentimentos e reflexões sobre em que o tema proposto tocava nos atores.

Essas percepções provocadas eram, de certa forma, pontuadas pela direção no próprio fazer, no sentido do ator, no momento em que realizava o jogo ou a improvisação, reconhecer que aquilo o afetava, sem, contudo, neste primeiro momento, querer racionalizar. Tomando consciência que determinado movimento o tocava, pedia para que o ator tentasse lidar com o que acontecia. Depois,

coletiva ou individualmente, o ator buscava racionalizar sobre o que o motivara a agir de determinada maneira.

Essa reflexão precisava ter um direcionamento artístico para que não caíssemos em uma terapia de grupo ou individual profunda e complexa, ou seja, toda a proposta feita por parte dos atores e o encaminhamento da direção se pautava na construção da cena ou na realização dos jogos e exercícios.

Nesse sentido, eu procurava orientar os atores para que ao perceberem a causa de determinado posicionamento, dentro do trabalho prático (e que essa causa poderia passar por questões de limite corporal, de visão de mundo, de experiências vividas que ficaram marcadas, etc.) tentassem provocar uma mudança de postura – se fosse este o caminho – no momento de lidar com determinada questão, conscientes sobre a causa dessa sua nova forma de agir e de se posicionar na cena.

Transcrevo uma colocação do ator Ricardo após um dia de trabalho prático em que pesquisamos a voz, o som:

“Para mim, no geral, eu estou mais à vontade em tudo, mas [fazer] o som ainda está meio obscuro. Acho que hoje eu devo ter sido o que menos colocou som; quase devo ter esquecido disso; e alguns sons que eu quis fazer também achei difícil (...). É que eu acho interessante, também, a gente soltar sons nossos, verdadeiros, do Ricardo... Não sei porque eu, automaticamente, vou para sonzinhos de personagens (...) Como se eu não conhecesse a minha própria voz (...) E o problema é que isso acontece até na vida real mesmo. Por exemplo, eu tenho problema em gritar, eu não sei gritar. Acho que a minha vida me levou a isso: minha casa foi meio no silêncio, meus avós moraram comigo a vida inteira... Eu não grito na minha vida, não uso buzina no carro, até no momento que eu fico nervoso, com gente da minha família, com amigos, eu discuto nervoso, assim, baixinho.” (O ator Ricardo em conversa gravada após encontro prático do dia 04/07/2007)

O que eu procurava apontar para os atores era a maneira como lidavam com as questões suscitadas pelos jogos e improvisações e com as propostas apresentadas. Desde a postura corporal, que revelava, por vezes, um mesmo jeito de realizar os diferentes jogos, até a maneira como propunham algo novo para o próprio trabalho.

Tudo era apontado no sentido do ator procurar sempre por um posicionamento cênico sobre o que ele vivenciava. Ele não podia apenas realizar algum exercício ou improvisação, ele precisava procurar desenvolver uma relação racional-afetiva com aquilo que desempenhava.

Muitas questões foram levantadas neste primeiro momento da pesquisa, tanto no que diz respeito às atividades mais técnicas, como também com relação à criação e, até mesmo sobre as funções e a participação de todos dentro do trabalho. Reflexões sobre o desenvolvimento do processo criativo e sobre a postura de participação dentro das propostas redimensionaram a prática do trabalho e trouxeram novas perspectivas de atuação dos participantes para/com a pesquisa.

Nota-se, portanto, que o encaminhamento do trabalho prático do grupo priorizou desenvolver uma maior consciência do ator perante aquilo que realizava, ou seja, tanto as intervenções da diretora, quanto os próprios exercícios estimulavam que o ator não executasse apenas o que fora pedido ou sugerido, mas também conhecesse e reconhecesse o porquê, a causa de realizar o exercício de determinada maneira. O ator começava a ter uma maior consciência de sua potencialidade, ampliando suas possibilidades de agir e lidar com as questões suscitadas em sua prática individual e nas questões que emergiram por meio da relação com o outro.

Mesmo com todas essas descobertas e provocações, o trabalho não conseguiu resolver uma questão que ainda continuava pendente no trabalho do grupo: a assiduidade 'entrecortada' de alguns participantes.

Essa questão ganhou proporções tão significativas que acabou provocando a saída de alguns atores do grupo.

4.1.5 - Entrada e saída de pessoas no grupo

Foi nesse momento da pesquisa que surgiu a necessidade de aprofundar a reflexão sobre o que movia as pessoas a participar do grupo e qual maneira de se estar no coletivo faria a pessoa participar efetivamente enquanto criadora do processo de construção do trabalho do grupo. Nesse período, o assunto que estava em pauta era a saída de pessoas do grupo.

Das cinco pessoas que chamei no início do trabalho, duas delas – Hellen e Renato – deixaram o grupo no primeiro semestre de pesquisa. Por motivos particulares, eles não puderam continuar na pesquisa. Como tudo era muito discutido conjuntamente, a saída dos dois atores provocou, obviamente, uma reflexão coletiva.

A saída dessas pessoas, além de ser uma perda considerável, também trouxe alguns sentimentos que começaram a gerar estas reflexões mais profundas sobre a postura das pessoas no trabalho e também sobre a construção desse elo de ligação que começava a se estabelecer entre os processos individuais dos atores. A saída de uma pessoa não era vista somente como ‘menos uma pessoa no grupo’ mas expunha o modo, a maneira como estávamos construindo o nosso envolvimento com o trabalho.

A maneira como essas pessoas decidiram anunciar a sua saída do grupo foi por meio de correio eletrônico. E foi neste momento que tivemos o nosso primeiro momento delicado enquanto grupo: como lidar com um modo de realizar uma decisão diferente do meu jeito e como compreender uma maneira diferenciada de expor questões pertinentes ao coletivo?

Uma das soluções encontradas pelo grupo para tentar lidar com a saída dessas pessoas, foi cada integrante conversar individualmente com elas, em um momento que considerasse conveniente e apropriado.

Na função que eu estava – de coordenar o grupo – esse foi um momento bastante complexo para mim, pois eu precisava ter uma visão ampla sobre a situação e tentar não trazer julgamentos de valores para poder, quem sabe, propor uma solução para estas questões de posturas individuais diferenciadas para com o trabalho coletivo.

Acredito que o que mais tenha me tocado neste fato, foi o modo como as pessoas anunciaram sua saída do grupo. Eu considerava que era importante um encontro para que se colocasse uma decisão que traria um impacto considerável para o coletivo. Mas, isso era o que eu acreditava. Como colocar uma opinião diferente do outro sem, necessariamente, julgá-lo e/ou desconsiderar o seu ponto de vista?

O que me instigava, nesta questão, era compreender se o modo como as pessoas agem em determinadas situações – geralmente mais complexas e delicadas – poderia ser um objeto de reflexão para a ação de participar colaborativamente pautada em conceitos pertinentes ou se sempre estaríamos inferindo e julgando tal comportamento.

Neste tempo de pesquisa, percebi que o que podemos fazer é possibilitar espaços que façam com que as pessoas, se quiserem ou puderem, reflitam sobre o que as move buscando uma maior consciência em relação àquilo que desejam.

Existe um limite muito tênue entre julgar e compreender as ações do outro. Mas, o que posso afirmar é que nossas idéias inadequadas que trazem ações punitivas ou julgadoras, geralmente estão relacionadas ao fato de colocarmos no outro a causa daquilo que buscamos. Colocamos no outro a expectativa de realização dos nossos desejos. E como o outro tem desejos e expectativas que são próprios, nem sempre são compatíveis com aquilo que imaginamos ser o nosso desejo. Daí o sentimento de frustração, raiva, que me faz julgar e condenar.

Este acontecimento me afirmou ainda mais que trabalhar em um processo que se pretende colaborativo envolve um olhar e uma reflexão extremamente complexos para o modo de estabelecer o contato com o outro.

E foi isso que me instigou a procurar uma teoria que me ajudasse a compreender como o ser humano lida com os seus próprios afetos, com aquilo que deseja e o afeta. Espinosa, então, começou a ser vislumbrado como uma possível referência conceitual para um aprofundamento sobre essa questão.

Voltando para a nossa questão, após muitas reflexões, a solução encontrada para essa situação de saída de pessoas do grupo foi chamar novas pessoas para compor o corpo de atores da pesquisa. Para tanto, discutimos se isso seria uma decisão que traria um impulso positivo para o grupo ou se traria mais um retrocesso para o desenvolvimento da pesquisa. Após várias conversas o grupo considerou que a entrada de novas pessoas seria bastante estimulante para os processos individuais de todos e isso certamente se refletiria no trabalho coletivo.

Verificamos, então, quais seriam os critérios de escolha para que pudéssemos fazer um convite para pessoas mais indicadas. Estabelecemos que seriam pessoas que já tivessem um bom tempo de trabalho desenvolvido com teatro e, também, que, exposto o tema de criação do grupo – passagem - este contivesse um sentido para a pessoa e despertasse um desejo por construir e trabalhar coletivamente com ele.

As pessoas escolhidas e que aceitaram prontamente o convite foram Thyago Villela (18 anos, estudante de ciências sociais) e Fernanda Donnabella (19 anos, estudante de curso pré-vestibular), ambos alunos do Curso Livre de Teatro do ano de 2007. Thyago e Fernanda também não trabalhavam com teatro profissionalmente, porém, Fernanda estava com a pretensão de ingressar em um curso de artes cênicas de nível superior.

4.1.6 - Mudança do espaço de trabalho

O “grupo do mestrado”, após alguns meses de trabalho, precisou tomar uma atitude referente ao espaço físico e tempo de dedicação à pesquisa, que teve um forte impacto em sua rotina de trabalho.

Depois de certo tempo de pesquisa com o grupo, fui contratada pelo SESI – Serviço Social da Indústria – para orientar um Núcleo de Artes Cênicas no Centro de Atividades Joaquim Gabriel Penteado em Campinas. Neste emprego, além de uma dedicação de 40 horas semanais, a minha função era de conduzir aulas para pessoas iniciantes na arte teatral e também desenvolver um processo de criação e pesquisa com um grupo de pessoas que já possuíam uma certa experiência com teatro.

Sendo assim, propus que este grupo de pesquisa fosse o meu “grupo do mestrado”. A proposta foi aceita pela chefe do meu setor na época e eu, então, propus para o grupo que ele fizesse parte agora do meu trabalho no SESI.

Para tanto, o grupo precisaria se adaptar a algumas questões de estrutura de trabalho: a carga horária de pesquisa passaria de duas para seis horas semanais e os encontros deixariam de ser na Faculdade de Medicina da Unicamp para serem realizados na sala de teatro do Núcleo.

Para mim, esta era uma oportunidade de aprofundamento da pesquisa e de um comprometimento maior da participação de todos no grupo, pois além desta questão de um espaço permanente e muito mais apropriado para realizar uma pesquisa teatral, uma carga horária que seria muito mais proveitosa para o trabalho, o grupo também poderia ter algum auxílio e/ou apoio de material para a sua futura peça teatral.

Depois de conversarmos sobre os impactos práticos que essa decisão geraria no envolvimento das pessoas neste trabalho e também de refletirmos sobre se cada um desejava dar mais um passo na construção do trabalho do grupo, optamos pela mudança, na esperança de nos impulsionar, ainda mais, na

construção de uma participação criativa potente e geradora de bons encontros coletivos.

4.1.7 - Um novo momento do trabalho

Foi neste período da pesquisa que as pessoas do grupo começaram, realmente, a se deparar com uma experimentação e reflexão sobre suas ações de participar efetiva e colaborativamente no grupo.

Ainda com algumas pessoas encontrando dificuldades em manter a assiduidade nos encontros - vez ou outra havia algum acontecimento externo que coincidia com o horário de trabalho e, na maioria das vezes, era o nosso encontro que sofria ou com a falta de um integrante ou com o cancelamento do ensaio – o grupo não perdeu a busca por encontrar maneiras de lidar com os fatos que fossem mais profundas, evitando cair em julgamentos, desgastes e até rupturas.

Mesmo com essa dificuldade de encaminhamento do trabalho prático, considero que conseguimos nos apropriar de algumas questões extremamente pertinentes e, de certa forma, complexas. Talvez, tenha sido essa própria dificuldade das presenças nos encontros que gerou esse olhar para uma postura participativa dentro do grupo.

Percebi que as nossas reflexões sobre o trabalho, tanto criativo quanto técnico, sempre tinham como foco não o quê desenvolvíamos, mas o como desenvolvíamos cada etapa do processo. Discutir sobre o como atuar dentro do trabalho trouxe uma maneira diferente de percepção no desenvolvimento e no comprometimento de cada pessoa na pesquisa. Possibilitou uma integração mais efetiva entre o grupo e contribuiu para que a resolução de problemas eventuais fosse feita de uma maneira muito mais acolhedora e positiva.

Esta maneira de trabalhar gerou questões muito profundas, delicadas e complexas para cada ator. Cada vez mais, as pessoas percebiam que a participação para a construção do nosso trabalho precisava ser efetiva, consciente

dos desejos individuais e ética no sentido de um cuidado constante na relação com o processo dos outros companheiros.

O ator Thyago Villela, no questionário entregue para levantamento de dados para esta pesquisa, escreve sobre o que ele via/percebia do processo que estávamos vivendo:

“A primeira palavra que me veio, ao ler esta pergunta, foi emancipação. E isto no sentido de que o processo me fez crescer de um modo libertador, ao me ensinar, de certo modo, a me colocar melhor no mundo. A entender que, dada uma situação, é necessário lidar com ela (“não importa o que fizeram com você. Importa o que você faz com o que fizeram com você”). E aprendi a conviver melhor com idéias distintas. Faço uma ressalva de que não sei se estivesse em outro grupo, o resultado seria o mesmo, pois vejo que em nosso grupo as idéias acabam convergindo, apesar de diferentes. Ou melhor, acabam buscando elementos muito profundos, e por isso se complementam.”(Resposta do ator Thyago Villela)

Eu percebia que, por mais que os nossos avanços relativos à montagem de um espetáculo não conseguiam progredir de uma maneira fluida, as pessoas no trabalho procuravam estar atentas à sua postura, à sua maneira de lidar com os percalços do processo.

E desta forma, o grupo começou a construir uma base coletiva para o trabalho que conseguia lidar com uma aparente morosidade no processo criativo - que, por vezes, trazia um cansaço ou uma falta de sentido em apostar neste - mas que, por outro lado, permitia que as pessoas desenvolvessem uma relação de confiança e uma vivência muito rica e sincera com o companheiro de cena. Isso fica evidente em um outro relato do ator Thyago:

“Assim, a própria relação com o grupo no processo – em função do grupo ser formado por pessoas muito maduras – fez-me amadurecer bastante. Acabo de lembrar de um episódio no qual a Fer se emocionou ao mostrar uma

música; outro no qual o Ricardo nos contou suas dificuldades em fugir do clown; outro no qual a Si relatou as loucas mudanças de curso; e penso: todos estes elementos vieram à tona no decorrer do processo. Por isso, penso: o teatro é como um crime. Depois de cometido, não existe volta. É uma entrega completa. E por isso é necessário, também, uma maior abertura aos outros.” (Relato do ator Thyago Villela)

Começava-se a delinear, portanto, a idéia de que neste encontro com o outro, o importante era estar atento a tudo o que me afetava e buscar uma forma de entender as causas das coisas para, daí sim, poder agir de maneira a aumentar a minha potência individual e coletiva.

Essa reflexão sobre a maneira de participar de um processo colaborativo esteve presente, evidentemente, no encaminhamento das interações entre cada atuação. Como contribuir com a função do outro e como receber essa contribuição sem perder as especificidades das atuações dentro do trabalho? Qual é a postura dentro de um grupo que busca construir um processo coletivo, que não me faça perder aquilo que é tocado individualmente? Sobre isso, Danilo escreve em seu diário de trabalho:

“Em meio ao processo agora não me vejo e me sinto perdido por tentar abandonar quem eu sou; agora não me encontro e não consigo acompanhar a evolução do grupo. Acho que está havendo pouco de mim em minhas criações e por isso me perco; meu mundo quase não existe mais. Eu o deixei de lado para tentar alcançar os outros, mas não estou conseguindo, e agora, estou exatamente em lugar nenhum.

Talvez eu esteja no caminho certo pra chegar em algum lugar!!! Mas acho que me falta algo. Penso que devido às minhas características individuais serem muito fortes, o grupo esteja ainda muito longe de mim. E eu me negando às minhas formas criativas, pouco tenho oferecido ao grupo para que eles possam interagir com o meu trabalho.

De fato eu precisarei de um bom tempo para conseguir me encontrar no processo, mas acho que o grupo não tem esse

tempo, e essa é uma questão bem particular, embora eu ache que também esteja diretamente ligada com a nossa pesquisa. Acho que o que me mantém no processo é a certeza de que confio no grupo e que sei que as pessoas também precisam de mim.” (Diário de trabalho do ator Danilo)

Essas questões ficaram ainda mais latentes quando precisei estar com uma presença mais escassa no grupo por estar dirigindo um outro trabalho no SESI e que, próximo da estréia me consumiu um tempo considerável. Este trabalho do SESI será relatado no corpo desta dissertação por ter se transformado também em mais um objeto de reflexão e pesquisa do meu tema de mestrado.

Neste momento em que não pude estar tão presente nos ensaios, eu deixava sempre as orientações daquilo que os atores precisavam encaminhar em seus trabalhos individuais e também no trabalho do grupo. Os atores então, se encontravam e eles próprios conduziam o encontro.

Os atores mesmo um pouco perdidos, foram persistentes em descobrir uma maneira bastante propositiva desta ação acontecer: todos os participantes começaram a ter uma postura muito mais ativa e, com isso, muitas propostas foram trazidas para o direcionamento do trabalho. Neste sentido, começamos a adentrar com mais propriedade na discussão e reflexão sobre a ação de colaboratividade entre as funções dos criadores dentro de um processo de criação. Danilo em seu diário de trabalho faz uma reflexão importante sobre esse assunto:

“Nesse processo descobri que é preciso haver uma troca constante e igualitária para que não se sobressaia somente uma força. E foi exatamente nesse momento em que nossa diretora se ausentou que pude perceber que ela tem contribuído muito mais para o nosso crescimento do que nós para o dela. Digo isso enquanto pesquisa e montagem do espetáculo. Pois, somente a partir da sua ausência, nós atores começamos a propor e a participar mais ativamente desse processo bem como nos aproximamos mais. Foi um

momento muito importante e proveitoso, porém muito frustrante também.

Importante por ter percebido que acabamos cedendo muito mais espaço do que ocupando, originando assim um desequilíbrio entre atores e direção. Não que esse desequilíbrio não possa existir, mas que se houver, que este seja gerado sem que uma das partes tenha que recuar para que a outra se sobressaia.”(Diário de trabalho do ator Danilo)

Este momento reiterou ainda mais a formalização das nossas questões sobre o que determina a constituição de um grupo e quais posturas e ações dos integrantes são importantes para potencializar a formação de um coletivo teatral que pretende diluir as hierarquias existentes e trabalhar de uma forma na qual a participação de todos é muito mais igualitária, sem perder as especificidades de cada função.

Em uma conversa gravada, eu e o ator Ricardo realizamos a seguinte reflexão sobre a postura de participar colaborativamente dentro do grupo:

(Ricardo) “Uma coisa que eu enxergo, agora falando da cena e talvez tenha a ver com isso [postura colaborativa em todo o trabalho] é a questão de cada um trazer um mundo próprio, e aí em um momento colaborativo, o que acha que é colaborativo é, de repente, um entrar um pouco no mundinho do outro. Então eu vou ser colaborativo com o outro, entrando um pouco no mundo do outro, jogando nesse mundo e aí eu saio, venho para o meu mundo e aí o outro vai ser colaborativo comigo e vai jogar no meu mundo um pouquinho. E aí eu percebo essa coisa a mais que seria os dois jogarem em um mundo que seria dos dois. Um mundo ainda inexistente que seria nem seu totalmente nem meu totalmente, uma coisa dos dois mesmo, uma coisa mais presente. (...) Eu percebo que mesmo quando a gente pensa que está sendo colaborativo acaba não estando: eu só estou abrindo mão um pouco do meu mundo, deixando o outro entrar um pouco e depois é a minha vez e acaba não tendo um mundo que é dos dois ao mesmo tempo.”

(Lidiane) “E o que precisa para ter esse mundo comum?”

(Ricardo) “Eu não sei... Talvez seria repetir algumas coisas que já são ditas há muito tempo, mas que eu entendia de maneira diferente... Eu não sei quanto ao resto do pessoal, que é essa coisa de tentar enxergar o que está na frente da gente, o que está acontecendo no presente, o que a gente está sentindo no presente... Para mim acaba sendo referente ao que eu preciso fazer, deixar se afetar mais, permear...”
(Conversa gravada dia 10/03/08)

E essa discussão sobre o que significa se posicionar colaborativamente em um coletivo ganhou mais profundidade quando identificamos que, por mais que os atores trouxessem propostas para o desenvolvimento do processo e que estivessem sempre buscando refletir sobre o andamento do trabalho individual e coletivo, esse posicionamento se mostrava mais como uma solicitação de permissão à direção, do que como uma proposição de um participante ao grupo.

Isto ficou evidenciado quando os atores perceberam que, para eles, era extremamente importante ter uma aprovação de suas colocações por parte da direção. Eles ainda não conseguiam se colocar no trabalho independente da minha reprovação ou aprovação. Os atores se comportavam mais como “alunos participantes de uma pesquisa” do que como criadores de um processo.

Em uma conversa sobre o trabalho, após a leitura de dois textos sobre o processo colaborativo - “O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem” de Miriam Rinaldi e “O processo colaborativo no Teatro da Vertigem” de Antônio Araújo, ambos citados na bibliografia - algumas constatações sobre esta postura de ‘aluno’ ficou mais clara para todos. A discussão trouxe a seguinte declaração do ator Thyago:

“Essa discussão que a gente teve sobre não estarmos tanto como um grupo, mas como professor-aluno já mostra um pouco a falta de postura que é necessária [para viver um processo colaborativo]... Acho que eu concordo com o Ricardo, a gente demonstra que espera [uma decisão ser

tomada]... Não sei se eu posso falar de insegurança com o trabalho, apesar do meu caso eu saber que é: insegurança com o meu trabalho.” (conversa gravada dia 10/03/08)

Além de dar uma importância considerável para a opinião da direção – o que já demonstrava que não havíamos quebrado totalmente a hierarquia dentro do grupo – os atores perceberam que, em muitos casos de resolução de problemas práticos como, por exemplo, organizar agenda e local de trabalho, recombinar datas e possíveis acertos de interferência de compromissos externos, tudo isso ficava a critério da direção para ser decidido.

Além destas constatações profundas sobre a formação do grupo e a participação das pessoas, neste período, tivemos que lidar, novamente, com algumas questões bem difíceis sobre a permanência de algumas pessoas no trabalho.

A atriz Simone estava tendo dificuldades em aparecer regularmente nos encontros do grupo, devido à excessiva carga de trabalho que estava tendo com o seu grupo de teatro profissional.

Essa situação de Simone – de estar mais ausente do que presente no trabalho do grupo – começou a ser insustentável, pois o grupo sentia muita falta do trabalho criativo da atriz e, além disso, por mais que tentássemos acolhê-la quando estava presente, o próprio desenvolvimento do trabalho fazia com que Simone ficasse cada vez mais distante do processo coletivo.

Para mim, na função de coordenar todo o processo, essa situação de Simone foi ainda mais difícil de lidar, pois eu precisava sempre repensar todo o trabalho para que a atriz permanecesse, de alguma forma, com sua criação.

O grupo conversou muito sobre essa situação e, decidimos chamar Simone para uma conversa para que alguma decisão fosse tomada sobre a sua permanência no grupo. Nesta conversa, muito difícil e triste, Simone (e de certa forma, todo o grupo) decidiu pelo seu afastamento do trabalho.

A dificuldade estava no fato de tocarmos em um assunto delicado e que trazia vários pontos de vista sobre a situação. E, para se chegar a uma decisão, o que precisávamos ter como meta era uma melhor maneira de desenvolver o trabalho criativo coletivo: as faltas de Simone, no trabalho, não ajudavam no andamento do trabalho, pois havia sempre uma lacuna que precisava ser 'preenchida' com o trabalho dela. A tristeza dessa conversa se deve ao fato do grupo perder uma companheira de trabalho que trazia uma marca forte e importante para o trabalho de criação.

E, a atriz Fernanda, aprovada no curso de artes cênicas da USP, mudou-se para São Paulo e só poderia estar presente em nossos encontros a cada quinze dias. Diante disso, o nosso trabalho criativo ganhava mais um problema de andamento e fluidez do processo.

Para tanto, decidimos que iríamos tentar trabalhar da seguinte maneira: uma semana trabalharíamos um encontro que chamamos de 'Roda', onde conversaríamos sobre alguns pontos da pesquisa criativa (com Fernanda participando via Skype) e, na semana seguinte, trabalharíamos em um encontro chamado de 'Sala', o qual seria totalmente prático. Essa decisão foi acordada, pois, para o grupo, manter a atriz e companheira de trabalho era mais importante que ter um andamento 'normal' do trabalho.

Para que conseguíssemos realizar esta nova estrutura de trabalho prático, propusemos várias mudanças: desde tentarmos encontrar um texto, um conto ou uma história que abarcasse o nosso tema de trabalho; ou de marcarmos uma apresentação do material que já havíamos construído até então; até de chamarmos uma pessoa para que nos ajudasse com a dramaturgia do nosso material cênico, que até então vinha sendo encaminhada por mim.

Desde o momento em que avistamos que a função do dramaturgo também seria realizada por mim, pensamos que poderia se constituir numa situação mais delicada dentro do processo, já que a minha experiência com o trabalho dramaturgico não possui um aprofundamento que, acredito, seja tão

consistente e que poderia contribuir efetivamente para o encaminhamento da criação. Sabíamos, portanto, que a dramaturgia estaria, de certa forma, muito mais conjugada com o andamento da encenação e teria, muito menos, autonomia para interferir e agregar outros pontos de vista sobre o trabalho.

Até esse ponto do processo havíamos apostado nessa dupla função exercida por minha pessoa por acreditarmos que:

“nem mesmo a simultaneidade ou conjugação de funções dentro de um mesmo projeto, apesar de se constituir numa situação mais complexa, inviabilizaria a prática do processo colaborativo. Tudo iria depender de quais funções seriam assumidas pela mesma pessoa da capacidade do grupo em gerenciar uma situação assim”. (ARAÚJO, 2008, p.59)

Uma outra questão que também contribuiu para isso foi o fato de que, logo no início da pesquisa, não havíamos encontrado ninguém que pudesse estar nessa função tão essencial do processo colaborativo, e que acredito, teria contribuído sobremaneira para o andamento da criação.

A importância dessa função no processo colaborativo confirma-se nas palavras de Araújo:

“Elemento fundamental no tripé dramaturgia-encenação- interpretação – base geradora do processo colaborativo – esse escritor representa o elemento absolutamente novo, o “outro” que virá dialogar com a companhia. Dada a importância de sua função, ele atua como uma espécie de provocador – ou até mesmo de antagonista – num contexto marcado por relações já estabelecidas e de longa duração. Em geral, o escritor efetua uma ação simultaneamente perturbadora e estimuladora, trazendo outras e novas referências para o grupo. Daí a importância e o cuidado nessa escolha”. (ARAÚJO, 2008, p.148)

Portanto, logo após essa conversa sobre o encaminhamento do trabalho, decidimos por chamar uma pessoa para nos ajudar com a dramaturgia do material que já tínhamos. Jaqueson Silva (27 anos, professor de português e

literatura) foi a pessoa escolhida para entrar no trabalho do grupo - em um momento tão delicado - por ser uma pessoa que já havia trabalhado com algumas pessoas do grupo, além de ter sido meu aluno, e porque estava pesquisando, naquele momento, com grande força, a questão da dramaturgia da cena em seus trabalhos individuais.

Porém, este trabalho não conseguiu ter uma continuidade, pois tivemos que lidar com mais uma situação delicada: Fernanda também pediu um afastamento do trabalho por não estar conseguindo ver um sentido para o seu processo no grupo, devido a sua presença estar ficando cada vez mais distante.

Como essas questões foram muito determinantes e interferiram demasiadamente em nosso espaço e estrutura de grupo, decidimos, então, por uma pausa no trabalho para que as pessoas pudessem se organizar em seus compromissos de trabalho e estudo, e também refletir sobre o sentido desse nosso grupo em suas vidas.

Destes tempos difíceis por que passamos, como pontos positivos, apontamos a maneira como resolvíamos as pendências. Não deixava de ser delicado conversar sobre algumas situações, mas o grau de maturidade, abrangência e escuta para o outro que trazíamos nestes momentos, tinham uma consistência muito boa e garantiam discussões fecundas e positivas.

O trabalho havia gerado frutos muito bons: conseguíamos lidar com as nossas diferenças de uma maneira produtiva e de crescimento para todos. Nesse sentido, acredito que, por mais que o grupo não tenha realizado um espetáculo, a reflexão e a experiência sobre participar colaborativamente de um grupo teatral foi de extrema importância para que as pessoas reconhecessem seu potencial enquanto criadores, procurando construir ações no coletivo pautadas em uma ética que trazia inerente à sua própria prática a afetividade.

4.2 – SOBRE O TRABALHO COM O “GRUPO 2”

4.2.1 - Sobre a formação do grupo

Paralelamente ao trabalho com o coletivo que eu chamei de “grupo do mestrado”, iniciei um outro projeto na instituição na qual estou empregada – SESI – com um novo grupo de atores.

O SESI – Serviço Social da Indústria – desenvolve um trabalho de formação teatral por meio dos Núcleos de Artes Cênicas. Nestes Núcleos são oferecidas – para os industriários e para toda a comunidade – aulas de teatro gratuitas: de Iniciação Teatral e também de aprofundamento para pessoas que já possuem uma experiência na área. Para este grupo de aprofundamento, todos os participantes precisam ter idade mínima de dezoito anos.

Este grupo para pessoas mais experientes, chamado de Grupo de Montagem, participa de um projeto da instituição chamado “Projeto Cena Livre” que realiza apresentações de uma peça teatral em diversos teatros do SESI no Estado de São Paulo. Este grupo oferece um espaço de pesquisa para a realização de uma peça teatral e possui uma verba suficiente para a sua produção. Além disso, todas as despesas dos alunos com hospedagem, transporte, alimentação e seguro de vida são de responsabilidade do SESI.

No início do meu trabalho no SESI, ano de 2007, optei por não participar do Projeto Cena Livre por considerar que, tendo iniciado na instituição no mês de maio – estando durante três meses em período de experiência – eu teria um tempo muito escasso para realizar uma pesquisa de qualidade e montar um espetáculo, no mínimo, bem feito.

O que cogitei, na época, foi o meu “grupo do mestrado” construir a sua criação para participar do Projeto, já que a nossa pesquisa estava um pouco mais avançada e o grupo já estava um pouco mais estruturado. Mas, os atores não quiseram apostar nessa proposta. O que alegaram foi que eles gostariam que a nossa pesquisa tivesse um tempo que fosse mais livre de qualquer

responsabilidade maior externa e, também, que estavam inseguros em assumir um compromisso que seria realizado no final do ano e todos se viam em situações bastante instáveis tanto profissional como pessoalmente.

Quando solicitei à direção do SESI que o meu “grupo do mestrado” fosse o Grupo de Montagem do meu Núcleo de Artes Cênicas – NAC – a aprovação desta proposta só trouxe uma ressalva: se outras pessoas procurassem pelo Grupo de Montagem, eu teria que incluí-las no trabalho.

Essa ressalva trazia um questionamento e uma consequência de grande porte para a minha pesquisa: como deixar entrar pessoas no processo do meu “grupo do mestrado”, se tudo o que decidimos passa por uma discussão coletiva e democrática? Como é que iríamos considerar, dentro do trabalho, essa decisão mais autoritária de uma instituição?

A partir desse panorama, decidi que, caso outras pessoas viessem procurar pelo Grupo de Montagem, eu abriria um novo grupo, já que eu possuía essa possibilidade de ter, no máximo, dois grupos de montagem em meu Núcleo, porém, apenas um desses grupos poderia participar do Projeto Cena Livre.

Essa decisão foi tomada por eu considerar que, iniciar um processo com um grupo inteiramente novo seria muito mais produtivo do que repensar e, quem sabe, descaracterizar a minha pesquisa de mestrado sobre o processo colaborativo.

Desta forma, quando algumas pessoas me procuraram dizendo que gostariam de desenvolver um trabalho junto ao Grupo de Montagem, abri um novo horário de ensaio para trabalhar junto com elas. Quatro pessoas - uma mulher e três homens com idades entre 20 e 46 anos, foram os que começaram a construir este novo espaço de pesquisa do NAC: Ademar Santus, (46 anos, montador de lojas de móveis) Josie Silva (38 anos, professora) Marcos Renner (20 anos, operador de fotocopiadora) e Thiago Lopes (27 anos, vendedor).

4.2.2 - Sobre o trabalho prático do grupo

Iniciamos o trabalho com uma conversa na qual todos os integrantes do grupo – inclusive eu – colocaram suas expectativas e desejos para este espaço de investigação teatral. O que mais se mencionou foi uma vontade muito grande de pesquisar mais profundamente técnicas corporais para o trabalho de ator. Não tínhamos a pretensão – neste primeiro momento – de iniciar um trabalho criativo, já que eu, como Orientadora do Núcleo, havia decidido que não participaríamos do Projeto Cena Livre.

Um outro desejo importante que apareceu neste primeiro momento do trabalho foi desenvolver algum projeto que pudesse proporcionar uma troca artística com os moradores dos bairros próximos ao SESI, já que algumas pessoas deste grupo moravam por estes bairros e gostariam de iniciar um vínculo cultural com as pessoas vizinhas. Devo confessar que, para mim, este olhar de troca artística com a comunidade foi um grande estímulo para iniciar o trabalho com este grupo: começávamos, com isso, a construir um direcionamento artístico e ideológico para o nosso espaço.

As pessoas que integraram este Grupo de Montagem, no ano de 2007, já haviam trabalhado com o antigo Orientador do Núcleo tanto nos grupos de Iniciação Teatral, como no Grupo de Montagem; algumas pessoas já haviam trabalhado conjuntamente, e outras, trabalharam em grupos diferentes. A partir de agora, ao descrever este trabalho, chamarei este grupo de “montagem 2007”, como uma maneira de identificá-lo.

Com isso, iniciamos o nosso processo, buscando explorar a potencialidade expressiva do corpo do ator por meio de técnicas de trabalho que eu já havia pesquisado junto ao Lume e também por um trabalho de manipulação de objetos que eu estava pesquisando e estruturando através de pesquisas recentes.

A escolha por esse encaminhamento de uma pesquisa técnica para o trabalho de ator se deu pelo fato de que esta maneira de trabalhar a potencialidade expressiva do corpo foi vivenciada por mim durante alguns anos e era, portanto, a técnica que eu mais havia me apropriado para poder transmitir para outras pessoas, obviamente, dentro de um olhar meu diante do que o meu corpo compreendeu do que foi vivenciado.

Neste trabalho técnico corporal utilizávamos os seguintes procedimentos:

- Treinamento Energético : objetiva eliminar aquilo que é conhecido e viciado no trabalho do ator para que ele descubra suas energias potenciais escondidas e guardadas.²⁵
- Elementos plásticos: este trabalho busca segmentar o corpo e possibilitar ao ator articular e manipular as diversas dinâmicas e energias que cada parte do corpo possui.²⁶
- Posições em desequilíbrio: visa fazer o ator buscar um controle do corpo por meio de posições de desequilíbrio.²⁷

25 "Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. "Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, 'limpar' seu corpo de uma série de energias 'parasitas', e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais 'fresco' e mais 'orgânico' que o precedente" (Burnier,1985, p. 31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um "expurgo" de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas."Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos 'tomarem corpo'. Se eles existem em seu interior, devem agora, ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer uma novo tipo de comunicação (...) (Burnier, op. cit. p. 35 in Idem, 1994, p. 33 In FERRACINI, 1998, p.122)

26 "Para esse trabalho, o corpo é dividido em segmentos que possam ser trabalhados separadamente: cabeça, peito, cintura,quadril, pernas, pés, ombros, braços e mãos. A partir dessa separação, pesquisas e,em cada parte, dinâmicas e ritmos diferentes, explorando-a de maneira plástica e buscando suas possibilidades de articulação no tempo/espaço. Inicia-se com cada parte separadamente. Após algum tempo de trabalho, faz-se com que uma parte converse com a outra através de dinâmicas diferenciadas. Convém frisar que, mesmo tendo uma parte do corpo como foco, todo o resto do corpo deve estar engajado na ação. Para tanto, a coluna e a base ampliada são imprescindíveis." (FERRACINI, 1998, p.142)

- Manipulação de objetos: uma pesquisa que estava sendo construída por mim que visa fazer com que o ator manipule um objeto previamente escolhido pelo condutor do trabalho e que tem, como finalidade, proporcionar desafios referentes à movimentação daquele ator. Por exemplo: se o ator possuísse uma movimentação mais usual que fosse leve, circular e fluida, buscava-se um objeto que, para manipulá-lo, era preciso trazer um outro tipo de movimentação (pesado, reto, entrecortado) no sentido de desafiar o ator e fazer com que tenha mais consciência de suas possibilidades de movimentação.

O trabalho com estes atores era sempre produtivo e eu percebia uma grande entrega por parte de todos. Aos poucos, começávamos a nos conhecer e a propor novos desafios e aprofundamentos. Os atores, em algumas conversas que tínhamos, colocavam as suas dificuldades e suas descobertas através do trabalho técnico corporal e iniciavam uma percepção diferente para a potencialidade expressiva do próprio corpo.

4.2.3 – A aposta no grupo

Alguns meses depois do início do meu trabalho no SESI, participei de uma reunião com todos os outros dezoito orientadores de artes cênicas do estado de São Paulo, e neste encontro, percebi o quanto seria importante participar do Projeto Cena Livre com o “grupo de montagem 2007”. Por meio de uma conversa tensa, onde todos questionavam os objetivos, conflitos e contradições de se trabalhar com arte dentro de uma instituição, considerei que a minha decisão de não participar do Projeto Cena Livre me deixaria fora do momento mais “artístico” que esse meu cargo de orientadora de artes cênicas poderia ter. Além do mais, os

27 «O ator, individualmente, busca essas posições extremas, fazendo com que seu corpo encontre as compensações musculares necessárias para controlá-lo. Deve-se evitar o “tremelicar” da musculatura, as quase quedas, os desequilíbrios não controlados. Passa-se de uma posição extrema a outra, sempre tentando fazê-lo por meio de ligações orgânicas e fluidas, e de uma maneira lenta para que o corpo acostume-se, vagarosamente, a cada posição extrema criada pelo ator. Percebe-se, nesse exercício, que as compensações naturais para buscar um equilíbrio dentro do desequilíbrio levam o ator, naturalmente, a oposições musculares orgânicas.» (FERRACINI, 1998, p.152)

atores deste grupo participavam e se empenhavam de forma intensa: havia sim, se quizéssemos, muito trabalho para mostrar.

Quando me encontrei com os atores depois dessa reunião, expus o meu novo ponto de vista sobre a construção de um trabalho criativo para participar do Projeto Cena Livre e pedi para que refletissem sobre a proposta de montagem de uma peça teatral.

Esta conversa foi, sem dúvida, o primeiro momento que começamos a agir e pensar enquanto grupo: reconhecemos e avaliamos toda a trajetória que havíamos construído até aquele momento, percebemos que o desejo de criar e comunicar algo - diante das descobertas que estávamos fazendo com as pesquisas técnicas - começou a ficar grande e afirmamos que todos eram pessoas extremamente competentes e responsáveis em arcar com todas as conseqüências que essa ação traria. Assim, decidimos que nos empenharíamos na construção de uma peça teatral para ser apresentada dentro do Projeto Cena Livre.

Uma primeira questão que enfrentaríamos com essa decisão diz respeito ao tempo. O nosso tempo para criar o material da peça era relativamente curto – quatro meses – por termos decidido, tardiamente, que assumiríamos essa participação. Além disso, a data para a estréia não poderia ser mudada, em hipótese alguma, pois fazia parte do planejamento anual da instituição. Porém, o desejo de comunicar e dizer algo através de um espetáculo nos impulsionava a realizar este projeto.

Esta constatação da escassez do tempo teve uma influência forte na postura dos atores com relação ao empenho e dedicação para o trabalho. O ator Thiago registra em uma descrição sobre o processo:

“Participar do processo foi um desafio para mim, primeiro pelo tempo hábil para montar uma peça que era muito pouco (apenas 4 meses), segundo pelas questões que a peça trazia em si, as quais eu aprendi a valorizar mais.”(Relato do ator Thiago Lopes)

No entanto, todos sabiam e queriam que a peça construída possuísse uma boa qualidade. Para tanto, os próprios atores propuseram que se intensificassem os horários e dias de trabalho, para darmos conta da montagem do espetáculo.

É importante salientar que foram os atores que fizeram uma nova agenda de trabalho prático do grupo. Todos disponibilizaram seus horários a fim de que encontrássemos outros horários em comum para a realização de nossos ensaios.

A ação – positiva e propositiva – de buscar uma solução que driblasse a escassez de tempo que teríamos para levantar um espetáculo estava pautada tanto no desejo de comunicar algo como também nas descobertas que os atores estavam fazendo no sentido de reconhecerem seu potencial expressivo. Acredito que o trabalho técnico de exploração das possibilidades corporais expressivas tenha contribuído imensamente para que os atores estivessem com vontade de construir um espetáculo, mesmo sabendo, a priori, que muitos momentos de sacrifícios – pessoais e profissionais – estavam por vir. A ação não acontecia por uma imposição, mas por uma necessidade.

Nesse sentido, vislumbro um primeiro momento no qual o grupo participa eticamente de uma ação, pois se considerarmos, segundo Chauí (2000, p.51) que a existência da ética pressupõe um indivíduo que se reconheça como sujeito de sua ação e que esse reconhecimento é feito de uma forma livre porque ele tem consciência da ação que realiza e, portanto, é capaz de responder por ela, podemos afirmar que foi esse o percurso percorrido pelo grupo ao decidir participar do evento proposto.

Conversamos, então, como seria a estrutura de trabalho do grupo com relação à função que cada integrante assumiria: eu estaria na direção do trabalho, quatro pessoas teriam a função de atores e, outras três – que convidaríamos por serem conhecidas e responsáveis: Vinicius Cassiolato (20 anos, ator de companhias de teatro amador), Elen Castro (19 anos, auxiliar de escritório) e

Diego Pereira (21 anos, estoquista de loja de calçados) - integrariam as funções de operadores de som e luz e de contra-regragem. Decidimos que as três pessoas que estariam respondendo pela luz, som e contra-regragem poderiam participar deste início de processo com uma presença mais alternada, até mesmo porque estas pessoas estavam com alguns problemas de horários, naquele momento do trabalho.

Depois desta estruturação das funções dos integrantes no grupo, precisávamos estabelecer quais seriam os elementos de base que conduziriam o processo criativo.

4.2.4 - O processo criativo

Como eu estava trabalhando concomitantemente com o chamado “grupo do mestrado”, eu considerava que trabalhar e apostar no questionamento da postura do ator na relação com a sua criação individual e coletiva favoreceria a formação de um ator muito mais participativo e criador.

Sendo assim, propus que também trabalhássemos a criação, neste “grupo de montagem 2007”, através de jogos e exercícios corporais, individuais e coletivos, que investigassem os três princípios – já identificados no desenvolvimento do chamado “grupo do mestrado” – que eu apostava como essenciais para um processo de criação coletivo: conhecimento e reconhecimento da potencialidade expressiva de cada participante, interação entre as pessoas, percepção coletiva do trabalho.

Uma outra questão importante era vincular o treinamento técnico corporal que estávamos realizando as necessidades da criação que iríamos desenvolver. O treinamento deixaria de estar associado apenas a um trabalho autocentrado de ator e abarcaria sugestões e encaminhamentos da própria criação.

Sendo assim, podemos dizer que este novo olhar para um treinamento mais vinculado com a criação se relaciona com o Treinamento Direcionado proposto pelo Teatro da Vertigem o qual,

“não se reduz apenas ao aquecimento físico-vocal no início dos ensaios, mas prepara ou introduz os atores nos aspectos expressivos e artísticos do trabalho. Ainda que o treino contenha uma dimensão técnica acentuada, tal dimensão estabelece vínculos estreitos com o tema, com o registro interpretativo pretendido e com procedimentos formais que serão desenvolvidos no espetáculo. A idéia é se afastar de uma técnica cabotina, virtuosística, autocentrada, para colocá-la a serviço do discurso cênico. O que - é importante ressaltar - é diferente de sua abolição ou descarte”.
(ARAÚJO, 2008, p.155)

Se olharmos para o processo de criação do “grupo do mestrado”, também podemos identificar esses elementos no estabelecimento de uma proposta de treinamento voltada para a criação. No processo destes dois grupos percebo que começamos a buscar também um posicionamento na escolha relacionada ao como utilizar cada exercício ou dinâmica, no sentido desses elementos se transformarem em algo que estimulava a participação das pessoas não apenas como executores, mas como criadores deste fazer.

O treinamento então, se colocava da seguinte maneira: determinada dinâmica era proposta não só para adquirir uma consciência melhor sobre a minha base corporal, mas também, por meio dessa consciência, trazer uma maneira de relacioná-la ao tema proposto a fim de contribuir com a criação, tanto individual quanto coletiva.

4.2.5 - O tema de montagem

Precisávamos agora, refletir sobre o que gostaríamos de falar em nossa peça. Durante o trabalho técnico corporal que estávamos desenvolvendo, já havíamos introduzido de forma mais amena a discussão sobre quais eram os desejos, os temas, as inquietações que os atores gostariam de trazer para a cena.

Os atores apresentaram, então, cenas individuais que mostravam seus desejos de criação. Os temas que apareceram foram nomeados da seguinte forma: solidão, falta de comunicação, violência e “mundos fantásticos”.

A apresentação de cenas individuais foi vista como um elemento aglutinador de possíveis temas de criação, além de, como já refletido com o “grupo do mestrado”, ser uma maneira do ator se colocar efetivamente como criador do processo. Se fizermos um outro paralelo com o momento do Depoimento Pessoal do grupo Teatro da Vertigem, poderemos embasar, ainda mais, a nossa aposta das cenas individuais como um elemento que contém uma forte marca autoral do ator:

“O depoimento pessoal é a base sobre a qual se constrói a criação. É em razão dele que se consolida, por exemplo, o ator-autor. Ao invés de ser apenas tradutor, intérprete ou repetidor de falas alheias, o ator vai produzir o seu próprio discurso, tanto estético quanto ideológico, pertence tanto ao indivíduo-ator quanto ao cidadão-ator, enraíza-se na vivência pessoal, mas também no contexto histórico-social em que ela está inscrita, em suma, constrói uma formulação que imbrica arte e vida” (ARAÚJO, 2008, p. 157)

Em nossas conversas sobre as cenas individuais, começamos a perceber que o foco de todos os temas recaía sobre a situação limite de cada assunto abordado. O que os atores traziam em comum nestes temas tão diversos era um questionamento sobre qual seria o limite para as situações que exploravam na cena; até que ponto o homem e a humanidade conseguiriam caminhar seguindo, por vezes, posturas tão extremas em suas relações com o outro e com o ambiente?

Desta forma, começamos a adentrar em uma pesquisa que intitulamos de “situações limites do cotidiano” como tema de investigação de nossa criação.

4.2.6 - Sobre a colaboratividade no processo criativo

Com o tema da montagem decidido, começamos a trazer para a cena, tudo aquilo que nos tocava e inquietava sobre o que estávamos abordando.

Como já descrito anteriormente, além do trabalho de explorar o tema por meio da potencialidade expressiva do corpo, de jogos para estimular a percepção para o coletivo e improvisações para iniciar um diálogo cênico entre os atores, para a montagem deste espetáculo, também realizamos um trabalho com manipulação de objetos. Os objetos foram escolhidos pela direção do trabalho e foram distribuídos para os atores com o critério de, dada a forma do objeto, ser um desafio para o trabalho de determinado ator. Sendo assim, os objetos escolhidos foram: uma cesta de metal de compra de supermercado, uma corda de sisal, bastões de madeira e uma cadeira.

Estimulados por um trabalho corporal que sempre procurava “construir com o corpo” a sensação de “estar em limite”, os objetos eram colocados no trabalho corporal aos poucos, como mais uma ferramenta de explorar as possibilidades de construir corporalmente, no espaço, a idéia de situação limite.

As improvisações e os jogos com os objetos tiveram uma importância considerável neste momento do processo. Por meio destes procedimentos, começamos a mapear melhor o tema proposto, além de visualizarmos os subtemas que se desdobravam e que contribuíam para o direcionamento e o recorte pretendidos para o espetáculo. As improvisações, segundo Araújo:

“cumprem tanto um papel de produção de material bruto quanto de aprofundamento das proto-cenas que começam a se esboçar. Aliás, a enorme quantidade de imagens, de possibilidades de personagens e de novos interesses temáticos, suscitados pelas improvisações, tornam o processo mais complexo e estabelecem pontos de contato inesperados – além, é claro, de subverter as “idéias primeiras” do grupo e da direção. Aliás, este estado febril e convulsivo de criação, decorrente de um sem-número de

improvisações, provoca nos atores um desprendimento, uma abertura, um despudor e uma suspensão da autocensura, que só vem ajudar na investigação”. (ARAÚJO, 2008, p.160)

E, foi por meio do trabalho de improvisação e manipulação com os objetos, que surgiu a idéia que orientou todo o processo: para explorar a questão das pessoas estarem vivendo situações limites em suas vidas cotidianas, criamos uma metáfora que trazia indivíduos pendurados em cordas que estavam, o tempo todo, praticando jogos que, na verdade, criticavam e satirizavam situações e posturas extremas de nossa própria vida, como por exemplo, a violência, o consumismo, as relações de trabalho e a influência da mídia no comportamento da sociedade.

Durante o trabalho, o que mais me chamava à atenção, era a disponibilidade dos atores em todos os aspectos da pesquisa: eles propunham ensaios extras, ensaios somente entre os atores, quando a direção precisava cuidar de assuntos da produção, traziam propostas de cenas quando achavam que o processo criativo não estava contemplando alguns aspectos do tema de criação que eles consideravam importantes e estavam sempre atentos aos serviços de produção que eram exigidos para a construção do espetáculo.

Os atores, entre si, traziam uma escuta muito grande para o trabalho do outro e sabiam como dialogar com as diferenças do desenvolvimento artístico de cada pessoa de uma maneira muito delicada. Isso fica evidente em um trecho do relato do ator Thiago sobre o processo:

“O mais legal é que após cada improvisação, tínhamos uma conversa a respeito do que tocava em cada um o assunto abordado. E essas conversas eram muito produtivas, pois nos aproximava muito enquanto grupo, mesmo com divergências em certos aspectos.”(Relato do ator Thiago Lopes)

O que eu observava era que esta generosidade com o trabalho do outro e essa disponibilidade para resolver questões referentes ao processo, vinham de

um desejo muito forte de participar da pesquisa por esta representar uma oportunidade que, talvez, não fosse possível em outro espaço, pois o curso – gratuito - era oferecido na região na qual a maioria dos atores morava, que é bastante árida com relação aos espaços e cursos da área cultural.

Os atores sempre comentavam que este espaço oferecido pelo SESI era muito interessante, pois oferecia uma infra-estrutura de trabalho que era difícil encontrar em outra instituição, e que isso favorecia uma entrega e empenho maiores na realização do processo por parte deles, que se sentiam valorizados pelo suporte básico do projeto.

O ator Thiago fez um relato sobre a sua experiência no Projeto Cena Livre que exemplifica a afirmação acima:

“(...) é maravilhoso poder expressar a minha arte com questões que estão em nosso cotidiano através do teatro e, (...) através do “Projeto Cena Livre”, eu consigo essa “expressão”. Acho que o teatro exerce vários papéis na vida das pessoas, mas um deles é o de aproximar as pessoas, e fica claro, para mim, que quando ocorre esse projeto (..) esse papel se cumpre plenamente, uma vez que todos estão ali em função de um mesmo ideal: o Teatro”.(Relato do ator Thiago Lopes)

Um elemento novo que constatei na postura dos atores deste grupo era que o compromisso externo que assumimos que não poderia ser descumprido – participar do Projeto Cena Livre – era um fator que exercia uma forte influência para que os atores procurassem resolver qualquer questão e problema do grupo de uma maneira a não gerar brigas, desentendimentos e possíveis rompimentos.

O cuidado para mantermos o espaço coletivo dentro de um ambiente positivo e produtivo para todos era uma ação notável por parte de toda a equipe. Sempre que alguém trazia algum problema, fosse de horário ou de não compreensão de determinada atitude tomada no processo, esta mesma pessoa procurava já mostrar uma solução para a questão. A maneira de discordar ou

questionar procurava encontrar um meio de solucionar ou de ampliar e aprofundar o olhar sobre o assunto em questão.

O que eu comecei a questionar era: até que ponto as demandas externas influenciam na postura dos atores em sua relação com o trabalho? A obrigatoriedade de um compromisso é o que promove o desenvolvimento fluido de um processo criativo? Será que os atores deixam de se colocar verdadeiramente para não criar obstáculos para a realização do trabalho e acabam agindo de uma maneira mais conveniente para todos?

De certa forma, um compromisso assumido promove mudanças de empenho e comportamento para as pessoas que desejam que ele aconteça. Mas, também acredito que ele não impeça que problemas e desgastes aconteçam. Novamente, tudo vai depender do como as pessoas envolvidas irão administrar os impasses.

O que me intrigava nessa postura das pessoas envolvidas era saber se, essa dedicação ao trabalho vinha de um posicionamento muito mais servil do que autônomo, no sentido de cumprir obrigatoriamente um compromisso assumido, ao invés de realizá-lo por necessidade. Esse como me posicionar, portanto, seria uma questão de escolha? Ou seja, isso depende do sentimento de ser livre para escolher como participar, isto é, depende de um livre-arbítrio?

Se recorrermos a Espinosa veremos que, para ele “o ser humano livre não é aquele que faz o que quer na hora que quer, mas aquele que tem consciência de suas necessidades, que conhece as leis imutáveis da natureza, que conhece as regras que regem as coisas que o cercam, que conhece as causas de seus desejos”. (COSTA-PINTO, 2003, p. 67).

Portanto, Espinosa é totalmente contra a noção corrente de livre-arbítrio chamando-a de algo supersticioso, e que traz uma idéia de culpa e de servidão. Pois, a noção corrente de livre-arbítrio a que ele se refere “é um conceito criado pelo cristianismo para explicar o pecado original e aqueles que os homens

cometem” (COSTA-PINTO, 2003, p. 67 nota de rodapé). Ou ainda, nas palavras de Chauí, “é a liberdade da vontade para escolher entre as várias opções (...) pressupõe que os acontecimentos do mundo são contingentes e dependem da vontade humana para se realizarem ou não”. (1995, p.107 in COSTA-PINTO, 2003, p.67 nota de rodapé)

Para Espinosa, portanto, ser livre significa entendermos a realidade física e a nós mesmos como parte dela, isto é, ter liberdade é ter consciência da necessidade das coisas.

“...os homens enganam-se quando se julgam livres, e esta opinião consiste apenas em que eles têm consciência das suas ações e são ignorantes das causas pelas quais são determinados. O que constitui, portanto, a idéia de sua liberdade é que eles não conhecem nenhuma causa de suas ações. Com efeito, quando dizem que as ações humanas dependem da vontade, dizem meras palavras das quais não têm nenhuma idéia. Efetivamente todos ignoram o que seja a vontade e como é que ela move o corpo...” (Ética II, proposição 35, escólio)

Sendo assim, podemos dizer que a necessidade que as pessoas deste “grupo de montagem 2007” tinham por resolver as questões de uma maneira propositiva para todos vinha do reconhecimento de um desejo muito grande de troca artística com o outro. Os integrantes viam, neste trabalho, uma possibilidade de crescer em suas trajetórias artísticas e percebiam que o coletivo era um ambiente rico para o intercâmbio de novas descobertas.

Ou seja, reconheciam que a causa que os fazia buscar por um ambiente propositivo e fluido era a de poderem crescer e realizar os seus desejos enquanto artistas. Vinha mais de uma necessidade por realizarem o que desejavam do que em cumprir algo simplesmente por que escolheram. Desta forma, justifica-se o empenho e a dedicação para este trabalho sem cair em desgastes ou rugas entre os participantes, além de não estarem com uma postura servil no sentido de realizarem algo por uma imposição.

E, ainda, essa aposta e esse cuidado com o coletivo por parte dos atores pode se justificar também por meio da filosofia espinosana que afirma que “um homem que é guiado pela razão é mais livre num Estado, onde vive segundo as decisões comuns, do que na solidão, em que ele somente obedece a si mesmo”. (SCRUTON, 2000, p. 42) Isto quer dizer que ser livre também se relaciona com a habilidade das pessoas em cuidarem de seus projetos, ou seja, de seus desejos relacionados ao coletivo.

Este fato de enxergar no coletivo um espaço para o fortalecimento individual fazia com que os atores se empenhassem na criação e construção de relações sólidas para, com isso, estabelecerem um grupo com base consistente relacionando a força deste coletivo com a potência de cada integrante.

“Se duas pessoas concordam entre si e unem suas forças, terão mais poder conjuntamente e, conseqüentemente, um direito superior sobre a natureza que cada uma delas possui sozinha e, quanto mais numerosos forem os homens que tenham posto suas forças em comum, mais direito terão todos eles” (ESPINOSA, Tratado Político, capítulo II, parágrafo 13).

Desta forma, podemos dizer que, os atores do “grupo de montagem 2007” se sentiam pertencentes ao espaço de criação que foi construído por todos para a realização de uma peça teatral. Neste sentido, eles se posicionavam como criadores de um trabalho teatral coletivo que trazia, em sua base, uma postura de valorização da função e do desenvolvimento artísticos de cada indivíduo do grupo.

A postura de criadores destes integrantes revelava uma urgência e um envolvimento com tudo o que dizia respeito ao grupo. A vontade de que a peça comunicasse o que descobriram com o tema proposto e a exigência de que fosse feita com uma qualidade notável, permitia que um livre trânsito de interferências nas funções de cada integrante acontecesse de uma maneira intensa.

Atores, direção, iluminação, som e contra-regragem permeavam-se com interferências em suas criações de modo a trazer uma reflexão voltada para o

desenvolvimento da construção da peça e não deixar que individualidades ou discursos bem colocados fossem maiores do que aquilo que o coletivo desejava comunicar.

O ator Ademar escreve em um seu relato sobre o trabalho:

“Para mim esta peça marcou muito porque eu me sinto um dos ‘donos’ dela e também porque ela foi toda proposta pelo grupo de atores que eram quatro. E o olhar clínico da nossa diretora, que também conduziu a dramaturgia da peça, se não fosse por ele também não sairia nada”.(Relato do ator Ademar)

Desta maneira, com este grupo, pude constatar que, se o ator tiver a dimensão de sua potencialidade expressiva e da necessidade que o move, a sua ação de colaboratividade poderá ser feita de uma maneira muito mais abrangente e complexa. O ator terá uma maior dimensão do que significa colaborar igualmente dentro de um coletivo criador e poderá, com isso, fortalecer o seu trabalho individual entrelaçando com o desenvolvimento do trabalho coletivo.

Podemos afirmar, com isso, à luz de Espinosa, que nos bons encontros, isto é, naqueles que possibilitam a agregação das potências, e que estimulam o aumento da potência de ação dos indivíduos, temos – a partir dessa agregação potencializadora – a formação de um grupo, com um conatus coletivo que detém uma potência incomensuravelmente maior do que as potências individuais. (COSTA-PINTO, 2003, p.72) E foi, por meio do estabelecimento de um espaço possibilitador de bons encontros, que fomos construindo a peça – cena a cena – com muitas reflexões e com uma postura que fortalecia, cada vez mais o coletivo.

Esse aumento do reconhecimento da potência dos indivíduos do grupo se apresentava também no forte questionamento que a peça começou a exercer nos próprios atores, em suas relações pessoais e profissionais, causando algumas mudanças de valores e posicionamentos sobre questões extremamente relevantes em suas vidas. Os atores começaram a se relacionar com os acontecimentos de suas vidas de uma forma muito mais ativa do que reativa, ou ao menos, traziam

uma maior consciência para a sua capacidade de afetar e de ser afetado pelas coisas. O ator Ademar comenta em seu relatório sobre o trabalho:

“Uma cena que me marcou muito foi a que falamos sobre o trabalho. Sabe, uma critica mesmo, mas não ao trabalho em si, e sim ao sistema que temos que nos adaptar para sermos aceitos pelos patrões; as metas que temos que alcançar, metas essas externas - porque elas vem de fora - e não as metas internas, nossas. Ver esse material ali se transformar numa cena, e depois todas as cenas juntas, numa peça, é muito gratificante.”(Relato do ator Ademar)

O ator Thiago também escreve em seu relatório sobre as mudanças que a peça provocou em seu olhar para alguns valores que possuía:

“Uma cena que deu o que falar foi a do ‘programa gente que tem’, pois me lembro bem que eu defendia que as pessoas trabalham e podem ter/comprar o que quiserem. No fim das contas, eu entendi que a importância da cena estava em mostrar que o importante não é o ter, mas sim o ser. Essa cena trouxe um critica muito forte sobre o consumismo e, apesar de eu ter meu celular super moderno, eu me identificava bem com ela.(...) Acho que por isso eu via tanta dificuldade em realizá-la, por estar criticando algo no qual eu me via super dentro.” (Relato do ator Thiago Lopes)

Acredito que esse trabalho alcançou um envolvimento tão grande com todos os participantes, pois, desde o início, o foco de todo o processo era construir um trabalho que, necessariamente, precisava de todos para acontecer. A noção de coletividade que fomos desenvolvendo durante a montagem proporcionou um crescimento não só profissional, mas também humano, em todos.

E diante deste olhar forte para o coletivo, a ação de colaborar era exercida de forma fluida, na qual lidávamos com os entraves de maneira a possibilitar que a peça se desenvolvesse em todos os seus aspectos. Ou seja, exercíamos uma participação ética, a qual abarcava e relacionava a esfera individual com a coletiva.

Um exemplo de uma participação ética marcante para o grupo foi um problema que enfrentamos com a construção do figurino da peça. A pessoa escolhida para confeccionar o figurino que havíamos criado e desenhado entendeu de maneira equivocada o “efeito” que gostaríamos de ter nas peças de roupa dos personagens. Quando os figurinos foram entregues, vimos que eles não estavam de acordo com o que gostaríamos de mostrar no espetáculo, e ainda, descaracterizavam o que pretendíamos explorar em nosso tema de montagem.

Esta foi uma situação muito delicada, pois o tempo para resolver este problema era muito curto – estávamos a quinze dias da estréia – e não poderíamos mandar fazer um novo figurino já que o dinheiro para este fim já havia sido usado na confecção destes que não deram certo.

Para resolver esta questão, todos os participantes da peça – atores, direção e parte técnica – resolveram marcar uma conversa com a pessoa que havia confeccionado o figurino para que ela se posicionasse no sentido de nos ajudar a resolver a situação. Foi uma conversa delicada, tensa e, apesar da direção e de apenas alguns atores conduzirem a discussão, a presença de todo o grupo era uma ação que mostrava que todos se sentiam, de alguma forma, responsáveis pela situação. Essa participação efetiva por parte de todos, evidencia o que Sawaia propõe como o “motor” de uma ação participativa:

“Participamos quando, em nós ou fora de nós, algo se faz do qual somos a causa adequada, que podemos conhecer clara e distintamente. Quando isso não acontece, submetemo-nos à participação” (SAWAIA, 2005, p. 126)

O que mais me chamou a atenção foi a disponibilidade e a clareza que todos os participantes possuíam sobre a necessidade do grupo enfrentar e resolver a questão dos figurinos conjuntamente. Eles percebiam que o fato de estarmos muito juntos na resolução deste problema era o grande diferencial da realização do trabalho como um todo, pois todos se reconheciam como criadores do processo.

Neste mesmo dia da conversa, quando percebemos que não haveria muito acordo com a pessoa que confeccionou os figurinos, o grupo começou a procurar peças de roupa – em nossas poucas e pequenas araras de figurino do Núcleo – para compor um estilo de figurino que se aproximasse um pouco do que havíamos planejado. Saímos à procura de peças em brechós e também fomos solicitar o empréstimo de algumas peças no próprio Laboratório de Figurino da Unicamp. No final, mesmo com um figurino que parecia improvisado, conseguimos chegar a uma solução que dialogava com a nossa peça.

Se considerarmos que a participação ética traz como um indicador da eficiência da participação a potência de ação dos indivíduos, isto é, a participação vista pelo viés da potência sinaliza a passagem da passividade à atividade, da heteronomia passiva à autonomia corporal, podemos dizer que todos os indivíduos do grupo se sentiam altamente potentes no sentido de buscar uma solução para a questão com os figurinos. A ação se deu por meio de uma participação propositiva que reconhecia sua potencialidade e sua força para encontrar uma solução que fosse boa para todos.

Este olhar para uma resolução boa para o coletivo consiste em um balizador do estabelecimento das ações. Isso pode ser justificado pelo fato de que,

“a potência de ação é da ordem do outro, incondicionalmente. O objetivo de cada um é rentabilizar maximamente sua potência, diz Espinosa, ao mesmo tempo que afirma que só o conseguimos quando nos unimos a outros e não sozinhos, portanto, os benefícios de uma coletividade organizada são relevantes para todos, e a vontade comum a todos, é mais poderosa do que o conatus individual, e o coletivo é produto do consentimento e não do pacto ou do contrato”. (SAWAIA, 2005, p. 127)

A experiência com este grupo, portanto, colaborou para que eu confirmasse algumas suposições que eu trazia sobre a participação das pessoas em um processo de criação colaborativo: quanto mais as pessoas envolvidas

souberem a causa daquilo que as afetam, ou seja, daquilo que desejam, mais elas conseguem agir de uma maneira propositiva e colaborativa com o coletivo, por estarem exercendo uma participação ética, que é regida pelo reconhecimento da potência de ação dos indivíduos, o que significa a alegria de ser livre sem se deixar manipular por uma ética da imposição, do julgamento e da moral.

E assim, “o grupo de montagem 2007” estreou o seu trabalho em 24 de novembro de 2007 no Teatro do SESI de Piracicaba com o espetáculo chamado “Nós”. Realizou as viagens programadas pelo Projeto e também fez oito apresentações em nosso próprio espaço de trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Se o caminho que mostrei conduzir a este estado [de plenitude e contentamento] parece muito árduo, pode, todavia ser encontrado. E com certeza há de ser árduo aquilo que muito raramente se encontra. Como seria possível, com efeito, se a salvação estivesse à mão e pudesse encontrar-se sem muito trabalho, que fosse negligenciada por quase todos? Mas tudo que é precioso é tão difícil quanto raro”.
(Espinosa, Livro V da Ética in CHAUÍ, 1995,p. 52 e 53)*

Neste tempo de desenvolvimento do trabalho com os grupos procurei ficar atenta, propiciar e estimular que os participantes trouxessem à tona seus desejos para que, a partir deles, refletissem, tomassem decisões e participassem ativamente dentro do coletivo.

A condução do trabalho se deu por esse viés, por eu acreditar que, a consciência da causa dos nossos desejos incrementa a nossa potência de ação e, desta maneira, é possível desenvolver posturas éticas.

Demonstramos, ao longo desta dissertação, que potência de ação é algo que está dentro do indivíduo e que se relaciona com o que está fora dele, já que pressupõe o encontro. A potência de ação tem uma relação direta com a alegria, pois busca a autonomia e a liberdade de pensar e agir por conta própria, com o intuito de realizar as ações desejadas dentro do coletivo. É por meio da força e união do grupo que os indivíduos se fortalecem.

A delicadeza e a força necessárias para a construção de um coletivo de base consistente residem em uma esfera subjetiva dos indivíduos e que permeia todas as relações existentes em um grupo. Sendo assim, podemos dizer que a participação de cada integrante do grupo e a ação e força coletivas estão totalmente relacionadas.

E, se nossa potência de ação está intrinsecamente relacionada com nossa capacidade de ser afetado pelo outro e de ter conhecimento de sua causa, podemos afirmar que estamos potentes para agir quando somos capazes de realizar uma ação coletiva.

Portanto, a prática do processo colaborativo que buscamos construir trabalha, necessariamente, com a dimensão subjetiva/individual e com a dimensão coletiva do fazer artístico. Dentro dessa vertente, procuramos desenvolver espaços por meio de exercícios, condução de cenas, organização de produção que propiciem aos participantes a ação de pautar sua força e realização individual no diálogo com o outro.

Na prática do processo colaborativo que desenvolvemos temos a pretensão de suscitar em cada participante – nessa esfera individual/subjetiva – algumas posturas que consideramos importantes para o estabelecimento de uma participação ética. Consideramos que é fundamental que o participante de um processo colaborativo desenvolva a capacidade de refletir sobre seus desejos e aspirações e tenha claro o que realmente o move; isso posto, que saiba colocar seus desejos para o coletivo, procurando sempre ouvir o outro e respeitá-lo, respeitando seus desejos.

Além disso, faz-se necessário que o indivíduo de um processo colaborativo se perceba criticamente dentro do grupo e saiba discutir seus desejos com os desejos de outros participantes e, ainda, saiba se posicionar sobre o que não favoreça a realização de seus desejos.

Relacionando essa esfera individual com questões mais coletivas, é importante que a prática do trabalho colaborativo possibilite que o indivíduo realize ações coletivas de maneira a se comprometer com essa coletividade e que possa refletir sobre as ações realizadas de forma a propor soluções e alternativas, além de saber manifestar o seu ponto de vista frente ao encaminhamento do processo.

Instigar tais posturas nos participantes, a nosso ver, impulsiona o estabelecimento de relações que estarão pautadas no fortalecimento do indivíduo, pois favorecem que o sujeito tenha, cada vez mais, consciência de sua potência e, conseqüentemente, da causa de suas ações dentro do coletivo. A pessoa evitará (ou pelo menos perceberá com mais clareza) ficar à mercê dos acontecimentos, apenas reagindo às coisas com uma visão parcial ou julgadora sobre os fatos.

Já na dimensão coletiva do desenvolvimento da prática do processo colaborativo, consideramos ser importante refletir sobre os seguintes aspectos: é fundamental que o grupo saiba claramente todas as etapas de construção de seu processo, compreendendo todos os fundamentos que regem as decisões tomadas em cada circunstância. Isso cria a possibilidade do grupo desenvolver um autogerenciamento que poderá ter uma base consistente para tratar de assuntos relativos a qualquer campo de atuação desse coletivo. O grupo se constrói autônomo e participa em outros contextos de uma maneira ativa, sem ficar como um joguete dos acontecimentos externos.

Outro aspecto importante a ser desenvolvido é fazer com que o grupo saiba debater alternativas para resoluções de problemas que distanciam o grupo de seus desejos, e também, avalie as ações realizadas e os resultados obtidos oferecendo soluções próprias. O grupo, então, age por necessidade intrínseca ao que deseja e, em situações onde é preciso dialogar com outros grupos ou até mesmo com políticas públicas, a ação se direciona para reivindicar direitos e não para pedir favores.

A necessidade de balizar a prática do processo colaborativo pelo ato de participar dos indivíduos é justificada, como já foi dito, pela própria conformação e estruturação do processo que só se realiza com a efetiva colaboração de todos.

Sendo assim, acredito ser imprescindível o grupo se pautar por algum direcionamento teórico-metodológico para construir uma práxis do trabalho que seja forte e potencializadora, que busque um olhar para o estabelecimento das relações dentro do grupo como o motor que impulsiona esse coletivo, procurando desconstruir posturas que levem ao empobrecimento das percepções dos indivíduos, levando as ações realizadas para um campo de julgamento e condenação.

A filosofia espinosana e o seu conceito de ética foram valiosos na construção e direcionamento de nossa prática porque afirmam que a busca pela liberdade e autonomia é o que rege as ações humanas. E, para nós, a

participação efetiva em um processo colaborativo só acontece plenamente se os indivíduos que compõem o coletivo agem de maneira autônoma e livre em todas as esferas do trabalho.

Sendo assim, e estando em consonância com as idéias de Espinosa, o indivíduo livre é o que vive sob os ditados da razão, dessa razão baseada nos afetos dos quais falamos ao longo de toda a dissertação, e por isso será mais ativo que passivo em tudo com que estiver envolvido.

Liberdade, seguindo a filosofia espinosana, não é estar livre da necessidade, mas é estar consciente da necessidade. Ver as coisas como necessárias, aumenta o nosso conhecimento sobre elas, e por isso, conseqüentemente, nos faz mais livres, pois o homem livre é aquele que tem consciência das necessidades que o compelem.

Diante de todas essas colocações, é inegável que trabalhar artisticamente, recorrendo ao processo colaborativo, implica que os participantes envolvidos construam um posicionamento dentro de um campo ético-político, por se tratar de um processo que necessita que as ações realizadas por todos tenham a sua causa pautada no fortalecimento da potência individual relacionada com o coletivo.

A maneira como me posiciono dentro do coletivo é determinante na construção e afirmação de posturas éticas, as quais buscam aprofundar e ampliar a atuação livre e autônoma do próprio coletivo.

O modo de posicionar-se eticamente que buscamos suscitar em nossa prática colaborativa, nada mais é do que um movimento de reflexão onde o indivíduo interpreta seus afetos desvendando a causa real de seus desejos, ou seja, o pensamento e ação partem dos afetos e não contra eles. E, quando o sujeito se reconhece como a causa de seus desejos, descobre que o que ele é, é o que ele faz e sente e, que sua existência e sua potência são a mesma coisa.

Nessa descoberta reside a liberdade e a autonomia dos participantes que, a partir disso, se afirmam como seres ativos e percebem que é empreendendo ações coletivas que essa sua força de existir aumenta. Sendo assim, as ações dos participantes serão éticas porque, é por meio dessa forma de se posicionar que serão livres, autônomos e felizes.

Portanto, a prática do processo colaborativo que desejamos construir possui como aposta que é por meio do desenvolvimento de uma razão afetiva que os indivíduos conquistam sua autonomia, liberdade e felicidade e será a partir disso que a participação dos envolvidos se constituirá por posturas éticas que potencializarão tanto os indivíduos quanto o grupo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS²⁸

- AMADO, G.; GUITTET, A. **A dinâmica da comunicação nos grupos**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- ANZIEU, D.; Martin, J. **La dinámica de los grupos pequeños**. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1971.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.
- BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2001.
- BONFITTO JÚNIOR, M. **O ator-compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRANDÃO, CARLOS. (Org.). **Pesquisa Participante**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2001.
- BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CHAUÍ, M. **Espinosa, uma filosofia da liberdade**. São Paulo, editora Moderna, 1995.
- DUARTE JR, J.F. **O sentido dos sentidos, a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar Edições, 2001.
- ESPINOSA, B. **Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência** (Seleção de textos: Marilena Chauí). 3ª edição. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (coleção: Os Pensadores).
- FERNANDES, S. **Grupos Teatrais: anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000.
- FERRACINI, R. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP, 2001.
- FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. SP: Paz e Terra, 2004.
- GLEIZER, M. A. **Espinosa & a afetividade humana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- GUINSBURG, J. **Da Cena em Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (orgs.) **Dicionário do Teatro Brasileiro. Temas, formas e conceitos** São Paulo: Editora Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

²⁸ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- HAGUETTE, T. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.
- HARDT, M. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. São Paulo: Ed.34, 1996.
- HUIZINGA. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- KLEIN, J. **O trabalho de grupo. Psicologia social da discussão e decisão**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.
- LAROSSA, J. **Pedagogia Profana. Danças, piruetas e mascaradas**. 4ª edição, 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.
- LOPES, J. **Pega Teatro**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1989.
- LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. D. E. **A Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.
- MAFFESOLI, M. **Elogio da Razão Sensível**. Trad. Albert Suckenbruck. Petrópolis: Ed.Vozes, 1998.
- MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICHON-RIVIÈRE, E. **O Processo Grupal**. 7ª edição. São Paulo: Editora Martin Fontes, 2005.
- ROSENFELD, A. **Texto e Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. **Prismas do teatro**. São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROUBINE, J-J. **A Linguagem da encenação teatral**. 2ª edição. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SCRUTON, R. **Espinosa**. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- SKLIAR, C. **Pedagogia (improvável) da diferença. E se o outro não estivesse aí?** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- SOUZA, R. T. **Sentido e Alteridade Dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Lévinas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000
- SPINOZA, B. **Ética**. Tradução e notas Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKI, K. **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Minha vida na arte**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TEATRO DA VERTIGEM, **Trilogia bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

WEKWERTH, M. **Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral**. São Paulo: Hucitec, 1986.

ARTIGOS, ENSAIOS, CRÍTICAS e NOTÍCIAS

ABREU, K. Jogar o jogo de olhos abertos: A Escola Livre e o teatro de grupo. **Cadernos da Escola Livre de Teatro**, n.3, p. 70-73, março 2007.

ABREU, L.A. Processo Colaborativo – Relato e Reflexão Sobre Uma Experiência de Criação. **Cadernos da Escola Livre de Teatro**, n. 0, março 2003.

_____. Raízes do processo colaborativo. **O Sarrafo**, n.9, março 2006.

ARAÚJO, A. A cena da criação. **Bravo!**, ano 5, n.49, p.20-22, out.2001.

_____. Da impossibilidade de escrever sobre o processo. **Subtexto – Revista de Teatro Galpão Cine Horto**, n.2, ano II, p. 25, dezembro, 2005.

_____. Fim do milênio mistura terror e utopia. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, n.1, junho de 2001.

_____. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, número 6, 2006.

BONFANTI, G. Iluminação hoje: inquietações e ações. **O Sarrafo**, n.6, agosto, 2003.

BOTOSSO, B. M., GUEDES, O. Cultura como mediação de pertencimento ao espaço: um dos avessos da alienação. **Revista Agora: Políticas Públicas e Serviço Social**, ano 2, n. 4, julho, 2006.

BROOK, P. Da liberdade fácil à liberdade difícil. **Folhetim**, n. 14, jul-set, 2002.

BURKE, M. L. A Sociedade Líquida – Zygmunt Bauman. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 de outubro de 2003.

CAETANO, N. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas** - Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, número 6, 2006.

CARBONARI, M. Entrevista Inédita com Enrique Buenaventura, Colômbia, 2003.

- CARMONA, D. O processo criativo do ator no projeto BR-3 do Teatro da Vertigem. **Subtexto – Revista de Teatro Galpão Cine Horto**, n.2, ano II, p. 26 – 31, dezembro, 2005.
- CARRERA, A., OLIVETTO, D. Processo Coletivo e Processo Colaborativo: Horizontalidade e Teatro de Grupo. Programa de Pós-Graduação em Teatro - **CEART** – Universidade do Estado de Santa Catarina, sem data.
- CARVALHO, B. BR – 3 (Primeira Versão). **Subtexto – Revista de Teatro Galpão Cine Horto**, n.2, ano II, p.32–34, dezembro, 2005.
- CASTELLAN, M.; HERMANN, J.; Del' ARCO, "A. Vertigem que vem da alma. Entrevista com Joelson Medeiros". Disponível em: <http://www.rabisco.com.br/25/vertigem.htm>
- DEMANTO, I. Expedição BR-3 – Reflexão, fragmentos. **Subtexto – Revista de Teatro Galpão Cine Horto**, n.2, ano II, p.14 – 24, dezembro, 2005.
- DOSSIÊ APOCALIPSE (vários autores). **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, n.1, junho de 2001.
- FERNANDES, S. A violência do novo. **Bravo!** ano 5, n.51, p.136-139, dez.2001.
- _____. Notas sobre Dramaturgia Contemporânea. **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética, ano 8, n.8, p.25-38. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- FREITAS, E. Luis Alberto de Abreu e o processo colaborativo. Comunicação apresentada na XII Semana de Ciências Sociais da PUC- SP – Grupo de Trabalho: História, Arte e Tecnologia, 2004.
- GUEDES, A.; SAADI, F.; GARCIA, S. Teatro da Vertigem e o radical Brasil. Entrevista de Antônio Araújo. **Folhetim**, n. 20, p. 79 - 121 jul-dez , 2004.
- LABAKI, A. Dramaturgia paulista hoje. **Folhetim**, n.15, out-dez, 2002.
- LABAKI, A.; SAADI, F.; GARCIA, S. Luís Alberto de Abreu: a dramaturgia e o eixo do mundo. **Folhetim**, n.16, jan-abril, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. Trad. De Rachel Imanishi. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, v.3, n.3, p 9-19, 2004.
- MARTINS, A. Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos – encontro entre o trágico e o conhecimento intuitivo. **Revista O que nos faz pensar**, n. 14. Rio de Janeiro: PUC-RJ, p.183-198, 2000.
- MEYER, A. Dramaturgia de grupo. Debate entre Fernando Bonassi, Hugo Possolo, Luís Alberto de Abreu, Reinaldo Maia e Sérgio de Carvalho. **O Sarrafo**, n. 2, abril, 2003.

- MOURÃO, L. Pertencimento. In: FERRARO, L. (org.) **Encontros e caminhos: formação de educadoras (es) ambientais e coletivos educadores**, Brasília: MMA, p. 247- 256, 2005.
- NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, n.2, 2002.
- PEIXOTO, F. Teatro de Grupo: significado e necessidade. **Máscara** Revista de Teatro, Ribeirão Preto, ano 1, n.1, p1,1992.
- _____. Dramaturgia & Grupo. **Máscara** Revista de Teatro, Ribeirão Preto, SP, ano 2, p.4-5, 1993.
- PERRECHIL, L., LANDIN, D. Às Margens do Brasil – Entrevista de Antônio Araújo ao Grupo Sagomadarrea. Disponível em: www.facasper.com.br/cultura/site/entrevistas
- REVISTA DO LUME. 01/98; 02/99; 03/00; 04/04 – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, 1998.
- RINALDI, M. Existe ator que não seja criador? **O Sarrafo**. São Paulo, n.2, p.9, abr, 2003.
- _____. Trilogia marca novo ciclo. **O Sarrafo**, n. 1, março, 2003
- _____. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, número 6, 2006.
- RODRIGUES, M. A.; ARAÚJO, A.; FREIRE, E.; LAGE, R.; POSSOLO, H.“ Encenação repensada”. **O Sarrafo**, n. 4, junho, 2003.
- SAADI, F. Guilherme Bonfati em foco. **Folhetim**, n. 20, p.44-49, jul-dez 2004.
- SAWAIA, B. B. Participação social e subjetividade. In:SORRENTINO, M. (org.). **Ambientalismo e participação na contemporaneidade**. São Paulo: Educ-FAPESP, 2001.
- SAWAIA, B.B. A crítica ético-epistemológica da psicologia social pela questão do sujeito. In: **Psicologia e Sociedade – Revista da Associação Brasileira de Psicologia Social (ABRAPSO)**, vol 10, nº 02, São Paulo: ABRAPSO, 1998.
- SIVIERO, S. Teatro da Vertigem – Reflexões sobre o trabalho de criação do ator no projeto BR-3. **Subtexto – Revista de Teatro Galpão Cine Horto**, n.2, ano II, p.10-13, dezembro, 2005.
- SOUSA, M. Recepção mediática como linguagem de pertencimento: entre o comum e o público. Trabalho apresentado no XV Encontro da Compôs – Universidade Estadual Paulista. Bauru, junho, 2006.

TEATRO DA VERTIGEM. Casa número 1. **O Sarrafo**, n. 3, maio, 2003.

_____. Teatro da Vertigem. **O Sarrafo**, n.5, julho, 2003.

_____. O que dizer sobre a relação ator/diretor no Vertigem ? - Depoimento dos atores. **O Sarrafo**, n.4, junho, 2003.

TROTTA, R. Autoridade, grupo e encenação. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, número 6, 2006.

UZEL, M. A polêmica pela polêmica não me interessa – Entrevista com Antônio Araújo. **Folha da Bahia**, 05 dezembro de 2002.

DISSERTAÇÕES e TESES

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de O Paraíso Perdido. 2003. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ARAÚJO, Antônio. **A Encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...** Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

COSTA-PINTO, Alessandra B. **Em busca da Potência de Ação**: Educação Ambiental e Participação na agricultura caiçara no interior da Área de Proteção Ambiental de Ilha Comprida, SP. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciência Ambiental) – PROCAM, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto**: dramaturgia em processo colaborativo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

RINALDI, Míriam. **O Ator do Teatro da Vertigem**: o processo de criação de Apocalipse 1, 11. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.