

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes

A CENA INVERTIDA E A CENA EXPANDIDA:  
projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o  
trabalho do Ator

Clóvis Domingos dos Santos

Belo Horizonte  
2010

CLÓVIS DOMINGOS DOS SANTOS

A CENA INVERTIDA E A CENA EXPANDIDA:  
projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o  
trabalho do Ator

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Belo Horizonte  
2010

## FOLHA DE APROVAÇÃO

CLÓVIS DOMINGOS DOS SANTOS

TÍTULO: “A CENA INVERTIDA E A CENA EXPANDIDA: PROJETOS DE APRENDIZAGEM E FORMAÇÃO COLABORATIVAS PARA O TRABALHO DO ATOR”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Belo Horizonte, 2010.

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando (orientador) – EBA/UFMG

---

Prof. Dra. Denise Araújo Pedrón – PUC/MINAS

---

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – EBA/UFMG

Santos, Clóvis Domingos dos, 1971-

A Cena Invertida e a Cena Expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do ator / Clóvis Domingos dos Santos – 2010.

152 f. : il.

Orientador: Antônio Barreto Hildebrando

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Agrupamento Obscena – Crítica e interpretação – Teses. 2. Grupo Teatro Invertido – Crítica e interpretação – Teses. 3. Representação teatral – Estudo e ensino - Teses. 4. Atores – Teses. I. Hildebrando, Antônio, 1961 - II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028

À minha querida tia Maria Aparecida Baptista Castanheira que sempre acreditou em meus sonhos e esteve comigo o tempo todo, dedico este trabalho pela força, alegria e fé que sempre nortearam minha vida.

## **AGRADECIMENTOS**

À Luiz Fernando da Silva, pela parceria e amizade eternas.

À minha família, pelo apoio constante.

Aos parceiros da Questão Z Cia Cênica e N3PS (Núcleo Permanente de Pesquisa e Performance), pelos diálogos colaborativos.

Aos integrantes do Grupo Teatro Invertido, em especial à Camilo Lélis, Rita Maia, Leonardo Lessa, Kelly Crifer e Rogério Araújo.

Aos integrantes do Obscena - agrupamento de pesquisa cênica, em especial à Erica Vilhena, Nina Caetano, Lissandra Guimarães, Joyce Malta, João Alberto de Azevedo e Saulo Salomão.

Ao Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando, pela orientação precisa e provocativa.

Aos professores Marcos Antônio Alexandre e Fernando Antonio Mencarelli, pela cuidadosa análise no Exame de Qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes: Ernani Maletta, Mariana Muniz e Marcelo Kraiser.

Aos companheiros de mestrado: Ernesto, Helena, Maíra, Geraldo, Marcelo, Isaque e Cristiano.

À Zina, funcionária da Pós-Graduação, pelo carinho e paciência.

Aos amigos virtuais, pelas trocas incessantes: Lucia Nasser (UFBA), Lucio Agra (PUC/SP), Verônica Veloso (USP), André Carreira (UDESC) e Juliana Monteiro (ESCOLA LIVRE DE SANTO ANDRÉ).

Aos amigos de sempre: Jamile, Silvinha, Daniel, Arlete, Edilívia e Cláudia.

Ao Ricardo Carvalho de Figueiredo, pela preciosa interlocução.

Ao Fábio e Jérôme, pela presença iluminada.

À Clarissa de Carvalho Alcantara, pela cumplicidade e generosidade.

À querida amiga Heloísa Magda Mendes, pelo carinho e ajuda em todos os momentos.

Ao Whesney Siqueira, pelo amor e companheirismo.

Aos atores da Cia. Teatral Crepúsculo, pelo ensinamento do que é fazer e amar o teatro.

À Patrícia Otoni, pela revisão do texto.

À Evileni Rodrigues A. Silva, pela tradução do resumo.

À Capes, pela concessão da bolsa que me permitiu maior dedicação à pesquisa.

## RESUMO

Nesta dissertação, investiga-se a criação de projetos e modos de colaboração artística para o trabalho do ator. Numa perspectiva coletivizada de criação cênica, procura-se ampliar o conceito de colaboração a partir do estudo de caso de dois núcleos artísticos: o Grupo Teatro Invertido e sua experiência com o Processo Colaborativo e o agrupamento Obscena e sua construção de uma Rede Colaborativa. Em 2008, ambos os coletivos realizaram projetos específicos de pesquisa cênica em criação colaborativa e esta dissertação analisa como se dão as novas práticas que visam uma preparação técnica, estética e ética para a formação e fortalecimento de um ator mais propositivo e autoral. Seriam estratégias para uma pedagogia de grupo ou rede? Se projetos de pesquisa (ao contrário de projetos de criação de espetáculo) foram privilegiados por estes núcleos, o que se apontaria nessas escolhas? A hipótese é de que haveria o desejo, por parte desses coletivos, de se investigar novos olhares sobre a cena teatral, o que se daria a partir de uma aprendizagem colaborativa, além de uma maior autonomia e expansão da função do ator, nosso objeto de estudo.

Palavras-chave: Processo Colaborativo; rede colaborativa; formação do ator; aprendizagem colaborativa.



## ABSTRACT

This research investigates the creation of projects and ways of artistic collaboration to the work of an actor. In a collective perspective of the theatrical creation, one sought to broaden the concept of collaboration with the study of two artistic groups: The group of Teatro Invertido and its experience with the Collaborative process and the Obscena grouping and its construction of a Collaborative network. In 2008, both artistic gathering performed specific projects in collaborative creation and this thesis analyzes how the new activities that focus on a technical, aesthetic and ethic preparation to the training and strengthen of an actor who is more propositional and authorial. Might they be new strategies to a group and network pedagogy? If research projects (on the contrary of projects of theatrical creation) were privileged by these artistic gathering, what might point out in this choices? The hypothesis is that it would be a desire to explore the new view upon the performances, what would happen via a collaborative learning. It would give a greater autonomy and expansion to the function of an actor, which is the purpose of the current research.

Key words: Collaborative process; collaborative network; actor's formation; collaborative learning.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01: Cena “Diálogo Interrompido” .....	64
FIGURA 02: Cena “Essência” .....	67
FIGURA 03: Cena “Falsa Ocorrência” .....	71
FIGURA 04: Cena “Estado de Coma” .....	73
FIGURA 05: Cena “Re-velar” .....	75
FIGURA 06: “Troupas Ensanguentadas” .....	97
FIGURA 07: Erica Vilhena na primeira mostra do Obscena .....	103
FIGURA 08: Lissandra Guimarães como a Mulher – Objeto .....	110
FIGURA 09: “A Cidade das Mortas” .....	111
FIGURA 10: Nina Caetano em “A Cidade das Mortas”.....	111
FIGURA 11: Joyce Malta no procedimento: “Baby-Dolls”.....	112
FIGURA 12: William Neimar no procedimento “Queixa retirante” .....	117

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1: APRENDIZAGENS COLABORATIVAS PARA O TRABALHO DO ATOR</b> .....	19
1.1- Criação Coletiva e Processo Colaborativo.....	22
1.2- Linhas de força do Processo Colaborativo.....	31
1.3- O ator Colaborativo.....	36
1.4- Aprendizagens Colaborativas.....	40
<b>CAPÍTULO 2: O ATOR – NARRADOR: POÉTICAS DO GRUPO TEATRO INVERTIDO</b> .....	49
2.1- Uma trajetória colaborativa.....	51
2.2- Invertendo as funções criativas .....	59
2.3- Cinco experimentos cênicos .....	64
2.4- “Re-velar” os desafios das relações est <i>Éticas</i> na sala de ensaio: autonomia e colaboração.....	75
2.5- Diálogos colaborativos.....	80
<b>CAPÍTULO 3: EXPERIMENTADOR/ EXPERIMENTADOR: PROCESSOS FORMATIVOS DO ARTISTA OBSCENO</b> .....	84
3.1- A construção de uma rede coletiva .....	89
3.2- O percurso da pesquisa .....	93
3.3- O desenvolvimento de pesquisas individuais e coletivas .....	107
3.4- Expandindo as zonas de colaboração e criação .....	108
3.5- Sobre o trabalho dos atores .....	116
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	123
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	127
<b>ANEXOS</b> .....	132

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, investiga-se a criação de projetos e de modos de colaboração artística para o trabalho do ator. Numa perspectiva coletivizada de criação cênica, procura-se ampliar o conceito de colaboração a partir do estudo de caso de dois núcleos artísticos: o Grupo Teatro Invertido e sua experiência com o Processo Colaborativo e o agrupamento Obscena e sua construção de uma Rede Colaborativa.

A temática do Processo Colaborativo me foi apresentada ao ingressar no Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, em 2003. No ano seguinte, fui convidado para participar como ator-pesquisador de um projeto de iniciação científica que investigava a linguagem épico-dramática e o processo de criação colaborativa.

Considero que esse projeto teórico-prático<sup>1</sup> resultou numa das mais importantes experiências da minha formação como ator. Confrontava-me, então, com aspectos inerentes à dimensão coletiva da arte teatral, quais sejam: dialogar com outros artistas; defender pontos de vista; propor materiais expressivos; respeitar diferentes linhas de pensamento; aceitar interferências em meu trabalho etc. O Processo Colaborativo, nesse momento, com todos os seus desafios e provocações, se apresentava como um lugar fértil para a formação do ator. Mais do que uma instrumentação técnica, que considerava e considero necessária, era-me exigida uma ética de ator integrante de um grupo. As relações pessoais e coletivas se tornavam grandes desafios e era necessário me abrir a uma aprendizagem colaborativa.

Em 2005, retomei a investigação sobre o Processo Colaborativo, mas com o foco sobre o trabalho do ator. Esta pesquisa de iniciação científica – “Dramaturgia da cena: a escrita no corpo do ator”<sup>2</sup> – permitiu-me apreender os mecanismos de criação do ator. E, a partir desse estudo, surgiu a necessidade de se investigar as possíveis transformações, facilidades ou dificuldades dos atores no contato com o Processo Colaborativo. Dentre as muitas perguntas que foram feitas, destacaram-se aquelas que indagavam sobre a pedagogia de formação do ator. Perguntavam-se: por que o território da criação colaborativa apresenta-se tão desafiante e repleto de crises? Seria

---

<sup>1</sup> Coordenado pela professora Nina Caetano, o projeto “Histórias no Crepúsculo da Memória: texturas teatrais de causos e lembranças de velhos de asilo de Ouro Preto” teve duração de um ano e meio. Pesquisa realizada com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC).

<sup>2</sup> Novamente com a coordenação da professora Nina Caetano e realizada pelo Programa Institucional de Voluntários de Iniciação Científica (PIVIC).

necessária uma formação mais específica para os atores dentro do universo da criação colaborativa? Essas questões demandavam uma nova investigação.

Pode-se constatar, no teatro contemporâneo, um fenômeno cujas raízes se encontram na ampliação do conceito de atuação, que passou a abarcar não só o trabalho de preparação do ator, aqui no sentido de intérprete, para o momento da apresentação cênica, mas também o próprio processo de criação.

Ao contrapor-se à certa tradição do teatro, na qual o espetáculo é o resultado de um caminho linear que parte da literatura dramática, passa pela concepção cênica da direção e desemboca na execução do intérprete, a função do ator assume, no teatro colaborativo, uma condição de autoria da obra resultante, o que exige, então, uma redefinição de seu papel. Considerado por Pavis (1999, p.30) como um “vínculo vivo entre o texto do autor e as diretivas de atuação do encenador”, o ator seria aquele que possui a função mais distante da autoria da obra teatral (pensada aqui como um todo), sendo apenas intérprete da manifestação criativa do escritor e do diretor. Ainda que muito da criação cênica seja decorrente das contribuições dadas pelo ator através de suas improvisações, essas são vistas, ainda hoje, como a retratação corporificada das concepções do texto e da encenação.

Com a proliferação de espetáculos construídos em um sistema de criação coletiva, principalmente nas décadas de 60 e 70, é que se abre a possibilidade de investigação de uma dramaturgia do ator. Corroborando essa ideia, em seu livro “O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira”, Mariângela Alves de Lima (1983), analisando os trabalhos de grupos teatrais dos anos 70, aponta o surgimento de um ator-autor. Ainda segundo essa autora, o ator-autor seria aquele que exerce uma autoria que vai além da função de intérprete ou mesmo de criador de uma personagem para atuar em áreas tradicionalmente restritas ao dramaturgo e ao diretor. Acredito que aqui se trata de uma autoria que não se estabelece como escrita (ainda que muitos atores pudessem escrever suas cenas), mas como possibilidade de participação na concepção de um espetáculo.

No começo dos anos 90, no Brasil – mais especificamente em São Paulo – começa a se aprofundar a pesquisa em torno de uma dramaturgia em processo ou, em outras palavras, da criação de uma obra teatral por meio do Processo Colaborativo, o qual pode ser considerado, segundo Silva (2002, p.101), como uma metodologia de criação “em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie

de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”. Esse processo, de certa forma, recupera algumas características da criação coletiva dos anos 70, mas, agora, cada função artística – ator, diretor, dramaturgo etc. – é preservada; diferentemente do rodízio de funções como era desenvolvido na criação coletiva.

Então, o trabalho do ator ganha contornos de uma nova dimensão, já que, segundo Desgranges (2003, p.156), não se restringe mais a compor, dar vida a uma personagem, mas expande na exploração das variadas possibilidades criativas que estão ao seu alcance e podem ser ampliadas em relações estabelecidas com os demais elementos da cena.

Essa nova possibilidade de experimentação e criação necessita de uma instrumentação tanto técnica como ética do ator, conforme salientado por Bonfitto (2002, p.16) para quem o aspecto ético “torna-se objeto de reflexão à medida que assume um papel fundamental no processo de trabalho do ator, enquanto construtor das percepções adequadas a cada processo artístico”. A partir das perspectivas apontadas até o presente momento para um trabalho em colaboração, propõe-se, nesta pesquisa, pensar o ator como sujeito e dono de sua expressão que fortalece a musculatura da cena a partir de sua intervenção física, conceitual e colaborativa.

Para Buenaventura (1985):

[...] é necessário passar da condição de histriônico para a condição de ator, da condição de intérprete para a de criador que tem o direito e o dever de intervir (metodologicamente) em todos os níveis e aspectos do processo de produção do discurso do espetáculo e das relações deste com o público.<sup>3</sup> (Tradução nossa)

No Processo Colaborativo, Silva (2002, p.84) conclama o ator a assumir um papel de autor e criador da cena:

Não nos interessava um ator apenas executor ou corporificador de projetos de outrem. Projetávamos para ele um compartilhamento de criação em pé de igualdade com todos os outros realizadores. Daí, o fato de não apenas representar uma personagem, mas, sobretudo, de efetuar um depoimento artístico autoral. Agente não apenas físico ou vocal, mas também conceitual. Por isso, nos referimos a esse tipo de *performer* como ator-pensador, ator-criador, ou ainda a(u)tor.

Pode-se afirmar que o Processo Colaborativo, em certa medida, pressupõe a existência de um ator-criador que pesquisa sua arte e assume um posicionamento frente a um tema escolhido. Se esse ator se assume como um sujeito/artista enunciador de um discurso (individual e coletivo

---

<sup>3</sup> [...] “es necesario pasar de la condición de histrión a la condición de actor, de la condición de intérprete a la de creador que tiene el derecho y el deber de intervenir (metodologicamente) en todos los niveles y aspectos del proceso de producción del discurso del espectáculo y en las relaciones de este con el público”. <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm>

ao mesmo tempo), isso muito o aproxima de um *performer*. Esse aspecto é também destacado por Santos (2004), para quem a *performance-arte* influenciou e ainda influencia o trabalho do ator, pois ele deixa um pouco de ser um intérprete e passa a se assemelhar mais a um *performer* contemporâneo; que toca, dança, representa, cria textos e personagens, pesquisa, treina e assina o próprio trabalho.

Numa proposta de um teatro mais “performativo”, esse ator pode experimentar novos procedimentos de criação, agora em diálogo mais direto com outras linguagens da cena. São as interferências das distintas áreas de criação (como no caso do Processo Colaborativo), que possibilitariam ao ator desenvolver novas habilidades. Ao integrar um corpo coletivo de trabalho torna-se necessário desenvolver estratégias que permitam maior abertura e disponibilidade no contato com o outro.

No campo teatral, ao estudarem processos de criação e autoria coletivos, pesquisadores como Figueiredo (2007) e Trotta (2008) têm identificado a passagem do ator que vem de uma formação mais tradicional para a criação em rede colaborativa. Para esses pesquisadores, agir de forma colaborativa tem sido um aprendizado e desafio para o ator que teve uma formação para intérprete. Desta forma, Trotta (2008, p.115) relata, por exemplo, a atitude de um ator (dentro de um processo de criação) que persistia na função de intérprete esperando da direção a mágica da exuberância de sua interpretação:

Desnecessário dizer que este pensamento segundo o qual o ator outorga à direção o papel de arrancar dele o seu melhor representa, na passividade que encerra, o avesso mais extremo daquilo que chamamos autoria, uma vez que o intérprete não se coloca como autor nem mesmo da sua própria interpretação.

Para mim, o Processo Colaborativo propõe ao ator novos princípios e procedimentos de trabalho, tais como: a autonomia, o reconhecimento de parcerias, a contaminação de fazeres artísticos, a criação de uma linha própria de trabalho etc. Daí meu desejo de perguntar se, no exercício da criação colaborativa, o ator estaria experimentando uma nova formação, agora realizada a partir de uma pedagogia de grupo.

Percebo uma significativa aproximação entre o Processo Colaborativo e a Pedagogia da Autonomia proposta pelo educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997). Para este pensador, a autonomia pode ser pensada como:

amadurecimento do ser para si, processo e vir a ser. Não ocorre em data marcada. É nesse sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade (Freire, 2005, p. 107).

Acredito que para o exercício de uma pedagogia de grupo, a autonomia, como experiência de decisão e de responsabilidade, precisa ser estimulada e vivenciada como um processo sempre contínuo que leva à prática de colaboração. O ator autônomo, dentro de um coletivo, pode ser fortalecido pela possibilidade de intervir e transformar, sendo respeitado e considerado como sujeito instituinte.

Por isso, delimito como eixo desta pesquisa a criação de espaços e modos de colaboração artística para o trabalho do ator. Assim escolhi estudar os projetos de pesquisa cênico-artística de dois coletivos da cidade de Belo Horizonte que, no ano de 2008, investigaram a criação colaborativa: o Grupo Teatro Invertido e o Obscena.

O Grupo Teatro Invertido realizou a pesquisa “Ator Invertido - cinco sentidos para a construção da cena”. Nesse processo, os cinco atores do grupo foram deslocados de suas funções habituais e convidados a experimentar a direção cênica e a composição dramaturgica. Cada núcleo de criação teve, em média, vinte e cinco dias de pesquisas e ensaios para desenvolver uma cena inédita, que teria, como ponto de partida temático, um dos cinco sentidos. Ao final de cada etapa, era realizada uma apresentação da cena ao público (no total foram cinco cenas), seguida de um debate.

Já o Obscena – agrupamento independente de pesquisa cênica – realizou o projeto “Às Margens do Feminino: texturas teatrais da beira”. Tal projeto visava um diálogo criativo entre seus criadores (atores, diretores e dramaturgos) e investigava o universo marginal da mulher, com o foco em vários elementos de linguagem como: a atuação rapsódica, o modelo não-representacional de ações e o conceito de ocupação/instalação. O agrupamento realizava intervenções urbanas e ocupações espaciais. Aconteceram quatro mostras de trabalho e um fórum de discussões durante o ano.

O Grupo Teatro Invertido buscou uma prática bem próxima ao Processo Colaborativo, baseado na experiência de coletivos como Teatro da Vertigem, entre outros. O Obscena investiu na criação de uma rede colaborativa. Desejo tratar das aproximações e afastamentos que percebo nas pesquisas de ambos os núcleos artísticos e principalmente no que concerne ao trabalho dos atores.



Para isso, realizei uma revisão da literatura no que diz respeito ao Processo Colaborativo, modo de criação que desde a década de 90 é investigado na Escola Livre de Santo André e nas práticas do Teatro da Vertigem. Destaco uma bibliografia mais recente para minha pesquisa:

- Coletivos Artísticos Brasileiros: Um Estudo de Casos sobre Discurso e Subjetividade Política nos Processos Colaborativos em Artes (dissertação de mestrado de Lucia Naser Rocha pela UFBA em 2009);

- A Encenação no Coletivo: Desterritorializações da Função do Diretor no Processo Colaborativo (tese de doutorado de Antonio Carlos de Araújo Silva pela USP em 2008);

- A Autoria Coletiva no Processo de Criação Teatral (tese de doutorado de Rosyane Trotta pela UNIRIO em 2008);

- A Dimensão Coletiva na Criação: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto (dissertação de mestrado de Ricardo Carvalho de Figueiredo pela UFMG em 2007);

- O Ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11 (dissertação de mestrado de Miriam Rinaldi pela USP em 2005).

Ao revisar esses estudos, me ative sempre à perspectiva de como se dá o trabalho dos atores no exercício colaborativo. Também foi impossível não dimensionar a prática atoral contemporânea dentro de uma perspectiva de um teatro pós-dramático, isto é, um território miscigenado pelas diversas artes, como: música, cinema, dança, performance e novas mídias. Para tanto, visitei teóricos como Hans-Thies Lehmann, Josette Féral, Matteo Bonfitto, entre outros.

Como metodologia, optei nesta pesquisa por uma abordagem qualitativa. Segundo Chizzotti (2000, p.79), em seu livro *Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais*:

A abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações.

Outro fator a ser destacado é minha relação de proximidade com o objeto desta pesquisa, uma vez que sou participante do agrupamento Obscena e praticante de algumas experiências colaborativas há alguns anos.

Na pesquisa do agrupamento Obscena utilizei como referência, além de meu diário de trabalho, a leitura e análise dos textos (de todos os participantes) postados no *blog* (página na *web*). Além disso, acompanhei de perto, como privilegiado espectador, a maioria das experimentações práticas que aconteceram. Assim delineei o percurso de todo o processo vivido. Também pude perceber como se deram as trocas, discussões e colaborações na pesquisa. Já com o Grupo Teatro Invertido, o procedimento foi diferente: acompanhei alguns dias de trabalhos práticos e, nesta pesquisa de campo, elaborei um diário de bordo. Também tive acesso a alguns relatórios produzidos pelos atores sobre a pesquisa e utilizei entrevistas semi-dirigidas durante o processo de criação da última cena do projeto e alguns meses após o término do mesmo.

Para alcançar os objetivos propostos nesta pesquisa, no primeiro capítulo, faz-se uma discussão sobre Pedagogias de Grupo e aprendizagem colaborativa no âmbito da criação atoral. Foram materiais de inspiração, as leituras de trabalhos de pesquisadores como Trotta (2008) e Carreira (2007, 2008), principalmente os deste último autor, devido aos seus textos com outros autores participantes do Projeto de pesquisa “Teatro de Grupo e a Construção de Modelos de Trabalho do Ator”, pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Para isso, também foi necessário pesquisar os conceitos e práticas da Criação Coletiva e do Processo Colaborativo. Pude perceber as ressonâncias da primeira prática coletiva sobre a segunda e como determinados princípios e procedimentos são retomados, atualizados ou então modificados.

Nesse capítulo, também busquei dialogar com outros estudos, principalmente com a Pedagogia de Paulo Freire e suas questões, como a autonomia no ato educativo. Ainda longe de um aprofundamento desse diálogo, o meu objetivo ao estabelecê-lo foi, neste trabalho, ampliar os instrumentos para uma discussão mais rica. Também tentei mapear as principais características presentes nas aprendizagens colaborativas de atores pertencentes a grupos teatrais (como o Teatro da Vertigem, Maldita Cia de Investigação Teatral etc) e projetos artístico-pedagógicos (como a Escola Livre de Santo André e o Galpão Cine Horto) que vivenciaram processos colaborativos de criação.

O capítulo seguinte se baseia no primeiro estudo de caso, a saber, o processo de pesquisa do Grupo Teatro Invertido. O objetivo, além de mapear o percurso criativo dos atores, foi identificar como se deu a prática do grupo na experiência com o Processo Colaborativo a partir da singularidade desse jovem coletivo. Meu foco de análise foi principalmente o quinto e último núcleo de criação, que resultou na cena intitulada “Re-velar” (cujo sentido era a visão), pois,

nesse núcleo estive presente na sala de ensaio e pude acompanhar todo o processo de pesquisa e gestação. Utilizo o diário de bordo que produzi e, a partir dele, traço linhas de discussão com algumas teorias do Processo Colaborativo. A leitura da dissertação de Mestrado de Rita Maia (atriz do Grupo Teatro Invertido), intitulada “O Ator em Questão: Um foco na função do ator no Processo Colaborativo do Grupo Teatro Invertido”, também me auxiliou neste estudo de caso.

No terceiro e último capítulo é feito o segundo estudo de caso, no qual se busca investigar a pesquisa do Obscena – agrupamento independente de pesquisa cênica. O objetivo é identificar como a rede colaborativa foi criada, bem como seus desafios, ações e descobertas. Na pesquisa sobre o Obscena, tem-se um olhar que desliza o tempo todo entre interno x externo e subjetivo x objetivo. Pesquisei principalmente os textos dos integrantes do agrupamento, que estão no *blog* que foi criado em 2008, ano da pesquisa. Quando necessário, recorri a minhas anotações pessoais ou realizei entrevistas mais pontuais, visando esclarecer alguma dúvida.

Finalmente, verifica-se que existem diferentes modos e espaços para o exercício colaborativo no trabalho de grupos que acreditam e desejam a colaboração como processo de construção de uma obra compartilhada, a partir da qual o ator amplia sua formação e atuação.

Em anexo, acrescentei os textos-documentos que descrevem os projetos de pesquisa dos coletivos por mim estudados (o Grupo Teatro Invertido e o Obscena) e o diário de bordo. As questões práticas, que pude verificar e acompanhar nos processos criativos desses dois coletivos belo-horizontinos, foram de fundamental importância para minha pesquisa, pelo fato de ter encontrado nestes artistas criadores, dedicados e generosos, a colaboração que os torna co-autores deste trabalho.

## **CAPÍTULO 1 – APRENDIZAGENS COLABORATIVAS PARA O TRABALHO DO ATOR**

O ator sempre teve uma função central na arte do Teatro. Ao refazermos um rápido panorama das teorias de interpretação do ator, podemos afirmar que cada teórico ou encenador provocou mudanças significativas na forma de se encarar a arte teatral. Cada método ou teoria tentou buscar respostas sobre o que é a função atoral.

Dentro da diversidade de caminhos artísticos e de processos de aprendizagem, podemos destacar a formação do ator no interior dos grupos teatrais. O Teatro de Grupo se tem apresentado, ainda, e cada vez mais, como espaço privilegiado para a construção de uma obra coletivizada.

Os grupos que optaram pela criação coletiva e pelo processo colaborativo propõem ao ator uma maior participação e possibilidade de decisão nos processos criativos. Então perguntamos: tais práticas e aprendizagens coletivas não seriam estratégias para o desenvolvimento de pedagogias da autonomia para o trabalho do ator?

Numa leitura atenta da obra do educador brasileiro Paulo Freire, principalmente em “Pedagogia da Autonomia - saberes necessários a uma prática educativa”, encontramos alguns fios condutores que nos auxiliam a pensar os processos de criação atoral no âmbito do teatro de grupo. Destacamos elementos como: ética, estética, dialogicidade, tomada de decisões, criticidade, inacabamento etc<sup>4</sup>.

A nosso ver o espaço de criação é também um espaço pedagógico. Nele se aprende, se ensina, se troca e se forma. No espaço da criação muitos saberes se revelam. Um espaço inicialmente em branco e vazio, logo inconcluso, a ser preenchido pelos desejos e conteúdos artísticos, no caso do teatro pelas contribuições dos atores, diretores, dramaturgos etc. Freire (2005) fala da inconclusão e do inacabamento como elementos que devem ser assumidos numa prática educativa, e mais, para o autor, somos seres inacabados, logo, estamos sempre em movimento e precisamos uns dos outros:

---

<sup>4</sup> Sabe-se que o foco de Paulo Freire é a luta por uma educação em defesa dos oprimidos e marginalizados, através da valorização do saber popular. No entanto, é possível, guardadas as devidas proporções, uma aproximação interessante do aspecto da autonomia na educação com a criação no teatro. De alguma forma, no pensamento do educador brasileiro, encontramos uma possibilidade de um fazer horizontal, aliado a uma curiosidade crítica e a uma disponibilidade para o risco e para a criação comunal.

A consciência do mundo e a consciência de si como ser inacabado necessariamente inscrevem o ser consciente de sua inconclusão num permanente movimento de busca. Na verdade, seria uma contradição se, inacabado e consciente do inacabamento, o ser humano não se inserisse em tal movimento. É nesse sentido que, para mulheres e homens, estar no mundo necessariamente significa estar com o mundo e com os outros. Estar no mundo sem fazer história, sem por ela ser feito, sem fazer cultura, sem tratar sua própria presença no mundo, sem sonhar, sem cantar, sem musicar [...] sem filosofar, sem pontos de vista sobre o mundo [...] sem aprender, sem ensinar, sem ideias de formação, sem politizar não é possível (FREIRE, 2005, p.57-58).

No caso de uma experiência teatral coletivizada, presume-se a criação de um espaço no qual cada artista possa construir e colaborar com seu saber específico, ou seja, num desejo de formar, com os outros criadores, um conjunto de saberes coletivos. Nessa conjugação entre individualidade e coletividade, insere-se uma opção pela vivência e criação em grupos. Para Trotta (1995, p.22):

O objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por elas.

Se a participação do ator no grupo se constitui como um legítimo exercício de autoexpressão, entra em jogo a questão das relações humanas. Trabalhar e criar em grupo são formas de se assumir, em certa medida, como inacabado e desejoso de buscar novas parcerias e saberes.

Para Freire, ao nos tornarmos conscientes de nosso inacabamento, devemos agir como seres éticos. E respeitar a autonomia e a dignidade de cada sujeito torna-se um imperativo ético e não uma concessão de favores. Assim, para que a autonomia seja exercida, é preciso garantir espaços de dialogicidade e criticidade.

É a partir dessa premissa que encaminharemos nosso trabalho, tentando perceber a presença desses elementos na formação e na ação atoriais nos processos coletivos. Verificaremos que tais aprendizagens de uma autonomia para o trabalho do ator estão diretamente vinculadas a questões históricas, sociais, políticas e estéticas.

### **1.1 - Criação Coletiva e Processo Colaborativo**

A opção por determinada forma de “fazer teatral” está diretamente relacionada à estrutura do grupo de criadores. Cada grupo tem seu projeto artístico específico e nele também se encontram os aspectos pedagógicos. Se é permitido pensar os grupos como a reunião de objetivos e ideais artísticos constituintes de um movimento de identificação, nos projetos artísticos pedagógicos esta busca se dá pela identidade nas escolhas coletivas.

Rodrigues (2006) percebe existirem alguns elementos estruturantes de um projeto artístico-pedagógico, entre eles: recursos humanos, financeiros, técnicos, físicos etc; interdisciplinaridade, entendida como a inter-relação entre duas ou mais áreas artísticas numa relação de reciprocidade entre todos os participantes do projeto; contextualização, ou seja, a transposição para a própria pesquisa da experiência do participante e flexibilidade, condição que oxigena as atividades desenvolvidas.

Para a consolidação dos objetivos artísticos de um grupo se tornam necessários recursos que permitam o funcionamento do mesmo e garantam as condições de trabalho. Na prática do grupo, sua pesquisa artística pode dialogar diretamente com suas ações externas, isto é, as atividades oferecidas à comunidade são também contextualizadas nas criações dos artistas. O grupo se deixa influenciar pelas motivações que surgem a partir do contato externo e, dessa forma, flexibiliza as relações entre seus membros, bem como os caminhos e processos de criação das obras.

Num projeto artístico-pedagógico, busca-se a associação entre a pesquisa, o ensino, no caso a formação de cada artista e a troca de experiências, e a extensão das ações do grupo.

Nos processos de criação compartilhada, sejam coletivos ou colaborativos, a vivência de um projeto artístico-pedagógico se torna necessária para a consolidação de um grupo. Ao nos referirmos ao teatro de grupo na atualidade, não podemos deixar de apontar as diferenças existentes em relação às práticas coletivas características dos anos 60 e 70. Naquela época, a coletivização criativa surgia frente aos diversos desafios e perigos de se fazer arte num país que vivia sob uma forte ditadura política e militar, que asfixiava qualquer possibilidade de expressão e contestação. A opção pela criação coletiva iria mudar toda a história, não só do Teatro Brasileiro, mas também latino-americano.

Surgiam grupos que desafiavam a censura e levavam à cena espetáculos com humor crítico e até deboche em relação às manobras dos generais e, ainda, às normas cultas e acadêmicas vigentes, ao estilo de vida individualista das classes médias etc.

Foi neste contexto que ganharam destaque grupos como Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974); Pod Minoga (1972); União e Olho Vivo (1972); entre outros que, numa ritualização do teatro coletivo, desejavam levar arte para as massas e democratizar os meios culturais. Começava a haver uma maior abertura à experimentação, ao jogo da improvisação, à destruição e reinvenção dos cânones e de grandes textos. A criação coletiva permitia que os grupos experimentassem maior liberdade artística, quase numa resposta aos governos autoritários. Vivendo numa relação verticalizada com o Poder, era preciso horizontalizar, quase igualar as relações criativas dentro da sala de ensaio e nas decisões grupais.

Nessa democratização das funções, a autoria se tornou coletiva, principalmente a partir da criação de novos textos, com novos temas e novas formas, construídos pelos atores e pelo diretor, que também se transformava em dramaturgo. Os atores improvisavam, escreviam, opinavam, produziam etc. No depoimento de Hamilton Vaz Pereira, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, fica explícito o desejo de uma prática mais comunitária e revolucionária para a época:

Na criação de um espetáculo pra gente, ficou importante não deixar na mão de um autor ou de um diretor a cabeça geral do espetáculo. A primeira atitude, então, era abolir o autor: o grupo seria o autor da transação. Esta descentralização do autor e do diretor tem a ver com um caminho próprio do grupo em acreditar que se as pessoas estão dentro de um esquema de produção, para se sustentar, para comer às custas do seu trabalho, elas deveriam ter uma capacidade maior de imaginar, de querer, de produzir arte, ou produzir teatro. Somos várias sensibilidades dentro de um espetáculo e não a sensibilidade de um autor ou de um diretor a quem todo mundo está filiado (FERNANDES, 2000, p.71-72).

Os artistas desejavam não estarem filiados, mas irmanados num projeto teatral coletivo. Estar filiado a alguma figura específica, ainda significava estar numa relação hierarquizada e não inserido numa comunidade que estimulava a autonomia de cada um. Enquanto irmanados, tais artistas constituíam então um “grupo-autor”, e neste, um “ator-autor”.<sup>5</sup>

As duas expressões acima se encontram na tese de doutorado de Trotta (2008), e a autora recorda que, na criação coletiva, a função do ator passou por significativas transformações:

---

<sup>5</sup> Termo cunhado inicialmente por Mariângela Alves de Lima (1983) para se referir a um ator que participava de todas as etapas de construção de um espetáculo.

O ator-ator não existe como função autônoma: sua prática está condicionada a um conjunto formado por outros atores que desempenham a mesma função, caracterizando o que se poderia chamar de um grupo-ator, cuja obra se estende além dos limites da cena. Os materiais, as técnicas, as condições que envolvem a obra, o processo e o grupo fazem parte da elaboração desta autoria (TROTТА, 2008, p.57).

Tínhamos então um ator construindo um trabalho coletivo, investindo em seu grupo artístico, e não numa carreira pessoal. Ele não é autônomo, no sentido de independente, porque participa de um conjunto artístico, mas possui autonomia para criar, propor e decidir dentro deste mesmo conjunto.

Na América Latina, o Grupo Experimental de Calli teve, na figura de Enrique Buenaventura, um expoente da Criação Coletiva. Para Trotta (2008, p.52), o artista colombiano foi talvez o primeiro encenador a tratar conceitual e metodologicamente da criação coletiva. Mas em seus escritos se pode perceber uma linha divisória entre texto e cena, tanto no aspecto da encenação quanto no trabalho do ator.

Buenaventura divide o trabalho entre “escrever e fazer”, e assim duas etapas surgiam:

Neste nível cada ator “se divide” em atuante e ator. O ator, como tal, participa na elaboração das analogías e depois como atuante as realiza. Posteriormente, como ator, as submete à análise. O ator deve aprender a “dividir-se”, a não misturar uma atitude com a outra (TROTТА *apud* BUENAVENTURA).<sup>6</sup>

Mais do que se dividir, percebe-se, na aprendizagem proposta, uma separação entre pensamento, formulado antes ou depois da cena, e ação, entendida como o que acontece na cena.

Numa prática em que “todo mundo faz um pouco de tudo”, também foram identificados alguns problemas: a falta de uma maior sistematização de trabalho, a fragilidade no resultado final dos espetáculos etc. Na avaliação de Abreu (2003):

A Criação Coletiva possuía, no entanto, alguns problemas de método. Um deles era talvez a excessiva informalidade do próprio processo. Não havia prazos, muitas vezes os objetivos eram 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 resumia, muitas vezes, em experimentação sobre a experimentação<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> “En este nivel cada actor ‘se divide’ en actuante y actor. El actor, como tal, participa en la elaboración de las analogías y luego como ‘actuante’ las realiza. Posteriormente, como ‘actor’, las somete al análisis. El actor debe aprender a ‘dividirse’, a no mezclar una actitud con la otra.”

<sup>7</sup> ABREU, Luís Alberto. Disponível em <http://escolalivredeteatro.blogspot.com>. Acessado em 17 de Maio de 2010.



Mas se torna difícil qualquer utilização de critérios capazes de avaliar as diferentes metodologias da Criação Coletiva. Não se tratam apenas de questões formais, estéticas, mas principalmente sociais e políticas. E sem um estudo de maior abrangência e aprofundamento sobre a Criação Coletiva, fornecendo dados mais específicos, se torna perigosa qualquer afirmação mais categórica.

A pesquisadora Silvia Fernandes, em seu livro “Grupos Teatrais: Anos 70”, refuta esta ideia de que, na criação coletiva, “todo mundo faz tudo” e pressupõe o “todo mundo opina em tudo” (2000, p.72).

Na Criação Coletiva, identificamos premissas colaborativas para o trabalho dos criadores. De alguma forma, todos eram convidados a colaborar na construção do espetáculo. Tal colaboração servia para a consolidação não somente de um produto estético, no caso o espetáculo, mas de uma forma de produção e criação marcadamente vivenciadas como forma de contestação e de resistência cultural e política aos regimes autoritários.

Na criação coletiva, a criatividade de cada indivíduo é estimulada, mas, segundo Nicolete<sup>8</sup>, “o ator é o elemento central do processo e, a partir de suas improvisações, podem surgir, além do texto, ideias de cenários, figurinos, luz, etc”.

Nicolete cita, ainda, o Living Theatre<sup>9</sup> que passou a desenvolver um trabalho com a colaboração de vários membros da companhia. E quando o grupo norte-americano veio ao Brasil em 1970, influenciou o grupo brasileiro Oficina, provocando-o a novos procedimentos artísticos baseados em trabalhos coletivos.

Interessante destacar que as ideias de Antonin Artaud influenciaram o Living, assim como Bertolt Brecht foi de fundamental importância para a criação do La Candelaria por Santiago Garcia, na Colômbia<sup>10</sup>.

Pavis (1999, p.80) afirma que Brecht definiu o trabalho coletivo como “socialização do saber”, já que a encenação não representa mais a palavra do autor, mas a marca mais ou menos visível e assumida da palavra coletiva.

<sup>8</sup> NICOLETE, Adélia Maria. **O texto teatral: reflexões sobre alguns processos de criação da dramaturgia contemporânea**. (Monografia apresentada para a Conclusão do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Didática do Ensino Superior do Centro Universitário de Santo André). Santo André/SP, 2002.

<sup>9</sup> O Living Theatre foi criado pelos artistas Julian Beck e Judith Malina nos Estados Unidos na década de 50. Para Aslan (2003, p.297), essa comunidade teatral criou espetáculos que contestavam a sociedade capitalista e recusavam o tradicional circuito de teatro comercial da época. Propunham um teatro anarquista e capaz de sensibilizar e desestabilizar os espectadores de seus espetáculos.

<sup>10</sup> Autor do livro “Teoría y Práctica del Teatro” editado e traduzido em vários idiomas, Santiago Garcia há mais de 40 anos é diretor do Grupo La Candelaria, expoente da Criação Coletiva na América Latina.

A criação coletiva resgatou para o teatro a importância da equipe de trabalho. Principalmente nos grupos amadores, o ator, por exigência da prática, acaba aprendendo outras funções que não apenas criar e representar uma personagem. O ator, então, fica mais próximo (juntamente com os outros criadores) da autoria do trabalho.

Na segunda metade dos anos 80, novas transformações ocorreram. Com o fim da ditadura, houve também a dissolução de alguns grupos teatrais que, enfraquecidos fecham as suas portas. Surge também o mercado da televisão e paralelamente muitos atores passam a integrar elencos de peças de teatro, numa busca mais solitária e individual, desvinculada de uma identidade política e grupal<sup>11</sup>. Chegamos então, a chamada “década dos encenadores”, quando os diretores se tornaram o centro da cena e, ao mesmo tempo, autores de seus espetáculos.

No começo dos anos 90, no Brasil – mais especificamente em São Paulo – começa a haver uma retomada de grupos de pesquisa e produção coletiva, que sob uma nova configuração criam espetáculos teatrais por meio do Processo Colaborativo. Dessa forma, exige-se uma redefinição na função do ator, que pode se tornar propositivo e colaborativo. O ator deixa de ser um “ator de linha de montagem” e passa a se relacionar com o discurso artístico global da obra a ser gerada, interferindo e dialogando com os outros criadores na sala de ensaio. Presume-se a existência de pelo menos uma tríade de criadores: diretor, dramaturgo e atores. Mas pode haver outros criadores que respondam pela luz, cenografia, figurino etc.

Mas o que seria, então, o Processo Colaborativo? Na acepção de SILVA (2008, p.57):

A expressão *processo colaborativo* começou a ser usada na segunda metade da década de 90 dentro de um contexto de retomada do movimento de teatro de grupo na cena paulistana. O retorno desta perspectiva grupal, que aparece quase como um contraponto à hegemonia do encenador no teatro brasileiro da década anterior, vai, aos poucos, ganhando uma dimensão nacional. Não que os grupos tenham deixado de existir após a década de 70 – entre outros coletivos importantes e atuantes nesse período, poderíamos destacar o Grupo Galpão, o Imbuça, o Ponkã ou ainda o Oi Nós Aqui Traveiz – mas o forte da produção nacional orbitava em torno dos encenadores. São, desse período, montagens importantes de Gerald Thomas, Ulysses Cruz, Bia Lessa, Gabriel Vilella, entre outros.

Ao retomar a perspectiva de uma construção mais coletivizada do processo e do produto teatral, os artistas praticantes do chamado Processo Colaborativo começaram a expandi-lo para as

---

<sup>11</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre o trabalho dos Grupos Teatrais Brasileiros na época da Ditadura Militar sugiro a consulta das seguintes obras: “Grupos Teatrais: Anos 70” de Sílvia Fernandes e a Tese de Doutorado de Rosyane Trotta, intitulada “A autoria coletiva no processo de criação”. Ambas as obras encontram-se devidamente citadas na bibliografia.

suas atividades pedagógicas e, assim, tal termo foi também utilizado nos cursos de formação da Escola Livre de Santo André e no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP.

Se para Luís Alberto Abreu (2003) o Processo Colaborativo busca uma relação de horizontalidade entre os criadores, Silva (2008, p.56) defende que “melhor do que ausência de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em determinado pólo de criação”.

O Processo Colaborativo é a expressão do diálogo artístico, num jogo de complementaridade. O ator vai tecendo a cena a partir dos materiais explorados na sala, do confronto com os outros colaboradores e de suas ações físicas. A dramaturgia da cena é, antes de tudo, uma dramaturgia *no* espaço. E nesse espaço o ator se relaciona não só com as palavras, mas com a luz, com os objetos e com a presença ativa dos outros colaboradores.

Para a criação da obra, o que importa é o posicionamento de cada artista frente ao tema escolhido. De acordo com essa nova ótica, se pressupõe um engajamento estético, ético, ideológico e até político do ator que através do espetáculo dará seu depoimento pessoal e artístico. Quando o ator assume o papel de autor e criador da cena, a sua subjetividade dialoga ou se contrapõe a da coletividade da sala de ensaio, gerando novas ideias e contaminações. Um ator propositivo, segundo Silva, “é um ator que já não é o ator da marca, mas um ator que pensa, que discute os rumos do trabalho. Esse é um ator ligado ao conceito e discussão do trabalho como um todo” (SILVA *apud* FISHER, 2005, p.77-78).

É importante frisar que o Processo Colaborativo não deve ser pensado como um método, mas como a instalação de um espaço para o erro e a experimentação. Cada vivência em um trabalho como esse é considerada singular pelos seus pesquisadores. Não se afirma, tampouco, que a experiência colaborativa possa ser reproduzida ou repetida, o que não impossibilita a sistematização de procedimentos e princípios que garantam uma criação, de fato, colaborativa. Podemos destacar princípios como horizontalidade nas proposições, especificidade das funções, espaços de interferência mútua, processualidade, a cena como balizadora da criação etc. Aqui nos aproximamos mais uma vez das ideias de Paulo Freire e de sua crença numa prática na qual cada sujeito assume sua condição de inconcluso e busca de forma ativa, autônoma e coletiva uma intervenção no mundo.

O processo da construção do espetáculo de forma partilhada por vários criadores levou à necessidade de revisão de conceitos relacionados à arte teatral, como, por exemplo, o de dramaturgia, que passa a ser definida em termos de sua relação com a cena. Se antes era pensada como literatura dramática produzida por um dramaturgo, a partir das intervenções dos encenadores ganha um novo estatuto, passando a abarcar a criação cênica. Conforme observa Pavis, contemporaneamente,

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido amplo mais recente, tende a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto para englobar texto e realização cênica (PAVIS, 1999, p.113 -114).

No Processo Colaborativo, texto e cena são criados concomitantemente a partir das experimentações efetuadas entre as diversas funções criativas.

Nesse sentido, é necessário, também, redefinir as funções e seus procedimentos. Por exemplo, ainda no que concerne à dramaturgia, sob o aspecto clássico da função, o procedimento do dramaturgo, visto como o único autor da obra, é fechar-se em sua “torre de marfim” e produzir seus textos de maneira isolada, colocando-os à disposição de um diretor ou companhia que decide montá-los. No processo colaborativo, o dramaturgo é concebido como criador presente na sala de ensaio, discutindo a estrutura ou a escolha das palavras, mas também a materialização cênica daquele material. A participação diferenciada do dramaturgo, agora intervindo diretamente nas proposições que surgem no embate da sala de ensaio, é o que caracterizaria uma maior diferença entre a Criação Coletiva e o Processo Colaborativo.

Já o diretor tem a função de articular um certo equilíbrio, tanto no que se refere às relações entre os criadores como no estímulo às colaborações individuais. Os pólos da dramaturgia e da direção caminham juntos, se auxiliando e dialogando mais de perto, pois texto e cena se formam concomitantemente, ainda que de forma autônoma. O dramaturgo e o diretor são, de alguma forma, os primeiros espectadores e “olhares externos” sobre o trabalho dos atores. O processo passa a ser o protagonista da cena (SILVA, 2008, p.191).

Podemos afirmar que há uma tentativa de valorização igualitária de todas as funções criativas dentro do Processo Colaborativo, uma vez que cada uma delas é parte fundamental para a construção da obra como um todo. Dessa forma:

Não é apenas o lugar do dramaturgo que se altera, mas também o do diretor e do ator, ocasionando uma espécie de descentralização das importâncias, não havendo, portanto, uma instância primordial: o texto não é mais importante que a atuação, que não é mais importante que a encenação. Conseqüentemente, há o surgimento de lideranças individuais no lugar de uma liderança totalitária. Nesse sentido, o que caracteriza a dinâmica do Processo Colaborativo é a circulação de conceitos, procedimentos e materiais entre dramaturgo, ator e diretor (RINALDI, 2005, p.14).

Na citação acima, podemos reconhecer outro princípio que caracteriza o Processo Colaborativo: a circulação de conceitos, materiais e procedimentos entre os criadores.

No primeiro momento, um coletivo se reúne e seus criadores discutem e definem o tema ou conceito que desejam investigar de forma compartilhada. Ou, então, cada integrante do grupo pode propor um tema ou uma imagem e assim todos são convidados a um exercício de experimentação de cada proposta individual. Pode acontecer que, nesta reunião de muitos desejos ou questões, surja algo que atenda a necessidade dos criadores do grupo. O importante é a possibilidade de todos proporem e terem suas ideias experimentadas ou reapropriadas pelo coletivo de trabalho. Um conceito pode desembocar em outro ou até mesmo se confrontar ou se contaminar com um terceiro.

Uma vez definido um tema a ser pesquisado, começa a busca por materiais. Como transpor para o espaço cênico uma ideia ou conceito se torna um desafio para todo o grupo. Inicia-se, assim, uma circulação de materiais diversos, trazidos por todos os pesquisadores. Há uma coletânea de materiais, que podem ser textos (teatrais, literários, notícias de jornal, ensaios etc.), imagens, canções, cenas de filmes, escritos e referências pessoais etc. E todo esse material é experimentado, esgotado e transformado na construção das cenas.

Pensar a dramaturgia como uma escrita da cena, e não como escrita literária, a aproxima da natureza precária e efêmera da linguagem teatral. Dessa forma, o conceito de dramaturgia da cena acaba por ressaltar, no trabalho dos atores, o aspecto dramaturgico: donos de sua expressão, conscientes da sua postura ética e estética no trabalho, conhecedores de seu lugar no mundo, os atores, como seres socializantes que são, se posicionam frente à sociedade e ao mundo.

O ator tem a liberdade de trazer um material escrito para ser experimentado pelo coletivo criador, seja uma narrativa pessoal ou até mesmo o esboço de uma cena, da mesma forma que o dramaturgo pode sugerir caminhos para a atuação e a encenação. Aqui temos uma circulação de procedimentos, cujo intuito é apenas uma “visita” a outra função, mas não o exercício específico desta. No Processo Colaborativo, há um artista responsável por cada área da criação. Tais “visitas” podem ser lidas como provocações e colaborações. As demarcações de cada função são mais frágeis e imprecisas, e, nessa visita, se produz um movimento de confrontação ou aglutinação de materiais. Uma “promiscuidade” criativa, segundo Silva (2002, p.105), não só bem vinda, como o tempo todo estimulada.

Outra característica importante do Processo Colaborativo é seu caráter de *work in process* que, na conotação dada por Cohen (1998, p.21), seria um tipo de processo que “implica iteratividade, permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto produto final”.

Há, na criação colaborativa, sempre um movimento de construção, destruição e reconstrução. Processualidade em nível de linguagem, de conceito e de procedimento. Daí a necessidade de artistas que aceitem o desafio de um processo instável, em que as funções se encontram vulneráveis e mais disponíveis às interferências de todos, exigindo momentos de confrontação e de acordos. Dessa forma, podemos falar de “uma encenação em processo, de uma cenografia em processo, de uma sonoplastia em processo e assim por diante, com todos esses desenvolvimentos juntos e compondo o que chamamos de processo colaborativo” (SILVA, 2002, p.46). Reforça-se a criação de uma “obra em processo”, incorporando, além das pesquisas práticas dos pesquisadores, o acaso e os acontecimentos do percurso. Com isso, abole-se a ideia de genialidade ou talento e foca-se na intensa experimentação da sala de ensaio, configurando um processo em que o material cênico é macerado e selecionado a partir de adições, de cortes, de sínteses e de descobertas.

## 1.2 - Linhas de força do Processo Colaborativo

O diretor Antonio Araújo, criador do Teatro da Vertigem, foi um dos primeiros estudiosos e praticantes do chamado Processo Colaborativo. Professor na Escola Livre de Santo André pôde, nesta e também com o seu grupo, sedimentar, ao longo dos anos, uma maior experiência com a prática colaborativa.

O Teatro da Vertigem, grupo paulistano, renovou a cena contemporânea criando espetáculos a partir da criação colaborativa e que se tornaram importantes referências na história do Teatro Brasileiro. Podemos destacar: “O Paraíso Perdido” (1992), apresentado no interior de uma igreja; “O Livro de Jó” (1995), apresentado num hospital; “Apocalipse 1,11” (2000), ambientado num presídio desativado e, finalmente “BR3” (2006), que teve sua encenação no espaço do rio Tietê na cidade de São Paulo. Os três primeiros trabalhos fizeram parte do que foi chamada a “Trilogia Bíblica” e o último foi uma pesquisa e mergulho na identidade brasileira. A busca por espaços alternativos e públicos da cidade para a encenação de seus espetáculos sempre foi uma característica presente nos projetos artísticos do Teatro da Vertigem. Recentemente, o grupo estreou “Kastelo” (2010), baseado livremente na obra de Kafka e encenado sob vários andaimes dispostos na fachada de um centro cultural da cidade de São Paulo.

Essa revisão dos espaços teatrais também foi uma tônica constante no projeto artístico-pedagógico dos grupos que praticavam a Criação Coletiva. Numa postura claramente política e contestadora, a opção de levar seus trabalhos para as periferias e sindicatos, por exemplo, além de exigirem uma readaptação a novos espaços, também significava uma maior democratização e descentralização dos produtos artísticos. Qualquer espaço, por si só, condiciona determinadas práticas e ações e, conforme assinala Figueiredo (2007, p.53), “possuem em sua própria estrutura formas de conduta que priorizam um discurso, seja do poder, da ordem e da educação”. A escolha de um lugar para a realização de um espetáculo é uma questão política, que envolve o público a quem ele se destina.

Nos anos 60, o pensamento de Antonin Artaud influenciava grupos como o Living Theatre e que experimentavam o fazer teatral, rompendo conceitos como linguagem, espaço e tempo. Um teatro não mais refém do texto, mas “feito em cena, criado em cena, em correlação com a outra linguagem e com as necessidades das atitudes dos signos, dos movimentos e dos objetos” (ARTAUD, 1999, p.13). Podemos pensar o Teatro de Artaud como um teatro da sensorialidade e materialidade cênica, capaz de ativar a sinestesia do espectador.

Nas encenações do Grupo Teatro da Vertigem, o que vemos é a conexão de suas pesquisas temáticas aliadas a lugares públicos de forte presença no imaginário da cidade, plantando na sensibilidade e corporalidade do espectador uma reapropriação, pela vivência física e emocional, de espaços até então vivenciados ou até renegados na experiência cotidiana. O Grupo Teatro da Vertigem, em sua Trilogia Bíblica, realizou a façanha de se utilizar de materiais bíblicos para constatar a falência de Deus e o fracasso da religião no mundo contemporâneo: um mundo sem Deus e sem salvação, marcado pela solidão e abandono advindos da expulsão do paraíso divino (“O Paraíso Perdido” encenado no interior de um templo católico<sup>12</sup>); o advento da AIDS (“O Livro de Jó”, espetáculo itinerante de grande impacto, que percorria as dependências de um hospital desativado); e a exclusão social brasileira, evocada no episódio do massacre de 111 presos em uma rebelião em São Paulo (“Apocalipse 1,11”, encenado num presídio abandonado).

Já no espetáculo “BR3”, a discussão da identidade brasileira levou o grupo a uma viagem de quase quarenta dias por três regiões brasileiras: Brasília, Brasilândia (São Paulo) e Brasileia (Acre). Ao peregrinarem por lugares tão diferentes (apenas unidos pelo prefixo BR), puderam descobrir o país, conhecendo-o pelas suas “veias internas”, o que desembocou na escolha de um rio dentro da cidade como território da encenação. No depoimento de Silva (2008):

A viagem nos mostrou também que a “brasilidade” não residia apenas no plano da língua ou de manifestações culturais específicas, mas aparecia na recorrente devastação da natureza. Destruição esta, que era justificada pelo projeto de uma pretensa – e sempre adiada – modernidade. Flagrou-se, portanto, uma identidade na e pela destruição, presente nos córregos poluídos de Brasilândia, nas favelas e assentamentos ao redor do plano piloto, em Brasília, e nas castanheiras mortas, no meio de florestas devastadas pelo agrobusiness, em Rondônia e no Acre.

Daí, mais uma vez, o porquê de o rio Tietê se configurar como o espaço ideal da encenação. Rio quase sólido, moribundo, veia doente e inflamada no corpo da cidade, ele materializava o símbolo perfeito do impulso predatório de certo tipo de modernidade. Além disso, o Tietê é um não-lugar, invisível aos próprios cidadãos que passam pelas marginais diariamente. Esgoto a céu aberto criado por nossas próprias ações, insistimos em não reconhecê-lo como obra nossa ou, simplesmente, viramos-lhe o rosto. [...] Colocar o espectador ali dentro significava obrigá-lo a olhar de frente a doença – a sua e

---

<sup>12</sup> Trabalho de estreia do Grupo Teatro da Vertigem, construído sob inspiração do poema homônimo de Milton, e que enfrentou manifestações de católicos radicais que quase chegaram a conseguir a proibição do espetáculo na Igreja de Santa Ifigênia em São Paulo. O diretor Antonio Araújo declarou que chegou a receber cartas anônimas e ameaças de morte.



a da cidade – a sentir o cheiro de enxofre e a reconhecer a sua ação predatória. Com isso, pretendíamos injetar nele, o antídoto da anestesia (SILVA, 2008, p.137)<sup>13</sup>.

Neste depoimento, mais uma vez se confirma a estreita relação entre encenação e espaço nos trabalhos do Grupo Teatro da Vertigem.

Além da pesquisa sobre os espaços da cidade, Silva (2008, p.63) também aponta como linhas de força no Processo Colaborativo:

- atitude autoral e propositiva;
- vontade e capacidade de cooperação;
- existência e potencialização de funções artísticas específicas, definidas antes do início dos ensaios;
- tempo indeterminado de ensaio;
- interesse em pesquisa e experimentação;
- realização de pesquisa teórica e de campo;
- prática baseada em improvisações e *workshops*;
- construção cênica ancorada na tensão entre depoimento pessoal e depoimento coletivo;
- ênfase no caráter processual, incorporando o precário e o inacabado à própria constituição da linguagem;
- criação dramaturgica inédita;
- encenação processual e aberta;
- processo continuado de *feedback*;
- perspectiva de compartilhamento pedagógico;
- abertura do processo de ensaio a estagiários, convidados e público interessado;
- interferência dos espectadores na construção da obra.

Verificaremos em nosso estudo de casos (do Grupo Teatro Invertido e do agrupamento Obscena) uma presença expressiva de muitos desses elementos, considerados por Silva (2008)

---

<sup>13</sup> O processo de BR-3 teve a duração de dois anos e meio e foi o mais longo na trajetória do Grupo Teatro da Vertigem. A temporada no rio Tietê durou dois meses e meio e foi interrompida abruptamente devido à elevação do valor de aluguel dos barcos.

como constituintes da criação colaborativa do Teatro da Vertigem. Se, por um lado, consideramos a possibilidade de sistematização de procedimentos e princípios do processo colaborativo (cf. p.14 deste capítulo), é imperativo, por outro lado, reafirmar que cada grupo cria, de maneira única, seu próprio processo.

As linhas de força apontadas por Silva deixam claro que, mais do que uma busca estética, a colaboração e a vontade de cooperação são os fatores essenciais desse tipo de processo. O tempo demandado para a criação e maturação de uma obra é, na maioria das vezes, muito longo, exigindo paciência, dedicação e convivência com crises e possíveis desgastes das relações, num processo colaborativo.

Apesar de algumas pessoas afirmarem que o processo colaborativo se transformou num modismo da cena atual, os praticantes do processo não o defendem como a melhor e mais inovadora opção de trabalho, pelo menos no que se refere à criação de espetáculos. Conforme salienta Rinaldi (2005, p.20):

Não consideramos o processo colaborativo uma maneira eficiente de se criar espetáculos, seja no sentido de produzir o efeito desejado como de garantir bom resultado. Pois, como vimos, ele se faz de tentativas e erros, de exaustivo compartilhamento de escolhas, de discussões, por vezes complexas, que exigem longos períodos de produção. No entanto, ele permite o desenvolvimento de outras habilidades, decorrentes 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.

Como todo processo de criação, sempre se refazendo e se aprimorando, o Colaborativo apresenta suas virtudes e seus equívocos. Para Sérgio de Carvalho, da Cia do Latão (SP), a questão fundamental de um processo dessa natureza está diretamente vinculada ao modo de trabalho de cada grupo: o Processo Colaborativo só faz sentido como ferramenta de conscientização, desalienação e coletivização, isto porque muitos processos podem ser, na verdade, estratégias de autoritarismo e centralização por parte de algum criador (CARVALHO, 2009, p.68).

Um ator alienado de sua função como cidadão e criador, que não se dispõe a atuar coletivamente, a pensar a obra como um todo, a lidar com conflitos e crises, a ter que se posicionar e aceitar a precariedade do processo, dificilmente optará por uma prática colaborativa. Nem sempre um processo intitulado de Colaborativo realmente o é. Às vezes, acontece muito mais um corporativismo do que um coletivismo na criação. Muitos criadores têm dificuldade de

confrontar, discutir, discordar e propor. Assim, no processo que chamamos de corporativo, poderia haver uma maior concentração de poder nas mãos de alguns. Se, nos grupos, a prática coletiva tende a ser estimulada e exercida, por outro lado, pode haver momentos nos quais determinados sujeitos se coloquem numa atitude corporativista e ajam de forma segmentária, tentando impor seus pontos de vista ou, ao contrário, se eximindo de assumir posições.

A atriz e pesquisadora Rita Maia, em sua dissertação de Mestrado, discute as relações de poder entre os criadores no Processo Colaborativo. A autora recorre a Michel Foucault para estudar questões como “saber”, “poder” e “discurso”. Segundo Maia (2010, p.31):

O poder, para Foucault, não é uma coisa, algo que se toma ou se dá, se ganha ou se perde. É uma relação de forças. Circula em rede e perpassa por todos os indivíduos. Neste sentido, não existe o “fora” do poder. Trata-se de um jogo de forças presentes em toda a sociedade.

Se, em seu estudo de Foucault, Maia (2010) identifica a estreita relação entre Poder e Saber, a autora conclui que, nos processos de criação colaborativa, é preciso que os saberes circulem através de todos para que o Poder seja exercido de forma alternada e coletiva e não fique centrado nas mãos de um único criador. O conhecimento dos princípios e procedimentos da sala de ensaio deve estar disponível a todos.

O Processo Colaborativo traz, então, o desafio de se colocar o poder em circulação. Como vimos na fala de Silva (2008), há uma alternância de poderes entre os criadores. Há que se ter bom senso para lidar com esse desafio. Quando devo confrontar pontos de vista? Quando é preciso respeitar a intervenção do diretor ou do dramaturgo? São questões que deverão ser respondidas por cada processo, de forma a manter o espírito ético e coletivo que se pressupõe existir no Colaborativo.

O dramaturgo Sérgio de Carvalho também aponta como problemas do Processo Colaborativo: uma maior falta de criticidade com o material produzido, uma fragilidade na unidade dramática dos espetáculos, causada por uma reunião de vários textos monológicos dos atores, que se juntariam formando uma “colcha de retalhos”, e uma predominância do acordo entre texto e cena; isto é, uma conformidade do texto escrito à composição dramática, o que não permite que o texto seja criticado pelos elementos de cena (CARVALHO, 2009).

Como o autor não cita nenhum grupo de teatro específico para justificar seus apontamentos, se torna difícil qualquer tipo de argumentação que permita uma discussão mais

aprofundada. Mas Silva (2008) reconhece o caráter pouco dialógico presente na dramaturgia colaborativa do espetáculo “Apocalipse 1,11”. Para ele:

Mesmo quando as personagens estão interagindo, o que sobressai nessa suposta troca é o elemento monológico. Ou seja, a aparência de dialogismo esconde, na verdade, uma justaposição de solilóquios que se entrecortam. Se tal construção textual vincula-se, sem dúvida, a procedimentos da dramaturgia contemporânea, aqui, ela revela também rastros processuais. Como vimos, o depoimento pessoal – que é, muito frequentemente, materializado por meio de workshops<sup>14</sup> – induz à formalização de cenas individuais, com caráter monológico (SILVA, 2008, p.110).

A atriz Miriam Rinaldi critica o tempo muito extenso do processo de criação (o percurso dos ensaios até a estreia do espetáculo) e que, muitas vezes, a construção dramaturgica dispense mais investimentos do que a construção de partituras das personagens nos espaços da encenação. Diante disso, os atores reclamariam um maior equilíbrio entre a experimentação e a repetição (RINALDI, 2005, p.159). Já para Silva (2008, p.116), nesse fator estaria talvez um ponto fundamental na prática colaborativa: muita experimentação e pouca repetição. No que se refere aos longos períodos de criação, fica o questionamento de se não é necessário um maior tempo de maturação do processo, uma vez que são muitos desejos e materiais colocados em jogo.

Não podemos esquecer que o processo colaborativo é sempre reinventado a partir da experimentação prática dos grupos, cabendo a estes uma operação de ajuste com aquilo que consideram positivo ou negativo no processo.

### **1.3 - O Ator Colaborativo**

Na cena atual, o ator tem sido desafiado a participar de processos cooperativos (coletivos e colaborativos) e a integrar grupos ou coletivos que acreditam na possibilidade de uma autoria compartilhada. Acredita-se que a capacidade criativa individual fortalece a capacidade de atuação grupal, pois o ator pode interferir mais radicalmente nos processos de criação artística.

A coletividade artística se faz na diversidade das singularidades dos criadores e, na contemporaneidade, cada vez mais se busca uma produção de subjetividades. Mesmo no contexto das práticas coletivas, há o desejo de uma marca, de uma ação e de um discurso pessoal. Vivemos

---

<sup>14</sup> Vamos tratar deste e outros procedimentos de criação colaborativa no próximo tópico deste capítulo.

numa época de grande individualismo e fatores como a globalização, por exemplo, exigem que cada um de nós tente forjar uma possível identidade, ainda que instável e provisória.

O ator no Processo Colaborativo é convidado a ser um criador que traga suas inquietações e desejos para a sala de ensaio, assuma um ponto de vista individual e o mantenha aberto e conectivo a diferentes perspectivas. Caminha-se, então, do pessoal para o coletivo. Interessante perceber que é pedido ao ator, num primeiro momento, um posicionamento e, no momento seguinte, ele deve exercitar a flexibilidade e aceitar confrontações e contaminações alheias, perdendo ou renunciando à ideia apresentada.

Quando pensamos nas funções preservadas no Processo Colaborativo, temos a identidade dessa função (seja ator, diretor ou dramaturgo) de alguma forma destacada, ao mesmo tempo em que se desdobra no contato com as demais.

Se, nos anos 70, tínhamos um ator mais referenciado por uma “identidade cultural de grupo”, na atualidade, encontramos esse criador tentando manter sua identidade como cidadão e artista no contexto do projeto de um grupo.

No início de um projeto colaborativo, a cada criador é colocada a questão: “sobre o que você deseja falar e de que forma?” Mesmo que se tenha uma questão mais ampla já colocada por alguém, é possível fazer um recorte e optar por algum ponto mais específico dentro dessa mesma questão ou até, em alguns casos, se opor a ela e propor outro tema<sup>15</sup>. O fato é que, no decorrer do processo criativo, se caminha desse desejo pessoal para um “sobre o que nós desejamos falar?” numa perspectiva coletivizada. O que não garante que não haverá conflitos, tensões, desistências e manipulações. Daí o caráter dialógico desses processos mais comunitários, que tentam atender às expectativas de cada sujeito, ao mesmo tempo em que frustram ou transformam alguns desejos, uma vez que tudo deve ser feito em consonância com o grupo. Percebe-se uma aproximação com uma pedagogia que parte de uma autonomia rumo à colaboração. Aqui ecoa, mais uma vez, o pensamento de Paulo Freire.

Partindo do princípio de que nada seria dado como definitivo, se torna necessário instaurar espaços que garantam, num processo criativo, a manutenção de acordos e procedimentos para uma prática colaborativa, na qual

---

<sup>15</sup> Podemos citar, por exemplo, o espetáculo “Apocalipse 1,11” do Grupo Teatro da Vertigem. A primeira ideia foi proposta pelo diretor Antônio Araújo que indignado com a “queima” de um índio por um grupo de jovens de classe média de Brasília, convidou seu grupo a discutir a crescente onda de barbarismo e violência. A questão colocada era se havíamos chegado ao “fim dos tempos” e para isso o grupo pesquisou também as metáforas bíblicas do Apocalipse.

é indispensável a disponibilidade para falar e ouvir e, mais do que tudo, para refazer. Isso demanda maturidade 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 demanda qualidade poética, na maneira de fazer, e ética, na inter-relação dos artistas e destes frente à obra (RINALDI, 2006, p.21).

Diferentemente de um processo que chamaríamos de Tradicional, no Processo Colaborativo o ator é convidado a dialogar mais diretamente com a encenação e com a dramaturgia. Não somente dialogar, mas experimentá-las na sua função de ator e, assim, forjar o aparecimento de um ator-dramaturgo e/ou de um ator-encenador. No exercício de intervenção e fricção com as outras funções, o ator pode apropriar-se de determinados procedimentos e incorporá-los, ou melhor, reinventá-los através de seu trabalho de ator. Ainda se tratam de territórios em delimitação e é nosso intuito abordar tais questões em nosso estudo de casos.

O fato é que, no Processo Colaborativo, o ator precisa, além de um bom domínio técnico de sua função, se arriscar na experimentação de outras habilidades. Para colocar uma ideia em prática num discurso cênico, é bom que ele entenda um pouco de iluminação, figurino, sonoplastia etc. Um ator colaborativo acaba por desenvolver uma atuação polifônica, isto é, aprende a lidar com diferentes áreas, num movimento de interpolação e interdisciplinaridade, conforme entende Maletta (2005, p.266):

A formação polifônica do ator realiza-se a partir da incorporação dos conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), com base em relações intersemióticas fundamentadas na prática efetiva da inter e transdisciplinaridade.

O próprio Processo Colaborativo é de natureza polifônica, uma vez que “caracteriza-se pela presença simultânea de vozes autônomas e a criação se dá a partir de materiais heterogêneos” (SILVA, 2008, p.79).

Temos a presença de uma polifonia abrangendo todo o processo: do exercício das funções à construção da cena. Um processo polifônico tende a formar artistas polifônicos. A pesquisadora Rosyenne Trotta, em seu doutorado (2008, p.70), afirma que:

um processo forma o ator que almeja. [...] Há grupos em que a formação antecede o próprio processo criativo ou serve dele para preparar o ator e gradativamente retirá-lo da

função de intérprete, que ele imagina ter sido chamado a desempenhar, para conduzi-lo à função de autor, que ele necessita de tempo e exercício para realizar.

A cena colaborativa pode ser pensada como uma cena polifônica, onde a multiplicidade de vozes criadoras dialoga, conflita e se contamina. Cada função artística (direção, atuação, dramaturgia, cenografia etc.) possui um discurso para a construção da cena e, na concretude das experimentações e encontros, pode-se tecer uma cena coletiva. No caso do ator, torna-se fundamental que ele incorpore ao seu trabalho os outros discursos presentes na construção da obra.

O processo colaborativo tem-se mostrado como um espaço de formação para o ator, o qual, na maioria das vezes, tem uma formação monofônica. Segundo Maletta (2005), as escolas de formação ainda dependem de projetos pedagógicos que privilegiem a inter-poli-transdisciplinaridade. Falta aos atores uma “consciência polifônica”, isto é, uma percepção de que, numa disciplina, existem variados aspectos de uma outra linguagem<sup>16</sup>. Quando os atores participam de um processo de criação efetivamente colaborativa, são convidados a um exercício de polifonia radical.

O processo colaborativo é um sistema polifônico no qual as variadas vozes se articulam e buscam compartilhar a criação de uma obra. Não bastaria apenas a atuação polifônica de um único criador. Seria necessário um “modo de fazer”, um acordo coletivo, um pensamento comum e uma relação colaborativa para a construção de uma cena polifônica. Uma atuação polifônica de todos os membros de um grupo.

Silva (2002) fala sobre o estatuto de um novo ator para o Processo Colaborativo. Numa entrevista, ao ser questionado se todo e qualquer ator estaria capacitado para participar de um Processo Colaborativo, ele fornece mais detalhes sobre esse estatuto:

Acho que não. Você pode ter atores que não tenham esse interesse, porque no processo colaborativo o que você tem é o ator-dramaturgo, o ator-encenador, o ator-iluminador, portanto, ele tem um caráter propositivo, de texto, de cena, de objeto, de material, de ocupação de espaço, que você encontra só em alguns atores – isso não os faz melhores ou piores, não se trata disso. Mas, existem, atores cuja viagem, em que eles surfam, é no palco, com um roteiro, um texto, um personagem, e aí, com essas balizas, pegam e transformam aquilo, criam, dão dimensões às vezes insuspeitadas ao texto. São atores que funcionam melhor quando têm previamente esses elementos, textuais ou de personagens. E acho que existe aí também um trabalho de criação, sim, importante e

---

<sup>16</sup> Não é nosso objetivo neste trabalho discutir a formação acadêmica do ator. Nosso foco é a formação do ator no contexto de grupos.

significativo, feito a partir de algo preexistente. Quando você coloca esse ator no processo colaborativo, no qual ele não tem nada, tem apenas um tema vago, e ele tem que trazer imagens cênicas, produzir texto, escrever, improvisar... Talvez eu não tenha vivido muito essa experiência até porque os atores que se aproximam ou que vêm trabalhar comigo são atores que já têm esse desejo de colaborar, mas às vezes eu vejo em alguns dos meus alunos uma dificuldade muito grande com relação a essa atitude propositiva, à atitude autoral, no sentido de contribuir para o espetáculo, para a dramaturgia, e não só para o âmbito do personagem (SILVA, 2008, p.126).

Daí nossa hipótese de que o ator faz sua formação colaborativa quando experimenta esse processo. Além do âmbito artístico e processual, o colaborativo também inclui uma dimensão pedagógica. Pedagogia vivenciada e transmitida pelo exercício criativo. Há uma formação no grupo e de grupo. Uma formação permanente que exige uma “disponibilidade ao diálogo e uma abertura aos outros” (FREIRE, 2005, p.135).

#### **1.4 - Aprendizagens Colaborativas**

O conceito de colaboração pressupõe “algo a ser realizado junto” ou alguma ação a ser feita com a ajuda de outra pessoa. Na própria palavra “colaborar”, temos “laborar”, que significa trabalhar e que, juntamente ao prefixo “co” (ação em conjunto), explicita um verbo que assinala o desejo de produzir, gerar e formar. Colaborar expressa uma ação que anseia por parcerias e interações.

A ideia de colaboração tem sido cada vez mais utilizada nas diversas áreas da vida social, principalmente na educação. Em todo processo de criação, há sempre uma possibilidade de educação e formação artísticas. Ambientes onde há um trabalho cooperado levam à consolidação de ações pedagógicas que favorecem o desenvolvimento de aprendizagens colaborativas.

A colaboração, para Neto (2006), é considerada como “uma situação na qual formas particulares de interação entre pessoas podem ocorrer, formas que dispararão mecanismos de aprendizagem”. Mas a colaboração deve ser fomentada, abrangendo aspectos como confiança, generosidade e respeito. Na dinâmica da colaboração, há sempre um convite ao estabelecimento da autonomia e à adoção de uma atitude ativa. Numa posição passiva, fica-se à espera do outro e assim instaura-se uma relação verticalizada entre aquele que dá e aquele que recebe. Por isso, verificamos a horizontalidade como um princípio fundamental nos processos teatrais colaborativos. Na criação colaborativa, os artistas se retroalimentam o tempo todo e, assim, fortalecem a obra em gestação.



A aprendizagem colaborativa se pode dar pela implementação de uma estratégia que envolveria cinco pontos: aprendizagem por tarefas, questões, desafios, problemas e processos. Neto (2006) esclarece que, a partir de uma estratégia sequencial, se partiria de ações mais individuais (tarefas) até se desembocar nas coletivas (processos). O Processo Colaborativo seria, então, uma aprendizagem por processos.

Quando um criador opta por uma experiência colaborativa, inicia sua aprendizagem na vivência da mesma. Podemos citar, por exemplo, os artistas do Grupo Teatro da Vertigem, que fazem sua formação colaborativa na criação processual de seus espetáculos.

E como se dariam as diversas aprendizagens de um ator colaborativo ou de um ator que participa de um Processo Colaborativo? Tentaremos, a partir deste momento, mapear alguns mecanismos e procedimentos atorais. Mas desejamos afirmar, de antemão, que a experiência acumulada em um projeto não é garantia de sucesso para outro. O que se pode assegurar é uma maior proximidade com as etapas e procedimentos adotados, com as crises e tensões. De qualquer forma, não podemos esquecer que o Processo Colaborativo apresenta uma “dinamicidade de sistemas<sup>17</sup>” e que a mobilidade faz parte de sua constituição.

No caso específico do ator, sua aprendizagem colaborativa se materializa pela experimentação de alguns procedimentos, tais como: pesquisas teóricas, visitas, treinamentos, exercícios de vivência, depoimento pessoal, improvisação e jogos, escrita automática e *workshop*. Vamos passar, agora, a descrever cada um desses procedimentos criativos.<sup>18</sup>

#### 1.4.1 – Pesquisa teórica

Na pesquisa teórica, não só os atores, mas todos os criadores selecionam textos e leituras visando uma aproximação e aprofundamento com o tema escolhido. Podem ocorrer seminários

---

<sup>17</sup> Termo utilizado por Renato Cohen na obra “*Work in progress na cena contemporânea*”. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.27. Esta dinamicidade nos processos de criação colaborativa depende de um conjunto de esforços e de um proporcional equilíbrio de forças. Cada processo apresenta seu sistema de criação e produção e gera movimentos de energia e tensão, além de determinadas características específicas à realidade de cada coletivo criador. Tal afirmação será mais evidenciada, por exemplo, no estudo do agrupamento Obscena e de sua Rede Colaborativa, foco do capítulo 3 desta dissertação.

<sup>18</sup> Em nossos estudos, verificamos que a grande maioria de grupos teatrais que pesquisam e praticam o Processo Colaborativo experimentam muitos dos procedimentos acima citados. Destacamos o estudo de Figueiredo (2007), o qual relata os processos de criação vivenciados por projetos pedagógicos no Cine Horto Galpão (Belo Horizonte/MG), bem como da Maldita Cia de Investigação Teatral, também da mesma cidade. Os grupos paulistanos, a partir de projetos pedagógicos, introduziram a prática do Colaborativo em Minas Gerais.

internos ou com convidados que possam colaborar a partir de uma abordagem mais específica e direcionada. Pode-se recorrer também a obras cinematográficas, cujo interesse pode ser temático ou estético, isto é, a linguagem presente. Esta pesquisa acontece não só no início do projeto, mas no decorrer de todo o processo.

As fontes de referências utilizadas favorecem o estímulo e desenvolvimento de uma imaginação criadora, além de possibilitarem a formação de um vocabulário comum entre os membros da equipe. Muitas imagens se tornam materiais potentes para a concretização cênica.

#### **1.4.2 – As visitas**

As visitas se dão em duas etapas: na primeira se buscam lugares que dialogam diretamente com o norte temático da pesquisa. Na segunda etapa, o objetivo é a construção das personagens, já delineadas na sala de ensaio. Como uma pesquisa de campo, “o artista se coloca como um observador ativo, podendo interferir de maneira direta, fazendo perguntas ou outra forma de abordagem” (RINALDI, 2005, p.60).

Nas visitas, os atores investigam elementos de construção dramaturgica e interpretativa para suas personagens, como, por exemplo, vestimentas, objetos pessoais, linguagem verbal etc. Para Silva (2008, p.153), esta etapa é essencial para o processo porque “proporciona uma experiência viva que se soma à pesquisa teórica e a complementa. Ela causa uma impregnação vivencial nos artistas envolvidos, especialmente nos atores, que pode ser determinante para a construção do texto e das personagens”.

Outro dado importante é “a transposição do aprendizado conquistado no espaço da rua para o espaço da sala” (FIGUEIREDO, 2007, p.71). Há um diálogo entre diferentes lugares, além de uma reverberação dos mesmos na construção da obra. O ator pode, por exemplo, experimentar sua personagem no espaço das ruas e o que acontece aí, nas ruas, pode produzir proposições dramaturgicas na sala de ensaio.

#### **1.4.3 – Treinamentos**

Os treinamentos são quase sempre direcionados, isto é, visam atender às necessidades da criação. Dessa forma, a cada projeto, vai-se descobrir uma forma de treinamento específico.

Longe de se aplicar uma “técnica pela técnica”, totalmente desvinculada da natureza do projeto, pode-se, inclusive, inventar um treinamento (aqui entendido como o aquecimento prévio ao momento específico da criação). Além de um processo de aperfeiçoamento contínuo e independente de qualquer projeto teatral, no caso da prática colaborativa, percebe-se que o treinamento tende a ser aplicado às condições da linguagem ou tema da obra a ser construída. Ele se configura como um elemento endógeno ao processo de criação.

Cabe principalmente aos atores a decisão sobre qual a melhor forma de preparação corporal e vocal para a criação das cenas, isso porque serão eles os “experimentadores corporais” de todas as proposições coletivas. Todas as ideias e imagens serão experimentadas no calor da cena e dos atores se exige resistência física e emocional, além de muita disponibilidade.

Alguns atores afirmam que, no Processo Colaborativo, há um desgaste maior para aqueles que exercem a função atoral, pois, num primeiro momento do projeto, é necessário trabalhar muito até se chegar à estruturação de um espetáculo e, depois disso, ainda é preciso ensaiá-lo, experimentá-lo num espaço específico, burilar as interpretações etc. Na visão de Carvalho:

Entre os profissionais de teatro, o ator é o que expõe sua personalidade, seu próprio corpo é o que é visto, e, por isso mesmo, corre o risco de desgaste do seu delicado instrumental – é um dos poucos artistas que têm seu veículo de expressão inseparável de si próprio – instrumental este que envolve corpo, voz, dotes psicológicos e mentalidade (CARVALHO, 1989, p. 7).

#### **1.4.4 – Exercícios de vivência**

Nos exercícios de vivência, o ator experimenta uma situação oferecida pelo diretor. É um exercício para se ativar a imaginação e a visualização internas e, como numa forma de laboratório teatral, funciona como um aquecimento emocional. Realizados individualmente, nesses exercícios “as vivências provocam nos atores uma ebulição de material interno, ativando memórias num trabalho de visualização intenso. É possível se conjugar dados autobiográficos com desejos e fantasias a partir do estímulo proposto”. (RINALDI, 2005, p.58).

Na vivência, trabalha-se com uma grande variedade de estímulos que podem provocar maior ativação sensorial dos atores. Ao gerar um determinado estado físico e emocional, o ator se aproxima da temática do projeto de uma maneira menos racional e, assim, já se aquece para a criação de cenas através da improvisação e dos *workshops*.

### 1.4.5 – Improvisação e jogos

Prática largamente aplicada no teatro, a improvisação tem papel preponderante no Processo Colaborativo. Ela pode surgir a partir de imagens, fotografias, textos, músicas, notícias de jornal etc. É utilizada para os mais diferentes objetivos: criação de personagens, estruturação cênica e dramaturgica, aprofundamento do tema escolhido, ocupação espacial etc. As improvisações podem ser livres, dirigidas, temáticas etc. Também podem ser desenvolvidas por meio de dinâmicas individuais ou coletivas. Outra possibilidade são as improvisações com tempo de preparação e as “à queima roupa”, isto é, realizadas no instante da proposição, exigindo maior estado de prontidão e respostas mais imediatas.

Silva (2008, p.160) se refere à improvisação como um procedimento de “tentativa-e-erro”. Para o autor e diretor: “experimenta-se muito, testam-se várias possibilidades, perscrutam-se vários caminhos para, em boa parte das vezes, não se chegar a lugar nenhum. Contudo, esse errar contínuo é condição *sine qua non* de qualquer investigação artística”.

Quanto aos jogos, estes são utilizados para auxiliar os atores em alguma fase do processo, seja para fins temáticos ou interpretativos.

### 1.4.6 – *Workshop*

O termo *workshop* apresenta três significados distintos: pode significar uma “oficina” ou seminário prático; pode ser compreendido como um processo teatral de curta duração (tal conceito vinculado à tradição teatral anglo-americana) e, finalmente, como uma “quase-cena” apresentada por atores durante a montagem de um espetáculo.

Rinaldi (2005, p.41) cita o teórico e diretor americano Richard Schechner que aponta no *workshop* a possibilidade de um ator não só treinar, mas também acessar materiais pessoais ou de outras fontes distintas para expressar suas emoções e interações. O *workshop* seria, por excelência, um espaço de livre experimentação.

É uma improvisação mais elaborada e preparada com antecedência, em que o ator é o criador absoluto. No *workshop*, o ator dá uma resposta individual à criação proposta pelo coletivo. É uma “quase cena”, na qual os aspectos textuais, visuais e até espaciais podem ser agenciados. A autoria é sempre individual, ainda que um ator convide outro a participar de sua apresentação.

O ator, no *workshop*, produz uma cena pessoal, com a sua visão sobre o tema, e pode articular cenicamente questões que mais lhe interessam. Na prática do Grupo Teatro da Vertigem, os *workshops* se originam a partir das perguntas feitas pelo diretor. Por exemplo, no processo de “Apocalipse 1,11”, o diretor lançava aos seus atores perguntas como: “o que é apocalipse para você?” ou “o que você gostaria de dizer enquanto artista?”(RINALDI, 2005, p.44).

O diretor deseja provocar um desafio para o ator, uma vez que no *workshop*:

A ideia é um princípio, não um fim. O ator deve procurar a tradução artística para a ideia. Quando ela é explicada ou dita ela empobrece a cena. Tenho uma ideia, muito bem. Mas como ela se traduz sensivelmente, com jogo, com teatro? Como traduzir essa ideia com vivência, com inconsciência? Para mim o que importa é a levada, o jogo em cena. Acredito que a Arte é uma forma de conhecimento (SILVA *apud* RINALDI, 2005, p.44).

Outro ponto a ser sublinhado é que a diversidade de *workshops* permite ao coletivo uma maior possibilidade de abordagens do tema de trabalho. Os *workshops* podem ser reelaborados a pedido do diretor, quando percebe neles células para o surgimento e composição de uma cena. E mais, a intervenção do dramaturgo e do diretor após a apresentação dos *workshops* já os configura como um material que se vai tornando mais coletivo.

#### **1.4.7 – Escrita automática**

A escrita automática é um procedimento no qual os atores recebem papel e caneta e, diante de um mote ou pergunta, devem dar vazão a todo tipo de palavra e pensamentos que surgirem, sem se autocensurar ou buscar uma lógica. Trata-se de uma prática bastante utilizada pelos surrealistas e também pela geração *beatnick* e é, hoje, considerada uma das raízes da performance. O que vale é o fluxo da escrita e não a construção formal de um texto (COHEN, 2002, p.39).

Depois de um tempo muito curto (poucos minutos), esta “improvisação redigida” (SILVA, 2008, p.162) é recolhida e entregue ao dramaturgo, podendo ser aproveitada ou não no texto do espetáculo. Nesta escrita sem controle, os atores ampliam sua função e se tornam atores-dramaturgos.

### 1.4.8 – Depoimento pessoal

Finalmente chegamos ao chamado “depoimento pessoal”. É uma forma de confissão, uma opinião emitida de forma cênica pelo ator, lugar de radicalização da sua subjetividade. Nele se entrelaçam os aspectos opinativo, autobiográfico ou confessional e crítico (SILVA, 2008, p.156-157). Então, se consolida um ator-autor<sup>19</sup> que no Processo Colaborativo:

Não apenas representa personagens, mas, sobretudo, efetua um depoimento artístico autoral. Sob este ângulo, ele se aproxima da ideia de um performer, que cria a partir da sua visão de mundo particular, trazendo para a cena uma presentificação – ou reelaboração – de sua própria história de vida.

Do ponto de vista estritamente interpretativo, a prática do depoimento pessoal, por seu 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 (SILVA, 2008, p.157).

O desvelamento das subjetividades gera uma cumplicidade grupal e, assim, todos passam a se expor e a se arriscar muito mais. Pede-se um posicionamento do ator que, ao colocar suas questões em cena para o grupo, amplia a pluralidade de opções para a realização do trabalho. Ao partilhar seu “baú pessoal”, o ator cria um ambiente onde a confiança e a generosidade se fortalecem.

Elencamos alguns procedimentos recorrentes na aprendizagem colaborativa efetuada pelo ator e que revelam como se dão os mecanismos da gestação do espetáculo, mas não nos podemos esquecer de que “há um longo percurso que vai do workshop à cena acabada do espetáculo” (RINALDI, 2005, p.37). Isso porque o processo continua com a experimentação dos primeiros roteiros, passando pela ocupação espacial, além dos ensaios para um aprofundamento da interpretação e da encenação. O Teatro da Vertigem, inclusive, continua a ensaiar mesmo durante as temporadas dos espetáculos. Então, ao ator cabe uma maior predisposição a estar sempre descobrindo, refazendo, abandonando e experimentando. É um movimento contínuo.

O ator colaborativo compreende, então, que “aprender é uma aventura criadora, algo, por si mesmo, muito mais rico do que meramente repetir a lição dada. Construir, reconhecer,

---

<sup>19</sup> Para Fernandes (2002, p.38), os artistas envolvidos no Processo Colaborativo constroem “dramaturgias específicas de atuação, de palavra e de encenação”. No caso do ator-autor, sua dramaturgia específica seria construída principalmente pela composição de ações físicas. Mas, no exercício do depoimento pessoal, o ator poderia propor uma dramaturgia cênica que reunisse as diferentes dramaturgias específicas de cada área de criação. Ele assinaria sozinho, ainda que num momento do processo, sua criação.

constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito” (FREIRE, 2005, p.69).

Abrimos espaço para verificar, no próximo capítulo, como se deu a aprendizagem e a formação colaborativas do Grupo Teatro Invertido e, ainda, o seu projeto “Ator Invertido: cinco sentidos para a construção da cena”. Este grupo sempre investigou, via projetos coletivos, a possibilidade de uma autonomia para o trabalho do ator.

**A CENA  
INVERTIDA**



## CAPÍTULO 2 - O ATOR-NARRADOR: POÉTICAS DO GRUPO TEATRO INVERTIDO

O Teatro Invertido é um grupo formado por atores de Belo Horizonte que, desde o ano de 2004, desenvolve pesquisa em criação cênica e treinamento do ator. Fundado por Leonardo Lessa, Rita Maia e Rogério Araújo, o surgimento desse grupo marcou a consolidação profissional de quatro anos de investigações práticas desenvolvidas por seus integrantes, na época, estudantes do Curso de Graduação em Teatro na UFMG, os quais faziam parte do GRUPA.

O GRUPA – Grupo de Pesquisa Prática em Atuação – foi coordenado pela professora Bya Braga e constituído inicialmente pelas alunas Rita Maia, Elisa Belém, Heloisa Leal, Ivana Calado, Carla Normagna e Gisele Werneck. Tinha também a participação da atriz Rita Cupertino, que não estava ligada à UFMG.

A pesquisa do grupo buscava o aprofundamento de alguns princípios teórico-práticos que eram vivenciados na sala de aula a partir da matéria Oficina Básica de Improvisação, ministrada pela professora Bya Braga no ano de 2000. O estudo da improvisação e de sua aplicação na criação e preparação técnica do ator suscitava o desejo de novas investigações. Havia a necessidade de sistematização de um treinamento para o trabalho do ator e de um espaço de pesquisa “extra” sala de aula. No relato de Maia (2010):

O GRUPA realizou um trabalho diário e continuado em busca de uma preparação técnica para o ator que envolvesse estudos do treinamento físico, treinamento vocal e o treinamento associado à criação cênica. Mas apesar do foco inicial da pesquisa ser os estudos sobre o treinamento do ator, o grupo tinha interesse em realizar experimentos cênicos que pudessem colocar à prova o treinamento pesquisado. Além disso, os alunos-atores tiveram a oportunidade de fazer um trabalho de criação coletiva em que exercitaram não só aspectos ligados à preparação e criação de um espetáculo, mas também aspectos de produção e realização dos mesmos (MAIA, 2010, p.55).

No ano de 2001, a cena curta “No País da Gramática”, de Oswald de Andrade foi criada e apresentada no II Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto em Belo Horizonte. Já em 2002, houve a entrada de novos integrantes, entre eles, Leonardo Lessa, Juliana Coelho e Rogério Araújo. Neste mesmo ano, surgiu a cena “Os Cupins” (recriação de Carta aos Atores, do francês Valère Novarina) que foi apresentada no III Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, na categoria “cena de rua”. Como um grupo experimental, os participantes encontravam na criação artística uma possível metodologia para a aprendizagem técnica do trabalho do ator.

Mas foi no ano de 2003 que o GRUPA realizou um espetáculo que viria a se tornar marcante para todos os criadores<sup>20</sup>. Trata-se de “Nossa Pequena Mahagonny”, baseada no texto de Bertolt Brecht: “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”. O espetáculo concebido pelo GRUPA estreou em junho de 2003 na cidade de Berlim/Alemanha, a convite do XI Simpósio da Sociedade Internacional Bertolt Brecht, como único representante da América Latina.<sup>21</sup>

“Nossa Pequena Mahagonny” teve direção cênica de Lenine Martins<sup>22</sup> e direção musical de Ernani Maletta e Fernando Rocha<sup>23</sup>. A professora Bya Braga integrava o elenco juntamente com os alunos-atores Leonardo Lessa, Juliana Coelho, Rita Maia e Rogério Araújo.

Em 2004, os alunos se desvinculam do GRUPA, e, como atores formados, decidiram continuar as pesquisas desenvolvidas no âmbito acadêmico na criação de um novo grupo, que se constituiria no surgimento do Grupo Teatro Invertido<sup>24</sup>.

Neste percurso do Grupo Teatro Invertido, identificamos algumas aproximações com outros coletivos, como o Teatro da Vertigem e o Grupo XIX de Teatro, os quais iniciaram suas atividades como núcleos de pesquisa, germinados ainda na universidade, vindo depois a se configurarem como coletivos artísticos.

Se no GRUPA já se encontravam possibilidades de um trabalho mais coletivizado, no qual o lugar do ator-criador era não somente valorizado, mas, principalmente, experimentado, o encontro com o diretor Lenine Martins foi fundamental para o início de uma aprendizagem colaborativa para os atores invertidos. Isso pode ser corroborado por Maia (2010) na seguinte afirmação:

Com este espetáculo (Nossa Pequena Mahagonny) o grupo estreia não só para além dos muros da universidade, mas também no modo de produção colaborativa. O diretor do espetáculo, Lenine Martins, apresenta o processo colaborativo de teatro, e desenvolve uma pesquisa que ele já fazia com sua companhia, a Maldita Cia. Os atores do Invertido nunca tinham participado de trabalhos em que todo processo de montagem fosse criado no Processo Colaborativo. (MAIA, 2010, p.57).

<sup>20</sup> Tal afirmação se dá pelo fato de que neste trabalho se iniciaria o primeiro contato dos atores com o Processo Colaborativo e que aconteceria a saída de alguns atores do GRUPA e, posteriormente, a criação do Grupo Teatro Invertido.

<sup>21</sup> Dados obtidos no site [www.teatroinvertido.com.br](http://www.teatroinvertido.com.br) em 10 de Março de 2010.

<sup>22</sup> Professor do Curso de Teatro do Centro de Formação Artística do Palácio das Artes (CEFAR) em Belo Horizonte/MG e integrante da Maldita Cia de Investigação Teatral.

<sup>23</sup> Ambos professores na UFMG. Fernando Rocha é professor no Curso de Música. O professor Ernani Maletta, além de professor no Curso de Graduação em Teatro da UFMG, é também preparador vocal e diretor musical do Grupo Galpão em Belo Horizonte/MG.

<sup>24</sup> A partir de 2005 serão incorporados mais dois atores ao grupo: Camilo Lélis e Kelly Crifer.

A partir de agora verificaremos como se deu a experiência dos atores no espetáculo “Nossa Pequena Mahagonny”, para nós, um processo inaugural da trajetória colaborativa do Grupo Teatro Invertido.

### **2.1- Uma trajetória colaborativa**

Em sua dissertação de Mestrado, Rita Maia resgata um pouco do processo de criação e produção do espetáculo “Nossa Pequena Mahagonny” realizado pelo GRUPA. Segundo a autora, o espetáculo foi fruto de um convite para um simpósio que aconteceria na Alemanha sobre a obra de Bertolt Brecht e através da Lei Municipal de Cultura de Belo Horizonte (2003), o GRUPA conseguiu financiar a montagem<sup>25</sup>.

Os artistas do GRUPA ainda desejavam investigar a “estética de rua” (já iniciada nas cenas apresentadas anteriormente) e, em relação à encenação do texto de Brecht, demandavam a criação de uma nova obra, uma livre leitura da peça, a partir das intervenções e proposições dos criadores.

O diretor Lenine Martins, que então experimentava o exercício da criação colaborativa com sua companhia teatral, já que fazia parte da primeira edição do Projeto Cena 3x4<sup>26</sup>, instiga os artistas do GRUPA a buscarem uma prática horizontal que possibilitasse a construção de uma concepção própria da obra de Brecht. Segundo Maia (2010):

Para Lenine, o fato de trazer o processo colaborativo para a criação do grupo (GRUPA) poderia ajudar nesse diálogo de diferentes experiências, relativizando as relações e permitindo ao grupo se conhecer melhor enquanto criadores. A prerrogativa que ele considerava mais essencial era a do exercício de formação. Além disso, esse tipo de processo poderia contribuir para a criação de uma dramaturgia própria a partir do texto de Brecht. A necessidade de criar um olhar particular sobre o texto de Brecht coloca, pela primeira vez ao grupo, a questão do uso de material com referências pessoais para o trabalho da criação (MAIA, 2010, p.61).

<sup>25</sup> Na montagem deste espetáculo, os artistas puderam contar com a consultoria da professora da UFMG e especialista em Brecht, Wilma Botrel, e ainda do dramaturgo Reinaldo Maia, de São Paulo, importante pesquisador dos conceitos brechtianos.

<sup>26</sup> O Projeto Cena 3x4 foi uma parceria do Galpão Cine Horto (BH) com a Maldita Cia. de Investigação Teatral (BH) que buscou promover o fortalecimento de grupos de teatro que se propunham a investigar a cena teatral a partir da pesquisa e da construção de uma dramaturgia própria e contemporânea. (Dados obtidos no [www.grupogalpao.com.br/cena3x4.htm](http://www.grupogalpao.com.br/cena3x4.htm)). Neste projeto, quatro grupos de atores, quatro diretores e quatro dramaturgos eram convidados a desenvolverem uma criação pelo Processo Colaborativo. Foram realizadas três edições (2003, 2004 e 2005). Uma análise mais detalhada sobre o Cena 3x4 pode ser encontrada na dissertação de mestrado de Ricardo Carvalho de Figueiredo, cujas referências estão presentes em nossa bibliografia.

Na citação acima, dois pontos merecem destaque: o processo colaborativo como exercício de formação artística e a criação de um olhar subjetivo sobre determinada obra. Podemos perceber uma forte influência do teatro épico de Brecht, a partir de um “saber e fazer coletivizados” e da presença do ator como um comentador, no caso, um sujeito que escolhe um ponto de vista sobre uma obra já pronta. Pela presença de tais características naquele momento dos atores no GRUPA, podemos afirmar que se desvelam aspectos muito específicos para o surgimento e desenvolvimento de um ator-narrador. Pretendemos aprofundar tal ponto no percurso deste capítulo.

Um dos primeiros procedimentos no processo de “Nossa Pequena Mahagonny” foi a criação de uma cena curta que pudesse conter uma visão pessoal de cada ator sobre o texto de Brecht. O diretor solicitou uma cena de três minutos que deveria ser apresentada a todos. Segundo Maia (2010, p.62), foi a partir desse exercício que uma proposta cênica surgiu e foi desenvolvida pelo grupo: o ator Leonardo Lessa apresentou sua cena como se estivesse num grande programa de televisão e fazia propaganda de uma cidade paradisíaca. Então, ao longo do processo, esta “imagem” foi sendo reformulada por todos e a ideia de que a televisão seria uma grande controladora e alienadora das massas acabou por se definir como um importante argumento para o espetáculo. Daí o título “Nossa Pequena Mahagonny”, devido ao tamanho do aparelho televisivo. Nesta concepção, os criadores podiam tratar dos programas sensacionalistas de televisão que oferecem notícias como se fossem “grandes verdades”, sem possibilitar o exercício crítico de quem os assistiam.

No caso desse exercício, o ator pôde partilhar suas impressões sobre a obra e delinear, inclusive, um possível projeto interpretativo:

Eu me lembro que uma coisa que me chamou muita atenção foi a questão da corrupção e o discurso dos vigaristas para chamar as pessoas para a cidade de Mahagonny. Criando minha cena, eu peguei uma parte do texto de Brecht e fiz como se fosse um comercial de televisão. Era uma cena que eu ia andando e me roubavam tudo e eu terminava de cueca, chamando as pessoas para Mahagonny. Foi a partir dali, que todas minhas improvisações acabaram tendo relação com a questão do vigarista e da retórica. (LESSA *apud* MAIA, 2010, p.62).

Nesse exercício criativo, o diretor utilizou dois pontos de uma pedagogia da autonomia para o trabalho do ator. Primeiramente, ao pedir que cada um elaborasse sua cena, ele criou

possibilidades de criação cênico-dramatúrgica desenvolvidas por outros e não impôs seu conhecimento ou concepção. Numa vertente freiriana, educar ou coordenar “não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para a sua própria produção ou sua construção” (FREIRE, 2005, p.47). O diretor criou um espaço de abertura e diálogo para a produção de um saber e de um fazer artísticos e colaborativos. E nesta atitude, deu autonomia a cada ator para trabalhar sua experiência e expor sua leitura da obra. Freire defende que, no ato educativo, respeitar a “leitura de mundo” dos educandos se constitui como uma posição ética. O mesmo, acreditamos, se dá no ato artístico, no qual cada criador pode manifestar sua leitura pessoal da obra. Nas palavras de Freire (2005):

Não posso de maneira alguma, nas minhas relações político-pedagógicas com os grupos populares, desconsiderar seu saber de experiência feito. Sua explicação do mundo de que faz parte a compreensão de sua própria presença no mundo. E isso tudo vem explicitado ou sugerido ou escondido no que chamo “leitura do mundo” (FREIRE, 2005, p.81).

Neste aspecto, estaríamos, mais uma vez, associando a formação colaborativa do ator ao aspecto da autonomia como propulsora de um depoimento e autoria próprios deste artista, em diálogo com os outros criadores. Recordamos aqui o depoimento pessoal (discutido no capítulo anterior) como um dos eixos fundamentais do Processo Colaborativo.

Para Maia (2010), o processo de “Nossa Pequena Mahagonny” não foi “fidedigno” a um processo colaborativo com presença e fricção dos criadores como ator, diretor e dramaturgo. Não tiveram a presença de um dramaturgo, pois somente no final Guilherme Lessa se integrou ao grupo e organizou o material criado principalmente pelos atores, ficando a desejar uma maior contaminação de todos, o que enriqueceu e tornou a autoria mais coletivizada.

Mas tudo isso seria um primeiro passo para novas aprendizagens colaborativas. Logo depois surgiria um convite para integrarem, agora como Grupo Teatro Invertido, a segunda edição do Projeto Cena 3x4 (2004). Nesta edição, o grupo criaria o espetáculo “Lugar Cativo”. “Lugar Cativo” foi mais uma experiência colaborativa para os atores do Grupo Teatro Invertido. O processo ocorreu durante todo o ano de 2004 e, para trabalhar com os “atores invertidos”, foram convidados o diretor Cristiano Peixoto e a dramaturga Pollyana Costa. Durante o processo, aconteciam encontros periódicos com profissionais estudiosos e praticantes do Processo Colaborativo para a orientação dos trabalhos: o diretor do Grupo Teatro da Vertigem

e o dramaturgo Luis Alberto de Abreu respondiam, respectivamente, pelas áreas de direção e dramaturgia.

No relatório de Henaís Deslands<sup>27</sup>, pesquisadora que acompanhava o processo, encontra-se o percurso de criação do espetáculo: estabelecimento de um treinamento direcionado (no caso, com bastões); discussões teóricas para definição de um tema; experimentação prática (com jogos e improvisações); utilização de depoimento pessoal; apresentações de *workshops*; *feedback* com orientadores do projeto; etapa de estruturação dramaturgica; ensaios e, finalmente, a apresentação do resultado final.

Um dos primeiros desafios dos atores, segundo Deslands (2004, p.41), foi o de abandonarem a ansiedade e a busca de certezas no início do processo. Era necessário “soltarem a criação”, deixá-la ir aos poucos revelando desejos e imagens. Não forçar o aparecimento de um tema, mas deixá-lo emergir das experimentações. Era mais um momento de liberdade, jogo e descarte das motivações iniciais. Tanto que, ao apresentarem alguns rascunhos de cenas para os orientadores convidados, estes os incentivaram a se arriscarem mais e a implodirem o que já tinham tentado estruturar.

No momento inicial do processo, todas as possibilidades estavam abertas e, nas improvisações, podia jorrar de tudo, mesmo que fossem fragmentos não lapidados. Era a hora de o material bruto poder aparecer, sem ressalvas ou julgamentos estéticos. Mais importante era a descoberta de algo que pudesse mobilizar os criadores e de alguma forma passar de um depoimento pessoal para uma apropriação coletiva, o que poderia ser abordado de diferentes formas.

Havia também o estranhamento de compor uma nova equipe de criação, pois era a primeira vez que os atores trabalhavam com o diretor e com a dramaturga, o que exigia de cada um maior disponibilidade e abertura para as proposições alheias.

Com o desenvolvimento do processo, os atores continuavam buscando mais a forma que a experimentação de materiais. Mas o diretor, Cristiano Peixoto, continuava provocando nos atores a coragem de arriscar, de se aventurar no desconhecido e de conviver com a efemeridade dos materiais. Havia uma tensão entre a realização de um tema (queriam falar do Poder) e o que se

---

<sup>27</sup> Além dela, a atriz e professora Ana Haddad também relata o processo. É importante esclarecer que ambas também passaram a participar do treinamento e da criação de *workshops*, corroborando a ideia de colaboração na sala de ensaio.

concretizava no aparecimento das proposições. Então, buscavam mais referências e inspirações para o trabalho. Numa conversa do grupo, começam a se esboçar os primeiros caminhos:

Pollyana (dramaturga) falou um pouco sobre a dificuldade que o tema “poder” tem sido para ela escrever, e quis ouvir um pouco dos atores sobre o que pensaram depois de assistirem aos filmes. Leonardo concluiu que o que ficou de mais importante para eles foram as relações humanas e falou um pouco sobre o filme “O Baile”. Ana falou, então, sobre um capítulo da “História da Vida Privada” que expõe sobre o desenvolvimento da dança ao longo da história. Rita falou que isso é interessante, porque já existe um movimento no grupo de ir para dança, que é uma manifestação artística primitiva. Pollyana concordou, lembrando que desde as primeiras improvisações a dança apareceu.<sup>28</sup>

O cruzamento de materiais que se vão associando é uma tônica do Processo Colaborativo. Os criadores, no relato acima, estabelecem proximidades e buscam o que se apresenta de mais potente no processo. Há um desejo de equilibrar as proposições, de definir algo em comum e que possa ser trabalhado por todo o grupo. Sem isso, o processo corre o risco de se estagnar ou até de ser paralisado.

E a dança se tornou um dos elementos temáticos do trabalho. A atriz Rita Maia, a partir da apresentação de um *workshop*, forneceu importantes materiais para a criação do espetáculo. Era a célula inicial do que viria se tornar a história de uma bailarina aprisionada numa antiga casa de espetáculos e não sabe que é vigiada o tempo todo. A relação entre olhar e ser olhado era evidenciada a partir da questão do artista, então o grupo na verdade discutia sua própria situação no Projeto Cena 3x4, quando ofereciam suas criações aos olhares de muitos orientadores:

Como se encontrava em um momento de investigação do processo de criação, os trabalhos práticos do grupo acabaram por refletir sobre nossa condição de pesquisadores. O grupo queria falar sobre sua própria condição de artista. Esta clareza, no entanto, foi conquistada aos poucos e durante os ensaios. Quando percebemos a potência da questão do olhar, os outros atores, o diretor e a dramaturga mergulharam, então, nas agruras de sua condição de criadores. Falar em cena sobre a pressão do ato de criar e de apresentar material para o projeto parecia ter contaminado a todos (MAIA, 2010, p. 70).

O que se depreende é que, se havia uma pressão pela produção de materiais, esta era inerente ao grupo e à sua visão dentro da dinâmica do projeto de que participavam. Parece que havia uma tensão entre os criadores e uma tentativa de arranjo coletivo diante dos desafios da criação colaborativa. Importante destacar que a cena criada pela atriz impulsionou todo o

---

<sup>28</sup> Trecho extraído do Relatório de Hennais Deslands do dia 05-06-2004. P. 29.

processo e Rita articulou, inclusive, um possível cenário, quando “mostrou um desenho em que tem pensado, um espaço circular, como uma arena ou tenda”<sup>29</sup>. Temos então uma atriz intervindo na cenografia do trabalho e, numa perspectiva colaborativa, propondo, como artista e autora, um conceito para a encenação.

Na proposição da atriz, se evidencia que, no Processo Colaborativo, não há tempo de espera. Se o ator fica à espera de um roteiro do dramaturgo ou de uma indicação do diretor, ele, além de permanecer numa posição passiva e “confortável”, não exercita sua função de criador e agente de um discurso pessoal e artístico que colabora para uma criação comunitária.

A intensidade dos ensaios aos poucos vai clareando vários aspectos da criação e a linguagem do espetáculo vai sendo decodificada pelo grupo. Mas as relações entre os artistas passam por todo tipo de conflito e se torna fundamental a sinceridade no diálogo, para que problemas ou insatisfações pessoais não prejudiquem o processo criador. No percurso de “Lugar Cativo”, aconteceram momentos difíceis e delicados, quando, por exemplo, as proposições trazidas pela dramaturga foram descartadas pelo grupo que, na ansiedade de encontrar resultados, não percebeu que desrespeitava a função da criadora. No desencadeamento dessa crise, a dramaturga revelava seu receio de invadir o espaço dos outros criadores. Mas tanto os atores como o diretor, tentavam lhe assegurar a importância de uma provocação colaborativa.

Neste estímulo à provocação que o grupo fez à dramaturga, confirma-se o Processo Colaborativo como um campo poroso e aberto às infiltrações. Paradoxalmente, sua solidez consiste em sua fluidez. E mais: solicitar a intervenção do outro é assumir-se “inconcluso” (FREIRE, 2005) e disponível a reavaliações e novas proposições.

O fato demonstra que uma aprendizagem colaborativa se faz na prática e que, juntos, os criadores se ajudavam no exercício de uma experiência coletiva. Era preciso evitar o medo do conflito e das crises, características constantes do Processo Colaborativo. Mas a dificuldade da dramaturga encontrou acolhimento, não foi negada ou mascarada, e pôde ser problematizada por todo o grupo. Cada processo com seus acontecimentos e composições grupais traz um enfoque e aprendizado específicos.

Enfim, para os atores do Grupo Teatro Invertido, o que se configurou de maneira mais tímida no processo de “Mahagonny”, radicalizou-se em “Lugar Cativo”<sup>30</sup> (MAIA, 2010, p.73).

<sup>29</sup> Trecho extraído do relatório de Hennaís Deslands, p. 48.

<sup>30</sup> O espetáculo, apresentado em espaços não convencionais como casarões, salões ou pequenos galpões, estreou em 2004 no Galpão Cine Horto (BH) e já participou de diversos festivais de teatro no país.



Como atores propositores, eles se viram desafiados não só a criarem um espetáculo, mas a desenvolverem uma linha investigativa e colaborativa com as outras funções, experimentando mais profundamente o que seria um processo colaborativo.

No ano seguinte (2005), o grupo deu início a uma parceria artística com o diretor Amaury Borges, com quem já haviam iniciado um diálogo através do Projeto Cena 3x4 do Galpão Cine Horto e a Maldita Cia. de Investigação Teatral. O diretor também era um pesquisador do Processo Colaborativo e um dos orientadores do Cena 3x4.

No contato com o grupo, ele expôs seu desejo de trabalhar com alguns textos do Teatro Grego, que seriam o ponto de partida para a produção de uma dramaturgia inédita. Além dos atores do grupo (Rita, Leonardo e Rogério), foram convidados outros intérpretes, entre eles o ator Camilo Lélis, que passaria então a constituir o grupo.

Se o diretor convidado desejava revisitar algumas narrativas míticas como as de Medeia e Prometeu, “o grupo desejava trabalhar a questão dos moradores de rua e dos que viviam em situação marginal” (MAIA, 2010, p.74).

Um projeto, intitulado “Medeias de Rua”, foi enviado e aprovado pelo edital do Prêmio Myriam Muniz de teatro de 2006 e, assim, o grupo garantiu mais um processo de criação e investigação colaborativas. Segundo Maia (2010, p.74), “a história da mulher traída e abandonada pelo marido, que mata sua rival e os próprios filhos por vingança serviria de mote para o trabalho de criação”. Além dos textos clássicos de Eurípedes e Sêneca, o diretor também escolheu a obra “Medeamaterial” de Heiner Miller para leitura e inspiração para a criação. Completando a equipe, foram convidados a dramaturga Letícia Andrade, a cenógrafa Ines Linke e o sonoplasta Admar Fernandes.

No decorrer do processo, restaram como atores apenas Rita, Leonardo e Camilo. O ator Rogério Araújo acabou por assumir a iluminação, concebida em parceria com a direção. Neste movimento migratório de funções, Rogério adquiria maior intimidade com uma área mais específica, que nem todos os atores dominam.

Cada ator foi convidado a defender um ponto de vista elaborado a partir da leitura dos textos de Medeia. Muitas cenas foram apresentadas para o diretor e para a dramaturga, que dialogavam com a diversidade de proposições atorais.

O grupo ensaiava nas dependências do Centro Cultural da UFMG e, com o passar do tempo, descobriram que ali ao lado havia um laboratório de engenharia desativado. Este lugar foi

escolhido para abrigar a encenação em processo, isto porque, ao adentrá-lo, muitas transformações ocorreram em função da natureza do espaço, as quais influenciariam a dramaturgia proposta pelo espetáculo.

Neste “lugar laboratório”, a poética do abandono seria tratada de forma a permitir que “uma mulher mãe filha traída e homens em guerra pudessem se encontrar”<sup>31</sup>. O espetáculo era apresentado na rua Gaicurus, localizada numa região de prostituição e consumo de drogas na cidade de Belo Horizonte. A personagem abandonada tinha sua história apresentada num laboratório também abandonado e localizado numa região igualmente abandonada. Uma conexão entre espaços ficcional e real, “zonas mortas”, mas ressuscitadas pela materialidade da encenação e dos espaços.

Nesses processos de aprendizagem colaborativa, através de projetos de pesquisa e de criação de espetáculos, o Grupo Teatro Invertido conseguiu reunir, além de importantes e conceituados profissionais da área, novos parceiros de trabalho.

Em “Medeia zomamorta”, o ator Camilo Lélis, que até então era um convidado do projeto, passou a integrar o grupo e se identificou com o projeto artístico-pedagógico do Grupo Teatro Invertido:

Eu vivi realmente o Processo Colaborativo com esse espetáculo. Eu era muito tímido ainda, argumentava pouco, ouvia mais do que falava. Mas em compensação, jorrava em criação prática, imagética, eu experimentava muito e deixava a intuição me guiar... No princípio, não tínhamos personagens estabelecidos dentro da trama. Foi ótimo porque pude então experimentar vários personagens do mito e vários pontos de vista. O processo me deu dois presentes: primeiro entrar para um grupo, o que eu mais desejava. Ter uma família artística que trabalhasse ações continuadas. O segundo foi poder me abrir, me quebrar enquanto ator e artista para que a criação jorrasse. O processo me deu a oportunidade de verticalizar a criação. Como se eu fosse um pintor, era como se eu nunca conseguisse, até então, pintar uma tela com autonomia. Eu me sujeitava muito aos moldes clássicos e com isso somente obedecia. No Colaborativo, há uma transgressão e pude pintar minha tela. O meu fazer se alimentou de outros fazeres e juntos fomos compondo uma obra. Eu falei com a luz, com o figurino, escrevi textos, exercitei não só o ator, mas fundamentalmente o criador. Acho que este aprendizado foi o início de uma trajetória rumo a uma maior autonomia como ator.<sup>32</sup>

Na fala de Camilo, ele utiliza a pintura para se referir ao teatro. Olha o ator como um pintor, faz um depoimento interdisciplinar, fruto de uma experiência colaborativa. Também

<sup>31</sup> Trecho do texto escrito no programa do espetáculo que estreou em Novembro de 2006 em Belo Horizonte (MG).

<sup>32</sup> Entrevista concedida ao autor em 19-10-2009.

ênfatiza a importância de fazer parte de um grupo com suas “ações continuadas”, o que pressupõe um espaço de pesquisa e de formação artística.

Para Carreira (2008, p.19), o reagrupamento de atores se fortaleceu a partir de práticas de pesquisa e preparação técnica pelas quais a dramaturgia pode nascer do trabalho criativo do ator e que constituem um dos pilares da construção de uma ética coletiva.

A partir de “Medeia zomorta”, considerado um divisor de águas na trajetória do grupo, devido à intensidade do processo e do resultado espetacular satisfatório, os atores decidiram por continuar investigando a composição da cena e elaboraram um projeto de pesquisa para experimentarem, como atores, as funções de diretor e dramaturgo. Além de Camilo Lélis, há a entrada da atriz Kelly Crifer.

Eis que surge o projeto “Ator Invertido: cinco sentidos para a construção da cena”, foco de nossa análise neste trabalho. Interessa-nos, a partir de agora, relatar e analisar uma experiência na qual a aprendizagem colaborativa permitiu o surgimento de um ator-dramaturgo e ator-encenador, instâncias muito presentes no trabalho dos atores que buscam sua formação no interior dos grupos.

## **2.2 – Invertendo as funções criativas**

De outubro de 2007 a dezembro de 2008, o Grupo Teatro Invertido realizou a pesquisa “Ator Invertido: cinco sentidos para a construção da cena”. Tal pesquisa foi financiada pelo Prêmio Myriam Muniz (2007) na categoria de teatro e também teve financiamento do Fundo Municipal de Cultura, através da lei municipal.

Visando um aprofundamento da investigação e da prática do Processo Colaborativo, encontramos no texto do projeto as seguintes pontuações:

Através desse projeto de pesquisa, os atores serão deslocados de suas funções habituais, incumbidos de experimentar a direção cênica e a composição dramaturgica. Serão cinco módulos de trabalho, cada um com duração média de dois meses, em que os atores, dentro do grupo de cinco, serão deslocados para a direção e criação do texto de uma micro-peça. Cada um dos trabalhos terá como tema um dos cinco sentidos: visão, audição, paladar, tato e olfato. Os integrantes do grupo se revezarão entre si, ocupando as funções de atuação, direção e dramaturgia nos diferentes módulos que compõem o

projeto. Ao final da pesquisa serão realizados cinco experimentos cênicos apresentados ao público em uma mostra gratuita com duração de dois finais de semana.<sup>33</sup>

Para acompanhar o processo, foram convidadas duas profissionais da cidade de Belo Horizonte: a diretora Cida Falabella<sup>34</sup> e a dramaturga Nina Caetano<sup>35</sup>, para desempenharem a função de orientadoras e provocadoras das questões que envolvem a criação partilhada. Podendo contar com a experiência e trajetória de uma diretora e de uma dramaturga nas pesquisas teóricas e práticas, o grupo também elaborou uma forma de transmissão de toda a aprendizagem que seria desenvolvida ao longo dos meses e propôs a realização de duas oficinas, oferecidas gratuitamente aos alunos dos cursos superiores de teatro da UFMG (Belo Horizonte) e da UFOP (Ouro Preto). O projeto contempla, dessa forma, uma perspectiva pedagógica que visa à difusão da prática colaborativa.

Chama a nossa atenção, nos objetivos descritos no projeto, a questão de uma maior autonomia para os criadores, no caso para os atores, que se apresenta com a seguinte redação: “estimular a autonomia do ator dentro do processo de criação em grupo, que assim poderá assumir outras funções ligadas à construção da cena”<sup>36</sup>. Então, na formação do ator nos grupos, haveria um estímulo e a possibilidade de que os atores também trabalhassem como diretores e dramaturgos, tornando-se artistas múltiplos e autônomos. No caso do Grupo Teatro Invertido, esse tipo de formação colaborativa permitiu “fortalecer os atores para os possíveis diálogos futuros nos processos criativos” (MAIA, 2010, p.80).

Na experimentação das funções de diretor e de dramaturgo, os atores poderiam compreender melhor as atribuições específicas de cada área e, dessa forma, ensaiar uma contribuição e diálogo mais efetivos e criativos, quando convidados a integrar, como atores, outros projetos teatrais.

No projeto “Ator Invertido: cinco sentidos para a construção da cena”, havia o desejo dos atores de alcançar uma maior compreensão e domínio técnico de suas funções, podendo assim se preparar melhor para uma prática colaborativa. Dessa forma, como agentes cooperativos,

---

<sup>33</sup> Trecho retirado do documento enviado pelo Grupo Teatro Invertido para o Edital Myriam Muniz. Este projeto encontra-se nos anexos desta dissertação.

<sup>34</sup> Cida Falabella, além de professora, é fundadora e diretora da ZAP 18, importante grupo teatral da cidade de Belo Horizonte e pólo de formação de profissionais para o teatro.

<sup>35</sup> Nina Caetano é professora de dramaturgia do curso de Artes Cênicas da UFOP. Atualmente é pesquisadora do agrupamento Obscena, além de participar, como dramaturga, da realização de espetáculos de vários grupos teatrais da cidade.

<sup>36</sup> Este e outros objetivos da pesquisa estão contidos no texto do projeto. Vide anexos.

poderiam adquirir maior autonomia para a criação, uma vez que o grupo é constituído apenas por atores. No caso de uma nova parceria com profissionais externos, eles estariam mais instrumentalizados e fortalecidos em seus desejos pessoais e coletivos.

O projeto foi dividido em quatro etapas: pesquisa teórica, núcleos de criação, mostras de trabalho e oficinas pedagógicas. Descreveremos, ao longo deste estudo, cada um destes momentos do processo. Mas antes vamos mostrar a composição dos cinco núcleos de criação<sup>37</sup>:

- Núcleo 1: Audição

Direção: Camilo Lélis

Dramaturgia: Rogério Araújo

Atuação: Kelly Crifer, Leonardo Lessa e Rita Maia.

- Núcleo 2: Olfato

Direção: Rita Maia

Dramaturgia: Leonardo Lessa

Atuação: Camilo Lélis, Kelly Crifer e Rogério Araújo.

- Núcleo 3: Tato

Direção: Kelly Criffer

Dramaturgia: Camilo Lélis

Atuação: Leonardo Lessa e Rita Maia.

- Núcleo 4: Paladar

Direção: Rogério Araújo

Dramaturgia: Rita Maia

Atuação: Camilo Lélis, Kelly Crifer e Leonardo Lessa.

- Núcleo 5: Visão

Direção: Leonardo Lessa

Dramaturgia: Kelly Crifer

Atuação: Camilo Lélis, Rita Maia e Rogério Araújo.

---

<sup>37</sup> Informações retiradas do relatório final do projeto.

A primeira etapa do projeto abrangeu o período de 16 de outubro a 11 de Dezembro de 2007. Nesse período, Cida Falabella e Nina Caetano iniciaram uma orientação colaborativa, introduzindo para os atores invertidos algumas questões que concernem à direção e à dramaturgia. Foram discutidos textos teóricos sobre as especificidades de cada área e, concomitantemente, alguns procedimentos e exercícios foram experimentados. No início, os encontros aconteceram separadamente, havendo uma junção das orientadoras somente no final da jornada.

A dramaturga Nina Caetano nos conta um pouco sobre a fase inicial do processo:

Em outubro de 2007, iniciamos os trabalhos orientados. Tínhamos, eu e Cida, um encontro conjunto, durante a semana, mas, em geral, trabalhávamos em dias separados, quando desenvolvíamos estratégias para a construção de um olhar sobre a função pesquisada: dramaturgia ou direção. Apesar da ânsia do grupo por uma “teoria do drama”, optei por trabalhar da prática para a teoria, não incorrendo no erro de tentar uma formação generalista de dramaturgia, passando, inclusive, pelo drama clássico e pela cena realista. Eu já havia acompanhado o trabalho do grupo e já conhecia um pouco de sua linguagem e ela não era propriamente clássica.<sup>38</sup>

Ao propor uma aprendizagem que partisse do exercício concreto para somente depois se vincular a alguma teoria, a dramaturga instaura a ação e o jogo como propulsores dessa aprendizagem. Como o ator poderia agir e jogar com e a partir de um fragmento textual? Como determinadas texturas cênicas poderiam influenciar a composição de ações físicas do ator? De que forma selecionar, editar ou desconstruir determinados materiais para a tessitura da cena? A essas perguntas somente cabiam respostas práticas, oriundas de muitas tentativas, deduções e experimentações.

Podemos citar alguns procedimentos da aprendizagem dos atores, em sua relação com a dramaturgia, no processo do Grupo Teatro Invertido:

- escolha de um texto que se relacionasse com os cinco sentidos;
- coleção de frases poéticas e significativas;
- escrita de um texto com um depoimento pessoal;
- leitura de textos criados por cada um, com foco no jogo estabelecido com o texto, bem como na relação com o espectador;
- colagem de textos criados e produção escrita de um novo texto;

---

<sup>38</sup> Trecho retirado do relatório final do projeto.

- coleção de materiais textuais diversos: matérias de jornal, papel de propaganda, bulas de remédio etc;
- estudo de textos acadêmicos sobre criação dramaturgica;
- reescrita de texto de outro ator e nova proposição do mesmo;
- criação de textos a partir de improvisações dos atores e vice versa;
- definição de um único texto, abordando algum dos sentidos, para a criação e ensaio de uma pequena encenação.<sup>39</sup>

O ator Leonardo Lessa descreve, em seu caderno de ensaio, suas primeiras percepções sobre essas experimentações e sobre como os atores as “digeriram”:

O diretor dirige o ator, enquanto o dramaturgo dirige o personagem. Ainda estou muito colado na cena proposta. Aprofundar a cena num sentido mais completo para não ficar apenas no nível de organização do material que foi feito pelo ator. Levar a proposta para um outro patamar, isso é a criação do dramaturgo. Ele, o dramaturgo, compõe ação e não poesia, apesar de haver um nível poético na sua composição.

Percebemos um novo olhar que se constrói em relação ao trabalho da dramaturgia. Recordamos, neste depoimento de Lessa, a noção de dramaturgia como aquela que tece as ações que acontecem no espaço da cena. Na “dramaturgia textual”, que faz parte da dramaturgia da cena ou do espetáculo, haveria, então, os rastros e marcas das proposições dos atores, cujas improvisações são acrescidas às intervenções do diretor e do dramaturgo.

A diretora Cida Falabella iniciou sua orientação realizando algumas conversas com o grupo, buscando saber mais de sua trajetória, dos anseios artísticos de cada ator e de suas visões sobre o papel do diretor. Nesse exercício de escutá-los, ela propõe um tema para a criação de cenas a serem trabalhadas e dirigidas.

As cenas se originaram a partir das cinco provocações da diretora: feminino, o espaço, teatro invertido, ator invertido e público. Cada ator trouxe um rascunho de cena individual, propondo um espaço específico e uma relação das pessoas com ele. Então, durante o exercício, os atores-diretores conduziam o espectador no espaço e, inspirados em um dos sentidos humanos, provocavam sensações e experiências, utilizando elementos como música, objetos, luz etc. Na escolha e reunião de todos esses elementos, haveria uma intenção e proposição de um diretor.

---

<sup>39</sup> Estes procedimentos estão relatados no caderno de ensaio do ator Leonardo Lessa.

Numa outra etapa, cada ator-diretor dirigiu uma pequena cena com os outros atores como parceiros de trabalho. Aí investigavam como se dava a relação entre ator e diretor. A orientadora, embasada em sua trajetória artística, define a direção como um “trabalho de escuta”:

O fato de não ter uma formação específica em teatro e sim uma experiência prática de muitos anos, reforçou a crença no trabalho do diretor como um trabalho de escuta. Seria este um caminho para conseguir ser facilitador de um novo papel do diretor? Escutar e fazer-se escutar?<sup>40</sup>

Sabemos que a questão da escuta é fundamental num processo de criação. Escuta que significa acolhimento, e mais, percepção das necessidades, potencialidades e dificuldades do outro e do processo. Até mesmo ele, o processo, precisa ser escutado, para que se perceba seu desenvolvimento e seus desafios. E, assim como para o ator, a importância da escuta, no caso entendida como capacidade de percepção das possibilidades existentes, seja no espaço da cena, ou então, das proposições e provocações dos outros criadores, é fundamental para o processo.

Terminada esta etapa de orientação, era chegado o momento dos atores invertidos se lançarem na experimentação dos cinco núcleos de criação.

## 2.3 – Cinco experimentos cênicos

### 2.3.1 – “Diálogo Interrompido”



Figura 01 – Cena “Diálogo Interrompido”

Fonte: Arquivo Grupo Teatro Invertido – Foto de Daniel Protzner

---

<sup>40</sup> Trecho retirado do relatório final do projeto.



O primeiro núcleo de criação do projeto foi desenvolvido entre 23 de janeiro e 28 de março. Em fevereiro, o Grupo Teatro Invertido inaugurou sua sede no bairro Sagrada Família, em Belo Horizonte. Nesse galpão alugado, aconteceriam as pesquisas e os ensaios dos cinco núcleos.

A partir da investigação em torno da audição do sentido, iniciou-se o trabalho do primeiro núcleo. A direção ficou a cargo de Camilo Lélis, a dramaturgia por conta de Rogério Araújo e a atuação foi feita por Rita Maia, Leonardo Lessa e Kelly Crifer.

O mote/provocação “audição” se apresentava muito amplo, e era necessário um investimento do grupo para tentar definir qual o ponto específico que os criadores desejavam tratar a partir dele. Então, iniciaram uma intensa pesquisa do universo sonoro, a qual envolveu visitas ao cemitério e a um mercado popular; audição de músicas; improvisações com instrumentos e leituras relacionadas à “arte de escutar”, até chegarem ao tema da incomunicabilidade humana.

Mas, como se tratava do primeiro núcleo, os atores ainda creditavam ao diretor e ao dramaturgo a organização dos ensaios, como se esses fossem apenas preocupações dos dois criadores. Era preciso transformar essa relação tão viciada, imputando aos atores a responsabilidade de também colaborar para a realização de um bom processo.

Houve também uma crise e confusão no exercício das funções. Rogério precisou da orientação de Nina Caetano para assumir e desempenhar sua função de dramaturgo (ele ficou mais envolvido com o treinamento e com o aquecimento dos atores) e Camilo se viu insatisfeito com as mudanças que ocorriam ao longo do processo, não sentindo sua autoria respeitada pelo grupo. Aconteceram, então, longas discussões, momentos de criação bastante caóticos e uma dificuldade de entendimento entre os criadores.

Os atores-aprendizes tinham que lidar com a insegurança de alguns, com o pouco rendimento do trabalho e com as crises e instabilidade que surgiam na sala de ensaio. Mais do que nunca era preciso vencer a desconfiança, a ansiedade e o nervosismo. Para o ator colaborativo:

é indispensável a disponibilidade para falar e ouvir e, mais do que tudo, para refazer. Isso demanda maturidade 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 demanda qualidade poética, na maneira de fazer, e ética, na inter-relação dos artistas e destes frente à obra (RINALDI, 2006, p.21).

A importância da escuta é também sublinhada na proposta pedagógica de Freire (2005, p.118) para quem escutar “significa a disponibilidade permanente por parte do sujeito que escuta para a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro”.

Todas as funções se encontram “em processo” e, em meio a um trabalho aparentemente árido, surgem, a partir dos materiais confrontados em cena, algumas linhas norteadoras que aproveitam a própria vivência do grupo em relação a sua dificuldade de escuta. Essas linhas norteadoras favorecem o surgimento da história de um casal em crise que não consegue se escutar, uma narrativa entremeada por uma assistente solidária e solitária.

A cena apresentada ao público alcança boa receptividade e consegue provocar nos espectadores uma reflexão sobre a importância de se escutar as necessidades dos outros. Uma capacidade que o homem atual vem, cada vez mais, perdendo. Um desafio claro para os atores do Grupo Teatro Invertido, naquele momento do processo. Isso porque, segundo Rita Maia:

Essa dificuldade não era externa a nós, atores do Teatro Invertido. Somos deficientes nesse ponto também, sofreremos da mesma incapacidade. É por isso, que no fim do primeiro núcleo de trabalho, chego à mesma conclusão que tive na primeira etapa da pesquisa: estamos pesquisando não só as funções do processo colaborativo, mas também as relações que envolvem esse processo. Aos trancos e barrancos estamos atritando esse coletivo.<sup>41</sup>

Escutar não somente o outro como artista, mas reconhecê-lo como ser humano. E, ao escutá-lo, se exercer o direito de falar, pontuar, poder discordar ou acrescentar algo ao dito. Mas algo escutado e apreendido, logo, respeitado. E mais uma aprendizagem acontecia para os atores: a constatação de que se o diálogo é interrompido, não se estabelece um processo colaborativo de criação.

No caderno de ensaio de Camilo Lélis, que estreou na função de diretor, encontramos algumas reflexões sobre sua aprendizagem:

Das funções da direção que não consegui desenvolver por falta de tempo e experiência: trabalhar mais a dramaturgia do ator (corpo e voz); trabalhar mais o texto e as intenções; pesquisar o ritmo da cena; pensar mais com o ator quem é a figura que ele está criando; qual a ação que os atores executam; ver quais seriam as inúmeras possibilidades de leitura que uma ação, texto ou imagem podem provocar no público. São questões que fazem parte da função do diretor, porém eu não sei se saberia realizá-las.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Trecho do depoimento de Rita Maia, contido no relatório final do projeto.

<sup>42</sup> Extraído do caderno de ensaio do ator. Março de 2008.

Como ator, vemos Camilo aperfeiçoando seu olhar sobre a função da direção. Aquilo que foi percebido como algo que faltou se configura como uma possibilidade de ação futura. O importante foi a apreensão de procedimentos necessários ao papel do diretor. Os núcleos de criação viriam a se transformar em celeiros férteis para a construção de conhecimento.

Ao final de cada núcleo, após os encontros abertos com o público, os atores e as orientadoras se reuniam e faziam uma avaliação do processo cênico-pedagógico.

### 2.3.2 – “Essência”



Figura 02 – Cena “Essência”

Fonte: Arquivo Grupo Teatro Invertido – Foto de Daniel Protzner

Neste segundo núcleo, que aconteceu no período de 31 de março a 09 de maio de 2008 e teve o olfato como elemento de provocação, Rita Maia se deslocou para a função de diretora e Leonardo Lessa pôde experimentar o lugar da dramaturgia.

Pesquisando os relatos deste núcleo, encontramos um ponto em comum: houve uma grande harmonia e comunhão entre diretora e dramaturgo que, numa cumplicidade e escuta criativa, conseguiram uma boa condução do processo, dialogando intensamente com os materiais trazidos pelos atores que, neste caso, foram Camilo Lélis, Kelly Crifer e Rogério Araújo.

A diretora buscou na relação com os atores a utilização da experiência e das memórias pessoais de cada um, como fomentadores da criação. Para Maia (2010, p.82), “quando falamos de cheiros, falamos de memória”. A diretora provocou, a partir de jogos, exercícios de sensibilização

e utilização de objetos, o resgate da memória da infância de cada um. Tal provocação gerou a escrita de textos e a improvisação de muitas cenas a partir das lembranças.

Já Leonardo, como dramaturgo, selecionou algumas frases e entregou-as aos atores solicitando deles a construção de uma cena. A frase dada à atriz Kelly Crifer (“Sentir o cheiro é quase ver, quase ter, quase...”) levou-a de volta à sua infância. Nesta lembrança, a atriz concebeu e escreveu o seguinte fragmento de cena:

Público entra em um espaço pequeno, com os olhos vendados e se acomoda. A atriz no meio da roda, pica uma cebolinha e diz:  
 - Alguém aqui gosta de frango cozido? (aguarda respostas) – tem coisa que nos cheira bem e tem coisa que nos cheira mal... Eu detesto frango cozido. Quando chego na minha casa pra almoçar e vejo que tem frango cozido eu digo: Ih! Hoje tem frango boiando! Mas, porém, contudo, todavia, entretanto quando eu vou para a roça, hum...eu fico doída pra comer frango cozido.Minha mãe bota a lenha no fogão, bota fogo e a lenha vai queimando. Hum, cheiro de fogão à lenha... [...] Sentir o cheiro de comida é quase vê-la, quase tê-la. Quase...<sup>43</sup>

A atriz articulou, neste exercício cênico, uma transposição de um fragmento textual em ação e espaços poéticos, pensando a criação em termos de atuação, dramaturgia e direção. Foi uma cena criada pelo poder de evocação da memória.

Maia (2010) afirma que a criação do ator no Processo Colaborativo parte, num primeiro momento, do resgate de sua memória pessoal, que, ao ser acionada, se converte, pela própria experiência, em material de trabalho. A autora recorre aos estudos de Paul Ricouer, que estabelece uma diferença entre memória e imaginação. Segundo Maia (2010, p.86), a memória seria:

Reconhecida não só como ferramenta para guardar fatos passados, mas como capacidade de ressignificar as coisas, uma re-configuração dos dados que são despertados pela lembrança. Neste sentido, no ato de trazer experiências pessoais para o trabalho criativo, o ator usa de sua memória para recriar essas mesmas experiências [...] Pode articular um fato novamente em outras proporções.

As memórias do ator podem ser reais ou ficcionais, de sua experiência ou da de outros. O que importa é a apropriação dessas narrativas mnemônicas e como elas podem ser transformadas em material precioso para a criação.

Nesse sentido, os atores invertidos revisitaram seus baús pessoais e de lá retornaram com cheiros, fatos e lembranças. O retorno do vivido trouxe a presença do elemento épico para a sala

<sup>43</sup> Extraído do relatório final do projeto.

de ensaio. Isso nos remete a Walter Benjamin que afirmou ser “a memória a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1993, p.210).<sup>44</sup>

Temos no ator do Grupo Teatro Invertido uma prática próxima ao teatro de Bertolt Brecht. Não só pela coletivização do fazer teatral, mas também pela possibilidade de uma atuação e encenação épicas, cujas narrativas pessoais se misturam às narrativas ficcionais dos personagens, possibilitando o surgimento de um ator rapsodo ou ator-narrador. Keiserman (2004) lembra que o termo “rapsodo” era empregado em relação aos artistas que perambulavam pelas cidades, cantavam poesias e narravam trechos de livros que continham histórias repletas de viagens e aventuras. Para a estudiosa e professora da Escola de Teatro da UNIRIO, o ator rapsodo é:

aquele que trabalha a composição de seu desempenho num teatro em que a própria dramaturgia está, em maior ou menor grau, na categoria do épico. Esta espécie de atuação, que pode ser chamada de expositiva, demonstrativa ou distanciada, é determinada pela atitude narrativa do ator e pelos papéis que exerce, de encaminhar as ações, de comentá-las, de introduzir personagens, e em que se evidenciam as duas instâncias, pelas quais estabelece sua comunicação com os outros atores em cena e com o público: a verbal e a gestual (Keiserman, 2004, p. 01).

Na dramaturgia textual e na encenação de “Essência”, temos a presença da forma épica, abrangendo ação, tempo e espaço, fora a relação com o espectador, para quem é narrado o que acontece, ora pelo viés dos personagens, ora pelos comentários dos atores. Haveria dois tipos básicos de atuação rapsódica:

O ator cumprindo exclusivamente a função do narrador da fábula, e mantendo-se assim todo tempo exterior à esfera da ficção, e o ator alternando-se entre os papéis de contador e de personagem, entrando no espaço dramático para participar da ação, para logo a seguir saltar fora dela e comentá-la (NUNES, 2000, p. 43).

“Essência” nos conta a história de um retirante, nascido e criado no interior, que resolve tentar a vida na cidade grande. Utilizando-se de *flashbacks*, as narrativas se dividem entre a figura do “narrador-menino” e do “narrador-homem”.

Há também a presença da epicidade na utilização dos objetos. O personagem-narrador, no início da cena, traz sua mala de cheiros e a abre perante os espectadores, apresentando sua família e as lembranças de sua infância: o fumo de rolo é a personificação do pai, o leite de rosas lembra

---

<sup>44</sup> A pesquisadora e atriz Rita Maia também abordará a perda da experiência na sociedade a partir dos estudos de Walter Benjamin.

a mãe, a cânfora com mentol atualiza a memória de um menino sempre com o nariz entupido. Esses objetos e seus aromas narram e presentificam tempos passados.

Se, inicialmente, a imaginação olfativa dos atores foi estimulada a partir de essências e perfumes que remetiam a universos de prazer e nostalgia, o ator Rogério Araújo apresentou um *workshop* que mudaria o destino da criação. Rogério criou uma cena em que lia uma notícia de jornal que relatava as agressões sofridas pelos mendigos franceses, os quais eram expulsos das ruas ao serem atacados com a borrifação de um líquido mal cheiroso. Depois, o ator “aparecia vestido como um mendigo, sujo e muito fedido. Era impossível se manter perto dele, provocava ânsia de vômito e uma sensação insuportável de nojo”<sup>45</sup>.

Neste exercício, o ator violentou os sentidos dos companheiros de cena e problematizou os cheiros que insistimos em negar ou evitar, tapando nossas narinas. Tal *workshop* foi tão significativo que a cena constou na dramaturgia final do espetáculo, sendo feita por outro ator. O material, então, circulou entre os criadores, intervindo e colaborando para o resultado final.

Em meio ao processo, Rogério ficou doente e só pôde retornar no final, quando já existia um roteiro que era experimentado, exigindo do ator uma assimilação mais rápida e uma intervenção menor. Para alguns criadores, a criação se deu de forma muito acelerada e houve uma ansiedade para se finalizar a estrutura da cena.

O fato é que, neste segundo núcleo, Rita e Leonardo descobriram a importância de uma maior permeabilidade entre as funções de dramaturgia e direção, e a “construção de um olhar obscuro”<sup>46</sup> pode ter proporcionado um maior equilíbrio entre essas duas áreas. O diretor e o dramaturgo são os olhares externos que, pela posição de fora da cena, podem fornecer importantes *feedbacks* aos atores, cujo olhar é intrínseco à cena, ao avaliar todo o material experimentado por eles.

Neste núcleo, o grupo priorizou mais os debates abertos com o público, aumentando o número de apresentações da cena. “Essência” se tornou uma cena emblemática no projeto dos atores invertidos, tanto que, a partir da avaliação dos espectadores, ela se tornou o gérmen de um novo espetáculo do Grupo Teatro Invertido, o qual veio a se chamar “Proibido Retornar”<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Trecho do depoimento de Leonardo Lessa no relatório final do projeto.

<sup>46</sup> Conceito utilizado pela dramaturga Nina Caetano no relatório final do projeto.

<sup>47</sup> O espetáculo estreou em outubro de 2009 na sede do Grupo Teatro Invertido. Os atores assumiram coletivamente a direção, dramaturgia e atuação deste trabalho. Certamente, tal opção deve ser creditada à aprendizagem criativa que realizaram nos quinze meses de pesquisa ocorrida no projeto “Ator Invertido: cinco sentidos para a construção da

### 2.3.3 – “Falsa Ocorrência”



Figura 03 – Cena “Falsa Ocorrência”

Fonte: Arquivo Grupo Teatro Invertido – Foto de Daniel Protzner

Neste terceiro núcleo de criação, a atuação rapsódica se mostrou mais fortemente. Foi no período de 12 de maio a 19 de junho que os atores invertidos buscaram no “tato” mais uma forma de falar sobre os sentidos humanos no mundo contemporâneo. Na atuação, estavam Rita Maia, Leonardo Lessa e Rogério Araújo, sendo que este precisou, por motivos familiares, se afastar do processo. Era a estreia de Kelly Crifer na direção e de Camilo Lélis na dramaturgia.

Parece-nos, através da leitura dos relatos do projeto, que, neste núcleo, a diversidade de desejos acabou por revelar a dificuldade de se encontrar um tema comum. Mesmo partindo da ideia, proposta por Kelly, de se investigar o toque humano, muitas vertentes se abriram e uma definição mais concreta do que queriam trabalhar não aconteceu. A maioria das colaborações dos criadores, de alguma forma, foi adicionada ao resultado final. Mas no cerne da criação, o que foi trazido à cena foi a crise de um grupo dividido em relação ao como abordar uma questão: falar do tato, como “um lugar onde o amor se realiza ou também por onde a tortura pode acontecer”?<sup>48</sup>. A cena criada abordou uma suposta história de abuso sexual e violência cometida contra uma mulher. Uma mesma situação que era contada alternadamente por diferentes pontos de vista e pelas observações dos personagens e dos atores.

---

cena”. Como nosso foco, nesta dissertação, é apenas o processo de aprendizagem dos atores no projeto de 2007 e 2008, não aprofundaremos a discussão sobre o processo e produção deste espetáculo.

<sup>48</sup> Questão apresentada numa frase do escritor Rubem Alves que serviu de mote para as primeiras provocações.

Numa leitura metalinguística, “Falsa Ocorrência” se configurou numa proposta cênica em que dois atores investigam a criação de uma cena, revelando, inclusive, suas dúvidas, receios e desejos. Daí a constatação de uma atuação mais rapsódica<sup>49</sup> em que os atores jogavam o tempo todo entre as figuras de narrador-personagem e narrador-ator. Da mesma forma que os atores construía/desconstruía uma cena, também tentavam contar ao público, de forma fragmentada, uma história de violência sofrida por uma moça.

O espaço proposto pela direção – criando uma tenda formada pelo enlaçamento de rotundas – provocou uma espécie de labirinto, de onde atores-personagens saíam e entravam o tempo todo. Este jogo de “dentro e fora”, materializado no espaço, dialogava com o envolvimento e distanciamento da atuação.

Nesta cena, se percebia uma interpretação com um registro mais performático. Isso pode ter se acentuado pelo:

Fato da não existência de um texto prévio, de personagens prontas, de marcações desenhadas previamente pelo diretor, o que amplia a zona de insegurança na qual o ator deverá trabalhar. Este elemento de desorientação, de perigo e de risco acompanha todo o processo, deixando marcas na qualidade de presença e no registro físico e vocal dos intérpretes, o que os aproxima bastante àqueles do *performer* (SILVA, 2008, p. 67).

Se a perspectiva testemunhal e a propositiva são solicitadas ao ator, misturam-se muito claramente suas instâncias subjetivas às dos personagens criados<sup>50</sup>. Os atores estão sempre aprimorando suas interpretações, efetuando mudanças e ajustes, em constante processo. Os personagens não são apenas exercícios de interpretação, mas signos corporais em contato direto com o espaço da encenação. No caso de “Falsa Ocorrência”, os atores estão no mesmo patamar de importância dos outros elementos da cena, numa des-hierarquização da encenação.

No que tange às relações entre os criadores neste núcleo, Camilo, na função de dramaturgo, parece ter encontrado algumas dificuldades com a direção e com a atuação. Ele afirma ter servido mais aos desejos dos criadores do que ter defendido seus pontos de vista. Para ele, se os atores não acreditam na ideia, o trabalho fica no meio do caminho: “eu, dramaturgo, dependo deles para expressar meus pensamentos, pois o texto não é para ser lido, é para ser encenado”.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Para Sarrazac (2002), a pulsão rapsódica não significa nem abolição nem neutralização do dramático, mas procede por um jogo de oposições e de oposições dos modos lírico, dramático, épico e mesmo argumentativo. Vide “**O Futuro do drama – escritas dramáticas contemporâneas**”. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

<sup>50</sup> As aproximações entre a Performance-Arte e a atuação contemporânea serão mais aprofundadas no próximo capítulo.

<sup>51</sup> Trecho retirado do relatório final do projeto.



Uma maior proposição dos atores acabou por se transformar em resistência às intervenções dos outros criadores, principalmente do dramaturgo. Ter, na sala de ensaio, um ator muito propositivo é tão importante quanto encontrar neste criador um sujeito também receptivo aos desejos dos outros. Caso contrário, teríamos apenas o discurso de um único artista sendo privilegiado, numa postura mais individualista e monológica que não é a desejada no caso dos processos de criação compartilhada. Nesta altura do projeto, são perceptíveis as variações de um núcleo para outro. Cada aprendizagem aconteceu de forma única, expondo as inconstâncias de um processo que não possui fórmulas prontas e nem caminhos definitivos. A aprendizagem obtida num núcleo nem sempre garantirá o sucesso do próximo. Trata-se sempre de um processo a ser perseguido e recomeçado.

Mas o Grupo Teatro Invertido ainda tinha pela frente os desafios de mais dois núcleos de criação.

#### 2.3.4 – “Estado de Coma”



Figura 04 – Cena “Estado de Coma”

Fonte: Arquivo Grupo Teatro Invertido – Foto de Daniel Protzner

Este núcleo, cujo sentido foi o paladar, apresentou dois aspectos até então novos para os atores: a experimentação do gênero cômico na construção da cena e a colaboração de um novo criador, no caso, André Veloso, na função da música, através do desenho do som.

A atuação ficou com Camilo Lélis, Kelly Crifer e Leonardo Lessa, a direção ficou a cargo de Rogério Araújo e Rita Maia assinou a dramaturgia. O processo aconteceu entre os dias 08 de setembro e 17 de outubro de 2008.

Na primeira reunião da equipe, o diretor propôs trabalharem com o elemento do humor crítico na abordagem do tema que iriam tratar e o grupo, com algumas ressalvas, aceitou a ideia e resolveu experimentá-la no espaço da cena. Para isso, muitos jogos e estímulos foram dados e, já no treinamento físico, encontravam a energia e exaustão<sup>52</sup> necessárias para mostrarem os sacrifícios e obsessões por um corpo atlético e saudável, sempre vítima da pressa e da loucura da vida cotidiana. Uma frase foi lançada como mote para a criação e levantamento de materiais: “você tem fome de quê”?

Uma mulher bulímica e um homem com prisão de ventre consultam um médico que os ajuda a se livrarem de tudo aquilo que engoliram. Beirando o absurdo, o que temos é, pela via do riso, a certeza de que estamos todos doentes e em sério estado de coma.

O processo parece ter ocorrido de maneira tranquila, com uma intervenção tímida do diretor e da dramaturga, estabelecendo um “modelo harmônico” para a pesquisa em processo. Era como se os atores “invertidos” estivessem confortáveis e pudessem ter encontrado, naquele momento, uma forma segura de praticar a criação colaborativa. Tratava-se do quarto núcleo de criação e, talvez, algumas aprendizagens pudessem se apresentar mais consolidadas. A existência de uma possível harmonia não representaria um problema em si, desde que, a meu ver, tal fato não se configurasse como uma forma de se tentar garantir um trabalho livre de atritos e desafios. Até porque uma harmonia encontrada num processo não garante que vá se repetir em outro. O músico convidado também provocou pouco, isto é, colaborou mais ilustrando e confirmando o que existia na cena, do que propondo uma musicalidade pessoal, nascida de um ponto de vista seu. De qualquer forma, houve uma interferência sonora para a cena, o que se apresenta como um elemento de colaboração.

A cena alcançou excelente repercussão junto ao público, e sem perder o foco temático, os atores puderam se divertir e, ao mesmo tempo, se posicionar de forma crítica. Depois de três núcleos muito densos, a experimentação de um humor cáustico possibilitou aos atores uma

---

<sup>52</sup> Energia e exaustão na perspectiva da Antropologia Teatral de Eugenio Barba são conceitos e práticas fundamentais para a criação de um corpo extra-cotidiano e mais artístico. Energia significa “estar em trabalho” e é resultado de uma tensão entre forças contrapostas. Pela exaustão, o corpo do ator/bailarino experimentaria novas formas de atuação e equilíbrio ao abandonar alguns automatismos cotidianos. Sobre tais conceitos sugiro a leitura da obra de Eugenio Barba “A Canoa de Papel: tratado de Antropologia Teatral”.

interpretação mais histriônica e uma relação de proximidade com a plateia. Talvez tivessem, no início, certo receio de trabalhar com o cômico. Puderam descobrir mais tarde a força crítica e comunicativa do riso.

### 2.3.5 – “Re-velar”

O quinto e último núcleo foi centrado na questão da visão. Neste núcleo, pude estar presente na sala de ensaio e o acompanhamento “in loco” do processo me permitiu verificar as inúmeras possibilidades de se trabalhar colaborativamente, além de poder revisar estudos e relatos de experiências colaborativas de alguns grupos e pesquisadores brasileiros.

Entre 20 de outubro e 05 de dezembro de 2008, período em que ocorreram os trabalhos, pude, como pesquisador-observador, participar dos trabalhos e produzir um diário de bordo<sup>53</sup>, que me servirá de referência para o relato e análise, o que será realizado no tópico seguinte.

## 2.4 – Re-velar as relações estéticas da sala de ensaio: Autonomia e colaboração

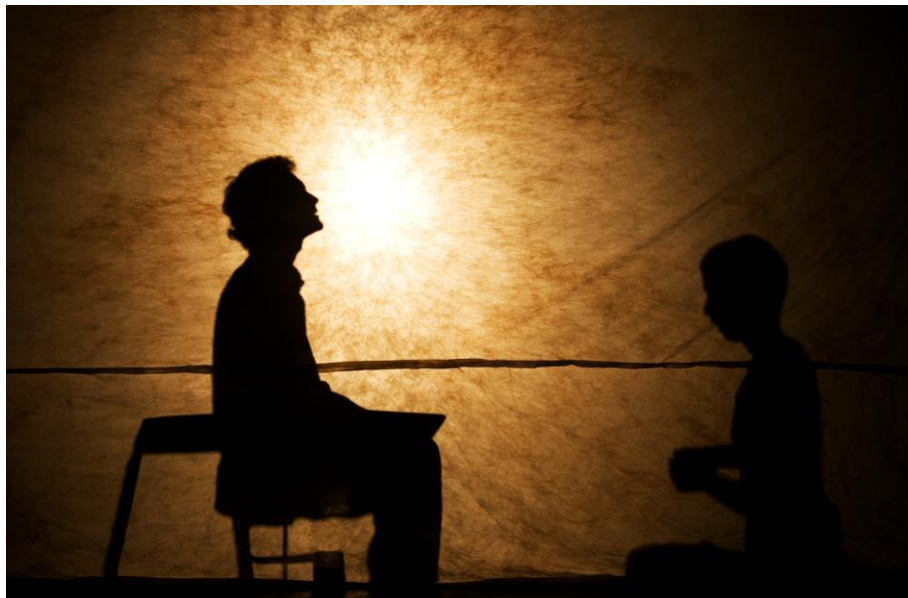


Figura 05 – Cena “Re-velar”

Fonte: Arquivo Grupo Teatro Invertido – Foto de Daniel Protzner

<sup>53</sup> Este diário de bordo encontra-se nos anexos da dissertação.

Neste núcleo, o Grupo Teatro Invertido se dividiu da seguinte forma: Leonardo foi o diretor, Kelly ficou como dramaturga e na atuação: Rita, Camilo e Rogério.

No primeiro dia de minha observação na sala de ensaio, pude perceber como alguns fatos, de alguma forma, são decisivos para o encaminhamento do processo. O atraso de Rogério permitiu uma aproximação direta entre Camilo e Rita, que no aquecimento inicial começaram a criar imagens que anunciariam uma relação de proximidade entre os (futuros) personagens (Enclausurado e Mulher). Ao trabalhar com a questão do olhar, eles, na verdade, ativavam todos os outros sentidos. Tudo já se apresentava como possível material de criação, com a dramaturga e o diretor muito concentrados e atentos a tudo. Rogério chega mais tarde, como um terceiro elemento para aquela estrutura (ainda um aquecimento, mas direcionado para a cena), o que também aconteceria com seu personagem (Vigia) na história da cena.

O diretor mais observava e “escutava” o que acontecia, não houve indicação nenhuma para os atores. Eles se lançaram no espaço e foram-se aquecendo fisicamente e emocionalmente. O músico foi interferindo com sons e, assim, cada um na sua função, começou a trabalhar a criação.

As experimentações iniciais partiram de jogos e exercícios em que os atores, a partir de suas personalidades, se aproximavam do tema proposto. O diretor e a dramaturga solicitavam a criação de *workshops* e propunham improvisações, mas mantinham uma reserva maior no trato com os atores. Estes últimos, ao que parecia, desejavam saber mais a respeito das ideias da dramaturga e do diretor e se revelavam frustrados e angustiados com o silêncio deles. Talvez os atores precisassem de um retorno mais direto dos outros criadores e, como isso não acontecia, havia momentos de muita ansiedade e tensão. Por outro lado, vejo, na atitude do diretor e na da dramaturga, uma postura de se permitirem também um “não-saber”, de se manterem à espreita do processo.

Mas tais fatos acabaram por gerar uma insegurança no grupo: de um lado os atores solicitavam um *feedback* e do outro a dramaturga e o diretor liam esta demanda como busca de clareza e segurança, coisas impossíveis de se ter no começo de um processo. Mas o que seria melhor: acolher as questões dos atores ou não dar nenhuma resposta? O diálogo e as discussões são importantes somente a partir da cena ou fora dela? Ou concomitantemente?

Acredito que as discussões devam ser acolhidas por todos, mas podem tornar-se perigosas se tentarem substituir ou responder aos desafios colocados pelo exercício da cena. Isso

depende de cada momento do processo. Talvez, no início, seja mais interessante se discutir a partir do que se descobre e se desdobra pela prática. Já num momento mais avançado do trabalho, algumas discussões, talvez, possam ser fundamentais para uma decisão dos caminhos a serem perseguidos. Trata-se, portanto, da busca de um possível equilíbrio nas relações criativas do processo, de forma que os criadores consigam se sentir estimulados e colaborativos.

À medida que o tempo passava, o grupo perseguia os rastros das improvisações que surgiam, experimentavam propostas textuais e elementos da cena, descobriam algumas possibilidades e desistiam de outras. Um processo de

Natureza tateante, composta pelo movimento contínuo de se fazer, desfazer e refazer. Ele é regido pelo princípio da incerteza. No desenrolar de sua trajetória, os poucos marcos de orientação sinalizam, às vezes, apenas aquilo que não se quer. O descarte, o “não”, a recusa tem força de germinação. A forma vai surgindo de uma dinâmica de exclusões. Por esse ângulo, o processo não é democrático, ele não acolhe tudo, ele expõe e regurgita, põe para fora, elimina. Por outro lado, na medida em que permite que os elementos, as propostas, as ideias venham à tona e sejam discutidas e/ou experimentadas, ele assume um caráter democratizante. É esse lugar paradoxal do processo colaborativo (SILVA, 2008, p.85).

As dúvidas e escolhas eram tratadas de forma coletiva. Quando havia alguma discordância, esta se resolvia na cena. Todos opinavam e decidiam pela melhor proposta. Às vezes, a dúvida persistia e eram necessárias novas experimentações, o que aumentava a curiosidade pelo tema pesquisado. Nesse sentido, “quanto mais pomos em prática a nossa capacidade de indagar, de comparar, de duvidar, de aferir, tanto mais eficazmente curiosos podemos nos tornar” (FREIRE, 2005, p.62).

Os criadores, num exercício de composição, foram selecionando os materiais. Havia um “olhar compositor” no trabalho da direção e da dramaturgia. Leonardo ia compondo o espaço da cena e trazia objetos, operava a luz e pedia ao músico algum ruído ou som. Kelly ia gravando e anotando as improvisações, entrava em meio à cena e intervinha provocando os atores e alterando a criação. Ela compunha a dramaturgia textual a partir das criações dos atores e acrescentava fragmentos, imagens e materiais diversos. Chamava a atenção a entrada e a presença física do diretor e da dramaturga no momento da improvisação. Havia uma fricção que diluía uma proposta inicial que aos poucos ganhava novas diretrizes, como se houvesse uma autoria pessoal também diluída e se transformando num material coletivo.

Quanto aos atores, compunham seus personagens a partir das improvisações que geravam as ações físicas. Para Bonfitto (2007, p.26), o conceito de ação física envolve “tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras”. Então, não haveria uma separação entre ação interna e ação externa. Mas uma ação física se difere de um gesto ou de movimento corporal, por apresentar como característica uma intencionalidade. Pela ação física, o ator “desenha e escreve” seu personagem. Uma dramaturgia na e da cena. O discurso autoral do ator, no Processo Colaborativo, se dá principalmente nessa escritura de ações.

Acompanhando os ensaios do Grupo Teatro Invertido, percebi que o ator compõe também com o espaço, com a luz, com a música etc., elementos estes também em processo, pesquisa e diálogo com o trabalho atoral. Nesta aprendizagem intersemiótica, o ator pode ampliar as potencialidades criativas de seu discurso pessoal e, ao mesmo tempo, coletivo.

Se, nos primeiros ensaios, tudo ainda era vago, aos poucos algumas coisas se definem: aparece fortemente nas cenas uma relação entre alguém que precisa ver e alguém que vê demais, no caso, um vidente.

A dramaturga trouxe um pequeno roteiro de ações para ser experimentado pelo grupo. Trata-se de um esboço do que viria a se tornar a cena “Re-velar”:

A visita. Uma mulher vem da rua trazendo revistas e produtos de beleza. Dialoga com o público com o objetivo de vender o seu produto. Um vigia abre a porta e recebe a mulher. Os dois se cumprimentam. O vigia conduz a visitante, juntamente com o público. Pede aos espectadores que aguardem na sala de espera e leva a visitante até um pequeno cubículo e fica olhando, como se estivesse olhando por uma fechadura. A mulher descreve o mundo lá fora para o Homem Enclausurado. Ele, por sua vez, vê o mundo através dela. (Camilo: explorar a imagem deste homem que, cansado do mundo das aparências, tem os olhos secos de luz. Rita: investigar o “como” esta mulher vê o mundo). O vigia narra aos espectadores tudo o que acontece lá dentro. Para ele, certamente, é uma visita íntima. Seus olhos estão cheios de sacanagem.<sup>54</sup>

No trecho acima, apresentamos três aspectos que merece serem destacados: a investigação do lugar do espectador e sua relação com a cena (encenação); a provisoriedade do roteiro da dramaturga (processo) e a relação dos criadores com o tema (pesquisa).

Ao longo de todos os núcleos, a questão do público foi cada vez mais pensada e aprimorada. Em “Re-velar”, alternei as posições de pesquisador e espectador. Várias vezes fui solicitado para assistir e interagir com o processo. Eu também ensaiava a função de espectador

---

<sup>54</sup> Roteiro experimentado no dia 05 de novembro de 2008.

para o grupo. No esboço do roteiro, os espectadores eram agregados à trama, formando uma fila para a visita ao vidente (Homem Enclausurado) e, assim, já se viam inseridos no “tempo/espaço/ação” da cena. Dessa forma, a corporeidade dos espectadores colabora para a instauração de um evento fictício e real. São espectadores e personagens ao mesmo tempo. Têm um papel ativo durante a representação.

No aspecto processual, podemos reconhecer, na leitura do roteiro, um rascunho que revela o desejo coletivo de verem algumas ações e imagens materializadas. A dramaturga tem pistas e intuições de alguns materiais para os personagens, por isso pede aos atores que investiguem alguns pontos específicos. A questão temática vai-se apontando pelas multiplicidades da ação de olhar. Temos uma mulher que vê o mundo e um homem que a tudo vê pelos olhos desta mulher. Paralelamente, um terceiro homem tem seu olhar próprio sobre os outros dois. Neste jogo de olhar, temos ainda um quarto participante, o público, que olha a cena construída. No cenário de “Re-velar”, têm muitos cacos de vidro que, metaforicamente, espelham as infinitas possibilidades de se olhar. Temos também o perigo de se cortar. Assumir um ponto de vista é, na verdade, focar a vista em um ponto. Cada personagem tem uma visão única daquilo que se passa na cena. E cada componente do público pode ter diferentes e ampliadas visões do que acontece.

O mesmo fenômeno aconteceu no processo de criação. Cada um tentava defender suas ideias e aceitar as opiniões dos outros. Mais do que a questão técnica, os atores invertidos se deparavam com a dimensão ética das relações e com o compromisso de um trabalho coletivizado que incluía o respeito pelas diferenças. Para Barba (1978, p.11):

O problema da técnica é essencial para o trabalho do ator, mas ainda mais essencial é o processo que determina os resultados cênicos. Este processo é posto em andamento por uma atitude ética, um modo de recusar uma dada realidade que nos circunda, e de transformar esta recusa em um modo de vida cotidiano.

Os atores invertidos desejavam um resultado cênico condizente com um processo horizontalizado. Era necessário exercitar a paciência, a generosidade e a escuta. Mesmo havendo insatisfações por parte de alguns, havia um acordo ético de trabalho e desistir dele não seria a melhor solução.

Em relação ao músico André Veloso, os criadores solicitaram dele interferências e proposições, mas talvez, por ser um artista convidado e não estar no projeto desde seu início, ele

tenha preferido colaborar a partir daquilo que era apresentado. Uma coisa é ser de um grupo e outra é estar temporariamente num coletivo.

Na avaliação final deste núcleo, havia a insatisfação dos atores que consideraram a dramaturgia e a encenação estrangeiras a eles. Já a dramaturga e o diretor sentiram que assimilaram muitas contribuições dos atores, mas também interferiram com seus desejos pessoais.

Na opinião da orientadora de dramaturgia, Nina Caetano, neste processo:

Devido à agenda do grupo, os encontros foram mais esparsos e houve, por parte da direção, uma concentração maior de decisões e, por parte da atuação, maior resistência. Nesse sentido, a relação criativa, tensionada pelas relações de poder, entrou na discussão a partir tanto da resistência em relação à proposta do outro como da ausência em relação às decisões/colocações de posição na criação e nas relações colaborativas.<sup>55</sup>

A questão é que seria durante os trabalhos que se deveriam checar as dificuldades de cada um e se investigar como retrabalhar a proposta alheia e ao mesmo tempo manter a sua. Mas o que aconteceu foi, de certa forma, um silenciamento que se tornou cúmplice da dificuldade de entendimento entre os criadores.

A impressão era de um momento muito delicado, no qual o cansaço e a tensão de um longo processo de quinze meses se fizeram evidentes. Por outro lado, o grupo também percebeu um acúmulo de aprendizagens e a importância destas para a formação de seus integrantes.

## **2.5 – Diálogos Colaborativos**

Além do trabalho interno através da pesquisa e do embate de ideias entre os atores no projeto “Ator Invertido: cinco sentidos para a construção da cena”, o grupo também estabeleceu outros diálogos colaborativos. Identificamos pelo menos três: com as orientadoras, com os espectadores e com os aprendizes das oficinas oferecidas.

Com as orientadoras, os atores puderam estabelecer uma importante provocação e interlocução. Elas, as orientadoras, também passaram por uma aprendizagem neste projeto. Viram-se desafiadas a acompanhar um grupo de atores que decidiu se aventurar nos campos da dramaturgia e da direção.

---

<sup>55</sup> Trecho extraído do relatório final do projeto.



As orientadoras gradativamente foram “saindo de cena” e percebendo que o grupo caminhava com as próprias pernas. Correram o perigo de propor soluções e arriscaram mais na proposição de perguntas e questões. Eram também duas artistas que se emocionavam com a criação de cenas e permitiam que seus orientados se perdessem, se angustiassem e decidissem qual o melhor caminho. E, para haver uma tomada de decisão, antes de tudo é preciso ter autonomia (FREIRE, 2005).

A participação do público só reforçou a dimensão colaborativa do processo. Podendo emitir opiniões e discutir a cena, o espectador se torna um co-autor da obra. E suas avaliações foram consideradas e alteraram as criações do grupo. Na escuta das percepções dos espectadores, os atores puderam detectar pontos mais fortes e outros ainda em latência. A aprendizagem colaborativa dos atores invertidos pôde ser medida pela apreciação do público.

Em minha visão, as cenas criadas traziam um acabamento que mais as aproximava de uma apresentação (algo definido) do que de uma mostra de processos. A resultante estética também poderia (e deveria) ser apresentada, mas senti falta de uma ousadia do grupo na apresentação de materiais informes ou de uma cena mais “borrada”, não tão elaborada, permitindo, assim, a exposição de um processo repleto de incertezas e rasuras. Os dilemas da criação, os erros, acertos e tentativas também são, a meu ver, materiais a serem partilhados com o público, até porque me parece que o processo tinha uma primazia em relação ao produto. Mas como não há uma obrigatoriedade estabelecida, a opção encontrada pelo grupo merece ser respeitada. Enfim: será que a busca de um bom resultado cênico, de alguma forma, não comprometeu a pesquisa das funções? Mas, ao mesmo tempo, tal busca não seria importante como exercício do processo criativo? Na minha visão, externa às decisões do grupo, houve uma preocupação maior com o resultado final, o que não invalida, de forma alguma, as aprendizagens adquiridas no processo. Enfim, o Colaborativo do Grupo Teatro Invertido, como um processo único e autônomo (em relação a outros processos colaborativos utilizados como referências), elegeu como diferencial uma preocupação maior com o resultado final. Certamente, isso aconteceu devido a um acordo coletivo entre seus integrantes.

Silva (2008) salienta que o Processo Colaborativo pode ser pensado e experimentado como “modo de criação” e como “resultante estética”. Então, a dimensão processual e a obra construída e constituída como produto estético possuem valorações similares. Isso porque:

Ao analisarmos o processo colaborativo, percebemos que ele não tem uma estrutura homogênea, nem metodologia rígida e nem mesmo compreende um único estilo. Ao contrário, trabalha com procedimentos e técnicas variadas e os espetáculos dele resultantes têm linguagens as mais distintas. Trata-se, fundamentalmente, de um processo de caráter experimental (SILVA, 2008, p.66).

É também discutível, na pesquisa do Grupo Teatro Invertido, o pouco tempo destinado a cada núcleo, mas talvez, este tenha sido a conformação possível para o revezamento das funções (eixo principal do projeto). Se os atores tiveram um tempo de trabalho muito curto, por outro lado tal fator os levou a uma maior capacidade de síntese daquilo que desejavam abordar. Havia uma intensa profusão de materiais e possibilidades, então era preciso fazer determinadas escolhas. O sentimento de urgência também faz com que se trabalhe com mais afinco, que se decida por algum caminho, enfim, que se corram riscos.

E, finalmente, nas oficinas pedagógicas, o Grupo Teatro Invertido pôde dividir o que aprendeu neste projeto, no qual, através do desdobramento das ações e das experiências, o diálogo se ampliou e, assim, mais corpos e vozes puderam vivenciar a prática colaborativa. Nas oficinas, todos os diálogos (com a orientação, com o público e entre os criadores) se somaram e se atualizaram. E, nesta dinâmica polifônica, o depoimento de um aprendiz não poderia ficar de fora:

Interessante como as coisas caminharam e se deram. Partindo de experiências com o próprio corpo, o corpo do outro e os sentidos; fez-se vários monólogos de imagens, fotografias e memórias. No fim, grupos se formaram em busca de um mesmo lugar na cena, de um dizer para quem, para quê e o que se está dizendo. Com o auxílio dos oficinairos pudemos construir juntos a dramaturgia corporal, de textos e também da direção, num processo colaborativo onde se aceita opiniões e se descarta o que não se faz necessário.<sup>56</sup>

Nesta inversão colaborativa de funções, o Grupo Teatro Invertido apostou na formação de um ator mais autônomo que acionou ferramentas e estratégias para uma maior intervenção nos processos criativos. Um ator que oscilou entre um “operário especializado” e um “artista polivalente<sup>57</sup>” e pôde constatar que a melhor proposição não é aquela que atende aos seus desejos, mas às necessidades da cena.

---

<sup>56</sup> Depoimento de Ramon Gustaff, aluno do Curso de Artes Cênicas da UFOP. Trecho retirado do relatório final do projeto.

<sup>57</sup> Expressão adotada por Pavis e recuperada por Silva (2002, p.150).

**A CENA  
EXPANDIDA**

### **CAPÍTULO 3 - Experimentador/ExperimentADOR: Processos Formativos do Artista Obsceno**

Foi no ano de 2007, na cidade de Belo Horizonte, que se iniciaram as atividades do Obscena, o qual pode ser definido como um “agrupamento independente de pesquisa cênica.” Os criadores se reuniam uma vez por semana, às quintas-feiras, na sede da Maldita Cia de Investigação Teatral, espaço mais conhecido por Gruta da Maldita.

Pelos relatos postados no *blog* sobre essa fase, além dos “malditos”, também participavam atores egressos de vários cursos de artes cênicas da cidade e de Ouro Preto<sup>58</sup>.

O livro “O Teatro Pós-Dramático” de Hans-Thies Lehmann era a obra que suscitava discussões e provocava práticas para os integrantes do agrupamento. O livro ainda não havia sido publicado no Brasil e Nina Caetano (participante do agrupamento) fez uma tradução livre do epílogo. As leituras e seminários de textos teóricos traziam inquietações e perguntas para os artistas que começavam, então, a sentir necessidade de uma vivência mais concreta do que seria uma atuação pós-dramática. Dessa forma, a pesquisa abandonava a sala de ensaios e se dirigia para o espaço da rua e da cidade:

Eu havia proposto, a partir do seminário do texto do Lehmann, uma prática de interrupção. Tal prática deveria ser realizada não por nós, no conforto de nossa sala de pesquisa, mas para os transeuntes do canteiro de obras que toma conta das vizinhanças da Gruta (Relato de Nina Caetano em 24-05-2007 postado no *blog* do Obscena em 18-02-2008).

Começavam, assim, a acontecer várias experiências no espaço urbano e nos parece que nesse momento não havia ainda uma opção temática definida, mas o desejo de se pesquisar uma forma de linguagem, no caso, uma atuação que chamaríamos de pós-dramática. Segundo Lehmann (2003), o Teatro Pós-Dramático se define como uma série de formas dramáticas muito diferenciadas que surgem a partir da criação de artistas e grupos experimentais que não se satisfaziam mais com um modo tradicional de se contar uma fábula ou de tratar o real a partir de formas tradicionais dramáticas e representacionais e optam por um teatro que explode os elementos da cena aristotélica como tempo, espaço e ação.

---

<sup>58</sup> Do Cefar: Cris Moreira; do Teatro Universitário da UFMG: Saulo Salomão e da Universidade Federal de Ouro Preto: Erica Vilhena, Túlio Drumond, Moacir Prudêncio e Marcelo Rocco. Relato de Nina Caetano no *blog* do Obscena em 18-02-2008.

As experimentações eram propostas por cada pesquisador, mas os outros criadores eram convocados à participação:

Hoje experimentamos a proposta do curral de vacas, feita pela Lica: mulheres, em sua função de mulheres, viram vacas [...] Decidimos, então, aprofundar na proposta de Lica (das vacas) e do Marcelo (das pessoas chiques). Tal aprofundamento seria feito coletivamente. A proposta, inicialmente individual, passa a ser exercida colaborativamente (Relato de Nina Caetano de 24-07-2007 postado no *blog* do agrupamento em 18-02-2008).

Identificamos, na citação acima, o surgimento de dois pontos fundamentais na estruturação do trabalho do agrupamento que seriam retomados com maior ênfase no projeto de pesquisa do ano seguinte: o desejo de se investigar o universo marginal feminino (ainda que de forma intuitiva e embrionária) e a formação de uma rede colaborativa.

No ano de 2008, o agrupamento aprovou na Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte o projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” e passou a ocupar o Teatro Marília às segundas-feiras à noite para as discussões teóricas e para a produção prática.

Novos integrantes completavam o agrupamento que passava a contar oficialmente com treze pesquisadores<sup>59</sup>.

O projeto do Obscena apresenta como características:

Experimentos cênicos investigados a partir do universo marginal feminino e a revisitação e reterritorialização das relações entre o teatro e o espectador, o público e o privado, a teatralidade e a sociedade do espetáculo. Nesse sentido, a pesquisa propõe uma ação interventiva no cotidiano social através da ação teatral, com perspectiva de provocar uma atitude ativa do espectador no acontecimento cênico. A criação cênica se dá em uma rede colaborativa, em que as experimentações se retroalimentam através não só de um diálogo constante entre os pesquisadores envolvidos, mas também por meio da participação do espectador-colaborador em diferentes estágios do processo de criação,

---

<sup>59</sup> São eles: Clóvis Domingos, Didi Vilela, Erica Vilhena, Idelino Junior, Joyce Malta, Lissandra Guimarães, Marcelo Rocco, Mariana Bernardes, Moacir Prudêncio, Nina Caetano, Patrícia Sene, Saulo Salomão e William Neimar. (Dados retirados do *blog* do agrupamento). Considero de fundamental importância informar que a maioria dos pesquisadores já tinha participado, de alguma forma, de pesquisas acadêmicas, projetos de formação ou espetáculos em criação colaborativa em Belo Horizonte e Ouro Preto. Podemos citar: “Quando o Peixe Salta”, espetáculo criado em 2006 dentro do projeto Oficínio do Galpão Cine Horto em Belo Horizonte/MG, o qual teve direção de Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli e no elenco estavam Saulo Salomão e Joyce Malta. Nina Caetano e Lissandra Guimarães participaram do espetáculo “Casa das Misericórdias” da Maldita Cia de Investigação Teatral, em 2003, dentro do Projeto 3x4 do Galpão Cine Horto. Inclusive, Nina Caetano, como professora de Dramaturgia na UFOP, coordenou diversos projetos sobre Criação Colaborativa, dos quais participaram Erica Vilhena, Moacir Prudêncio, Idelino Junior, Marcelo Rocco etc. Pode-se afirmar, então, que os integrantes possuíam algum tipo de conhecimento ou vivência com o Processo Colaborativo. Na pesquisa do Obscena, passaríamos de práticas em Processo Colaborativo para uma aprendizagem e criação de uma Rede Colaborativa. Pretendo tratar deste aspecto no decorrer deste capítulo.

uma vez que o projeto inclui procedimentos de *work in process* e intervenções na rua (Trecho do texto do projeto. Postado no *blog* e acessado em 06-01-2008).

O que chama nossa atenção, num primeiro momento, é que se trata de um agrupamento de pesquisa e não de um grupo de teatro desejoso de construir e produzir um espetáculo como resultado final. Podemos, portanto, afirmar que se trata de uma pesquisa que visa ampliar a aprendizagem e a formação artísticas dos criadores, além do desejo de interferir na dinâmica da cidade. Sobre essa característica de intervenção sobre a realidade que se tem apresentado atualmente no trabalho de muitos grupos e artistas, Lehmann (2003) afirma perceber que:

Muitos grupos que fazem teatro não fazem apenas teatro. Eles estão, parece, muito mais interessados em criar uma rede, uma espécie de *network* em que, talvez, em certo momento eles fizessem um workshop. Em outro momento eles fariam um seminário, e conseguiriam juntar o dinheiro para montar uma peça em um grande teatro por algum tempo. Então eles fariam um novo experimento com nova coreografia, ou seja, é uma prática muito heterogênea. E nisso, o que eu acho interessante é que a prática artística, a arte ou a estética continuam questões importantes e não mais o centro (LEHMANN, 2003, p. 14).

O desejo de uma intervenção no espaço urbano pode ser lido como um ato político. Não no sentido de se veicular ou defender qualquer forma de ideologia, mas político ao tentar provocar a percepção automatizada dos habitantes da cidade. O artista do Obscena busca no transeunte da cidade um colaborador para a pesquisa. Dessa forma, o sujeito comum passa a ser um co-autor de uma proposta artística. Ele pode tornar-se parte da obra e, também, um vivenciador do acontecimento artístico. Ele não só reage, mas também age criando uma relação com o artista propositor.

Para Fernandes (2004):

Talvez os processos de criação teatral se desdobrem em recíprocos mecanismos de intervenção direta na realidade que, em certos casos, chegam a adquirir autonomia, funcionando como micro-criações dentro do projeto maior de trabalho. Essas intervenções pontuais de teatralidade operam um desvio sistemático no que se considera o mais genuíno resultado do trabalho teatral, o espetáculo. E são sintoma da multiplicação de práticas não ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da alteridade social parece superar a força da experimentação artística. Examinando esses longos processos criativos, tem-se a impressão de um deslizamento do teatro em direção a manifestações híbridas, em que as pesquisas da cultura e os jogos do ator adquirem igual ou maior importância que a resultante especificamente cênica (FERNANDES, 2004).

Fazer parte de um agrupamento seria diferente de ser integrante de um grupo teatral? Parece-nos que sim. Pelo menos se considerarmos a ideia de grupo de teatro vinculada aos anos

60 e 70 (época da criação coletiva e de um teatro militante), cujo caráter de unidade artística e até política era fator determinante. Nos anos 90, surgem novos grupos que redimensionam os processos de criação e dinamizam as relações entre os integrantes dos grupos. Assim, vimos surgir, por exemplo, o Teatro da Vertigem, que percorrendo caminhos semelhantes aos da criação coletiva, inicia uma prática (processo colaborativo) já discutida no primeiro capítulo desta dissertação.

Se os grupos dos anos 70 lutavam por uma expressão da identidade coletiva, o que vimos nos anos 90 foi a priorização de um projeto artístico em detrimento da unidade de grupo. A diversidade passou a abarcar os processos criativos e, na confrontação e contaminação dos fazeres, a obra resultou não somente como um desejo individual ou coletivo, mas de acordo com as necessidades da cena<sup>60</sup>, como pode ser observado em Trotta (2008, p.58):

Os processos colaborativos, embora estejam associados à prática de um teatro contínuo geralmente ligada ao trabalho de um grupo ou companhia, não se constitui como expressão de uma identidade comum, mas como contraposição e justaposição de diversidades individuais em que o elo comum e o fio condutor é o espetáculo, não o grupo.

Diante disso, como agrupamento independente de pesquisa cênica, podemos intuir que, no Obscena, as diversidades e adversidades (tanto nas relações grupais quanto criativas e também nas pesquisas) são valorizadas e constituem um *leitmotive* potente para novas descobertas e criações. O elo comum e o fio condutor seria a pesquisa cênica, a qual o agrupamento se propôs.

Atualmente, temos uma série de conceitos para denominar as grupalidades artísticas: grupo, coletivo, núcleo, agrupamento etc. Somente um estudo mais detalhado de cada grupalidade artística poderia apontar qual seria a melhor definição. Os conceitos são insuficientes e se contaminam, principalmente quando tentamos relacioná-los às questões práticas. Os conceitos são territórios movediços e não dão conta da diversidade e complexidade das práticas e grupalidades artísticas contemporâneas.

Veloso (2008) pode nos ajudar nesta discussão ao apontar possíveis diferenças que caracterizariam um grupo e um coletivo. Para a autora, tempo e espaço seriam dois elementos importantes: o grupo traria uma convivência e uma trajetória coletiva de anos, já o coletivo se formaria por um período de tempo determinado para realizar seus objetivos. Então, enquanto o

---

<sup>60</sup> Por isso a utilização do o conceito de dramaturgia da cena, que envolve não só o texto, mas todos os elementos concretos da cena.

grupo apresenta uma estrutura mais fixa, o coletivo seria mais flexível e móvel. Uma formatação grupal tende a ser mais duradoura, enquanto a de um coletivo seria mais efêmera. Na questão do espaço, um grupo tenderia a ter sua sede de trabalho e o coletivo seria nômade, podendo ocupar diversos lugares.

A ideia de coletivo veio das artes plásticas e tem sido adotada pelas artes cênicas ou performáticas, na união de artistas que buscam nesta forma de grupalidade:

Experimentar com um amontoado de gente, o que não substitui a vivência em grupo, mas convida a outros modos de estar junto. Seu modo de formatação é por meio de empreitadas. Escolhe-se um foco de interesse, um local para ocupar, ou tema agregador de grupos e artistas avulsos e num tempo pré-estabelecido desenvolve-se o trabalho (VELOSO, 2008, p. 05).

Neste sentido, poderíamos pensar o agrupamento Obscena mais próximo de uma definição de coletivo, cuja “empreitada” foi a pesquisa desenvolvida ao longo do ano de 2008.

No artigo “Coletivos: conceitos em jogo”, a pesquisadora Silvana Marinho afirma que os fundamentos de integração e funcionamento de uma grande parcela de coletivos artísticos brasileiros apresentam como característica os seguintes elementos: auto-organização, autonomia, colaboração, ajuste, adaptação, exercício, co-autoria e quebra de hierarquia nas funções (MARINHO, 2007, s/p). Tais elementos, de alguma forma, serão reconhecidos em nosso estudo sobre o agrupamento Obscena.

Sobre o termo “independente” ainda temos muito a investigar. Num primeiro momento, nossa leitura é de que “independente” poderia ser substituído por “autônomo”.

Pesquisadores, como Carreira (2007) e Trotta (2008), têm identificado a organização de grupos que se definem por uma busca de independência com relação aos paradigmas da indústria cultural. Segundo esses autores, não seria uma atitude de ruptura ou de recusa do mercado cultural, mas a busca de um espaço de autonomia. Acredita-se que para a realização de um trabalho criativo autônomo, como no caso do Obscena, se estaria fortalecendo a formação, sempre em processo, dos artistas envolvidos, sem as exigências do mercado de consumo. Não que se queira desvalorizar o produto final que é um espetáculo, mas a questão processual de uma pesquisa possibilita ao criador maiores voos e seu compromisso é com sua aprendizagem e a do seu coletivo de trabalho.

Mas também há o aspecto de autonomia e independência nas pesquisas individuais. São estas que formam a rede criativa e colaborativa. De forma que, simultaneamente, pequenas redes



convivem entre si e realimentam a rede maior, isto é, a grande pesquisa coletiva que agrega todas as outras. A convivência dessas sub-redes se apresenta ora independente e, em outros momentos, mais dependente. O fato é que cada artista é responsável pela pesquisa individual e coletiva e essa responsabilidade exige uma autonomia “que vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões, que vão sendo tomadas” (FREIRE, 2005, p.107). São pontos que envolvem contradições e tensões que desejo tratar nesta dissertação.

No documento do projeto do agrupamento Obscena, identificamos como eixos norteadores da pesquisa:

A investigação do conceito de instalação-ocupação de espaços públicos e urbanos, a gramática gestual e verbal da atuação rapsódica e o modelo não representacional de ações (a partir das ações e situações propostas pelo artista plástico Artur Barrio), visando uma maior amplitude de possibilidades cênicas e das matérias textuais utilizadas (documentos, relatos, tratados científicos, notícias de jornal, classificados, verbetes de dicionário etc.).

Vale ressaltar, que, a meu ver, o agrupamento Obscena busca construir seu modo operante singular de investigação das textualidades cênicas a que se propõe. Vamos, a partir de agora, tentar identificar os modos como o grupo afeta e é afetado por seus integrantes, como se apropria das ideias (discussões e práticas) e como produz intervenções no cotidiano da cidade. Interessamos, ainda, rastrear as possíveis motivações de cada criador, uma vez que o artista na atualidade tem buscado, através da vivência do estético e do sensível, um espaço para a sua subjetividade. Mas vale lembrar: subjetividade aberta ao diálogo e à manipulação e transformação em material artístico.

### **3.1 – A construção de uma rede coletiva**

Inicialmente, foram os estudos teóricos que nortearam a pesquisa do Obscena e, além de Lehmann, outros autores também foram abordados, como Walter Benjamin (“O Narrador”), Guy Debord (“A Sociedade do espetáculo”) e Jean Pierre Sarrazac (“A irrupção do romance no teatro”). O grupo discutia tais autores e tentava encontrar os possíveis fios para uma tessitura com a temática da pesquisa. Dessa forma, cada pesquisador ia, a seu modo, “costurando” as questões e reflexões que surgiam. Começavam a surgir também outras referências textuais, fílmicas etc. Esses estudos dialogavam com a proposta de linguagem da pesquisa, isto é, a investigação de

uma cena não-representacional (no sentido de *mimesis*) incluindo as instâncias narrativas e conceitos de instalação e ocupação de espaços.

A partir das reuniões teóricas, surgiu a necessidade de um primeiro posicionamento de cada integrante sobre sua motivação pessoal e artística em relação ao tema da pesquisa, no caso, o universo marginal feminino. Assim, podemos ler no *blog*<sup>61</sup>:

Os desejos também voltam à tona e aproveitamos para saber o que quer cada um de nós. Patrícia tem interesse em desenvolver nossa preparação corporal e ela já havia inclusive proposto uma oficina. Recolhe os dias disponíveis de todos. Seu tema é a prostituta e tem uma ideia de intervenção a partir da construção de jornais. Erica amplia a questão da construção da mulher para a relação entre espaço-corpo-objeto, que será seu foco. Tem as dimensões plástica e cenográfica como interesse concreto para, a partir delas, desenvolver a ideia trabalhando com o material dos outros. Moacir amplia a relação de anatomia para a construção de um corpo colagem. Um Frankenstein costurado de vários materiais, inclusive de contribuição com materiais de outros obscênicos. Seu interesse se aproxima da *performance*, é atuante e compositor do próprio material. Ao Marcelo interessa a direção. Interessa o jornal como matéria-prima, principalmente os sensacionalistas. Interessa o trabalho com ONG'S. O material transgênico e a intervenção de rua. William, nosso ator-dramaturgo, foca a experimentação de uma dramaturgia fragmentada tematicamente relacionada com o homem à margem do feminino, com interesse na intervenção de rua. Idelino focando a direção, vai trabalhar com as pombas-giras e se interessa por todos os elementos relacionados ao universo marginal da umbanda como matéria para a pesquisa: objetos, discursos, gestual. Eu me interesso por pesquisar a edição documental, a intervenção no real, os labirintos temporais, a memória. A construção da mulher. Uma anatomia, para lembrar o Moacir, costurada com objetos normalmente ligados ao universo da mulher, interessa a mulher que transborda que escapa às formas, me interessa a loucura. O que cabe e o que não cabe. Didi também quer falar da loucura e o atrai a narrativa fragmentada, a fragmentação temporal. A ideia da intervenção bem como o confinamento, as antíteses e o grotesco e pesquisar o ator compositor. Clóvis busca o acontecimento, discutir a representação. Artur Barrio é um foco de interesse, bem como a performance. Quer absorver materiais e propostas de todos para sua atuação. Mariana localiza a questão da violência no campo mais amplo da construção do feminino, na educação da mulher. Mas também no seu oposto: na construção do masculino. A ela interessam todas as formas de repressão/reprodução. O material documental é foco da pesquisa de atuação: depoimentos, observação, jornais. Saulo tem forte interesse em centrar sua pesquisa de atuação na narrativa e nos mecanismos épico-dramáticos. Temicamente, seu foco são os transgênicos. Lica se interessa em atuar a partir da investigação de uma intervenção concreta no cotidiano do espectador. Interessa as fronteiras entre realidade e ficção (Relato de Nina Caetano postado no *blog* em 03-03-2008).

Ao analisarmos a referida citação, pode-se destacar a multiplicidade de abordagens sobre um mesmo objeto temático que é o feminino marginalizado; a escolha (ainda que inicial) da investigação de alguns procedimentos de linguagem, como a intervenção urbana e o teatro performativo; os possíveis cruzamentos de materiais e propostas de diferentes pesquisadores; a

---

<sup>61</sup> Mesmo sabendo que a citação era muito extensa, decidi registrá-la, pois nela se encontram expostos os desejos de cada pesquisador.

tentativa de definição e delimitação de uma função de criador e o surgimento de rasuras ou expansões nessas definições (como, por exemplo, ator-dramaturgo) e uma abertura à contaminação com outras propostas e materiais dos pesquisadores (alguns falam em “contribuição”).

No mês de março de 2008, o agrupamento recebeu a visita de Hosana Passos, uma das representantes, em Belo Horizonte, da Marcha Mundial de Mulheres, movimento internacional, feminista e anticapitalista que abrange sessenta e oito países e tem como foco construir a solidariedade entre as mulheres de todo mundo<sup>62</sup>.

A explanação de Hosana sobre a questão da luta de emancipação da mulher abordou pontos de interesse e discussão presentes na pesquisa do Obscena, como, por exemplo, a violência doméstica, e trouxe dados, fatos e relatos significativos a partir de materiais narrativos e documentais. Temos esta percepção ao lermos o relato de Idelino Junior:

A partir da exposição da Hosana, no encontro de ontem, fui atravessado por uma questão, diante do sub-tema que pretendo me posicionar: a discriminação e repressão na umbanda acontecem em via dupla. Acabei me recordando que as mulheres adeptas a esta prática religiosa também sofrem repressão.[...] A fala de Hosana me despertou também para este fato, que acho possível fazer um cruzamento com o ponto de partida já proposto! O que vocês acham a respeito? (Publicado no *blog* em 04-03-2008).

Percebemos, assim, um movimento de apropriação por parte do pesquisador, que se define por uma ideia de “cruzamento” de materiais<sup>63</sup> e propostas. Outros pesquisadores se envolveram com as ações da Marcha e duas atrizes do agrupamento (Erica Vilhena e Lissandra Guimarães) participaram de uma manifestação pública na cidade de Belo Horizonte. Destaco o depoimento de Erica:

Eu, 28 anos. Eu e minha batalha por me encontrar e seguir. Eu e minhas referências femininas. Eu a andar pelas ruas de BH em marcha, na MARCHA MUNDIAL DAS MULHERES. A voz embargada frente à prefeitura com uma tropa de choque a garantir a tranquilidade burocrática. Minha mãe, professora aposentada, mal paga, sugada pelo Estado. Ela e tantas outras ali. Eu, Lica e muitas outras a carregarmos bandeiras, palavras de ordem, seios, barrigas, bundas e bucetas. A gritar por um desejo comum:

<sup>62</sup> Essas informações foram dadas pela própria Hosana Passos em sua visita e conversa com os integrantes do Obscena. Tais informações estão presentes em vários relatos dos artistas do Obscena publicados no *blog* do agrupamento. Hosana Passos foi convidada pelo pesquisador Saulo Salomão para falar da Marcha Mundial das Mulheres e fornecer mais dados sobre a opressão e marginalização sofridas pelas mulheres, já que tais questões dialogam diretamente com a temática pesquisada pelo agrupamento no ano de 2008.

<sup>63</sup> Consideramos “materiais” todo tipo de elemento imagético, escrito e cênico que possa ser utilizado na construção de uma proposta cênica para a pesquisa do projeto.

AUTONOMIA! Pequenas e tímidas ações diretas contra Carrefour, Bradesco e demais instituições capitalistas estaduais e municipais. O sol muito quente e nós: eu e Lica a carregar uma bandeira. [...] Diversas classes sociais e movimentos revolucionários. Todas unidas por um bem comum ao nosso gênero. E assim foi. E assim se foi muito rico. Lembranças de tudo o que comporta meu, nosso universo feminino (Relato de Erica Vilhena postado no *blog* em 12-03-2008).

Através desse relato, podemos perceber duas atitudes por parte da atriz-pesquisadora do Obscena: uma atitude de envolvimento e outra de engajamento. A forma como se configura o relato evidencia a mistura entre a mulher e a artista que participa da marcha. A personalidade da atriz está tão presente que a lembrança da mãe e de sua própria condição feminina é evocada e vivenciada na experiência. Uma vez identificada com a causa, a atriz-pesquisadora se engaja na luta pela mesma e coloca seu corpo e sua voz em consonância com a manifestação. Quando afirma ter vivenciado “um acontecimento tão rico”, acredito que a experiência também enriqueceu seu projeto artístico no que concerne à pesquisa do Obscena. Sendo assim, ousa afirmar que, na Marcha Mundial das Mulheres, Erica realizou um procedimento investigativo, uma espécie de treinamento dentro das opções estéticas de uma linguagem não-representacional com uma interrupção no cotidiano da cidade.

Uma ação direta foi vivenciada pela atriz-pesquisadora: andar pelas ruas da cidade carregando bandeiras e gritando e protestando pelos direitos das mulheres. Não era uma representação, no sentido de imitação do real, pelo contrário, era uma ação real acontecendo em meio ao fluxo da cidade, o que é outra característica da Marcha com o projeto do Obscena: a intervenção urbana. Não podemos também deixar de destacar o caráter coletivo da manifestação. Essas seriam algumas aproximações temáticas e interventivas<sup>64</sup> entre esses dois agrupamentos.

Quanto à intervenção urbana, podemos entendê-la como uma manifestação artística geralmente realizada nas áreas centrais de grandes cidades. Consiste numa interação com o espaço público ou com algum monumento ou objeto artístico. Seu desafio seria colocar em questão a percepção de algum fato ou acontecimento político ou social e também a relação dos cidadãos com a cidade. Como diferentes formas de intervenção urbana, podemos destacar: a utilização de cartazes, grafites, cenas de teatro ao ar livre, shows musicais e a junção de

---

<sup>64</sup> Tanto que, na medida do possível, os dois coletivos dialogam e apoiam seus respectivos movimentos de atuação. Segundo alguns integrantes do Obscena, há o desejo de uma troca mais intensa com as militantes da Marcha. Ainda assim, fica clara a diferença de algumas ideias, posições e até mesmo objetivos entre os dois agrupamentos. Mas a Marcha Mundial das Mulheres foi o primeiro colaborador na pesquisa do Obscena.

elementos plásticos, cênicos e sonoros na tentativa de alterar o senso comum e o cotidiano das pessoas e dos espaços.

### 3.2 – O Percurso da pesquisa

#### a) **Relações entre corpo, espaço, objetos e narrativa**

Ainda no mês de março começam a surgir propostas de experimentação coletiva por parte de algumas participantes e, num passeio pelos espaços do Teatro Marília, aparecem possíveis e futuras imagens para se abordar a temática da exploração e da violência contra a mulher.

Erica inaugurou a série de procedimentos gerais dentro da pesquisa do Obscena, a partir do procedimento<sup>65</sup> proposto: tecer corpo+espaço+objeto+narrativa+relação com o outro. Em duplas ou trios, os integrantes receberam de Erica variados objetos e partiram para a experimentação. A avaliação de Erica foi a seguinte:

Nina perguntou se haveria indicações. Não, não há indicações. Façam, exerçam uma trajetória com o objeto+narrativa+o outro que o acompanha+ o espaço que os compreende. Pode esse procedimento gerar uma ação cidadã? Desejo persistir nessa experiência, conto com a generosidade do grupo. Creio que tal procedimento é latente porque o indivíduo vê-se como dirigente da própria ação.[...] O modo como cada um se coloca diante do objeto e do outro traz referências da maneira como cada ser humano organiza-se em comunidade. Podemos dizer que este exercício pode ser a tentativa de gerar um microcosmo como uma reverberação do todo, socioeconômico e cultural que nos abarca, que gera e alimenta a realidade (Relato de Erica Vilhena postado no *blog* em 31-03-2008).

O procedimento era geral, mas a narrativa trazida por cada um e a relação com os objetos dados era de natureza individual, de acordo com a pesquisa temática de cada criador. Então, cada um era responsável pela direção, pelo encaminhamento do exercício rumo aos desejos pessoais. Ser dirigente da própria ação – eis um caminho de autonomia para a formação do artista criador. Uma aventura criadora (FREIRE, 2005) que permitiu uma aprendizagem colaborativa.

Na proposta de Erica, não havia uma direção ou um roteiro dramaturgício a ser seguido, pelo contrário, na relação com o outro e com os objetos, neste “entre-lugar” de matérias e

---

<sup>65</sup> Para os integrantes do Obscena, a expressão “procedimento” remete a formas de atuação coletiva pelas quais se procedem práticas, exercícios e experimentações que sejam capazes de despertar e fornecer subsídios criativos para a fomentação da pesquisa. Os procedimentos tendem a ser gerais e as experimentações são de caráter mais subjetivo. Os procedimentos possuem flexibilidade quanto ao seu funcionamento e continuidade, isto é, estão sempre em processo de constante transformação.

contaminações, cada um assumia a autoria de sua experimentação. Para alguns criadores, esse procedimento foi um desafio pelo fato de se buscar trabalhar com os objetos de forma não representacional, mas relacional. Outro obstáculo percebido foi a excessiva ansiedade na realização do exercício.

Tratava-se de uma pesquisa e de uma provocação inicial de Erica: “esses foram somente impulsos que tive e desejei que reverberassem em todos. Os objetos que puderem somar nossa criação devem ser trazidos, pois já não domino mais esse procedimento, compartilho-o com todos” (Postado no *blog* em 31-03-2008).

Quando a atriz-pesquisadora afirma não dominar mais o procedimento, entendo que ela o entrega para ser reapropriado pelo agrupamento, num movimento de colaboração entre os criadores. Neste ponto, podemos retomar a questão da autonomia proposta por Paulo Freire. Para Freire (2005, p.104), ensinar e aprender “exigem liberdade e autoridade”. Na proposição de Erica, cada pesquisador poderia e deveria usar de liberdade e autoridade na prática do exercício. Liberdade de experimentar, descobrir e se apropriar do exercício. Autoridade para recriá-lo e não ter que obter um resultado esperado por quem encaminha uma proposta.

Nos processos de criação colaborativa, temos cada artista em sua função específica podendo interferir com liberdade e autoridade respeitadas para a criação de uma obra coletiva. Numa aprendizagem colaborativa, “a liberdade amadurece no confronto com outras liberdades e na defesa de seus direitos em face de qualquer autoridade” (FREIRE, 2005, p.105).

Erica propôs um procedimento para fomentar novas práticas e perguntas, não para fornecer respostas e instaurar lugares cômodos para os pesquisadores. Tanto que, após o trabalho, a pesquisadora publicou no *blog* (em 31-03-2008) alguns apontamentos para o coletivo:

- 1- Somos fruto de uma contemporaneidade vazia, daí nossa dificuldade em compor no vazio?
- 2- Será que devemos compor e decompor as formas criadas com rapidez? Por que não degustamos mais o que fazemos?
- 3- Será que o outro que me acompanha é somente um monte de carne, osso e músculos, um corpo que consumo e saio quando canso ou me sacio?
- 4- O objeto ofertado não é o que se esperava, o que fazer com o inesperado?
- 5- Será que estou compondo em meu corpo e ações aquilo que assimilo dos textos estudados e discutidos?
- 6- Como sair da representação e atuar no tempo-espaço no qual me encontro?
- 7- O que faço se não represento ou interpreto? O que faço diante desse vazio? É a função de atuante uma estratégia para compor no tempo-espaço ações pertinentes ao tempo contemporâneo e suas singularidades?

As questões colocadas por Erica traziam à baila algumas dúvidas e até mesmo dificuldades de alguns criadores com a pesquisa. Seu procedimento foi a primeira prática do novo agrupamento naquele ano, o que gerou um momento de insegurança e reflexões. Minha leitura é de que tais perguntas inicialmente seriam provocações ao coletivo e que as respostas deveriam surgir a partir de então. A pesquisa começava a exigir maiores comprometimentos e riscos. Estar aberto ao desconhecido, observar-se o tempo todo e reconhecer limites e dificuldades podem ser alguns dos instrumentos importantes para a aprendizagem de um artista-pesquisador.

Encontramos, nos relatos de trabalho do Grupo Teatro da Vertigem, quando da criação de seu primeiro espetáculo – “O Paraíso Perdido” – no qual se aproximaram dos estudos da Física Clássica, uma busca pela formação de um artista-pesquisador. Para o diretor Antônio Araújo:

Uma pesquisa em geral, implica em observação e experimentação. O método é, em si, um processo técnico de experimentação. Também aprendemos que, dentro do universo da Ciência, a observação não consiste em mera visão dos fatos. Ela é ativa. [...] Descobrimos também que a verdadeira experiência científica consiste na ativação dos fatos a serem observados. Os cuidados e os processos usados em tais experiências constituem propriamente o método experimental. Experimentar como sinônimo de ensaiar, de pôr à prova. A experiência seria, portanto, um exercício das faculdades psíquicas e físicas do homem, além de ser fonte de conhecimentos, que por sua vez, forneceriam material para a atividade intelectual e criadora (SILVA, 2002, p. 15-16).

### **b) Dança Criativa**

Na busca de um corpo mais consciente e mais disponibilizado para uma composição com os espaços e os sujeitos da cidade, foi proposto por Patrícia Sene, integrante do Obscena, um trabalho a partir da metodologia aplicada pela Dança Criativa. No seu artigo sobre a pesquisa do Obscena “Agrupamento de Ações: aceita um café?”, Patrícia Sene afirma que:

O trabalho corporal da dança criativa com fundamentos de Bárbara Mettler é uma livre abordagem à arte do movimento corporal, valoriza a criatividade, a improvisação, a organicidade e a integração rítmica do corpo em movimento [...] Sempre a partir de problemas de movimento, improvisações são realizadas objetivando a consciência e o controle do movimento em relação aos elementos espaço, tempo e força. Não há a repetição planejada de formas de movimento, mas a repetição pode existir se for orgânica (SENE, 2008, p.01).

O procedimento era considerado uma preparação corporal para os criadores, que através de exercícios de alongamento, enraizamento, equilíbrio, giros e pausas, investigavam a

possibilidade de um corpo mais atento e conectado aos fluxos criativos. As experimentações ocorriam em diferentes espaços do Teatro Marília.

A Dança Criativa acontecia no silêncio do espaço e, assim, a única sonoridade possível era a do corpo em movimento.<sup>66</sup> Trabalhavam-se a concentração e a percepção individual e coletiva. Uma qualidade de presença era o ponto a ser atingido nessa proposta, pois:

A partir do sujeito presente nas ações ocorrem as apropriações criativas das temáticas, que sejam objetos, espaços físicos, a rua, o outro, uma palavra, um som, uma emoção, um personagem. No aquecimento o artista encontra com o cotidiano instaurado, as suas vivências já corporificadas, que dão a forma deste corpo e as atitudes. Na passagem para a expressão simbólica através do movimento, no caso a dança, o sujeito não se perde, não se ignora, mas deixa-se transformar em favor da forma expressiva (SENE, 2008, p.02).

A Dança Criativa passou a ser praticada sempre no início dos encontros do Obscena e sua dinâmica apontava para a investigação de um corpo sempre convocado a uma presença efetiva e livre de movimentos que pudessem ser estereotipados.

No trabalho de Patrícia, surgiu a “corporificação dos universos da mulher” e ações (como limpar, lavar, servir e cozinhar) foram pesquisadas na perspectiva do corpo domesticado feminino. A própria Patrícia trabalhava ações como servir café para as pessoas no *hall* ou então varrer e lavar as escadas do Teatro. Eram ações orgânicas que envolviam todo seu corpo. Um corpo em ação e num tempo e num espaço concretos. Exercício de percepção dos estímulos internos e de recepção às forças externas. Muitas vezes esta ação se passava por cotidiana e banal e não se afirmava que se tratava de uma bailarina-pesquisadora em trabalho.

Haveria neste sentido uma aproximação da Dança Criativa com alguns pressupostos de Grotowski, no que se refere a uma recusa de métodos pré-fabricados para o trabalho de pesquisa do ator que se vivenciados poderiam levar a todo tipo de estereótipos corporais. Na recomendação de Grotowski (1987):

Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Eliminam de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. Se desejam

---

<sup>66</sup> Informação dada por Patrícia Sene durante a realização da prática. A dança criativa, enquanto procedimento geral no agrupamento Obscena, foi transmitida por Patrícia a partir de seus estudos teórico-práticos com a própria Bárbara Mettler nos EUA. Patrícia não ofereceu nenhum material teórico aos pesquisadores e afirmou que as poucas referências existentes, além de raras, se encontram em inglês. Segundo Patrícia, tal fato faz parte do pensamento de Mettler, para quem sua prática é sempre uma experimentação e não uma metodologia pronta. Há poucas informações no site: [www.barbaramettler.org](http://www.barbaramettler.org)



fazer esse tipo de coisa – ginástica ou mesmo acrobacia – façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações (GROTOWSKI, 1987, p.186).

### c) Caminhada performática

Antes de tratar de mais um procedimento geral vivenciado pelo agrupamento Obscena, torna-se necessária uma abordagem da proposta do modelo de atuação não representacional de ações a partir do trabalho do artista plástico Artur Barrio. Através da dissertação de mestrado de Merle Ivone Barriga, defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, intitulada “As Ações de Artur Barrio: um modelo não representacional para o ator contemporâneo”, o agrupamento Obscena teve seu primeiro contato com o processo de criação do artista português.

Artur Barrio, artista plástico português, criou, nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, obras não-pictóricas denominadas ações. Quando ele inicia sua prática, inaugura uma forma muito particular de obra de arte em oposição ao momento político brasileiro, no caso, a ditadura militar. Barrio se posicionou à margem do bom gosto e dos cânones acadêmicos, passando a chamar a atenção dos críticos pela radicalidade de seus trabalhos (BARRIGA, 2006, p.24). No final dos anos 60, causou grande impacto com a obra “Troupas Ensanguentadas”.



FIGURA 06 – Troupas ensanguentadas

Fonte: <http://scielo.bvpspsi.org.br/img/revistas/ide/v31n47/47a13f2.jpg>

Esta obra mobilizou até mesmo a polícia de Belo Horizonte, quando as tais trouxas foram lançadas no rio Arrudas. As trouxas carregadas de sangue podem ser lidas como metáforas dos corpos dos mortos, desaparecidos e torturados dos regimes ditatoriais brasileiros e latino-americanos. Barrio ainda está em plena atividade artística e continua realizando instalações e exposições<sup>67</sup>.

A pesquisa de Barriga (2006) parte das ações de Barrio para a busca de uma reflexão e de uma prática sobre o trabalho do ator na cena contemporânea. Segundo a autora, seu objeto de estudo:

Não são precisamente as ações de Barrio, mas a busca de princípios latentes no trabalho do criador português que possam fornecer acionadores criativos ao artista da cena – seja ele ator ou *performer* – preocupado em problematizar aspectos ligados ao fenômeno da representação artística (2006, p. 09 - 10).

Uma aproximação entre os universos das artes plásticas e das artes cênicas possibilitou à pesquisadora investigar uma cena de fronteira (em ambas as artes existem as questões da representação). Então, o conceito de ação passou a ser investigado: a “ação aristotélica” (próxima da lógica de causa e efeito) e a ação mais sensorial, mais ligada ao acaso, à sorte e ao acidente. Nesse cruzamento de diferentes abordagens sobre o conceito de ação, surge a possibilidade de uma atuação híbrida, na qual o ator não parte de um texto ou de uma personagem (ação mimética), mas experimenta uma outra cena (ação performativa) mais próxima às questões do corpo, da relação com o espectador e com o tempo e o espaço. Para Cohen (1989, p.50), esse tipo de prática se origina de uma intensa busca por uma arte integrativa que escape de delimitações disciplinares.

Barrio utiliza em suas ações efêmeras alguns materiais orgânicos numa contra corrente aos materiais das chamadas Belas Artes. Assim, verificamos, nesta opção, um forte teor político de um artista que se nega a participar da lógica imposta pelo mercado. Como se pode vender ou comprar uma ação do artista (que muitas vezes nem é registrada) ou uma obra feita de materiais em decomposição? Além de fatores como efemeridade, sensorialidade e tridimensionalidade (presentes nas ações dos artistas plásticos, mas com proximidades com a cena teatral), outro aspecto das artes plásticas também tem influenciado a cena contemporânea: a processualidade na

---

<sup>67</sup> Para um maior conhecimento da obra de Artur Barrio, sugiro o livro “**Artur Barrio**” (CANONGIA, Ligia. Rio de Janeiro: Modo, 2002). O livro contém registros, fotos e textos do próprio artista, além de variados estudos de críticos e teóricos sobre sua arte.

criação. Assim como na obra de Barrio, a pesquisa do Obscena também valoriza a obra em processo, em contraposição à ideia de obra final acabada.

Segundo Barriga (2006, p.214), o artista português “não se considera um *performer*, já que não deseja aparecer fisicamente junto à obra, ele simplesmente a abandona, para que o tempo e as pessoas criem relações de alteração e autoria”.

As discussões sobre as ações de Barrio, no Obscena, aconteceram durante poucos meses e eram alternadas com propostas práticas. Os criadores tentavam identificar elementos presentes no trabalho e na obra do artista plástico, mas, ainda assim, sentiam dificuldades na compreensão do texto da pesquisadora Ivone Merle Barriga. Considero essa fase normal, pois se tratava de um estudo teórico e o Obscena deveria encontrar sua estratégia singular de apropriação desses conceitos, também em expansão e transformação.

Agora, passarei à descrição e análise do procedimento “caminhada performática”, que foi por mim proposto no final de março<sup>68</sup>. Nesta caminhada, previa-se que os objetos encontrados pela cidade deveriam ser recolhidos individualmente e de acordo com a vontade de cada pesquisador.

Andamos pelas ruas e cada um recolheu objetos e restos de objetos que estavam abandonados no espaço público. De repente, eu interrompia o fluxo da caminhada e pedia a determinado atuante que escolhesse um lugar para dispor, para instalar os objetos recolhidos. Todos os outros integrantes acompanhavam a ação individual de um criador. Uma vez criada uma instalação, a segunda orientação era “entrar na instalação e colocar seu corpo completando a imagem ou quadro”. Tal proposta poderia lembrar o Teatro-Imagem do artista brasileiro Augusto Boal, mas, no caso aqui relatado, não se buscava criar uma imagem a ser decodificada e sim, pela intervenção do corpo, alterar ou transformar a relação criada entre o espaço e os objetos instalados.

O atuante permanecia um tempo na instalação e depois cumpria a última orientação que era abandonar sua obra (aqui numa clara referência ao trabalho de Barrio). E, assim, em diferentes espaços da cidade, os pesquisadores criavam instalações (com seus corpos e objetos) e depois abandonavam o trabalho. Não foi pedida nenhuma ação diretamente ligada ao tema da

---

<sup>68</sup> Tal procedimento foi experimentado por mim durante meu trabalho de conclusão de curso em Direção Teatral no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto em 2007.

pesquisa, o objetivo era se relacionar de forma orgânica, ou seja, espontânea com os materiais e exercitar uma intervenção corporal e plástica no espaço.

Dessa experiência surgiram muitas imagens e ações não-representacionais ou narrativas. De alguma forma, nos aproximávamos das questões da ocupação e instalação de corpos e objetos nos espaços públicos. Termo muito presente nas artes plásticas, a instalação, nascida nos anos 70, seria uma manifestação na qual uma obra é composta por elementos organizados em um determinado ambiente e com o intuito de estabelecer um contato com o espectador. Para Huchet:

Dar à instalação uma definição prévia é quase impossível, porque, como todas as práticas plásticas, ela se situa no lugar de convergência de várias dimensões históricas e críticas que a tangenciam. Para sermos rápidos, podemos defini-la como um dispositivo plástico de objetos, de elementos multimídia ou não, investindo os recursos de um dado espaço tridimensional – muitas vezes o chão – institucional ou não (HUCHET, 2006, p.17).

Na caminhada performática com o Obscena, o chão da cidade era o espaço de recolhimento dos objetos e dos restos que, depois, retornavam, pelo exercício da instalação, a esta mesma cidade, ainda que em diferentes ambientes e (re)ordenados sob novas configurações. O próprio corpo também era um objeto a ser instalado.

Nesse procedimento, podemos identificar algumas aproximações com as ações de Barrio: uma caminhada à deriva pela cidade, a escolha de materiais efêmeros na construção da obra, uma relação mais sensorial com o espaço urbano e com os transeuntes, uma ação concreta e não-representacional e o abandono da obra (como no caso de Barrio, já que os transeuntes muitas vezes nem reconhecem nessas instalações uma obra de arte).

Nesse exercício, pode-se intervir na arquitetura e silhueta urbanas. Por exemplo, o pesquisador Marcelo Rocco pregou notícias de jornal no portão do Parque Municipal. De alguma forma, ele sujava e transformava um lugar da cidade. E mais, provocava a reação de quem passava por ali, chamando os atuantes de doidos, artistas de teatro e ambientalistas. Muito interessante é o termo “ambientalista”. Se pensarmos mais detalhadamente, trata-se realmente de uma ação ambientalista, já que o ambiente é transformado a partir da intervenção dos artistas. O fato é que a ação individual e coletiva dos criadores do Obscena, neste e em outros procedimentos, sempre provocavam estranhamentos na cidade, do que surgiram tentativas de conceituação das ações desses artistas. Mas percebe-se que, dificilmente, uma única classificação é dada por todos.

Já para outro pesquisador, Moacir Prudêncio, a potência desta ação parecia estar localizada na relação entre caos, acaso e acontecimento, o que o levava a pensar na ideia de *happening* e não de *performance*, já que no primeiro estaria mais presente a possibilidade do caos. Somente tínhamos uma ação dada previamente: caminhar. Não houve nenhuma preparação, nem a trajetória havia sido determinada e a matéria sobre a qual agíamos era o próprio acontecimento. Por mais que as pessoas ainda nos olhassem com curiosidade e estranhamento, o entorno da realidade nos aproximava mais do seu cotidiano do que nos distanciava dele.

O pesquisador Moacir Prudêncio nos problematiza os conceitos de *happening* e *performance*. Para autores como Cohen (1989), a *performance* é uma expressão típica dos anos 70 que utilizava o corpo como instrumento de manifestação. Uma linguagem artística proveniente do *happening* dos anos 60 e com influências da *Body-Art*. O *happening* seria um acontecimento coletivo único e a *performance* (que surgiria mais tarde) já teria um caráter mais individual e poderia ser apresentada mais vezes. Mas, a meu ver, tanto o *happening* quanto a *performance* estariam na dimensão do Acontecimento. E mais, tal dimensão também estaria presente hoje na cena teatral.

A ação na *performance*, é momento irrepetível do presente, evento único a ser vivenciado, fora do âmbito da repetição e que se institui, figura e corpora como acontecimento. O acontecimento é um conceito amplo que envolve perspectivas fenomenológicas, uma vez que se relaciona à experiência. O acontecimento poderia ser definido como uma TAZ, no sentido atribuído por Hakim Bey<sup>69</sup>, isto é, uma zona autônoma temporária que se constrói como uma intensificação da vida cotidiana que acontece rapidamente e se desfaz. Dessa maneira, o efêmero conserva sua singularidade de algo que não se repete no tempo e que se apresenta como diferença.

Nesse sentido, Lehmann (2007, p.169), em seus estudos sobre as “paisagens pós-dramáticas” no teatro contemporâneo, também aponta para esta questão ao afirmar que, com a contradição e dissolução dos signos na cena, os quais não derivam mais das leis da representação, o que estaria em jogo seria uma intenção de produzir ou possibilitar um acontecimento. De

---

<sup>69</sup> É o pseudônimo de Peter Lamborn Wilson, historiador, escritor e poeta, além de pesquisador do Sufismo e teórico libertário cujos escritos causaram grande impacto no movimento anarquista das últimas décadas do século XX e início do século XXI. Seu livro “TAZ” escrito em 1985 foi traduzido para vários idiomas sendo lido no mundo todo. Nele, a partir de estudos históricos sobre as utopias piratas, descreve a criação e propagação de espaços autônomos temporários como tática de resistência e esvaziamento do Poder.

qualquer forma, o questionamento de Moacir me tem levado a uma revisão do nome – caminhada performática – dado a este procedimento.

Dois pontos específicos deste procedimento chamam a minha atenção: o fato de não ter havido nenhuma preparação prévia, como, por exemplo, uma prática corporal ou até mesmo a utilização de uma roupa de trabalho, e a ideia de uma “ação sobre o próprio acontecimento”. Podemos perceber, nesta experiência, uma “ação não-espetacular”, já que o objetivo não era mostrar uma cena e sim compor um acontecimento nos espaços da cidade. Isso porque:

A vivência permitida pela *performance* proporciona o experienciar de um espaço de construção de relações outras, um espaço de ação, e a afirmação de uma responsabilidade pelas ações, escolhas e procedimentos, evidenciam a possibilidade de atuação do sujeito no mundo, na construção do tempo em que vive e da realidade que o cerca. (PEDRON, 2006, p.45-46).

Na caminhada performática não havia uma representação teatral, mas uma vivência artística. Ao mesmo tempo, o acontecimento criava uma fronteira entre teatralidade e experimentação. Essa ambiguidade nos parece estar presente no chamado teatro pós-dramático, que segundo Lehmann (2007, p.116) “é um teatro de estados e composições cênicas dinâmicas”.

#### **d) Mostras de processos de pesquisa**

O agrupamento realizou, durante o ano de 2008, quatro mostras de processos de pesquisa<sup>70</sup>.

O objetivo foi o de criar um diálogo com as pessoas que, de alguma forma, se interessavam por aspectos da pesquisa. Os procedimentos aconteciam na presença do público, que inclusive participava deles e, dessa forma, se efetivava uma colaboração. Sempre após os trabalhos, havia um debate, em que o público expunha suas impressões sobre as experimentações compartilhadas e problematizadas. O caráter de *work in process* era sempre reforçado pelos integrantes do Obscena, pois muitas vezes as pessoas esperavam assistir um espetáculo teatral.

---

<sup>70</sup> Elas aconteceram nos meses de abril, junho, agosto e outubro. Inicialmente, aconteceram nos diversos espaços do Teatro Marília e progressivamente foram ganhando os espaços da cidade. Em novembro, o agrupamento realizou um Fórum de debates aberto ao público, também no Teatro Marília. A Marcha Mundial das Mulheres realizou uma oficina dentro da programação do Fórum.

Nas próprias mostras processuais, as pesquisas ganhavam novos contornos e provocações, inclusive para os integrantes do agrupamento que, além de participarem de procedimentos de outros pesquisadores, também descobriam novas dimensões do trabalho:

Construção de identidade feminina... O que é isso? Erica propõe uma tessitura de narrativas e depoimentos do público, juntando imagem poética (ela narra a história de S. Bárbara, mote para perguntas que lança ao público, enquanto costura os pais de meninas na linha da tradição) ao trabalho de confronto com as questões de criação e manutenção das tradições machistas, de conformação da mulher. Proposta interessante que desperta a atividade do público (Relato de Nina Caetano sobre a ação de Erica Vilhena na primeira mostra do Obscena. Publicado no *blog* em 14-04-2008).

Agulha, linhas e pedaços de tecido para compor. Uma narrativa como instrumento. Uma narrativa como foco. A história de Santa Bárbara foi contada enquanto os ouvintes iam sendo amarrados numa teia feita de linha e tecidos. Sugestivo: ninguém mais tece ou fia histórias. O conjunto da ação me sugeriu Walter Benjamin (Relato de Moacir Prudêncio postado no *blog* em Abril de 2008).



FIGURA 07 – Erica Vilhena na primeira mostra do Obscena.  
Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena – Foto de Mariana Bernardes

Podemos perceber, pelos dois relatos acima, que a partir da ação de uma atriz-pesquisadora uma série de questões começava a esclarecer alguns pontos da pesquisa. Há cruzamentos entre vários autores estudados, como, por exemplo, Lehmann, Debord, Barriga etc., além dos aspectos de linguagem e tema. Nas mostras, as pesquisas reforçavam sua natureza de inacabamento (FREIRE, 2005) e, de alguma forma, solicitavam do público uma ação

colaborativa, a partir das provocações e percepções partilhadas por todos. Eram momentos de aprendizagem e de amadurecimento para os pesquisadores.

Muitas vezes foram nas mostras que muitas das crises dos pesquisadores se deflagraram<sup>71</sup>. Identificamos, por exemplo, uma crise nos papéis ou funções dos criadores. Parece que o entendimento e desenvolvimento da pesquisa eram muito diferentes para cada um e que muitas propostas não dialogavam com as teorias estudadas. Neste sentido, Nina pedia uma maior clareza de cada pesquisador no que se referia à sua função criativa e escolha temática. Ela expressava sua angústia e perplexidade ao verificar que algumas balizas importantes da pesquisa (como o tema e a linguagem), que eram trabalhadas internamente, não eram recuperadas, ou até mesmo re-experimentadas, no contato com o público participante das mostras<sup>72</sup>. Tanto que, após esta segunda mostra, a pesquisa ganhou novos rumos.

A cada mostra eram experimentadas diferentes formas de se partilhar a pesquisa do Obscena. Num primeiro momento, o aspecto foi de continuidade dos procedimentos, isto é, a cada instante o público acompanhava uma ação de um pesquisador. Havia uma linha contínua, uma ação sucedia a outra e o público assistia a todos os trabalhos. Depois, se optou por uma “simultaneidade de ações”, os espectadores escolhiam aquilo que gostariam de ver ou participar. Pode-se localizar a simultaneidade como mais uma característica do chamado teatro pós-dramático. Há simultaneidade de textos, espaços e cenas. Para Lehmann (2007, p.145), como contraste ao ordenamento de um teatro dramático, a simultaneidade cria um esfacelamento da encenação e transmite ao espectador a ideia de que não é possível se ter acesso ao Todo das coisas, mas às suas partes. Há a liberdade de escolha do espectador, mas essa liberdade, por outro lado, também é excludente.

---

<sup>71</sup> “Estamos à deriva... Ou, pelo menos, eu estou. No primeiro dia, procedimentos de Idelino, William, Lica, Didi e eu. No segundo dia, procedimentos de Marcelo, Moacir, Mariana, Saulo, Patrícia e, novamente, eu. No terceiro dia, a caminhada performática proposta por Clóvis. E estamos à deriva... Os procedimentos não deveriam espelhar nossa bagagem conquistada? As relações entre os elementos de pesquisa e a trilha percorrida até agora? Não deveriam espelhar nossas pesquisas em termos não só de tema, mas de elementos de linguagem e também de função? Posso deixar eu de ser dramaturga? Como contribuo para o meu caminho ao assumir outros papéis? Como contribuo com o outro somente emprestando este meu corpo dramaturga para uma atuação?” (Relato de Nina Caetano na segunda mostra do Obscena. Publicado no *blog* em 16-06-2008).

<sup>72</sup> A meu ver, Nina não dirigia a pesquisa do agrupamento e nem esperava resultados produzidos pelos outros integrantes. Ela mesma afirmava estar “à deriva”, experimentando e descobrindo coisas. O que ela cobrava eram determinados pressupostos, já discutidos e acordados coletivamente pelos pesquisadores.



Essas opções dramaturgicas das mostras eram propostas e decididas por todos os integrantes. Mas os espaços do Teatro Marília ainda eram os priorizados, embora em suas mediações acontecessem apresentações de processos.

Entretanto, as mostras sofreram censura por parte do Teatro Marília, as ações dos artistas do Obscena foram consideradas inapropriadas para aquele espaço público e para os transeuntes da região. Houve uma acusação de atentado ao pudor e uma “ludicidade inapropriada” nos trabalhos. Assim, ficavam cada vez mais delicadas as relações com o espaço do edifício teatral e a rua se apontava como lugar de pesquisa.

Se mesmo numa perspectiva de simultaneidade, os procedimentos ainda se davam com uma grande proximidade de espaços, depois da advertência do Teatro, houve uma maior diversificação de lugares. As pesquisas realmente foram para as ruas, praças, parques etc. Por exemplo, na terceira mostra, de 10 procedimentos, apenas 3 ocuparam o teatro<sup>73</sup>.

Todos os fatos vividos eram incorporados à pesquisa, faziam parte do *modus operandis* da mesma, tudo era absorvido e as próprias mostras eram espaços de experimentação e troca entre os integrantes do Obscena e o público.

#### **e) Oficina Artística**

Junto ao Arena da Cultura, projeto de formação artística da prefeitura de Belo Horizonte, o agrupamento pôde testar a potência pedagógica de sua experiência coletiva. No projeto do Obscena, havia a previsão de uma contrapartida específica em relação a grupos de teatro ou projetos da prefeitura<sup>74</sup>. Ao agrupamento não interessava participar de eventos artísticos como, por exemplo, apresentação de espetáculos, mas compartilhar a pesquisa realizada e estabelecer uma nova rede de diálogos e experiências com outros artistas.

---

<sup>73</sup> Nesta mostra aconteceram experimentações nas Praças da Liberdade, Estação e Sete, e em várias ruas do centro da cidade. Percebe-se um movimento mais voltado para o cotidiano da cidade e novas contaminações na relação com esses espaços e os habitantes.

<sup>74</sup> Outra contrapartida existente no projeto era a produção de 10 relatórios mensais, 07 ensaios e uma monografia final. Uma boa parte deste capítulo surgiu na escrita da monografia, que foi entregue à Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte no início de 2009. Pude contar com a leitura e a avaliação dos pesquisadores do agrupamento e, desta forma, amadurecer vários aspectos sobre esta pesquisa. No entanto, nem todos os ensaios produzidos, puderam ser por mim utilizados neste capítulo. Sejam por questões de qualidade da escrita ou de abordagens que não eram de meu interesse. Mas a reunião e leitura de todos esses materiais muito me auxiliam na elaboração desta dissertação.

Numa tarde de sábado, no prédio onde aconteciam as atividades do Arena<sup>75</sup>, os pesquisadores do Obscena se reuniram com mais de quarenta pessoas, das mais variadas faixas etárias e modalidades artísticas (teatro, música, artes plásticas etc) e realizaram um pequeno programa de trabalho que incluiu: explanação da pesquisa, mostra e exposição de processos e experimentos praticados ao longo do ano, uma prática coletiva (caminhada performática) e, no final, um debate a partir das impressões e reflexões dos participantes da oficina<sup>76</sup>.

As atividades ocorreram em variados espaços da cidade e, para os artistas do Obscena, foi a oportunidade de receberem um retorno e a avaliação das intervenções apresentadas, assim como a oficina, se configuraram como mais um dia de pesquisa, descobertas e acontecimentos. No debate final, os participantes alegavam não terem compreendido as imagens e “mensagens” das cenas apresentadas, ainda que, de alguma forma, se sentissem provocados e sensibilizados por elas. O desafio dos pesquisadores do Obscena era não responder a tais questões, mas incentivar uma valorização da experiência pessoal de cada um e assim a construção de um sentido e de uma autoria próprios. Para Lehmann:

A procura pela compreensão visa a um fechamento. O mesmo gesto, que abre e emoldura o que foi aberto, fecha o que acabou de ser aberto de forma que fique inteiramente apreensível. Se considerarmos o teatro como paradigma da experiência estética (o que se justifica tanto pela tendência à teatralização das artes, quanto pelas categorias estéticas do “acontecimento”, do “performático”, do instantâneo e do cênico que desempenham um papel central na teoria contemporânea), então fica aqui a relatividade da compreensão e a prioridade da experiência sobre a compreensão (LEHMANN, 2007, p.143).

Até aqui, percorremos as etapas do projeto do agrupamento e tentei conjugar relatos de experiências com análises e teorias que nos auxiliassem num estudo mais amplo da pesquisa empreendida pelo Obscena. No próximo tópico, interessa-me investigar as pesquisas individuais e seus desdobramentos coletivos.

---

<sup>75</sup> Infelizmente houve a suspensão das atividades do Programa Arena da Cultura, cujo papel social de formação artística foi bastante relevante na cidade durante alguns anos.

<sup>76</sup> A oficina ocorreu no dia 21-03-2009 e durou cerca de quatro horas.

### 3.3 – Desenvolvimento de Pesquisas Individuais e Coletivas

Se no primeiro semestre de 2008 foram investigados procedimentos gerais da pesquisa, no segundo semestre a prioridade passou a ser as pesquisas individuais. Cada pesquisador passou a se aprofundar mais no que desejava investigar e, assim, novos procedimentos surgiram.

O agrupamento realizou algumas sessões de vídeos e filmes que tratavam do objeto temático, no caso, documentários que abordavam a questão feminina.

Em um dos encontros do agrupamento, cada pesquisador trabalhou sozinho uma ação. Dessa forma, alguns estudaram textos, outros foram visitar determinados espaços (trabalho de pesquisa de campo) e ainda houve aqueles que experimentaram materiais e ações com as pessoas da rua.

Na pesquisa de campo, abordada em nosso primeiro capítulo como uma forma de aprendizagem artística e colaborativa, o artista recolhe informações e armazena sensações que podem ajudá-lo na elaboração de sua ação artística. Para isso, o artista deve se tornar um observador ativo dos lugares onde ele investiga, de forma objetiva, os elementos reais de sua proposta temática. São esses elementos que, adicionados aos aspectos subjetivos do artista pesquisador, gerarão a possibilidade de uma obra ou uma ação. A visita fornece materiais dramáticos através de imagens, diálogos, objetos etc.

O ator-pesquisador Saulo Salomão encontrou na obra do escritor Caio Fernando Abreu uma possibilidade de criação. Trata-se de uma escolha pessoal que, na medida do possível, é dividida com o agrupamento, principalmente nos momentos em que os pesquisadores solicitam o acompanhamento de mais pessoas para seus procedimentos. Trata-se de mais uma forma de aprendizagem colaborativa.

As pesquisas individuais começavam a dialogar umas com as outras e abriam possibilidades de contaminações de materiais e surgimento de relações coletivas e colaborativas. A correlação entre materiais e procedimentos dinamizava as pesquisas individuais e havia o desejo de se construir uma “terceira coisa”<sup>77</sup> a partir da proposição de dois pesquisadores.

Foi o que aconteceu com um procedimento realizado colaborativamente com as pesquisas de uma dramaturga juntamente com três atrizes. A dramaturga Nina Caetano propôs um “diálogo

---

<sup>77</sup> Expressão utilizada pelo diretor-pesquisador Marcelo Rocco. Tal expressão encontra-se presente num relato de Marcelo postado no *blog* em 13-09-2008.

de materiais” com as atrizes Erica Vilhena, Lissandra Guimarães e Joyce Malta<sup>78</sup>. A orientação de Nina Caetano, em relato postado no *blog* em Outubro, era: “não quero corpos ao meu serviço. Proponho o estabelecimento de um diálogo em trabalho. De uma escuta dos corpos e possibilidades de ação do outro e com o outro”.

A motivação partiu da dramaturga, mas a apropriação do experimento foi de cada participante e das relações que aconteceram na fricção das pesquisas. Foram essas trocas mais intensivas que permitiram um amadurecimento das pesquisas individuais e do projeto coletivo. Um procedimento foi composto por várias pesquisas e permitiu um encontro de forças potentes.

Acredito que numa pesquisa que se pretende colaborativa, torna-se necessário um diálogo entre as funções criativas e uma contaminação de materiais. Erica nos narra como aconteceu este processo:

Cheguei à casa de Nina e ainda não tinha claro o quê e com o quê trabalhar... Estava perdida. Por fim, as roupas de Nina me trouxeram um problema: roupas pequenas para meu corpo cheio. O paradoxo do corpo natural e o corpo da moda. A estética da beleza formatada, prevista e afirmada pela mídia. Mesmo assim saí para a Savassi com um nó na boca do estômago: não sabia o que fazer, sentia-me alienada do espaço para onde íamos, sentia-me inerte nessa segunda. Comecei a me inspirar naquelas bonecas, nas nossas e nas demais, e saquei roupas, a maquiagem, o salto e fui me transformando aos poucos numa desajeitada e incabível boneca (Relato de Erica Vilhena postado no *blog* em 19-10-2008).

Identificamos, neste relato, um procedimento como “revelação” de questões a serem investigadas. Erica, inicialmente, não tinha clareza de sua ação, mas bastou um problema real (uma roupa pequena) para que despertasse sensações e provocações para a atriz-pesquisadora. O acaso é incorporado à pesquisa e traz novas possibilidades de experimentação. Erica participa da pesquisa de Nina, mas encontra um espaço de experimentação pessoal. Trata-se, para mim, de uma expansão das zonas de colaboração e criação entre os artistas, tema que focarei no próximo item.

### **3. 4 – Expandindo as Zonas de Colaboração e Criação**

Revendo o percurso da pesquisa do agrupamento, percebemos que os estudos sobre o artista plástico português Artur Barrio geraram alguns procedimentos que possibilitaram uma efetiva colaboração entre os integrantes.

---

<sup>78</sup> Tal procedimento foi intitulado como *Baby Dolls* e foi realizado na região da Savassi em Outubro de 2008.

A caminhada performática (já abordada anteriormente neste trabalho), por exemplo, influenciou diretamente as criações de alguns artistas: a dramaturga Nina Caetano afirmou, num dos encontros do Obscena, que, ao ganhar os espaços da rua, sua pesquisa de uma “dramaturgia em processo” pôde dar um salto significativo. O espaço da cidade, e não mais a folha de papel, seria o suporte de sua escrita tecida no instante da ação. Erica Vilhena percebeu, ao se colocar entre os objetos e restos de lixo da cidade, materiais (como caixas e embalagens de bonecas e de cosméticos, entre outros dejetos), que estes contribuiriam para uma visão equivocada da identidade feminina<sup>79</sup>. Nesse sentido, sua pesquisa se encaminhou para um trabalho com objetos.

Mas foi a produção de um texto no *blog* do agrupamento (também a partir da experiência da caminhada performática) que provocou significativas reverberações para alguns pesquisadores. Trata-se da publicação do relato de William Neimar, do qual, transcrevemos o seguinte trecho:

Visitamos Eusápia, com a ordem de caminhar, estabelecer contato somente visual e sinestésico com os mortos [...] Objetos falecidos pela perda da função na vida prática e ordinária esquecem de servir, se abandonam e somem diante dos olhos quase cegos do dia-a-dia que só veem o sinal fechado, *outdoor* arreganhado, promoção de camisinha e modelos de beleza [...] O mundo dos mortos é mais sinistro, obscuro e visceral. Está simbolicamente coberto porque pode causar horror, ânsia, repugnância: é obsceno [...] Um grupo quase silencioso caminha recolhendo cadáveres. A caminhada performática enxerga o chão, a doentia sub-cidade. Os objetos nessa caminhada são mortos (Relato de William Neimar, intitulado “A Cidade e os Mortos”. Foi postado no *blog* em 26-05-2008).

Neste relato, vemos que o pesquisador faz uma comparação da cidade visitada pelo agrupamento com o livro “As Cidades Invisíveis” de Ítalo Calvino, especificando Eusápia<sup>80</sup>. O texto-relato de William provocou uma imagem para a dramaturga Nina: a Cidade das Mortas. Assumindo tal influência, a dramaturga passou a experimentar, juntamente com a atriz Lissandra Guimarães, uma ação que explorava um corpo feminino carregado de objetos domésticos (pesquisa da atriz) e os corpos mortos que eram desenhados no chão e atuavam como espaços em branco para a produção de uma escrita do instante (pesquisa da dramaturga).

A Noiva (como Lissandra definiu sua criatura) passeava pela cidade e interagiu com as pessoas o tempo todo.

<sup>79</sup> Tais informações foram obtidas em meu diário de trabalho do dia 20-05-2008.

<sup>80</sup> Na obra “As Cidades Invisíveis”, Calvino utiliza a cidade como tema para o livro que, numa composição rigorosa, apresenta cinquenta e cinco cidades, distribuídas em nove capítulos e inseridas em onze séries temáticas. Eusápia é a cidade dos mortos. Seus habitantes construíram debaixo da terra uma cópia idêntica da cidade dos vivos. Eusápia, uma necrópole, mantém unidos os vivos e os mortos.



FIGURA 08 – Lissandra Guimarães, como a Mulher – Objeto.  
Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena – Foto de João Alberto Azevedo

Em determinado momento, ela retirava seu vestido e colocava sobre seu corpo vários objetos domésticos. A Noiva se transfigurava em Mulher – Objeto. Depois, esta se deitava no chão e Nina delineava o desenho de seu corpo.



FIGURA 09: “A Cidade das Mortas”

Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena – Foto de João Alberto Azevedo

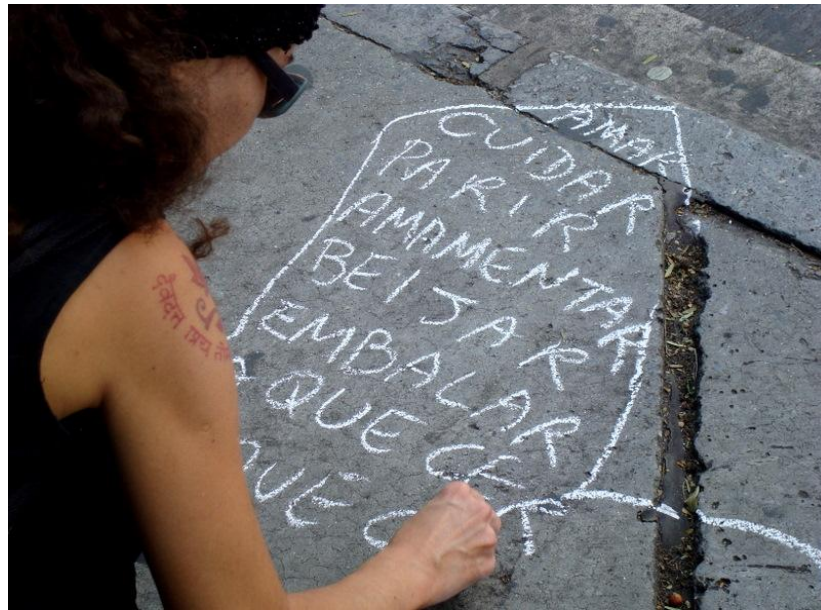


FIGURA 10: Nina Caetano em “A Cidade das Mortas”

Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena – Foto de João Alberto Azevedo

Depois Lissandra se levantava e ficava imóvel perto de Nina, que escrevia textos com estatísticas de mulheres assassinadas, anúncios de garotas de programa, palavras de ordem e até expressões vindas dos transeuntes que acompanhavam aquela intervenção.

Meses depois, outras atrizes vieram a participar desta intervenção e assim se criou “*Baby-Dolls*: uma exposição de Bonecas”<sup>81</sup>.



FIGURA 11 - Joyce Malta no procedimento: “*Baby-Dolls*”  
Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena – Foto de João Alberto Azevedo

A atriz Joyce Malta afirma que sua pesquisa artística e pessoal no Obscena está voltada para a questão da “mulher moldada e em série”. Tal pesquisa parece ter encontrado um ponto de diálogo com o procedimento “*Baby-Dolls*”. Foi numa das experimentações, que a partir de uma intervenção colaborativa, a atriz percebeu que sua criação se encontrava inserida numa rede:

Uma outra frente da minha pesquisa tem se dado junto ao procedimento proposto por Nina, juntamente com Erica e Lissandra, que são as “bonecas”. Fizemos uma saída na Savassi. Quer lugar com mais bonecas? Eu, vestida de bonequinha preta, bem maquiada, bem vestida, posando para fotos, imitando os manequins das lojas, procurando as mesmas posturas das meninas brancas e loiras que estavam também de rosa, no banco da praça, olhando as vitrines. Teve um momento em que estive com estas meninas e foi ótimo. Eu era praticamente como elas: buscando os flashes e a melhor postura. Elas disseram que queriam ser vendedoras da loja Melissa por causa das roupas e sapatos que

<sup>81</sup> Esta intervenção urbana vem sendo realizada desde 2008 nas ruas e praças de Belo Horizonte/MG. Trata-se também de um procedimento de ocupação dos espaços públicos. A pesquisa desta ação continua em pleno desenvolvimento e já participou de inúmeros festivais de artes cênicas do país, como por exemplo: Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, na MIP 2 – Manifestação Internacional de Performance (BH/MG) e no XII Festival Recife de Teatro Nacional, todos acontecidos em 2009. Também integrou a décima edição do FIT/BH em 2010.



estas vendedoras usam. Aí entendi porque me disseram que sempre se reuniam ali no fim da tarde. Pouco depois disso, reuni minhas pequenas bonecas e as coloquei em série. Eu sou mais uma delas, das bonequinhas de plástico e das princesinhas da Savassi (Depoimento de Joyce Malta no Fórum de debates do Obscena em Novembro de 2008).

Já me referi anteriormente a este trabalho em minha dissertação, mas agora meu desejo é ressaltar como aconteceram tais zonas de colaboração e criação. Um procedimento foi contaminando outro e uma rede foi formada. Nesta perspectiva, segundo Salles (2006, p.33):

É interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.

Outra questão que merece nossa análise foi o fato do *blog* (lugar de registro, produção e reflexão de procedimentos), um espaço virtual da *web*, também ter podido se transformar num espaço de colaboração<sup>82</sup>. Uma colaboração por uma rede virtual, além do contato presencial dos integrantes do agrupamento. Então, a ação de se produzir e de se discutir os textos-relatos de cada pesquisador se tornam, para mim, exercícios colaborativos.

Sobre a proliferação de coletivos artísticos que utilizam o espaço virtual da *web* para discussões, troca de informações e planejamento de ações por *e-mail*, pode-se afirmar que:

Se a tecnologia não é fundamento básico destes grupos para ações tipo hacktivismismo, *NET arte* ou similares, é por meio dela, contudo, que se dá a dinâmica da ação e propagação das atividades destes grupos na vida real. Pois uma palavra-chave de todos estes coletivos é a colaboração. Espécie de *buzzword* atualmente, a colaboração, bem como termos irmãos como livre cooperação, comunidade, interação e rede são senhas para uma transformação que está se dando em escala global (ROSAS apud ROCHA, 2009, p.137).<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Foram postados 161 relatos no *blog* do Obscena em 2008. Nestas postagens, verifica-se um intenso diálogo entre os pesquisadores.

<sup>83</sup> *Hacktivismismo* é uma junção de *hack* e *ativismo* e é, normalmente, entendido como escrever um código forte ou até mesmo manipular *bits* para promover ideologia política, promovendo expressão política, liberdade de expressão, direitos humanos ou informação ética. Atos de *hacktivismismo* são carregados da crença de que o uso de códigos terá efeitos similares aos do *ativismo* comum ou manifestações civis.

Já *NET arte* é um tipo de experiência de Arte Digital produzida em ambiente gráfico computacional. Ao contrário dos meios tradicionais, é uma forma de arte produzida por meios digitais.

*Buzzword* é uma palavra americana, cuja tradução é mais ou menos: “qualquer frase que dê a impressão de dizer muito, mas que não diga absolutamente nada”. Um jargão tecnológico, muito utilizado por corporações ou coletivos, quando esses querem dar um tom grandioso a um projeto interno. Por exemplo, um empreendedorismo cibernético. A repetição constante faz com que as pessoas se acostumem com o ruído - *buzz* é aquele zumbido das abelhas quando voam – e depois, de tanto repetir a frase, começam a acreditar que ela significa mesmo alguma coisa importante.

Dessa forma, podemos pensar a colaboração através das inter-relações entre os criadores cênicos. A interatividade seria, portanto, uma das propriedades presentes numa rede de trabalho, já que o processo de criação está localizado no campo relacional (SALLES, 2008, p.26).

As experimentações, no Obscena, sempre eram acompanhadas por alguns integrantes do agrupamento e depois avaliadas coletivamente. A partir dessas avaliações, as pesquisas se reorganizavam ou potencializavam procedimentos investigados, dinamizando, dessa forma, a rede colaborativa. Esse retorno (ou *feedback*) dado aos pesquisadores é um dos princípios norteadores da criação colaborativa. Exercício crítico, que para Silva (2008, p.169):

Cumpra uma função criadora e propositiva nos ensaios, ele pressupõe, também, uma interferência na área de criação alheia. Tal perspectiva não só é bem vinda como deve ser estimulada. Ela faz parte da natureza do processo colaborativo. Porém, de novo, é necessário estar atento, tanto para quem critica e sugere como para quem recebe a avaliação, para não transformar sugestão em imposição, ou assimilação em “política de boa vizinhança”.

O *feedback*, ao favorecer o olhar externo, possibilita a formação e colaboração de um “pesquisador-espectador” dentro do Obscena. Acompanhante da experimentação alheia, este se pode tornar um produtor de questões e problematizações para as pesquisas individuais e coletivas. Trata-se de um espectador e conhecedor da processualidade e dos objetivos da pesquisa e a sua colaboração pode ser decisiva para a rede de criação. Para Salles (2006, p.24), nesta colaboração surgiriam condições de encontro, agitação e turbulência que produziriam combinações e comunicações determinantes para a estruturação de uma obra.

A pesquisa do Obscena, a meu ver, foi desenvolvida por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. Como pesquisa em processo, cabia a cada artista estabelecer e trocar informações com seu meio ambiente, envolvendo, nesta opção, desde o contato com os próprios pesquisadores do agrupamento (numa acepção de rede interna) até textos jornalísticos, fatos da cidade, pesquisas temáticas etc., no estabelecimento de outras parcerias ou de uma rede externa. Na avaliação da atriz Lissandra Guimarães:

O Obscena é um lugar e espaço, onde presenças individuais se juntam para uma criação em diálogo. E este espaço tem sido para mim uma oportunidade de amadurecer a prática de criação colaborativa. Eu venho de muitos anos com experiências de teatro de grupo. De certa forma, sempre trabalhei coletivamente, com grupos que acreditavam em uma criação horizontal e compartilhada. Na Maldita Cia de Investigação Teatral, foi onde o que eu fazia de forma intuitiva se tornou mais claro e consciente: isso é Processo Colaborativo. Quando não encontrei mais na Maldita, este espaço mais coletivizado, eu

saí do grupo. Aí entra o Obscena como uma rede que tem que ser reconstruída constantemente. Uma rede tem vários pontos e se eu não construo o meu ponto, eu crio um buraco na rede. Então para a manutenção desta rede, todos devem colaborar. Estamos exercendo no Obscena, uma colaboratividade em vários níveis. Até nesta entrevista agora, estamos num exercício colaborativo. Suas perguntas afetam diretamente minha reflexão e minha prática. Volto diferente e com novos olhares e provocações para a minha criação. Estamos aqui nesta conversa tecendo esta rede que é o Obscena (Entrevista feita pelo autor em 11-05-2009).

Na fala de Lissandra, ela menciona os “buracos na rede”. Ao longo da pesquisa, e por variados motivos, alguns pesquisadores abandonaram o projeto e a rede precisou ser reformulada. Nenhum novo integrante foi convidado a entrar no agrupamento (a pesquisa já estava em andamento) e, desta forma, chegaram ao final do projeto (em 2008) apenas 09 pesquisadores.

Cada perda era sentida como uma “proposição a menos” e isso gerava angústia. Acredito que as desistências só não afetaram mais a composição da rede, devido ao fato de que algumas parcerias já estavam mais estabelecidas e, também, porque alguns pesquisadores já exercitavam maior autonomia em suas pesquisas individuais. Isso ficou mais evidente no Fórum de debates que o agrupamento realizou no final do ano.

Foram três noites de discussão e mostra de processos e cada encontro teve a participação de três pesquisadores interligados por um tema mais específico. Assim, a questão do transgênero foi abordada pelos pesquisadores Marcelo Rocco, Saulo Salomão e Didi Villella<sup>84</sup>. O tema da escuta das narrativas das mulheres, baseado no universo da pomba-gira, foi feito por mim, Joyce Malta e Idelino Junior<sup>85</sup>. E finalmente as questões da fabricação e domesticação do feminino foram tratadas por Erica Vilhena, Lissandra Guimarães e Nina Caetano<sup>86</sup>. Tínhamos também a colaboração de outros criadores, entre eles o artista plástico João Alberto Azevedo e o *videomaker* Fernando Senra, que depois seriam convidados a participarem do agrupamento<sup>87</sup>. Estes dois criadores apenas acompanhavam as mostras processuais do trabalho, mas não participavam efetivamente, até então, do agrupamento.

---

<sup>84</sup> Com o tema: “O corpo prostituído, transgêneros e afins – a construção a partir de narrativas, classificados e rua”. As pesquisas dos três se enlaçam em diferentes pontos: A transexualidade, prostituição, drogas. A discussão do submundo feminino me parece ser o elo entre as três pesquisas. Marcelo traça sua pesquisa pelo olhar da direção e Saulo e Didi pela atuação.

<sup>85</sup> Com o tema: “Fala que eu te escuto, MULHER: O feminino marginalizado. Narrativas femininas. Bonecas. Modelos. Imagens quebradas. Pomba Gira. Pomba Gira Mulher. A negação do feminino. Trajetórias e dores de mulher. Vozes errantes na cidade”. O que enlaça as pesquisas é a opção pela escuta de mulheres diferentes.

<sup>86</sup> Com o tema: “Mulher: uma obra em construção”. Expuseram suas pesquisas individuais e a criação do procedimento “*Baby-Dolls* – uma exposição de bonecas”, ao qual já me referi neste capítulo. Dados obtidos no *blog* do agrupamento.

<sup>87</sup> Em 2009, o artista plástico João Alberto Azevedo passaria a ser o mais novo integrante do Obscena.

Partirei agora para um estudo de como se dá a pesquisa dos atores dentro do agrupamento Obscena.

### **3.5 – Sobre o trabalho dos atores**

Até aqui tracei alguns princípios e procedimentos que norteiam a pesquisa do agrupamento Obscena. Percebemos que cada criador tem sua motivação própria e juntamente com o coletivo se apropria dos elementos pesquisados. Agora, parece-me importante investigar como se dá a experimentação das pesquisas dos atores.

Acredito que além dos estudos teóricos e visitas de campo, a improvisação seja o elemento fundamental no trabalho dos atores do Obscena. Improvisação física e experimental. Não se trata mais de uma improvisação voltada para a criação de uma cena de um espetáculo, mas uma improvisação, que na sua materialidade física, já se constitui um acontecimento cênico.

Como afirma Garrocho (2007):

a fisicalidade assumiria, principalmente através da intromissão do real no discurso cênico, um fator predominante. Nessa direção, a improvisação, ao tornar-se física, define outros planos de criação, já que parte dos traços de materialidade cênica e não de uma situação dramática. Os planos que compõem os exercícios de improvisação, em termos de uma materialidade cênica que se faz discurso são: corpo, espaço, tempo e objeto (GARROCHO, 2007, p. 456).

Ousaria afirmar que, a cada vez que o ator-pesquisador do Obscena ia para as ruas ou para outros espaços com o fim de realizar uma improvisação experimental, ele já estava em treinamento. O próprio termo “experimental”, segundo Garrocho (2007), a partir dos estudos de Richard Schechner, teria o sentido de *ex-peril*, isto é, aquilo que sai do perímetro e se aventura no desconhecido. São propostas de atuação cênica que se materializam e revelam sua potência criativa e interventiva somente através da experimentação.

Passemos agora para o relato e análise de uma improvisação experimental de um ator-pesquisador do Obscena, para tentarmos identificar como se articularam os planos corporais, espaciais, temporais e o dos objetos.

O procedimento de William Neimar foi intitulado de “Queixa Retirante: Calcinhas, quimono, corpo e mala”<sup>88</sup> e foi experimentado algumas vezes, em dias diferentes, nas praças da Estação e da Liberdade (ambas em Belo Horizonte). William tinha uma ação muito precisa: atravessar a Praça lentamente como uma gueixa carregando calcinhas femininas nas mãos e no corpo. Era uma figura que se apresentava de forma estranha e suspeita pelos espaços da cidade.



FIGURA 12 – William Neimar no procedimento “Queixa retirante”  
Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena – Foto de Idelino Junior

O ator-pesquisador criou dificuldades para seu corpo em caminhada. Um atravessar muito lento em oposição à velocidade dos corpos comuns. Um estado cênico potente e capaz de provocar interrupções no cotidiano das pessoas. William utilizou objetos (quimono, mala, calcinhas etc.) com características e signos diferentes e gerou variadas leituras dos transeuntes: seria um retirante, um vendedor ou uma gueixa?

Ele provocava as pessoas ao não dar respostas sobre o sentido da sua ação. Era uma ação que fugia ao entendimento comum e criava possíveis transbordamentos. William não imitou nenhum gesto ou ação, pelo contrário, criou um acontecimento que escapava de uma única interpretação. Uma ação que deslocou sentido e possibilitou a autoria por cada um que dela participava. Uma interrupção e intervenção nas quais “a atenção do espectador se coloca na

<sup>88</sup> Há um jogo de palavras no título deste procedimento. As palavras “queixa” e “gueixa” se confundem e provocam interpretações. Assim, ao escolher este título, haveria ao mesmo tempo um “corpo de gueixa” e um “corpo - queixa” que caminham sobre a cidade. Mais uma forma de se referenciar uma possível violência imposta à mulher.

execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença do (ator) se instaura” (FÉRAL, 2008, p.209).

Nessa experiência artística, há uma dilatação corporal causada pelos objetos sob o corpo e o andar mais lento; uma dilatação espacial, já que ao atravessar a praça ele criava movimentos de aproximação e distanciamento das pessoas, além da extensão física e simbólica do espaço que afetava a ação; uma dilatação temporal pelo ritmo muito lento e repetitivo e uma dilatação no uso dos objetos, isto é, a polissemia dos objetos e signos no contexto da ação e suas relações com o corpo, o espaço e o tempo.

A improvisação experimental de William possibilitou a descoberta de novos caminhos para sua pesquisa individual. As perguntas das pessoas sobre aquele procedimento (se era doença) foram decisivas para uma composição da ação do ator-pesquisador<sup>89</sup>.

Os atores criam a partir de experimentações, já que só se pode compor experimentando. No caso da pesquisa do agrupamento Obscena, cada ator, ao seu modo e segundo sua formação e motivação, foi buscando se apropriar das questões da linguagem (performativa) e do tema, a partir das experiências vividas. Um ator experimentador de possibilidades cênicas pós-dramáticas no contexto urbano. A experiência é antes de tudo subjetiva e processual. Enfatizo a importância da experiência, no caso dos atores-pesquisadores do Obscena, por se tratar de uma pesquisa na qual muitos saberes e fazeres são constituídos e construídos a partir de uma prática colaborativa entre os participantes. E mais, uma prática sempre em processo.

No ato da experiência, o sujeito torna-se consciente daquilo que percebeu, descobriu ou não encontrou, o que para o pedagogo espanhol Jorge Larrosa Bondia se traduz por possibilidade de conhecimento. Diz ele:

O saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular [...] Por isso, o saber da experiência é: um saber particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal [...] O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está como o saber científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana

---

<sup>89</sup> É o que lemos no relato de William Neimar postado no blog em Setembro de 2008: “Quero vender doença venérea (atravessado por Saulo). Na calcinha, na camisinha, na seringa. Quero uma calcinha de cada mulher obscena; uma que não volte mais. Rumo tomado também a partir deste diálogo com um transeunte: é sobre doença? (espichei a calcinha) Mas não tem nada escrito! (reaproximei a calcinha. Olhou de perto). Ah, é sobre doença!”. Disponível no [www.obscenica.blogspot.com.br](http://www.obscenica.blogspot.com.br)

singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (BONDIA, 2002, p.27).

O ator-pesquisador, no Obscena, compõe suas ações através da investigação do espaço e das relações e provocações com os transeuntes-participantes. Isso nos lembra a triangulação motriz de um artista pesquisador, proposta por Ardenne (1999, p.12): “contexto, devir e provocação. Na relação, não hierárquica, entre esses três elementos, estaria à possibilidade do artista se tornar um experimentador da realidade”.

Pela experiência anteriormente relatada, no procedimento de William Neimar, estariam articulados tais elementos, uma vez que, num exercício de provocação, o ator-pesquisador criou uma situação–acontecimento e, a partir daí, se abriu para infinitas possibilidades de contextualização. Num procedimento de composição, no qual se busca experimentar inventos sob linguagens múltiplas e transpostas, o ator-pesquisador, nessa prática, incorpora elementos diversos provenientes da relação com o espaço e utiliza materiais e técnicas próprias. Uma ação sempre apontando para outra e sempre em transformação na experiência do artista em contato com o mundo. A arte do artista cênico se faz na vivência do momento, e na experiência de William Neimar, como de outros atores-pesquisadores do Obscena, a presença expressiva materializa no corpo os reflexos, sensações e pensamentos percebidos no exercício da improvisação experimental.

A rua é um lugar de risco. Como lugar aberto, sempre para fora, é impossível se prever acontecimentos. Espaço aberto e rico de potencialidades intensivas de troca e provocação. Como espaço social, espera-se determinado tipo de conduta corporal, então, agir e provocar nas ruas é desafiar-se a se relacionar com inúmeros perigos. Mas é a partir da reação de um transeunte que o artista do Obscena, como vários outros artistas-pesquisadores já citados, confronta suas ideias e criações. Na rua, há a possibilidade de um contato direto e corporal e o artista pode desencadear uma ação estética capaz de perturbar o cotidiano das pessoas. Nessa prioridade e responsabilidade, parece-me que, na pesquisa do Obscena, não se trata mais de construir espaços ilusórios, mas de se criar espaços dialógicos e relacionais no contexto da própria realidade<sup>90</sup>.

A estas experiências cênicas e performativas que buscam a cidade como espaço de criação, Carreira (2008) chama de “Teatro de Invasão”. A cidade invadida não seria um cenário,

---

<sup>90</sup> Sugiro a leitura da dissertação de Mestrado de Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi intitulada “**A aproximação entre a cena e o espectador transeunte na Sociedade Espetacularizada: Às Margens do Feminino – Agrupamento Obscena**” (UFMG, 2010).

mas um espaço específico que influenciaria diretamente a proposta da experimentação cênica e os corpos do atores-propositores e dos transeuntes. Este “Teatro de Invasão” seria “uma nova escritura na cidade. O ator que invade a rua e incomoda o transeunte está deformando as linhas que definem a cidade e dessa forma exige que nosso olhar suponha uma nova escritura que sustenha o fenômeno espetacular” (CARREIRA, 2008, p.75).

No caso da pesquisa do Obscena, acredito que não se trate de um fenômeno espetacular, mas da produção de acontecimentos de outra natureza, como estranhamento, desordem e risco. Possibilidades de aceitação ou recusa do transeunte frente à apropriação e ao jogo de provocação do ator-invasor. O espaço urbano possibilitaria uma mediação entre ator e público e dessa maneira sugeriria:

A necessidade de repensar o ator, sua técnica e seu lugar nas operações criativas do teatro. O diálogo com a silhueta da cidade exige que o ator cruze a fronteira de uma interpretação que esteja fundamentada em noções que supõe uma marcada interioridade do personagem. Este ator está convocado a fazer de seu ato representacional uma experiência de outra ordem que mais se aproxima das dimensões do jogo, no qual coexistem os elementos técnicos da interpretação com uma vivência que dialoga com a incerteza própria do espaço. Podemos supor então a presença de técnicas muito diversas (CARREIRA, 2008, p.73).

Na experimentação do ator-invasor do Obscena, penso que seu ato seria mais “apresentacional” e este ator estaria o tempo todo “jogando” com sua presença no espaço da cidade. Sua ação transitaria entre o desejado e o inesperado, adquirindo assim um maior estado de instabilidade. Haveria uma tensão e um “jogo de forças” entre aquilo que ele desejaria provocar e aquilo que aconteceria no instante da ação. Temos, então, uma ação fronteira e sempre variável, procurando manter determinados princípios, mas, paradoxalmente, se tornando aberta e conectiva aos fluxos e acasos que se apresentam.

Esta “experiência de outra ordem”, no trabalho deste ator-invasor, poderia ser a criação de uma cena, que seria mais uma cena-evento ou cena-acontecimento, do que necessariamente uma cena teatral ou de um teatro da representação. Uma cena que não pode ser repetida e que, ao invadir o cotidiano da cidade, é por ele incorporada e ressignificada. A cada experimentação, novas paisagens corporais, espaciais e até sociais são reveladas. Em minha opinião, se instaura uma cena sempre processual, híbrida e plural.

A invasão artística e de natureza vivencial, presencial e relacional deste ator, poderia também, criar estratégias de resistência a processos e mecanismos globalizantes que insistem na homogeneização dos espaços. Vimos, no procedimento de William Neimar (Queixa Retirante), o



estranhamento causado por sua ação (a exposição de um objeto íntimo como a calcinha feminina, por exemplo, vendando os olhos de um homem no trânsito da cidade) e as dimensões de um jogo que se estabeleceu entre o artista e o espaço, incluindo aí a relação com os transeuntes.

Podemos afirmar que, no trabalho dos atores-pesquisadores do Obscena, as ações artísticas são compostas por materiais diversos, cabendo a cada pesquisador a descoberta dos caminhos próprios a serem seguidos. Mas estes caminhos próprios, dentro de uma liberdade pessoal, se encontram em consonância com alguns acordos coletivos, como, por exemplo, o tipo de treinamento vivenciado, a temática da pesquisa e a escolha da linguagem, além da intervenção dos integrantes sobre a experimentação de cada um. Mas é a partir das experimentações que se seleciona a potência dos materiais e procedimentos, incluindo, ainda, a participação e colaboração do transeunte-pesquisador, que apontam para a composição de uma ação, o que, segundo Pélbart (2006):

Num plano de composição trata-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afectos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Num plano de composição o que está em jogo é a consistência com a qual ele reúne elementos heterogêneos e disparatados (PÉLBART, 2006, p.02).

Na criação dos atores-pesquisadores do Obscena, encontra-se a possibilidade de ampliação do trabalho do artista cênico, que incorpora a presença dos espectadores tornando-os também criadores e autores da ação, além de uma reinvenção do agir cênico contemporâneo. No processo de pesquisa, há uma prática híbrida e interdisciplinar, na qual o criador experimenta a fusão de linguagens artísticas e intervém na realidade do espaço.

Vimos que o agrupamento criou suas próprias formas e estabeleceu acordos artísticos na construção de um saber e de um fazer específicos. Como no pensamento do filósofo francês Jacques Rancière (2005), há uma “partilha do sensível” como opção estético-política de um regime das artes que:

Identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte de outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma (RANCIÈRE, 2005, p.3).

O agrupamento Obscena, em seu “modo de ser sensível” a vários aspectos da realidade e do imaginário, articulou um “modo de fazer” no qual tempo, espaço, político, estético, ético e poético se entrelaçaram a partir de manifestações cênico-performáticas que visavam uma intervenção e reflexão da sociedade.

Na perspectiva de que a colaboração, como modo de produção criativa, é escolhida por coletivos inquietos e proponentes, temos, na aprendizagem e formação dos atores do agrupamento Obscena, a construção de uma rede artística na qual a abertura ao mundo e aos outros “inaugura com seu gesto a relação dialógica que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na História” (FREIRE, 2005, p.136).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, procurou-se analisar diferentes modos de colaboração artística que visam à aprendizagem e à formação do ator no contexto dos coletivos criadores. Para tanto, apresentamos e discutimos os projetos artístico-pedagógicos do Grupo Teatro Invertido e do agrupamento Obscena. Tais projetos nos revelaram a busca por práticas de pesquisa que pudessem redimensionar não somente as questões da criação compartilhada, mas também a função do ator.

Vimos que a autonomia (numa abordagem Freiriana) se apresentou como possibilidade de um ator mais propositivo e interventivo nos processos de criação. Nos dois projetos abordados em nossa dissertação, percebeu-se uma configuração de ator que também desejaria se expressar e se posicionar como dramaturgo e encenador, mas preservando sua função atoral, suas proposições e a obra coletiva. Isso, claro, sem desprezar as atribuições específicas do dramaturgo e do diretor. Pelo contrário, buscando com estes dois uma aprendizagem colaborativa e interdisciplinar.

Haveria então uma proximidade com o trabalho do *performer*, isto é, teríamos um artista que assina sua própria criação. No Grupo Teatro Invertido e no agrupamento Obscena, o trabalho dos atores se insere dentro das características de um Teatro Performativo em tempos pós-dramáticos, nos quais estes artistas não trabalhariam somente no território da representação, mas buscariam um teatro que aspira produzir eventos e novas fenomenologias de criação, atuação e recepção.

Neste ponto, o ator no Obscena estaria mais perto dessa configuração performativa por sua atuação estar inserida numa rede complexa, ao passo que o ator no Grupo Teatro Invertido, sofreria, em virtude do próprio Processo Colaborativo, uma maior influência dos outros criadores. Na rede colaborativa do Obscena, as criações atorais orbitavam, quando não juntas, simultaneamente, mas havia a possibilidade de existência de pesquisas individuais e coletivas. Já no Grupo Teatro Invertido, havia um objetivo comum que era se chegar a uma cena final, de cada núcleo, que pudesse sinalizar o processo de pesquisa e de aprendizagem vividas.

Haveria, portanto, uma autonomia, ainda que relativa, para os atores de ambos os coletivos pesquisados, pois se tratam de artistas envolvidos em processos comunitários, por isso uma maior flexibilidade e generosidade nos rumos da criação. Há que se aceitar a crise, as

discussões, os confrontos e negociações em prol de um objetivo comum. Pensamos o ator colaborativo como aquele que se importa com as ocorrências do processo, se abre para a diversidade do coletivo e se disponibiliza para tentar lidar bem com as mudanças necessárias para o estabelecimento de uma cena polifônica.

Quando analisamos o processo vivenciado pelo Grupo Teatro Invertido, detectamos, junto ao rigor da pesquisa, uma liberdade para que os atores pudessem experimentar as outras funções e se posicionassem como artistas criadores. Vimos que os atores vinham de uma intensa trajetória colaborativa e traziam importantes experiências criativas provenientes de diálogos com profissionais e grupos que propagam este tipo de prática artística. Pudemos, então, encontrar no processo do Grupo Teatro Invertido uma série de ações e exercícios colaborativos que são amplamente praticados por vários coletivos. Podemos citar, como já o fizemos no primeiro capítulo, desde a improvisação, passando ao *workshop*, para culminar, por exemplo, na escolha de espaços alternativos para a encenação.

No projeto “O Ator Invertido: cinco sentidos para a construção da cena”, tivemos a impressão de que o grupo consolidava sua busca por um determinado tipo de fazer teatral, neste caso acreditamos que coletivizado, e reforçava sua identidade como grupo de pesquisa. Sendo formado apenas por atores, estabeleceu-se, na pesquisa por eles desenvolvida, uma opção pelo gênero épico (linguagem cênica) e um processo de criação compartilhada. Tais características os aproximam de um ator narrador que, a partir de uma prática coletivizada, poderia lançar uma visão mais crítica sobre sua realidade social. Não por acaso, desde o início do grupo, se terem interessado pelo teatro de Bertolt Brecht. No Projeto do Grupo Teatro Invertido, havia uma proposta de aprendizagem para os atores experimentarem as funções de direção e dramaturgia e, ao adquirir um olhar mais completo dos elementos da cena, estabelecerem um diálogo mais rico com os outros criadores.

A questão de uma formação artística e colaborativa, como uma possível pedagogia para outros atores ou grupos, também pôde ser identificada nos projetos dos dois coletivos. Ambos realizaram oficinas pedagógicas e partilharam suas vivências das pesquisas realizadas. Há uma estreita relação entre estes coletivos e o meio acadêmico, pois são práticas estimuladas e iniciadas na universidade, o que se presume a fomentação da pesquisa vinculada às pedagogias de formação do ator.

No Grupo Teatro Invertido, a colaboração foi exercida pela circulação de materiais criativos, rodízio de funções e diálogos com artistas colaboradores da pesquisa, neste caso as “orientadoras”, além do contato e da apresentação de resultados para o público.

No caso do projeto do agrupamento Obscena, “Às Margens do Feminino: texturas teatrais da beira”, vimos sua pesquisa cênica fincada no coletivo de criadores (com diferentes funções), nos espaços da cidade e nas problemáticas da realidade objetiva. Sem a possibilidade de estabelecimento de formatos ideais de criação artística, investiu-se numa prática cuja apropriação original se fez desde o início da pesquisa, e cujas confrontações estéticas só encontraram respostas no exercício da experimentação. No agrupamento, também havia artistas que estavam mais familiarizados com a aprendizagem colaborativa e o coletivo contava com olhares mais experientes. Ainda assim, a construção de uma rede de colaboração, numa outra forma de Processo Colaborativo, trouxe muitos desafios e questões até hoje não respondidas ou solucionadas pelos integrantes.

Mapeamos o percurso criativo dos artistas dentro do Obscena e assim identificamos uma possível (ainda que móvel) trajetória, que partiria da motivação, passando pela experimentação e composição, até chegar à colaboração.

Através de uma pesquisa individual e ao mesmo tempo coletiva, os atores-criadores no Obscena investem em sua formação pessoal e buscam mais referências e experiências para uma troca mais rica e uma colaboração mais efetiva entre os criadores. O processo formativo se dá pela via da experimentação e da colaboração. Então esse ator-experimentador ou esse experimentADOR tem sua prática constituída por quatro eixos fundamentais:

- 1- A experimentação de uma pesquisa de linguagem e de uma “cena expandida”;
- 2- A experimentação de um processo de colaboração em rede com outros criadores;
- 3- A experimentação dos espaços alternativos e públicos da cidade como espaços de criação e intervenção;
- 4- A experimentação de uma relação estético-política com os sujeitos da cidade.

A experimentação é, a meu ver, no trabalho do Obscena, a força motriz do trabalho criativo do ator. Experimentação compartilhada. A colaboratividade estaria presente nas seguintes instâncias:

- como artista-pesquisador-experimentador de sua própria linha investigativa, colocando sua pesquisa na rede;
- como artista-pesquisador-experimentador da pesquisa de outros; ampliando as funções criativas e provocando interferências e contaminações;
- como artista-pesquisador-espectador das pesquisas do coletivo, seja acompanhando, seja discutindo ou produzindo textos no *blog*.

Nos projetos artísticos dos coletivos aqui estudados, identificamos alguns aspectos preponderantes para uma aprendizagem colaborativa para o ator, como: subjetivação, autonomia, polivalência, coletivização e formação.

Vimos que os projetos e processos cênicos que optaram pela colaboração como modo de criação e produção, convocaram o ator como sujeito pensante, responsável e autor de uma obra coletiva. No exercício da autonomia cria-se a possibilidade de emissão de um discurso feito “em nome próprio”, isto é, a efetivação de uma autoria e proposta individuais a serem traduzidas numa experimentação cênica coletivizada.

A polivalência se reflete na capacidade de articular e dialogar com as outras funções criadoras se estabelecendo uma cena às vezes “invertida” e quase sempre “expandida”. A coletivização como procedimento de trabalho permite uma formação continuada, uma vez que, cada criador se torna ensinante e aprendiz de variadas técnicas teatrais. Na vivência grupal, ao se formar, o criador também forma seus companheiros de trabalho e juntos colaboram com a diversidade de pedagogias para a prática atoral.

O ator, nos coletivos *Invertido* e *Obscena*, experimentaria uma expansão e um “esgarçamento” de sua função: é ator-intérprete, ator-dramaturgo e ator-encenador. Enquanto ator-criador, ele seria consciente e responsável pelo seu processo de criação, exerceria diversas funções ligadas às necessidades de seus experimentos e dialogaria com um coletivo que também acredita numa pedagogia de grupos.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Luis Alberto. **Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação.** In: Cadernos da Escola Livre de Teatro. Santo André, 2003.
- ARDENNE, Paul. **Pratiques contemporaines. L'art comme expérience.** Paris: Editions Dis Voir, 1999.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo.** Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARBA, Eugenio. **Odin Teatret: tercer teatro.** Ferrara: Teatro Núcleo, Revista Cultura n. 08, 1978.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral.** Trad. de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BARRIGA, Merle Ivone. **As Ações de Artur Barrio : um modelo não representacional para o ator contemporâneo.** Dissertação de mestrado. Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I. Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre experiência e o saber da experiência.** In: Revista Brasileira de Educação n.19. São Paulo, 2002.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BUENAVENTURA, Enrique. **Dramaturgia Del actor.** Publicaciones del TEC, Cali, Colômbia, 1985.
- CARREIRA, André. **Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade.** In: Espaço e Teatro – do Edifício Teatral à Cidade como Palco/ organização de Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- CARREIRA, André. **Diversidade e renovação do teatro no Brasil.** In: Subtexto- Revista de Teatro do Galpão Cine Horto n.7. Belo Horizonte, 2007
- CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator.** São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão.** São Paulo: Expressão Popular, 2009.

- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais**. São Paulo: Cortez, 2000.
- COHEN, Renato. **A Cena em Progresso - Linguagens do Contemporâneo**. Revista Cena n.2. Instituto de Artes. Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Porto Alegre, 2001.
- COHEN, Renato. **Work-in-progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. In: Revista Sala Preta n. 08. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da USP, 2008.
- FERNANDES, Sílvia. **Os Teatros do Real**. Evento Próximo Ato no Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo. São Paulo, 2004.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais: anos 70**. Campinas:Unicamp,2000.
- FERNANDES, Sílvia. **O Lugar da Vertigem**. In: Trilogia Bíblica (Teatro da Vertigem). São Paulo: Publifolha, 2002.
- FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho de. **A dimensão coletiva na criação: o Processo Colaborativo no Galpão Cine Horto**. Dissertação de Mestrado apresentada a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes/ Unicamp, 2003.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. **A Improvisação Física e Experimental**. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais do IV Reunião Científica de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HUCHET, Stéphane. **A Instalação Em Situação**. In: Concepções Contemporâneas da Arte./Luiz Nazario, Patrícia Franca. Organizadores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- KEISERMAN, Nara W. **Um caminho para a formação pedagógica do ator narrador**. Tese de Doutorado. Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thyges. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. In: Sala Preta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP n.3. São Paulo, 2003.



- LEHMANN, Hans-Thyes. **O Teatro Pós-Dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thyes. **Motivos Para Desejar Uma Arte Da Não-Compreensão**. In: Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas do Ceart da UDESC n. 9. Florianópolis, 2007.
- LIMA, Mariângela Alves de & ARRABAL, José. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MAIA, Rita de Cássia Pinho. **O Ator em Questão: Um foco na função do ator no Processo Colaborativo do Grupo Teatro Invertido**. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes da UFMG, 2010.
- MALETTA, Ernani de Castro. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação / UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- MARINHO, Silvania. **Coletivos: Conceitos em Jogo**. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2007/03/01/Coletivos-conceitos-em-jogo/3988/>. Acessado em: 10/01/2010.
- NETO, Antonio Simão. **Da tarefa ao processo : em busca de uma estratégia para fomentar a colaboração em ambientes de aprendizagem**. Paraná: Bolhetim da PUC, 2006.
- NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo, 2005.
- NUNES, Luiz Arthur. **Do Livro para o Palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral**. Revista O Percevejo n. 09: Rio de Janeiro, 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEDRON, Denise Araújo. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: A Performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit**. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras / UFMG. Belo Horizonte, 2006.
- PÉLBART, Peter Pál. **Elementos para uma cartografia da grupalidade**. Disponível no site: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato;2006>. Acessado em 12-01-2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RINALDI, Miriam. **O Ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11**. Dissertação de Mestrado defendida na ECA – USP, 2006.

ROCHA, Lucia Naser. **Coletivos Artísticos Brasileiros: Um Estudo de Casos sobre Discurso e Subjetividade Política nos Processos Colaborativos em Artes.** Dissertação de mestrado. Departamento de Artes Cênicas da UFBA. Salvador, 2009.

RODRIGUES, Eder Sumariva. **A construção do projeto artístico-pedagógico do Teatro de Grupo.** Revista Dapesquisa: Florianópolis, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação. Construção da obra de arte.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Fabio Cordeiro dos. **Processos criativos da Cia dos Atores.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2004.

SENE, Patrícia. **Agrupamento de Ações: Aceita um café?** Artigo inédito. Belo Horizonte, 2008.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A Gênese da Vertigem. O Processo de Criação do Paraíso Perdido.** Dissertação de mestrado. Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. São Paulo, 2002.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A Encenação no Coletivo: Desterritorializações da Função do Diretor no Processo Colaborativo.** Tese de doutorado. Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. São Paulo, 2008.

TROTТА, Rosyane. **O paradoxo do Teatro de Grupo.** Dissertação de Mestrado. Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 1995.

TROTТА, Rosyane. **Autoria Coletiva no Processo de Criação Teatral.** Tese de doutorado. Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2008.

VELOSO, Verônica Gonçalves. **Grupo ou Coletivo – uma questão de tempo.** In: V Congresso Brasileiro de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte, 2008.

**Endereços eletrônicos citados:**

[www.teatroinvertido.com.br](http://www.teatroinvertido.com.br)

[www.obsenica.blogspot.com](http://www.obsenica.blogspot.com)

[www.escolalivredeteatro.blogspot.com](http://www.escolalivredeteatro.blogspot.com)

[www.galpaocinehorto.com.br](http://www.galpaocinehorto.com.br)

[www.teatrodepueblo.org.ar](http://www.teatrodepueblo.org.ar)

[www.barbaramettler.org](http://www.barbaramettler.org)

# ANEXOS

## **GRUPO TEATRO INVERTIDO**

### **PROJETO ATOR INVERTIDO - CINCO SENTIDOS PARA A CONSTRUÇÃO DA CENA – PRÊMIO FUNARTE MYRIAM MUNIZ 2007**

#### **APRESENTAÇÃO**

O TEATRO INVERTIDO é um grupo de atores que, desde o ano de 2002, desenvolve pesquisa em criação cênica e treinamento do ator. A fundação desse grupo marca a consolidação profissional de quatro anos de investigações práticas desenvolvidas por seus integrantes no Grupo de Pesquisa-Prática em Atuação do Curso de Teatro da UFMG, em que concluíram sua graduação.

Realizando seus espetáculos a partir de processos que priorizam a experimentação cênica, o TEATRO INVERTIDO estabelece a cada criação parceria com um diretor e um dramaturgo. Em seu repertório o grupo possui os espetáculos: "Nossa Pequena Mahagonny" (2003) com direção de Lenine Martins e finalização dramaturgica de Guilherme Lessa, "Lugar Cativo" (2004) com direção de Cristiano Peixoto e texto de Ana Borderanna e seu mais recente trabalho "Medeiazonamorta" com direção de Amaury Borges e texto de Letícia Andrade (2006).

Na busca por uma encenação sustentada pelo trabalho do ator, são levados à cena temas atuais que potencializam o olhar crítico do espectador. A construção dos espetáculos do grupo está baseada nos princípios do processo de criação colaborativa, que exige dos atores envolvidos habilidades que extrapolam a interpretação, expressão corporal e vocal. Para atuar nesse tipo de processo é fundamental que o profissional também tenha condições de dialogar igualmente com as outras funções que compõem a encenação, principalmente direção e dramaturgia, assumindo assim, a postura de um ator-criador autônomo. Essa simultaneidade de pontos de vista coloca para esse ator-criador a necessidade de dominar procedimentos específicos dessas outras áreas e também conhecê-las em profundidade.

O projeto ATOR INVERTIDO - CINCO SENTIDOS PARA A CONSTRUÇÃO DA CENA pretende aprofundar a investigação realizada pelos integrantes do grupo TEATRO INVERTIDO ao longo dos processos de criação de seus espetáculos. Através desse projeto de pesquisa, os atores serão deslocados de suas funções habituais, incumbidos de experimentar a direção cênica e a composição dramaturgica. Serão cinco módulos de trabalho, cada um com duração média de dois meses, em que dois atores, dentro do grupo de cinco, serão deslocados para a direção e criação do texto de uma micro-peça. Cada um dos trabalhos terá como tema um dos cinco sentidos: visão, audição, paladar, tato e olfato. Os integrantes do grupo se revezarão entre si, ocupando as funções de atuação, direção e dramaturgia nos diferentes módulos que compõem o projeto. Ao final da pesquisa serão realizados cinco experimentos cênicos apresentados ao público em uma mostra gratuita com duração de dois finais de semana.

Para orientar o andamento dos trabalhos e fornecer o suporte teórico-prático necessário para a pesquisa, foram convidadas as professoras Cida Falabella (UNI-BH) e Nina Caetano (UFOP), reconhecidas pesquisadoras nas áreas de Direção Teatral e Dramaturgia, respectivamente. Essas profissionais, com larga experiência prática na criação de espetáculos, participarão de encontros

periódicos com o grupo orientando o desenvolvimento das criações. Os resultados alcançados serão sistematizados através do planejamento de duas oficinas com 20 horas/aula cada, oferecidas gratuitamente a alunos dos Cursos de Graduação em Teatro da UFMG (Belo Horizonte) e UFOP (Ouro Preto).

**ATOR INVERTIDO - CINCO SENTIDOS PARA A CONSTRUÇÃO DA CENA** é um aprofundamento na pesquisa em torno do processo colaborativo, amplamente divulgado e praticado por importantes grupos teatrais do país. Questões relativas a esse procedimento de composição teatral se colocam como desafios para os profissionais das artes cênicas e merecem ser investigadas em todos os seus aspectos.

## **OBJETIVOS**

- Dar continuidade ao trabalho desenvolvido pelo grupo **TEATRO INVERTIDO** ao longo de mais de quatro anos de trabalho conjunto em pesquisa e experimentação;
- Pesquisar as práticas de direção e dramaturgia, partindo da experiência colaborativa de criação teatral;
- Estimular a autonomia do ator dentro do processo de criação em grupo, que assim poderá assumir outras funções ligadas à construção da cena;
- Promover o intercâmbio entre profissionais atuantes em Belo Horizonte e novos pesquisadores nas áreas de direção e dramaturgia da cidade, capacitando-os para atuarem nessas funções;
- Qualificar os profissionais locais, atendendo à demanda existente por novos diretores e dramaturgos, voltados para o processo colaborativo de criação teatral;
- Viabilizar o acesso do público aos resultados práticos da pesquisa, através da realização de uma mostra gratuita;
- Compartilhar com alunos dos Cursos de Graduação em Teatro da UFMG (Belo Horizonte) e da UFOP (Ouro Preto), através da oferta de duas oficinas práticas com esse conteúdo;
- Contribuir com as investigações em torno do processo colaborativo de criação teatral, realizadas por diversos pesquisadores das artes cênicas no Brasil.

## **JUSTIFICATIVA**

A prática do processo colaborativo ganhou força entre os grupos teatrais de Belo Horizonte, porém, ainda há uma grande carência de profissionais nas áreas de direção e, principalmente, dramaturgia para esse tipo específico de criação teatral. Além disso, existe também a necessidade de um engajamento do ator nas criações colaborativas, que extrapola a atuação propriamente dita e exige desses artistas intimidade com as práticas de direção e dramaturgia.

A pesquisa proposta pelo projeto ATOR INVERTIDO - CINCO SENTIDOS PARA A CONSTRUÇÃO DA CENA pretende criar uma alternativa para a formação de novos diretores e dramaturgos na cidade, estimulando atores a se transformarem em artistas cênicos múltiplos e autônomos, capazes de transitar por todos os aspectos da composição teatral. Através dessa pesquisa e das atividades de compartilhamento de seus resultados (mostra e oficinas), pretendemos contribuir para a valorização do profissional local, viabilizando a entrada de novos diretores e dramaturgos na cena belo-horizontina.

A opção por não criar espetáculos com o mesmo diretor ou dramaturgo coloca para os atores do TEATRO INVERTIDO a necessidade constante de reciclagem artística. Esse projeto vem dar continuidade ao trabalho realizado pelo grupo, que tem sua origem dentro do Curso de Graduação em Teatro da UFMG e mantém seu comprometimento com a investigação teórico-prática.

Para artistas que valorizam o processo de criação teatral tanto quanto seus resultados cênicos, é fundamental um estímulo para o aprofundamento de sua experimentação.

## **PLANO DE TRABALHO**

### **PESQUISA TEÓRICA**

Sob orientação das professoras Cida Falabella (direção) e Nina Caetano (dramaturgia) os integrantes do grupo TEATRO INVERTIDO realizarão investigação teórica em criação cênica e dramaturgic. Nesse período os atores terão a possibilidade de ter contato com teorias e relatos de experiências práticas nessas áreas. Será organizado também um ciclo de palestras fechadas, em que serão convidados diretores e dramaturgos de Belo Horizonte para apresentarem seus procedimentos de criação e alimentarem a fase inicial da pesquisa.

Será reunida uma extensa bibliografia sobre estes temas, que servirá de base conceitual para a pesquisa prática. Essa etapa tomará todo o primeiro mês do projeto e parte do segundo, nesta fase os atores não estarão realizando atividades práticas, sejam elas de preparação ou ensaios de espetáculos.

### **NÚCLEOS DE CRIAÇÃO**

Essa fase inicia a pesquisa-prática sobre o processo colaborativo de criação teatral. Os cinco integrantes do grupo se dividirão em cinco núcleos criativos, revezando-se nas funções de atuação, direção e dramaturgia. Cada um dos núcleos terá como ponto de partida para a criação um dos cinco sentidos:

Núcleo 1 - Visão

Direção: Kelly Crifer

Dramaturgia: Camilo Lélis

Atuação: Leonardo Lessa, Rita Maia e Rogério Araújo.

#### Núcleo 2 - Tato

Direção: Leonardo Lessa  
 Dramaturgia: Rogério Araújo  
 Atuação: Camilo Lélis, Kelly Crifer e Rita Maia.

#### Núcleo 3 - Paladar

Direção: Camilo Lélis  
 Dramaturgia: Leonardo Lessa  
 Atuação: Kelly Crifer, Rita Maia e Rogério Araújo.

#### Núcleo 4 - Audição

Direção: Rogério Araújo  
 Dramaturgia: Rita Maia  
 Atuação: Camilo Lélis, Kelly Crifer e Leonardo Lessa.

#### Núcleo 5 - Olfato

Direção: Rita Maia  
 Dramaturgia: Kelly Crifer  
 Atuação: Camilo Lélis, Leonardo Lessa e Rogério Araújo.

Cada um desses núcleos terá em torno de quarenta dias para criar uma micro-peça inédita, com duração média de 20 minutos, sob orientação das professoras Cida Falabella (direção) e Nina Caetano (dramaturgia). A produção do projeto viabilizará a cada núcleo um mesmo valor para a elaboração de cenografia, figurinos e iluminação, se houverem. O tratamento estético dessas criações também deverá ser compartilhado entre os integrantes, respeitando as funções pré-estabelecidas em cada núcleo. Os ensaios acontecerão em seis encontros semanais e essa fase terá duração total de sete meses.

#### MOSTRA DE TRABALHO E INTERCÂMBIO

Finalizada a criação das cinco Micro-Peças, estudantes de teatro e outros artistas cênicos poderão ter contato com os resultados do projeto. Será realizada, em parceria com escolas profissionalizantes de teatro da cidade de Belo Horizonte, uma mostra de trabalho gratuita com duração de dois finais de semana. Serão oito apresentações para uma média de 100 pessoas por espetáculo.

Após cada apresentação a equipe de criação do projeto apresentará aos presentes todo o desenvolvimento pedagógico da pesquisa e fará um bate-papo sobre esse processo e seus resultados, bem como as possibilidades contemporâneas da criação cênica. Todo esse material



estará registrado em um folder com informações sobre o projeto entregue gratuitamente no início das apresentações.

Nas duas semanas que precederem à realização da mostra serão oferecidas gratuitamente duas oficinas de 20 horas/aula cada, para alunos dos Cursos de Graduação em Teatro da UFMG e UFOP. Essa iniciativa pretende contribuir com a formação artística desses estudantes, bem como apresentar-lhes o resultado de uma pesquisa prática desenvolvida por profissionais também oriundos de cursos de formação. As oficinas contribuirão também para as discussões em torno da criação cênica e dramaturgica contemporânea, estimulando jovens profissionais a ingressarem nesse modo de produção artística. Essa fase tem duração total de um mês.

## AGRUPAMENTO OBSCENA

**Prefeitura Municipal de Belo Horizonte**  
**Fundação Municipal de Cultura**  
**Lei Municipal de Incentivo à Cultura/ 2007**

### **Título do Projeto:**

**ÀS MARGENS DO FEMININO: "TEXTURAS" TEATRAIS DA BEIRA**

### **DESCRIÇÃO DO PROJETO**

O projeto "Às margens do feminino: "texturas" teatrais da beira" busca ampliar o espectro teórico e prático da investigação que, desde fevereiro de 2007, vem sendo realizada pelo agrupamento independente de pesquisa cênica, o Obscena, composto pela dramaturga Nina Caetano e pela atriz Lissandra Guimarães, junto a outros jovens pesquisadores (atores, diretores e dramaturgos egressos das escolas de formação, tais como o Teatro Universitário da UFMG e o Curso de Artes Cênicas da UFOP). Tal pesquisa, centrada sobre elementos temáticos e poéticos investigados pelas duas pesquisadoras desde o processo de montagem de "Casa das Misericórdias" pela Maldita Cia. em 2003, propõe a investigação não só das relações entre a instituição social e o sujeito marginal (notadamente a mulher), como também das possibilidades cênicas geradas por essas relações vistas a partir dos procedimentos épico-dramáticos.

**Características do projeto:** Consiste em experimentos cênicos, ou seja, na investigação de cenas a partir de materiais referentes ao universo marginal da mulher e a partir da revisitação e reterritorialização das relações entre o teatro e o espectador, o público e o privado, a teatralidade e a sociedade do espetáculo. Nesse sentido, o experimento propõe uma ação interventiva no cotidiano social através da ação teatral, com a perspectiva de provocar uma atitude ativa do espectador no acontecimento cênico. A criação cênica se dará em uma rede colaborativa, em que as experimentações se retroalimentam através não só de um diálogo constante entre os pesquisadores envolvidos, mas também por meio da participação do espectador/colaborador em diferentes estágios do processo de criação, uma vez que o projeto inclui ensaios abertos, intervenções na rua e realização dos experimentos junto aos atores sociais pesquisados.

São eixos norteadores da pesquisa o procedimento "*Work in process*" a partir do trabalho pré-expressivo atoral, a investigação do conceito de instalação/ocupação de espaços públicos e urbanos, a gramática gestual e verbal da atuação rapsódica e o modelo não representacional de ações (proposto por Artur Barrio), visando uma maior amplitude de possibilidades cênicas e a recuperação da instância narrativa das matérias textuais utilizadas (documentos, relatos, tratados científicos etc.).

Em relação à narrativa épico-dramática, podemos dizer que, segundo se faz notar por uma grande parte dos estudos voltados à questão (ver referências no projeto de pesquisa encaminhado em anexo), a presença do elemento narrativo como desarticulador do cânone tradicional do texto teatral (de base dialético-dialógica) tem encontrado expressão tanto nas encenações como nos textos teatrais contemporâneos. O tecido dramaturgico deixa de ser fiado na construção das

personagens e passa a ser “tramado” por personas enunciadoras do discurso, ou seja, por sujeitos representativos do corpo social. É nesse sentido que o material documental é pensado como fio condutor para a cena, uma vez que as “texturas” teatrais serão construídas do entrelaçamento dessas matérias. Esse traço aproxima a experiência dos criadores da matéria criada, talvez por isso seja mesmo uma marca da cena contemporânea.

## **OBJETIVOS DO PROJETO**

1) Objetivo geral: Construir experimentos cênicos a partir dos materiais relativos ao universo marginal da mulher.

2) Objetivos específicos:

- estabelecer diversos diálogos por meio de uma rede de colaboração entre criadores-pesquisadores das artes cênicas;
- pesquisar a narrativa épico-dramática e o modelo não representacional de ações como ferramentas dramáticas;
- investigar a participação do espectador/colaborador em diferentes estágios do processo de criação, por meio de ensaios abertos, apresentações e discussão junto aos atores sociais pesquisados, intervenções/ocupações nos espaços urbanos dos experimentos cênicos investigados.
- produzir material teórico a partir da análise dos processos criativos e da sistematização da pesquisa realizada.

## **JUSTIFICATIVA**

Desde 2002, junto à Maldita Cia. de Investigação Teatral, as criadoras-pesquisadoras Lissandra Guimarães e Nina Caetano desenvolvem, como eixo de seu trabalho, a investigação de uma obra em processo que busca a horizontalidade nas relações criativas por meio dos princípios de uma criação colaborativa, visando construir uma obra contemporânea de natureza co-autoral.

Em consonância com essa investigação de caráter estético-ideológico, elas vêm, desde 2007, pesquisando aspectos da cena contemporânea por meio de diálogos criativos desenvolvidos, em uma rede colaborativa, junto a outros criadores-pesquisadores independentes. A fim de aprofundar os elementos dessa pesquisa, o Obscena, agrupamento independente de pesquisa cênica coordenado pelas pesquisadoras, propõe o presente projeto.

Buscando a confluência dos aspectos apresentados na pesquisa, foi feito um recorte temático com enfoque na condição marginal da mulher (loucas, velhas, prostitutas), o qual, englobando os pressupostos teóricos de Foucault, mas também de Debord, Benjamin e Brecht, problematiza a relação entre indivíduo e sociedade. Tal recorte permite que a experimentação cênica, de base narrativa (embora com confluências dramáticas e líricas), amplie seu referencial textual, o qual abará do texto filosófico ou científico ao relato pessoal, memórias e escritos na parede.

Além disso, o projeto propõe um enfoque mais preciso da pesquisa de procedimentos épicos-dramáticos ao concentrá-los nos estudos de Nara Keisermann sobre o ator rapsodo e na investigação do modelo de ações proposto por Artur Barrio. Por fim, a partir do conceito de interrupção proposto por Lehmann (em "Le théâtre post dramatique"), serão investigados os possíveis confrontos entre o real e o ficcional através da contaminação da relação cena/espectador por uma hiper-realidade e as possíveis redes de colaboração criativas advindas dessa relação.

## **RESULTADO**

Estabelecimento de uma rede de colaboração entre diversos pesquisadores das artes cênicas;  
Experimentos cênicos apresentados à comunidade, seguidos de debate;  
Produção bibliográfica: relatórios, ensaios sobre temas específicos, monografia.

## **PRODUTO**

16 apresentações de experimentos cênicos, com debate  
10 relatórios  
07 ensaios  
01 monografia

## **ATIVIDADES PREVISTAS**

Fundamentação teórica: seminários e discussões sobre os textos teóricos.

Diagnóstico e aplicação de princípios e procedimentos poéticos.

Pesquisa de campo: coleta de materiais documentais e observação.

Pesquisa de outros materiais e fontes: filmes, literatura etc.

Análise e improvisação a partir do material coletado.

Construção dos experimentos cênicos e dramatúrgicos.

Apresentações dos experimentos cênicos e debates abertos.

Avaliação e discussão dos resultados apresentados; novas investigações.

Elaboração de relatórios e diários de bordo.

Registro áudio-visual dos trabalhos de pesquisa.

Organização dos dados e registros/relatos da pesquisa.

Produção de material bibliográfico: artigos, ensaios.

Prestação de contas.

Relatório Final.

Relatório dos processos criativos do Grupo Teatro Invertido na pesquisa *ATOR INVERTIDO: CINCO SENTIDOS PARA A CONSTRUÇÃO DA CENA.*

**20 de Outubro de 2008.**

Hoje começo a acompanhar o quinto e último núcleo de criação do projeto de pesquisa do Invertido. Verificar como se dá essa pesquisa em torno do processo colaborativo e o ator experimentando as funções de diretor e dramaturgo. O sentido a ser investigado agora é o da visão.

Noite. São 19:10. Estou na sede do grupo no bairro Sagrada Família. Chego ao espaço dos ensaios e encontro os atores organizando o trabalho da noite. Primeiramente é necessário limpar e retirar objetos da sala. Há um silêncio que interpreto como um exercício de concentração dos criadores. Mais: **é um trabalho coletivo preparar o espaço da criação.**

Inaugura-se mais um processo colaborativo e novas experimentações. Na atuação estão Camilo Lélis, Rita Maia e Rogério Araújo. Na direção está Leonardo Lessa e Kelly Crifer está na dramaturgia. O músico André Veloso colabora no desenho de som. Todos estão presentes para o início de uma nova etapa criativa, só falta chegar Rogério.

Espaço vazio. Começa um aquecimento corporal coletivo. Rita e Camilo são os primeiros a irem para o chão. Leonardo e Kelly ainda conversam e parecem acertar alguns detalhes. Quando Leonardo (direção) entra no espaço, vai circulando em torno dos outros e observando tudo. Cada um se aquece ainda de forma individual. Camilo e Rita cada vez mais próximos. De repente começam um jogo de pega com os olhos fechados. Correm e brincam prazerosamente. O diretor pára, olha o aquecimento dos atores e vai fazer alguma anotação em seu caderno. Sentada, a dramaturga fica lendo um texto. O músico vai colocando variadas sonoridades no aquecimento e isso afeta os corpos dos atores. Agora um pouco cansados, Rita e Camilo, ambos de olhos fechados, se tocam, se percebem e se guiam pelo espaço. Percebo que **o aquecimento já traz uma produção de materiais cênicos.** Camilo carrega Rita nas costas e, depois, exaustos, rolam seus corpos e riem muito. A música se apresenta como um elemento muito provocador atravessando o espaço e os corpos dos criadores. De olhos fechados um homem tateia o corpo de uma mulher. Trata-se de uma imagem muito interessante. Há um jogo de olhar e não-olhar. Os atores jogam, o diretor anda, pensa e escreve e a dramaturga observa a tudo. Agora é a camisa no

rosto de Camilo que o impede de ver algo. Um corpo sem rosto, logo, alguém que não vê com os olhos. Rita insiste o tempo todo para que Camilo a olhe, até que isso acontece. Eles se enxergam, se abraçam e se deitam olhando para o alto. Camilo diz: “Você gostaria que eu te emprestasse meus olhos para saber como te enxergo”?

Um barulho de abertura de porta tira nossa atenção. É Rogério chegando para o ensaio. Passa rapidamente por todos e já entra no espaço vazio. O grupo forma uma roda, estão de mãos dadas. Leonardo diz que vai conduzir uma proposta prática, mas a música é que domina o exercício. Agora todos se aquecem no espaço. Leonardo os convida a se deitarem no chão. Começam a se mexer muito devagar e Leonardo pede para que eles narrem o que estão vendo. Começa uma polifonia narrativa. São narrativas visuais. Vejo um diretor fazendo junto. A dramaturga assentada acompanha a tudo. O diretor introduz no jogo um bastão que começa a ser lançado na roda. Se o bastão cai, todos os jogadores devem cair no chão e se levantar rapidamente. Agora o jogo do bastão com imagem: “o que eu vejo”? Surgem respostas como uma arma, um remo, uma bengala, uma lança, etc Entra uma sonoridade de cães latindo e acontece um jogo de cães raivosos disputando o bastão. Até que a proposta se esgota.

Pausa. O diretor propõe uma pergunta para ser respondida em ação cênica: “O que você vê”? Os atores têm quinze minutos para criarem alguma coisa a ser apresentada para o grupo. Enquanto trabalham sozinhos, a dramaturga e o diretor conversam e trocam ideias.

Na verdade, o diretor propôs um *workshop* para os atores, que também está presente na metodologia de investigação colaborativa de muitos atores de grupos como o Teatro da Vertigem, por exemplo.

Mais tarde, acontecem as apresentações dos exercícios: Rita procurando a sua dissertação de mestrado e a chamando de puta e vadia; Camilo de mãos dadas com alguém e vendo essa pessoa partindo ou desaparecendo e Rogério como um pai de santo recebendo os consulentes que desejam ver o futuro. O que me chama a atenção é como os atores utilizam os espaços, os projetores de luz, os adereços e a relação com os possíveis espectadores. Há uma exploração de muitos elementos e cada ator tem sua autonomia de criação.

Leonardo, na função de diretor, entrega papel e caneta para os atores e pede para que eles registrem com “olhar poético” o que viram do trabalho dos outros. Após essa etapa, cada ator é convocado a trazer para o dia seguinte uma ação cênica criada a partir do olhar dos outros.

<b>Segundo dia de observação - 21 de Outubro de 2008.</b>
---

No aquecimento do grupo, a dramaturga Kelly interfere pedindo que cada um rememore imagens do dia: “Que imagem mais me tocou hoje?”. Os criadores eram convidados a visitarem suas imagens internas e externas e trazê-las para o corpo e para o espaço. O diretor Leonardo propunha o trabalho corporal e conjuntamente um jogo com as imagens e o exercício da imaginação. Leonardo, também se aquecendo, dizia coisas como: “Mergulhe na tua imagem. Mostre aquilo que o outro não pode ver... Crie uma ação dentro de uma paisagem. Crie conexões com as imagens do outro e depois com o espaço. O que é que se pode ver agora? Como a imagem do outro interfere na minha? Como juntos podemos criar uma só imagem?”

Outro exercício proposto pela direção foi o de cada hora um criador narrar o que via na sala de ensaio. Os atores trabalhavam juntos e a dramaturga começou a narrar como via aquela imagem. O músico selecionava sonoridades que de alguma forma dialogavam com o que se via. O diretor falava o tempo todo que era para se colaborar com a imagem do outro. **Vejo aqui um olhar compositor no trabalho do diretor.** Enquanto a dramaturga narrava a imagem que surgia pela ação dos três atores no espaço, o diretor alterava a luz e entrava na improvisação e falava junto a algum ator fazendo provocações. A dramaturga também entra corporalmente na cena e propõe algo aos atores. Agora, todas as funções dialogam e criam uma célula cênica, cuja a imagem é a de “dois homens e uma mulher observando um rio e pensando o que aconteceria se eles se arriscassem a entrar lá dentro”.

Fim do exercício. O diretor e dramaturga dizem que desejam uma preparação corporal como produção imagética para a criação da cena. Citam o livro “O ator invisível” de Yoshi Oida. Chega a hora dos atores apresentarem as cenas preparadas em casa. Percebo uma cumplicidade entre diretor e dramaturga. Os atores organizam seus espaços de experimentação e vejo autonomia e defesa de uma proposta pessoal. Observo que Leonardo é um diretor aparentemente suave. Ele fala baixo e sempre toca corporalmente os atores. Os atores também se ajudam mutuamente e depois tudo está pronto.

Chama minha atenção a apresentação da cena de Camilo, já que todos a assistem colaborando de alguma forma: os atores atuam na luz, a dramaturga coloca um som e Camilo lê um texto. Parece que é a letra da canção “Assum Preto”. Na apresentação de Rogério, eu participo como espectador dando à ele um objeto a ser utilizado na improvisação. Ele volta à



imagem de um vidente ou pai de santo. Utiliza um recurso muito interessante que é nos cegar com a luz dos projetores. A dramaturga e o diretor depois vão falar com cada um dos atores sobre o que viram e perceberam. Deixo o ensaio mais cedo já que o grupo vai fazer uma reunião de produção.

<p><b>Terceiro dia – 22 de Outubro de 2008.</b></p>
---

Chego e encontro os atores se aquecendo e a dramaturga e o diretor organizando o espaço. No aquecimento mais uma vez o trabalho de se acessar imagens do dia. Depois um exercício de se reagir às imagens dadas pelo diretor e dramaturga, tais como o caos da cidade ou a calma do campo. Corpos reagem a estímulos diversos e devolvem essas provocações em novas imagens. Paisagens corporais e forças de oposição. O exercício caminha para a produção de uma única imagem criada pelos atores e o diretor pede que se congele tal imagem.

**Improvisação semi-dirigida:** o diretor e a dramaturga propõem aos atores uma improvisação mais pela ação do que pela palavra. São colocados vários objetos pelo espaço, como por exemplo: martelo, maçã, copo d’água, etc. Camilo e Rogério criam um jogo de sombras projetadas na parede. Um fica muito grande e outro muito pequeno. Depois Rita cria um efeito com um projetor de luz que acaba por deformar os corpos. Há troca, jogo e escuta entre os criadores. Surge uma imagem preciosa.

**Narrativa:** utilizando ainda os objetos, o diretor pede aos atores que narrem em terceira pessoa o que estão vendo. As narrativas se dão concomitantemente. O diretor provoca diretamente cada ator, seja através de perguntas ou de ações físicas. Uma relação se estabelece no espaço e se abre a possibilidade de uma cena. Leonardo acompanha Camilo e Kelly trabalha com Rogério, que aponta uma arma para Rita. O diretor, por exemplo, cria sonoridades, como bater com o martelo no chão, e nessa provocação sonora Camilo diz: “não adianta cavar mais”. O diretor segura Camilo e o prende num pequeno espaço com tijolos e cones. Camilo é cego? Então Camilo canta “Assum Preto”. Uma casa-cela se configura. Depois, Rita entra dentro dela e Rogério vendo aquilo começa a narrar o que está vendo: o encontro de um homem e uma mulher. Leonardo traz uma escada, Rogério sobe nela e diz que seu trabalho é ver os outros. Surge uma estranha relação entre o homem e a mulher. A dramaturga grava a improvisação e, depois de

algum tempo, o diretor tira a atriz daquele espaço e, aos poucos, desmancha a casa feita de tijolos.

**Avaliação:** Há uma concordância de que imagens potentes surgiram nessa improvisação. Desejo de se investigar a célula cênica. Os atores não sabem o que falar, mais escutam as observações dos outros. Os criadores tateiam as possibilidades apresentadas. Percebo que o diretor e a dramaturga também sabem ainda pouco da cena, mesmo tendo um olhar mais de fora. Uma terceira coisa poderá surgir da contaminação e fricção de materiais e desejos individuais.

**Apresentação de cenas dos atores:** novas visitas aos materiais inicialmente apresentados: Camilo recupera um homem cego meio pássaro. É um homem abandonado e amargo. Já Rogério e Rita trabalham a relação entre uma mulher que precisa ver e um vidente que vê tudo.

**Finalização do ensaio:** o diretor pede para todos anotarem os textos criados e os repassarem para a dramaturga. Já a dramaturga pede o envio por e-mail desses fragmentos textuais para a possibilidade de criação de alguma dramaturgia. Camilo questiona alguns procedimentos da direção e da dramaturgia, parece que deseja entender os caminhos propostos no processo. Leonardo e Kelly afirmam que não é hora de se explicar muito e percebo uma tensão no ar. O ensaio termina num silêncio estranho e vejo certa irritação nos atores. Será por quê?

#### 05 de Novembro de 2008 – alguns dias depois

Uma leitura de um pré-roteiro dado pela dramaturga para os atores. Volto e percebo que algumas coisas já aconteceram. A criação em movimento.

Rita (atriz) pede informações espaciais e eles não fornecem. Rita parece irritada. Direção e dramaturgia dizem que não respondem, pois também não sabem. É para o ator fazer e experimentar. Vejo Kelly entregando a Rita um saco com produtos de beleza e maquiagem.

Kelly me mostra o pré-roteiro e afirma que na função de dramaturga ela tem imagens que deseja investigar e por isso as joga como provocações para os atores. Depois Leonardo diz que as perguntas de Rita devem ser respondidas na cena e não antes ou fora dela. Afirmando que sinto um clima de tensão no ar e ele diz que é bom para o processo. Leonardo diz que quer ser generoso com os atores, mas é preciso ser firme também para que o trabalho avance.

No aquecimento os atores trabalham com objetos, além da percepção do espaço e dos outros criadores. Há uma passagem orgânica, isto é, sem quebras, do território do aquecimento para o espaço da criação. Vão se rascunhando infinitas possibilidades de uma cena. O diretor e a dramaturga jogam corporalmente com os atores e provocam interferências.

O diretor abre a porta da sede do grupo e encaminha Rita que no espaço das ruas começa a experimentar uma relação com os transeuntes e moradores do bairro.

Agora escrevo na rua. Caderno na mão. Rita lançada ao acaso e aos transbordamentos do espaço. O diretor a convida a entrar numa academia de ginástica ao lado e ela começa a interagir com as pessoas falando de beleza e cuidados com o corpo. Risos das pessoas. Rita trabalha com os espelhos. Fica se olhando e se admirando. Depois sai e fica parando os carros e oferecendo produtos de beleza para os motoristas.

Rita bate na porta da sede que agora está fechada. Segue o roteiro dado pela dramaturga. Rogério, no papel de um vigia, abre a porta e nos convida a entrar. Escuta-se a voz de Camilo ao longe. Parece uma cena de uma visita. A mulher visita o homem enclausurado e tudo isso é narrado pelo vigia que tudo vê. Narrativas se cruzam em dois espaços diferenciados: o dentro e o fora. Leonardo utiliza um tecido branco e se instaura um “teatro de sombras”. Os atores percebem as possibilidades de se trabalhar imagens através do recurso das sombras. Surge a imagem de uma grande gaiola. O diretor disse ter descoberto algo importante: colocar o público como um *voyeur* da cena. A dramaturga conversa com Rita, enquanto o diretor, troca impressões com os outros dois atores.

**Segunda experimentação do roteiro:** uma nova possibilidade de se criar a partir do roteiro proposto pela dramaturga. Agora, o músico utiliza a canção “Assum Preto”. Rita volta a trabalhar no passeio externo e utiliza espelho. A porta se abre e o vigia nos recebe. Vemos projetada apenas a sombra de Camilo e escutamos uma narrativa dele. Leonardo e Kelly tiram o tecido e vemos Camilo quebrando pedaços de espelho com um martelo. Já o vigia vê tudo pelos buracos dos tijolos. A mulher entra no quarto e volta o tecido que encobre a visão pura do acontecimento. O casal estabelece um encontro poético e dolorido, mas o vigia o vê e o narra de forma equivocada. Durante a improvisação, o diretor e dramaturga, o tempo todo, se aproximam e se afastam criando perguntas e provocações para os atores no calor da cena.

Novas questões a serem investigadas na cena: qual a relação entre a mulher e o vigia? Por que ela visita o enclausurado?

**Terceira experimentação:** acaba-se por investigar a relação do casal. Agora o que surge é um casal que não se reconhece mais. Estão afastados e perderam as memórias da vida familiar. Falam do tempo, da casa pintada e do filho de doze anos. Mas têm um silêncio e uma solidão enormes entre os dois. Acontece o diálogo de narrativas, frases que se completam ou se opõem causando uma visão dialética da cena. De um lado: uma mulher vendo um homem com seus olhos contaminados pelo mundo árido e esse mesmo homem vendo essa mulher pelos olhos internos. Do outro lado, temos um vigia vendo esses dois com um olhar de desejo e malícia.

**Avaliação do trabalho:** o diretor dá um retorno aos atores sobre o que ele está percebendo. Para Rita é colocada a questão de se explorar a imagem no tecido e a relação da mulher com o marido. Para o Rogério, o cuidado para não se perder o olhar de soslaio do vigia. Investigar também a narrativa do vigia, se não seria mais interessante se ela fosse mais confidencial e num tom mais de sussurro. E para Camilo foi sugerido que o homem enclausurado se torne mais sedento de informações e imagens do mundo externo. Foi reforçada a potencia da ação dele que é “ver através do tato”, isto é, ele precisa tocar o corpo da mulher para vê-la e senti-la presente. Esse contato também favorece a imaginação do vigia que os espia o tempo todo.

Para os atores foi pedida uma maior atenção no momento de cruzamento das narrativas, já que falta um pouco de calma e escuta. No final, os atores demonstraram certa insegurança com a construção da cena e perguntavam a opinião do diretor e da dramaturga.

Rogério falou que desejava descobrir algo para movê-lo dentro do processo. **Como conciliar ou dialogar o desejo pessoal com a proposta coletiva?**

<b>Sete de Novembro de 2008 (quinto dia de observação).</b>
---

Chego e há um espaço proposto com tijolos e o tecido pendurado. Há projetores de luz no chão, devidamente colocados. Os atores se aquecem em meio a esse espaço e Camilo ainda não chegou. O diretor propõe fazer um trabalho de preparação inicial até culminar na relação da

mulher (Rita) com o vigia (Rogério). Há o desejo de se investigar mais isso e recuperar coisas do encontro passado.

Os criadores interferem o tempo todo na construção desse espaço-instalação da cena. Cada um cria um detalhe ou uma possibilidade diferente nesse mesmo espaço. Leonardo chama Kelly e explica um pouco do que deseja provocar e quais imagens ele quer trabalhar. Kelly me disse, no ensaio anterior, que um bom entendimento entre dramaturgo e diretor é essencial para que os atores não se sintam confusos e perdidos. Será que no processo colaborativo o diretor e o dramaturgo também não discordam ou se surpreendem e criam mecanismos para se provocarem mutuamente? A música de André se faz presente, mas ela afeta o trabalho? Como os atores se relacionam com ela? Eles também vão propor ao músico alguma sonoridade ou canção? A música está a serviço da cena ou é provocadora na/ para a cena?

Proposta da direção e da dramaturgia: a relação do vidente (agora, na criação de Rogério) e a mulher. Vê-se a sombra do vidente atrás do tecido e a mulher do lado de fora e cegada pela luz. Na primeira improvisação, tudo ficou ainda muito vago, principalmente a falta de objetivo da ação da mulher que é procurar um vidente. O diretor fala isso aos atores e pede para que eles tentem avançar mais na criação. Na segunda vez, há uma densidade que foi considerada interessante e o vidente mais sério e enigmático. O diretor avalia a cena como um “embrião interessante”.

Nina Caetano, orientadora do projeto na dramaturgia, está presente e acompanha a criação. Também faz provocações ao grupo: considera muito boa a dimensão plástica da encenação e acha inconsistentes as motivações das personagens. Sugere uma investigação maior no âmbito dramático a partir das ações dos atores e das relações estabelecidas.

Depois, ela se volta a experimentar um novo roteiro de Kelly. A ação começa lá fora e o diretor leva Rita para um bar na esquina, onde mais uma vez ela se relaciona com as pessoas. Dali volta-se para o espaço interno da cena com a relação da mulher com o vigia e depois com o homem enclausurado.

Experimenta-se novamente o cruzamento de narrativas e novas textualidades cênicas surgem na fricção de materiais e desejos.

<b>Dezoito de Novembro de 2008.</b>
-------------------------------------

Meu sexto dia de observação dos trabalhos. É bom ficar ausente por algum tempo, quando volto pego o processo em outro momento e novas questões surgem.

Roda da conversa. Dramaturga e diretor trazem proposta de dramaturgia escrita. A ideia é trabalhar com o texto na mão e criar novas ações ou descobri-las a partir do texto proposto. Há uma leitura com muitas interrupções, sugestões e acertos de última hora.

Está presente hoje, Cida Falabella, a orientadora da pesquisa na direção. Na primeira leitura, todos estão sentados. Depois começam a ler o texto se movimentando no espaço. É um tempo de apropriação dos atores com o texto, para depois partirem para uma construção mais coletiva da cena.

Converso com Cida Falabella que me diz que o orientador é também um colaborador do processo. Ele aponta as qualidades e fragilidades dos materiais, os problemas e as potências da criação. Ela também afirma que o aprendizado do grupo foi crescendo a cada núcleo de criação e que agora pode ficar mais afastada, já que eles têm mais experiência e intimidade com a dinâmica do processo colaborativo.

Começa uma passada com o texto. Muitas coisas acontecem: modificações de última hora, uma leve divergência entre dramaturga e diretor, atores confrontados com mudanças o tempo todo, as sugestões de Cida, a migração de formas escritas e formas cênicas, principalmente espaciais, etc.

Um caos que vai ordenando o trabalho, mas percebo cansaço, tensão e uma certa defensibilidade dos atores. Todos lidam com críticas e questionamentos. A impressão é de que tudo está rasurado e deve ser refeito. Foram observadas redundâncias na dramaturgia e na interpretação dos atores.

No final, escuto Cida falando com Leonardo do foco na interpretação dos atores que está um pouco fragilizada. Prioriza-se a criação das personagens, mas não se pode deixar de lado o fortalecimento das atuações.

O ensaio termina e vejo os atores tensos e irritados.

<b>25 de Novembro de 2008.</b>
--------------------------------

Sétimo dia de observação.

Espelhos e mais espelhos no espaço cênico. Sento-me no lugar do público e já estou refletido na parede dentro da cena. Atores se aquecem e dramaturga e diretor cuidam do espaço. Depois o diretor se junta ao grupo para a preparação corporal. Trabalha-se com a ideia de “equilíbrio precário” no aquecimento. Teatro Antropológico do Barba. Os atores experimentam diferentes apoios corporais e espaciais e narram a trajetória de suas personagens. Da narrativa vão passando aos figurinos e destes para a cena e tudo se dá organicamente.

O grupo agora experimenta um roteiro quase definitivo, mas ainda existem muitas dúvidas e impasses.

O ensaio transcorre em meio a novas descobertas e provocações. Há uma dúvida para o final da cena e surgem então variadas propostas. Inicialmente todos palpitam muito. Muitas discordâncias e discussões. Leonardo pergunta: “vamos discutir ou fazer”?

Passa-se para o espaço concreto da cena. Experimenta-se e avalia-se. Novas ideias e mais tentativas. O diretor, a dramaturga e um ator (Camilo) propõem o tempo todo.

Camilo traz algo potente para a cena e sinto que todos ficam motivados. Na prática é que se respondem as questões. O final vai se definindo com um fala do homem enclausurado: “Se eles não querem ver, eu vejo por eles”.

Fim do ensaio. Despeço-me do grupo e agradeço por tudo. Daqui a alguns dias a cena será apresentada ao público e estarei presente. Preciso de distanciamento por algum tempo.

<b>05 de Dezembro de 2008.</b>
--------------------------------

Contato e encontro com o público. Dia de dividir a criação do último núcleo. Por que a presença do público só agora e não durante as fases mais processuais? Hoje não parece mais uma ideia de espetáculo pronto? Será que o espectador não vê esse trabalho como um resultado?

Durante a apresentação da cena “**Re-velar**”, fui recordando todos os momentos da criação que pude acompanhar por várias vezes. Posso afirmar que a cena foi sendo tecida passo a passo e cada vez se fortalecia com um novo elemento.

No final, houve um debate com o público presente e várias observações foram feitas. Falou-se de uma possível maturidade no exercício das funções, já que esta cena foi considerada a

mais bem construída do ponto de vista dramaturgico e cênico. Mas penso que os atores ficaram insatisfeitos com o processo vivido.

Agora vou partir para as entrevistas individuais e leituras dos diários de trabalho e relatórios do projeto de pesquisa. Tenho muitas questões a serem investigadas. O acompanhamento dos ensaios me trouxe muitas possibilidades de discussão.