

QUESTÕES ÉTICAS NA PRÁTICA TEATRAL



A EXPERIÊNCIA DO GRUPO NEELIC EM PORTO ALEGRE

Desirée Pessoa

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

DESIRÉE GOMES DA VEIGA PESSOA

**QUESTÕES ÉTICAS NA PRÁTICA TEATRAL:
A EXPERIÊNCIA DO GRUPO NEELIC EM PORTO ALEGRE**

Porto Alegre

2012

DESIRÉE GOMES DA VEIGA PESSOA

**QUESTÕES ÉTICAS NA PRÁTICA TEATRAL:
A EXPERIÊNCIA DO GRUPO NEELIC EM PORTO ALEGRE**

Dissertação de Mestrado para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Doutora Marta Isaacsson de Souza e Silva

Porto Alegre

2012

DESIRÉE GOMES DA VEIGA PESSOA

**QUESTÕES ÉTICAS NA PRÁTICA TEATRAL:
A EXPERIÊNCIA DO GRUPO NEELIC EM PORTO ALEGRE**

Dissertação de Mestrado para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sílvia Balestreri Nunes – UFRGS

Profa. Dra. Patrícia Fagundes – UFRGS

Prof. Dr. Charles Feitosa – UNIRIO

Conceito:

Porto Alegre, 01 de junho de 2012.

*Para Guilherme Leipnitz, pela sua
integridade
consigo e com o mundo, que me
emociona e inspira.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente e de forma muito especial à minha orientadora, Marta Isaacsson, por me conduzir até aqui de maneira generosa, com carinho e atenção inspiradores, como só mesmo os apaixonados pelo ofício são capazes de fazer. Reconheço a imensidão da mudança que se operou em mim a partir do encontro com esta mulher forte e sensível por quem meu sincero respeito e admiração se multiplicaram a cada passo deste caminho. Obrigada, Marta, porque hoje posso ter a honra de saber que o carinho que alimento por ti é recíproco.

Agradeço aos meus professores do PPGAC, que de muitas maneiras são responsáveis pelo meu crescimento pessoal e profissional. Pessoas que admiro e respeito e pelas quais posso dizer que fui contemplada em me deixar afetar. Em ordem meramente alfabética, obrigada Clóvis Massa, Inês Marocco, João Pedro Gil, Mirna Spritzer, Vera Bertoni e Mônica Dantas.

Sou especialmente grata à Silvia Balestreri, pois suas intervenções como professora, em minha vida de artista e pesquisadora, desde a ocasião da graduação nesta mesma Universidade, foram sempre determinantes. Encontros tão intensos são os mais raros. Sinto-me privilegiada por poder contar com os ensinamentos desta professora do PPGAC, em muitos âmbitos.

Agradeço às minhas mestras de muitas horas, Gisela Habeyche e Giselle Cecchini. Com vocês tive alguns dos melhores encontros na arte.

De forma semelhante, sinto imensa gratidão pelos criadores integrantes do Grupo Neelic, Fabiana Montin, Vanda Bress, Anelise Vargas, Pablo Corroche, Guilherme Dal Castel e Eduardo Cardoso e por nossos queridos parceiros, Guilherme Sanches, Helimara Medeiros e Leonor Melo, pelas angústias e risadas compartilhadas em muitos momentos.

Sinto-me grata especialmente à companheira de trabalho que aqui incluo na minha cota pessoal, como amiga de muitos momentos, Fabiana Montin. De maneira semelhante, sinto-me grata pelo presente em minha vida que tem sido o carinho e companheirismo de Vanda Bress e por estar descobrindo neste momento, na relação com

Anelise Vargas, uma amizade tão linda quanto inesperada.

Agradeço particularmente a todos os participantes da maravilhosa aventura que foi a pesquisa de criação de *Primeiro Amor*. Pessoas que com coragem e capacidade de entrega se deixaram levar pelos meus sonhos e angústias e compartilharam comigo este projeto. Sou muito feliz por ter vivenciado este tão especial abraço coletivo. Também em ordem meramente alfabética, obrigada, Barbara Amaral, Bruno Fernandes, Joice Rossato, Juliana Wolkmer, Simone Bianchini, Suelen Gotardo e Thiago Oliveira.

Agradeço de maneira muitíssimo especial à Rô Cortinhas, que fez os figurinos mais lindos que esta jovem diretora poderia sonhar, e que sempre nos tratou com carinho e respeito ímpares. Contigo tenho sempre encontros muito intensos e transformadores para mim, Rô, e és responsável por grande parte do meu crescimento, na arte e na vida. Obrigada.

Agradeço à Zoé Degani, pelo resultado maravilhoso de seu trabalho, e pela seriedade e comprometimento. Agradeço à Lindsay Gianoukas, por estar sempre presente e atenta.

Agradeço à equipe técnica de *Primeiro Amor*, que trabalhou de forma carinhosa e impecável: Adriano Roman, Juliana Charão, Silvio Ramão. Trabalhar entre pessoas comprometidas em um ambiente afetivo é um privilégio para poucos. Obrigada.

Agradeço ao Carlos de lós Santos e ao Kiran León, pelas lindas imagens colhidas, e pelo carinho desenvolvido.

Agradeço ao projeto Usina das Artes, e ao seu diretor Caco Coelho, que sempre me instigou a querer mais e melhor. Obrigada, Caco, pelo carinho e confiança em mim depositados, e pelas conversas maravilhosas que me levaram do caos à lucidez e vice-versa, tantas vezes quantas te solicitei. Sou grata por dares um pouco do teu tempo de vida a mim.

Ao Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro, e aos grupos que o integram: Falos & Stercus, Oigalê, Povo da Rua, pelos desafios compartilhados. Sobretudo presto aqui uma singela homenagem aos seus representantes nesta árdua empreitada, colegas de muitas horas, boas e ruins, todavia necessárias: Fabio Rangel, Hamilton Leite, Alessandra Carvalho. Obrigada pelo crescimento que me proporcionam.

À Márcia Donadel, pela amizade que vem sendo descoberta aos poucos, e que diversas vezes alimentou meu raciocínio. Também pela parceria que estamos construindo, e especialmente por conseguirmos agenciar as duas relações sem nos deixar atrapalhar.

À incrível amiga de muitas horas, Ana Mércio. Pra ti, faltam palavras, porque, para mim, nossa amizade é indescritível. Tenho esse problema com as palavras, Ana: muitas vezes ela não dá conta do que sinto. Neste exato instante a vontade que tenho é de te ver pessoalmente pra fazer um gesto ou onomatopeia, que certamente traduziriam melhor minha gratidão.

À minha mãe Isabel Pessoa, pelo apoio incondicional em horas muito difíceis. Ao meu irmão, Denisson Pessoa, por me fazer querer ser uma pessoa melhor. Nosso amor fortalece meu desejo de lutar por um mundo mais justo. Obrigada!

À família de meu esposo, que me recebeu sempre de braços e corações abertos. Especialmente ao vô Manir e à vó Miraci, que me olharam sempre com amor incondicional.

Ao meu amor, Guilherme Leipnitz. Simplesmente pelo amor. Pelas descobertas juntos. Por aprendermos a dividir a proeza do convívio de forma a jamais nos violentarmos enquanto indivíduos. Pelas conversas sempre que necessário, e pela franqueza do diálogo. Pelo bálsamo que és na minha vida, no que diz respeito às dores da existência. Por seres forte quando preciso e suave quando te peço. Por me ensinares a ser uma pessoa melhor a cada dia. Pelas risadas e brincadeiras que só os casais felizes aprendem a desenvolver. Porque conseguimos falar seriamente quando necessário. Porque conseguimos apenas nos olhar, e, sem palavras, compreender um ao outro. Por me escutares com abertura e refletires profundamente sobre o que digo. Por aprenderes a me dizer cada vez mais e melhor como te sentes. Pelos abraços, muitos abraços que já trocamos, e pelos que ainda vamos trocar. Pelas transformações às quais nos dispomos sempre que necessário. Pelo teu caráter que eu tanto admiro.

*Ao me vivenciar fora de mim
no outro,
os vivenciamentos têm uma
exterioridade interior
voltada para mim no outro,
têm uma feição interna que posso e
devo contemplar com amor.*

Mikhail Bakhtin

RESUMO

Essa dissertação examina questões relativas à ética nas relações construídas no convívio do processo de criação da prática teatral, a partir de observações colhidas durante os ensaios do espetáculo *Primeiro Amor*, do Grupo Neelic, de Porto Alegre (RS). O trabalho de campo, registrado em vídeo e acompanhado de diários de ensaio, cartas de intenção e questionários respondidos pelos atores, constituiu a base da reflexão sobre o processo de criação.

A problematização aqui desenvolvida a partir do trabalho de campo é nutrida pelo pensamento de diferentes disciplinas, encontrando então suporte teórico em Mikhail Bakhtin, Emmanuel Levinás, Edgar Morin, Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Jean-François Lyotard, Jorge Dubatti, Roland Barthes e Spinoza. Considerando as relações da ética com a estética e a política em diversos aspectos, a análise dos encontros do Grupo permitiu destacar as diferentes camadas de relacionamento entre criadores e as interferências de umas sobre as outras; a necessidade hoje do artista enquanto criador-produtor cênico e, finalmente, a indissociabilidade entre as esferas individual, coletiva e social.

Palavras-chave: ética – teatro – processo de criação – grupo

ABSTRACT

This master thesis examines issues relating to ethics in the relationships built within the socialization during the theatrical practice creation process, from observations taken during rehearsals of the spectacle *Primeiro Amor*, by Grupo Neelic , Porto Alegre (RS). The field work, recorded on video and accompanied by rehearsal journals, letters of intent and questionnaires answered by the actors, formed the basis of reflection about the creation process. The problematization here developed from field work is nourished by the thought of different disciplines, then finding theoretical support in Mikhail Bakhtin, Emmanuel Levinas, Edgar Morin, Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Jean-Francois Lyotard, Jorge Dubatti, Roland Barthes and Spinoza. Considering ethics in relation to aesthetics and politics in many ways, the analysis of Group meetings allowed to highlight the different layers of the relationship between creators and the interference of some over others; the need today of the artist as a scenic creator-producer and, finally, the inseparability between the individual, collective and social spheres.

Keywords: ethics - theater - creative process - group

LISTA DE FOTOGRAFIAS E ILUSTRAÇÕES

1. Capa. Elenco do espetáculo *Primeiro Amor*. Teatro de Arena, Porto Alegre (RS), novembro, 2010. Fotógrafo Kiran León.
2. Pág. 16. Thiago Oliveira. Teatro Bruno Kiefer, Porto Alegre (RS), julho, 2011. Fotógrafo Kiran León.
3. Pág. 18. Espetáculo *A Serpente*, do Grupo Neelic. Sala 504 da Usina do Gasômetro, Porto Alegre (RS), outubro, 2009. Fotógrafo Kiran León.
4. Pág. 28. Thiago Oliveira e Simone Bianchini. Teatro Bruno Kiefer, Porto Alegre (RS), julho, 2011. Fotógrafo Kiran León.
5. Pág. 35. Parte do elenco do espetáculo *Primeiro Amor* e participantes da pesquisa de campo. Usina do Gasômetro, Sala 504, Porto Alegre (RS), maio, 2010.
6. Pág. 44. Parte do figurino do espetáculo *Primeiro Amor*.
7. Pág. 47. Parte do elenco do espetáculo *Primeiro Amor* e participantes da pesquisa de campo. Usina do Gasômetro, Sala 504, Porto Alegre (RS), maio, 2010.
8. Pág. 51. Parte do elenco do espetáculo *Primeiro Amor* e participantes da pesquisa de campo. Usina do Gasômetro, Sala 504, Porto Alegre (RS), maio, 2010.
9. Pág. 53. Thiago Oliveira e Simone Bianchini, durante a pesquisa de campo. Usina do Gasômetro, Sala 504, Porto Alegre (RS), maio, 2010.
10. Pág. 54. Primeira ilustração: esquema de participante da pesquisa de campo. Segunda ilustração: Três Esfinges de Biquíni, obra de Salvador Dalí.
11. Pág. 55. Parte do elenco do espetáculo *Primeiro Amor*. Em foco, Thiago Oliveira. Usina do Gasômetro, Sala 504, Porto Alegre (RS), outubro, 2011. Fotógrafo Carlos de Iós Santos.
12. Pág. 56. Da esquerda para a direita: Bruno Fernandes, Thiago Oliveira e Rô Cortinhas, em ensaio. Usina do Gasômetro, Sala 504, Porto Alegre (RS), outubro, 2011. Fotógrafo Kiran León.
13. Pág. 57. Ensaio de *Primeiro Amor*. Na foto, da esquerda para a direita: Joice Rossato, Simone Bianchini, Thiago Oliveira, Barbara Amaral e Suelen Gotardo. Teatro de Arena, novembro, 2011. Fotógrafo Kiran León.
14. Pág. 58. Apresentação do espetáculo *Primeiro Amor*. Na foto, Simone Bianchini (esq.) e Joice Rossato (dir.). Usina do Gasômetro, Sala 504, novembro, 2011. Fotógrafo Kiran León.
15. Pág. 59. Apresentação do espetáculo *Primeiro Amor*. Na foto, da esquerda para a direita: Bruno Fernandes, Juliana Wolkmer, Thiago Oliveira, Barbara Amaral. Usina do Gasômetro, Sala 504, novembro, 2011. Fotógrafo Kiran León.
16. Pág. 113. Apresentação do espetáculo *Primeiro Amor*. Sala 504, novembro, 2011. Fotógrafo Kiran León.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. O GRUPO NEELIC: UM PANORAMA	25
1.1. BUSCAS POÉTICAS.....	36
1.2. DESDOBRAMENTOS SOCIAIS.....	45
1.3. PRIMEIRO AMOR	49
2. DESAFIOS NA CONVIVÊNCIA DA CRIAÇÃO	59
2.1. ASPECTOS POLÍTICOS RELEVANTES NA INVESTIGAÇÃO SOBRE A ÉTICA.....	71
3. O EXERCÍCIO DA ÉTICA NAS TRÊS CAMADAS DO TRABALHO EM TEATRO	83
3.1. A ESTRUTURA CONVIVIAL.....	83
3.2. A REDE DE AFETOS.....	86
3.3. COMPROMISSO SOCIAL.....	91
3.3.1. MÚLTIPLOS PAPÉIS.....	93
3.4. A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE.....	97
3.5. ARQUITETÔNICA E ATO ÉTICO.....	104
4. O CONVÍVIO COM O ESPECTADOR	113
4.1. A EXPERIÊNCIA DE COMUNIDADE.....	116
4.2. ÉTICA, ESTÉTICA, POLÍTICA.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
OBRAS CONSULTADAS	131
APÊNDICES	134

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por proposta examinar a questão da ética nas relações entre sujeitos envolvidos na criação cênica, mais especificamente na prática teatral de grupo. Este tema é aqui desenvolvido considerando-se a realidade brasileira atual e, particularmente, o contexto teatral da cidade de Porto Alegre. A capital, situada fora do eixo central de grande produção cultural do país, conta com o trabalho de companhias e artistas que, em sua maioria, não são subsidiados pelo governo de forma ampla e, por isso, enfrentam dificuldades bastante pontuais de existência e manutenção das atividades que desenvolvem.

Quando falo em “questão da ética”, me refiro às condutas que se instauram para garantir a sobrevivência do grupo teatral no âmbito de uma realidade social que compreende demandas diversas, não apenas criativas. Significa dizer que tratarei, no decorrer deste estudo, da ética nas relações de trabalho que se estabelecem entre sujeitos criadores.

Entendo que a discussão sobre a ética seja de extrema relevância em processos de criação coletivos, a exemplo do marco histórico que se tornaram as reflexões e princípios adotados a esse propósito pelos diretores Constantin Stanislavski (1863 – 1938), e Jerzy Grotowski (1933 – 1999) junto a seus atores. Destaco ainda que o interesse é diretamente proporcional à complexidade que o tema envolve, considerando que as companhias de teatro atuais se organizam de formas muito diversas: há as que se articulam em formato de grupo de teatro (e que se desenvolvem a partir da noção de criação coletiva ou de trabalho colaborativo); as que agem de forma empresarial (um produtor ou diretor escala um elenco e realiza a montagem de espetáculos); como também aquelas que se configuram no formato de reuniões de artistas autônomos. Todavia, estas são apenas algumas entre outras muitas maneiras que os profissionais da arte se organizam coletivamente objetivando a criação de uma obra. Embora a que aqui nos interesse seja a prática de grupo, o fato de que existem diferentes formas organizacionais amplia minhas interrogações sobre o desenvolvimento da ética no trabalho em teatro.

Desperta-me interesse a possibilidade de detalhar a reflexão sobre formas de funcionamento de uma coletividade teatral, tanto no tocante à criação artística, como no convívio entre os integrantes: a respeito do agir dos sujeitos componentes de um grupo,

no ato da criação e na convivência com seus pares; das atitudes individuais com relação ao encaminhamento da criação (na colaboração com materiais e elementos criativos que alimentem o processo de elaboração de cada obra ou ação do grupo); da conduta dos sujeitos com os elementos da obra (o cuidado com figurinos, objetos cênicos, instrumentos musicais, aparelhagem técnica); da noção de autonomia e responsabilidade sobre o uso do espaço de atuação do grupo (sala de ensaio e demais ambientes coletivos que a sede do grupo comporte); do entendimento da relevância do teatro na cultura humana e da responsabilidade de cada artista neste contexto; de reflexões sobre o fazer artístico pensado como um fazer político; do relacionamento de um grupo com os demais agrupamentos de sua cidade; de uma companhia com seu público; contexto social e sua época.

Muito pouco material escrito existe sobre tais questões. Consultados os bancos de dissertações e teses da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e as publicações disponíveis no Brasil, observa-se ser limitado o número de estudos que abordam as experiências que ocorrem em sala de trabalho e as relações entre os sujeitos que integram um grupo. Igualmente restrito é o número de pesquisas que se debruçam sobre a relação entre uma companhia teatral e a sociedade, incluindo o espectador. Percebo que uma parcela significativa de nós, artistas, consideramos a experiência vivida na prática e a obra criada a forma mais eficaz de atuação na sociedade em que estamos inseridos – seja ela um espetáculo, uma oficina, o desenvolvimento de uma pesquisa ou mesmo a própria continuidade do trabalho (a permanência apesar das dificuldades do contexto brasileiro, sobretudo de uma capital situada fora do eixo de grande produção nacional). Mas quase não temos reflexões sobre o tema.

Assim, movida pela observação de que transformações fundamentais ocorreram na forma de ver e fazer teatro nas últimas décadas, e que, como sabemos, as reflexões mais substanciais que dispomos acerca da ética no contexto da prática teatral datam dos anos sessenta (Jerzy Grotowski), pareceu-me oportuno refletir esse tema na contemporaneidade.

O objeto deste estudo será problematizado, sobretudo, por alguns conceitos formulados por Mikhail Bakhtin: *ato ético*, *integração arquitetônica*, *polifonia* e *excedente da visão*. Tais conceitos nortearão a abordagem de situações e servirão de base para uma reflexão do contexto específico da criação teatral. Importa aqui ressaltar que o teatro, arte essencialmente coletiva, agrega sujeitos investidos de diferentes desejos. Com isso,

contraditoriamente, não há, em todos os aspectos, expectativas estéticas (e de pensamento) unívocas, embora necessite de um discurso coeso em sua poética.

A reflexão será tecida dentro de um estudo de caso, o do processo de criação do espetáculo *Primeiro Amor*. A peça é do Grupo Neelic – Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica, de Porto Alegre, do qual participo. Considerando minha atuação como diretora do espetáculo, a pesquisa toma então o caráter de observação participante. A coleta de dados ocorreu no período de elaboração da peça, durante o ano de 2010, encerrando com a temporada de estreia.



A motivação inicial para a elaboração desse espetáculo foi o desejo dos criadores do Grupo de trabalhar com o autor Samuel Beckett. Tal interesse ocorreu devido à relevância da figura do autor e da estética por ele proposta na história do teatro. Foi determinante na escolha a expectativa sobre o conhecimento que poderíamos adquirir e compartilhar com nosso espectador a partir da experiência de vivenciar uma de suas obras. O irlandês revolucionou a estética e a dramaturgia teatral. É fundador do Teatro do Absurdo e um dos maiores escritores do século XX, tendo inclusive recebido o Prêmio Nobel de Literatura em 1969.

Ao perceber que o tema da ética nas relações de trabalho em artes cênicas me instigava, decidi unir a vontade de pesquisar com o fato de ser integrante de um grupo de

teatro. Portanto, trouxe a investigação para o seio da companhia. Assim, unimos ambas as vontades em um único projeto: criar uma encenação inspirada na novela *Primeiro Amor*. Durante o processo de ensaios ocorreria a coleta de dados necessária ao presente estudo, concomitantemente à minha direção do espetáculo.

A partir dessa motivação inicial, surgem os primeiros entraves: nosso grupo estava, naquele momento, um pouco desestabilizado, pois uma de suas atrizes mais antigas (e que melhor conhecia até aquele momento a obra de Beckett) não poderia participar da montagem, devido ao envolvimento com o final de sua graduação, e precisando escrever uma monografia (ou seja, sem tempo suficiente para se dedicar à atuação na peça). Outra das atrizes mais antigas, embora pudesse e quisesse participar da montagem, dispunha de horários restritos para se dedicar à pesquisa que envolveria o processo, pois estava naquele momento cursando pós-graduação e também tinha escassez de tempo. Embora eu também trabalhe como atriz, considerei naquele momento que seria irresponsável atuar no espetáculo, por ter assumido ali, além da direção, a tarefa de observar o processo para o presente estudo.

Dos demais integrantes, vários estavam à frente de outros projetos do Grupo, de forma que apenas cinco poderiam participar do processo, e destes, somente dois poderiam atuar. De todo modo, entendemos que o espetáculo deveria ser criado, ainda que nem todos tivessem condições de participar. Neste contexto, a decisão tomada foi a de convidarmos outros atores para a composição da peça, pois desejávamos, tanto para a poética da encenação, quanto para a concretização da pesquisa que dá suporte a este estudo, que o elenco fosse composto de um número razoável de participantes (cerca de cinco a dez pessoas). Dois foram os critérios utilizados para o convite: que os atores fossem egressos dos cursos oferecidos em nossa Escola de Teatro e que tivessem experiência e disponibilidade suficiente para a empreitada à que estávamos nos propondo. Era relevante para nós que as pessoas que se tornassem integrantes do elenco da peça já conhecessem nosso funcionamento, já tivessem compartilhado conosco no mínimo um processo de criação, ainda que não no seio do Grupo e sim no âmbito da Escola. Foi realizada então uma seleção dos interessados que iniciou com o envio de cartas de intenção de participar da montagem e da pesquisa para o presente estudo. Os atores que passariam a fazer parte do processo de criação do espetáculo deveriam ter claro seu envolvimento: integrariam o espetáculo *Primeiro Amor*, e, assim, seriam parte da trajetória do Grupo. Não teriam um compromisso com o todo da companhia, mas o teriam com o espetáculo criado.



Surgido em 2003 da experiência com oficinas, o Grupo Neelic se estrutura no compromisso estreito com as questões da comunidade. Dentro dessa perspectiva, ele vai se afirmar através da ocupação do espaço público então ocioso em que desenvolve ainda hoje parte de suas atividades, no Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP). Desde sua origem, trabalha com criação de espetáculos, ensino e pesquisa em artes cênicas. O Núcleo atua em diferentes locais e setores de Porto Alegre, fazendo uso de espaços públicos outrora ociosos, como é o caso das salas que utiliza nos projetos Usina das Artes e Condomínio Cênico do HPSP, em parceria com os governos do Estado do RS e do Município de Porto Alegre, como também com artistas e grupos de teatro e dança.

O Condomínio Cênico do HPSP é um projeto sediado em dois dos pavilhões do HPSP, desde o ano dois mil – dois de seis que estão atualmente desativados enquanto sanatório e sendo utilizados para diversas finalidades: museu onde ficam armazenadas peças antigas do próprio hospital, salas de reuniões e escritório da direção da instituição, espaço de oficinas de artes visuais para os internos que ainda habitam o local. Tais pacientes foram realocados para instalações mais recentes, construídas ao fundo do terreno em que se encontram os prédios históricos antes ociosos (até o início do trabalho dos grupos teatrais que lá se desenvolvem).

O Grupo Neelic, embora seja ainda jovem, já foi contemplado em diferentes editais públicos, como é o caso dos projetos Usina das Artes, Ocupação dos Teatros da Casa de Cultura Mario Quintana e Teatro Aberto, entre outros. O Usina das Artes ocorre

no prédio da Usina do Gasômetro desde 2005, em um local que outrora funcionava como um grande gerador de eletricidade e transporte elétrico na capital gaúcha. Este projeto foi institucionalizado por lei como atividade regular da política cultural de Porto Alegre. A lei foi sancionada pelo prefeito José Fogaça em 13.05.2009.

O Grupo também realiza algumas de suas atividades no setor privado, em parceria com centros culturais como o Semear (espaço de prática de danças circulares sagradas, *yoga* e teatro), por exemplo. Assim, estando integrado com algumas das diversas camadas da sociedade e conseqüentemente com causas de interesse público, o Núcleo desenvolveu naturalmente um senso de responsabilidade social.

Por já ter participado de experiências bastante intensas na prática teatral, dentro e fora da academia, e sendo uma das artistas deste Núcleo que está atento a questões humanas e sociais, foi que decidi concentrar minhas questões de pesquisa sobre o tema da ética nos processos de criação em artes cênicas.

Interessa no presente estudo examinar as reverberações dos comportamentos dos criadores de artes cênicas na relação com suas próprias individualidades, com os demais integrantes do grupo, com os espectadores e a sociedade na qual se insere. A experiência do Grupo Neelic no processo observado alimenta a reflexão no campo teórico.

No exame do modelo através do qual se organiza o Núcleo, encontramos suporte teórico no estudo de Stela Fischer. Os questionamentos e asserções da autora a respeito de *processos colaborativos*, estão em sintonia com nossa prática, na medida em que adotamos esta forma de agir no Grupo Neelic, na criação de nossos espetáculos.

É relevante aqui esclarecer que não tenho por propósito apontar preceitos de comportamento para o trabalho das artes cênicas. Identifico algumas situações surgidas durante o processo de criação do espetáculo *Primeiro Amor*, que suscitam discussão do ponto de vista da ética. No contexto dessa experiência e nutrida do pensamento de autores das áreas da Filosofia, Linguística e Teatro, teço reflexões sobre a ética no trabalho em teatro, apenas. Embora acredite ter clara para mim a distinção entre *moral* e *ética*, como também meu senso de conduta ética, penso que se meu intento fosse o de teorizar sobre hipóteses de uma possível definição do termo para o teatro atual, de saída seria um fracasso, pois, como sabemos desde a *Ética a Nicômaco* de Aristóteles, há flutuação de opinião a respeito do tema. Com isso, e no ponto em que cheguei até o

presente momento, consigo considerá-lo existindo por convenção apenas, e não por natureza. Possivelmente, com mais tempo e estudos igualmente aprofundados, defenderei algumas posturas e pensamentos que, por ora, não me atrevo.

Neste contexto, afirmo, a partir das leituras realizadas acerca do tema central desta pesquisa, que entendo por ética as ações e decisões tomadas conscientemente em face do código moral estabelecido no âmbito de uma cultura, ou seja, trata-se de uma ação constante de realizar escolhas ligadas a um comportamento que privilegia a autenticidade. E considero como moral o conjunto de valores e princípios estabelecidos por uma cultura ou sociedade, isto é, o código social estabelecido, ao qual, para cumpri-lo, às vezes incorremos em sermos hipócritas. Todavia, não esqueçamos que tais considerações estão situadas no momento atual de meus estudos, e que percebo, desde já, que muito ainda tenho por desenvolver acerca deste tema. Não posso deixar de admitir, no entanto, que ambas as noções (ética e moral) muito se aproximam em algumas ocasiões no decorrer deste trabalho. Creio que este seja exatamente o reflexo da fatalidade de não haver, no presente momento, uma ética estabelecida para o teatro atual.

Aplicado ao trabalho em artes cênicas, o conceito de ética, a meu ver, diz respeito ao exercício constante da reflexão, da auto interrogação acerca de escolhas a fazer, atitudes e valores praticados no contexto da sala de ensaios e apresentação de espetáculos. É ainda a influência deste exercício em minha conduta comigo, os colegas, a obra e o espectador. É um norte para seguir e para me auxiliar no encontro de respostas ou mais perguntas a situações por vezes nebulosas.

Todavia, como vinha afirmando, aqui não são suficientes meus pontos de vista e ideias pessoais. Aristóteles nos lembra, como vínhamos observando, da flutuação acerca do tema, da fatalidade de que, verbalmente, quase todos podem estar de acordo, pois os diversos tipos de homens “dizem ser esse fim a felicidade e identificam o bem viver e o bem agir como o ser feliz”. Todavia, como observou, os homens “diferem, porém, quanto ao que seja a felicidade” (ARISTÓTELES, 1984, p. 50,51).

É neste contexto que tomo como referência os conceitos de Bakhtin. Na mesma direção, adiciono aqui alguns dos pensamentos de Roland Barthes sobre o *Viver-Junto*. Para que o grupo de teatro sobreviva como tal, percebo como elemento de relevância aquilo que Barthes nos traz com o nome de *idiorritmia*, e que aqui neste

trabalho interpretado como um *encontro vivenciado num espaço de convívio da diferença*. Esta diferença é aquela que se constitui no confronto entre as variadas vozes de sujeitos compostos de históricos passados, desejos futuros e vivências presentes distintas. Os acordos (velados ou expressos), as metas comuns, as realizações coletivas, devem ouvir e, na medida do possível, se deixar afetar a partir das muitas vozes criadoras, pelo que pude perceber, ou não se sustentam.

Cabe salientar que do conceito propriamente dito de verdade uma ainda não decorre, em hipótese alguma, a necessidade de uma consciência única e uma. Pode-se perfeitamente admitir e pensar que a verdade única requer uma multiplicidade de consciências, que ela, por princípio, não cabe nos limites de uma consciência e que, por assim dizer, é, por natureza, uma verdade baseada em acontecimentos e surge no ponto de convergência de várias consciências. Tudo depende de como se conceba a verdade e sua relação com a consciência (BAKHTIN, 2010a, p. 90).

Trago a teoria de Bakhtin porque tenho por pressuposto que as relações estabelecidas pela experiência aqui identificada como *encontro vivenciado num espaço de convívio da diferença* constituem sintoma de uma vivência coletiva do constante exercício da reflexão acerca da ética e de ações coletivas escolhidas a partir de tais reflexões. Considero ainda que esse encontro se faz graças a acordos expressos ou velados entre os sujeitos, à liberdade de quebra destes acordos (por vezes necessária), aos atritos surgidos pelo caminho, aos incômodos gerados pelo convívio, às alegrias descobertas na relação entre indivíduos, ao amor de um ser humano pelo outro, à capacidade de integração dos desejos diversos dos diferentes sujeitos. Todavia, percebo como ponto fundamental neste processo a abertura individual para a capacidade de constante escuta, para o crescimento somente provocado por todos estes e tantos outros fatores que surgem no plano relacional entre os integrantes de um grupo.

Assim, no primeiro capítulo deste estudo, faço um panorama sobre o trabalho do Grupo Neelic, contextualizando sua trajetória, apresentando seus profissionais, expondo seus procedimentos de trabalho e trazendo dados que explicitam sua relevância. Relato também a experiência de criação do espetáculo *Primeiro Amor*, incluindo aí um breve histórico de seus atores, a fim de situar o leitor na vivência do trabalho de campo, e tornar claros os pontos de partida de algumas reflexões estabelecidas no decorrer deste documento. Exponho as etapas da criação e os acontecimentos passados durante o período de elaboração do espetáculo. Trato ainda detalhadamente dos aspectos da

poética do Grupo, e trago, como suporte conceitual de algumas ideias, pensamentos de Mikhail Bakhtin, Eugenio Kusnet, Bertolt Brecht, Marianne Van Kerkhoven, Hans-Thies Lehmann e Jerzy Grotowski. Finalmente, falo dos desdobramentos sociais das ações do Núcleo.

Já no segundo capítulo, faço uma breve retrospectiva histórica do período que compreende as décadas de 1960-70, partindo da premissa de Marianne Van Kerkhoven, de que o mundo sofreu modificações consideráveis em relação a este tempo. Trago para o estudo a questão dos diferentes pontos de vista sobre a vida e conseqüentemente sobre a obra de arte, e encontro em Mikhail Bakhtin o conceito de *multiplicidade essencial*. Esta proposição do russo aqui me auxilia na reflexão acerca do surgimento de uma terceira possibilidade (ideia, pensamento, atitude...) só existente devido ao encontro de outras duas diferentes entre si. O ponto central é a apresentação de ideias sobre a criação em teatro no momento atual, e para tratar deste tema, meus pensamentos caminham alimentados pelos escritos de Marianne Van Kerkhoven, Mikhail Bakhtin, Edgar Morin, Hans-Thies Lehmann, Jean-François Lyotard e Patrícia Fagundes.

No terceiro capítulo, teço uma argumentação de que o processo de criação de um grupo de teatro é composto de pelo menos três camadas de convívio: o *convívio da produção*, o da *criação cênica propriamente dita* e o *convívio com o espectador*. Faço uma reflexão sobre as duas primeiras e identifico, nos registros da pesquisa de campo, momentos em que uma e outra se interferem. Examino as questões da consciência ética e o ato ético do criador de artes cênicas e proponho uma primeira análise da relação do sujeito consigo, com o outro e com o grupo que integra. A seguir, ainda neste capítulo, apresento o termo que cunhei neste estudo, *criador-produtor cênico*, esclarecendo seu significado e características específicas quando colocado em relação com a palavra *ator*. Para tanto, uso como aliados teóricos Jorge Dubatti, Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Constantin Stanislavski, Emmanuel Lévinas, Anne Bogart e Stela Fischer.

No quarto e último capítulo, reflito acerca da constatação de que a forma de um grupo se manifestar politicamente junto à sua sociedade é pensar na ética e agir a partir disso na relação com o espectador. Para tanto, utilizo teorias de Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Óscar Cornago e Hans-Thies Lehmann. Finalmente, é preciso afirmar que nesse capítulo levanto alguns aspectos sobre a relação entre criação e recepção, dentre os muitos que os estudos de Nancy, Cornago e Lehmann nos interrogam. Se me contento aqui em destacar alguns questionamentos que convidam a um estudo mais aprofundado, é porque julgo que tal aprofundamento exige, a exemplo do que foi realizado com os criadores do espetáculo, o desenvolvimento de uma investigação de campo com os

espectadores, ação não prevista como parte do presente projeto de pesquisa.

Nos anexos deste estudo constam a ficha técnica do espetáculo, fotografias do processo de criação e das apresentações, uma cópia da filmagem do espetáculo e uma breve clipagem do Grupo.

A metodologia de coleta de dados empregada no trabalho de campo deste estudo ocorreu através de registros videográficos dos ensaios, pesquisas, seminários teóricos e diálogos anteriores e posteriores aos ensaios; registros fotográficos durante o período de criação do espetáculo e na temporada de apresentações; coleta de cartas de intenção elaborada pelos atores anteriormente ao seu ingresso no processo; criação de diário de ensaio dos atores e elaboração de um questionário com perguntas pertinentes ao tema da pesquisa, respondido pelos atores.

As cartas de intenção foram escritas pelos atores interessados em participar do processo de pesquisa e criação do espetáculo cerca de um mês antes do início dos ensaios, e foram enviadas a mim por e-mail, conforme minha solicitação. Elas não tinham nenhum tipo de pré-requisito quanto a número de linhas ou mesmo quanto à sua linguagem.

A gravação dos vídeos e o registro dos diários foram acordados logo no primeiro encontro coletivo. A combinação feita foi de que a câmera estaria constantemente ligada durante os ensaios, mas num ponto fixo da sala, com certa discrição, de modo que sua presença fosse o menos invasiva possível. Já os diários eram estimulados por mim a serem realizados ao fim do encontro, ainda na sala de ensaio. Por vezes, alguns precisavam ir embora devido a outros compromissos, então se organizavam para fazer ao fim do dia, em suas casas.

O questionário chegou por último no processo. A ideia de fazê-lo brotou de uma das sessões junto à orientadora, já com os ensaios em desenvolvimento, e decidimos então deixar a solicitação deste material para o final do período de criação.

A resposta dos atores a todas as solicitações de materiais jamais foi explicitamente negativa. Todos estavam dispostos a participar da pesquisa da melhor forma possível. Alguns, porém, em dados momentos, sinalizaram de forma silenciosa não estarem de acordo, por vezes deixando de cumprir as propostas, afirmando esquecimento ou falta de tempo, por exemplo, como se poderá observar no corpo deste documento. Nos diários destes atores, porém, ficam claras as rejeições às propostas, em dados momentos.

Quanto às fotografias, as sessões eram sempre combinadas com certa antecedência, e jamais houve oposição. Ao contrário, sempre estiveram aparentemente

muito à vontade em ser fotografados.

Ao longo deste documento, o material coletado será identificado da seguinte forma:

- os registros de vídeo serão codificados pela sigla **RV**, seguida da data em que foi feito cada registro citado (exemplo: RV.23.05.2010);

- os nomes dos atores, mencionados em reflexões sobre situações colhidas dos registros, serão identificadas por pseudônimos criados para cada participante do processo;

- os diários serão numerados e os trechos utilizados, codificados com legendas compostas pela sigla **DI** e pela numeração de **01** a **07** (por serem 07 atores no elenco, disponho de 07 diários para examinar), seguidos da data na qual consta o trecho mencionado (exemplo: DI.01/14.05.2010);

- as respostas aos questionários seguirão a lógica dos diários: cada questionário será numerado e os trechos utilizados, codificados com legendas compostas pela sigla **QU** e pela numeração de **01** a **07**, porém sem informação de data (pois todos foram entregues juntos, ao fim do processo). Haverá ainda nesta codificação a informação do número da pergunta à qual a resposta analisada se refere (exemplo: QU.02, resposta à pergunta 06);

- as cartas de intenção serão identificadas pela sigla será **CI**, seguida do pseudônimo do ator que a escreveu (exemplo: CI. Diego).

À exceção das fotografias e filmagens, os demais materiais coletados foram mantidos em sigilo: os diários de cada ator não foram vistos pelos demais e os questionários propostos ao elenco foram respondidos de forma anônima.

1. O GRUPO NEELIC: UM PANORAMA

O Grupo Neelic foi fundado em 2003. Atuamos, desde o início da trajetória, em instalações que por longo tempo estiveram abandonadas, no Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP). A prática artística em um local com condições adversas, tais como falta de um adequado sistema elétrico, piso estragado, azulejos caindo das paredes, goteiras e consequente umidade nas paredes e no chão, trouxe a cada um de nós, integrantes do Grupo, o senso de um comprometimento ético com a utilização daquele espaço público. Entendemos desde cedo como sendo responsabilidade de todos nós a luta pela transformação das condições inadequadas daquele local. Refiro-me a uma transformação física, no sentido de concretizar as melhorias possíveis dentro da realidade de um prédio tombado como patrimônio histórico; como também a uma metamorfose social, ou seja, o fato de que tal iniciativa pretende provocar a desmistificação de um edifício outrora temido pela população, maldito por ser referenciado exclusivamente como a “casa dos loucos”.

O HPSP, nomeado Hospício São Pedro em homenagem ao padroeiro da Província de São Pedro (como inicialmente foi chamado o Estado do Rio Grande do Sul), foi a primeira instituição psiquiátrica da Província, segundo dados colhidos junto à Secretaria Estadual da Saúde do RS.

Fundado em 13 de maio de 1874, foi inaugurado somente dez anos após, no dia 29 de junho. Foi o sexto asilo/hospício de alienados durante o Segundo Reinado no Brasil (1841-1889). Designado como Hospício São Pedro até 1925, passou a ser chamado Hospital São Pedro até 1961, quando então assumiu a atual identidade de Hospital Psiquiátrico São Pedro.

Como Instituição de Ensino, o São Pedro conta há 26 anos com uma Residência em Psiquiatria e uma Residência Multidisciplinar em Saúde Mental. Atualmente, o Hospital tem em torno de 200 alunos de graduação e pós-graduação através de convênios de ensino e treinamento com as principais universidades do Rio Grande do Sul, de acordo com o SIS.SAÚDE (Sistema Integrado de Saúde - Porto Alegre – RS). Ainda segundo a entidade, o HPSP é referência para oitenta e oito municípios gaúchos e conta com modernos dispositivos para um atendimento qualificado, isto é, unidades para pacientes agudos, para dependência química, infância e adolescência, serviço de emergências psiquiátricas e unidade de observação. Além do Centro de Reabilitação do HPSP que compreende ações que visam à diminuição dos danos

produzidos pela doença mental. Neste momento, a instituição, cuja missão sempre foi a de cuidar do doente mental e a de formar recursos humanos para esta finalidade, passa por uma profunda transformação, também em consequência da Reforma Psiquiátrica.

Parte significativa da história do Grupo Neelic se deve à ocupação neste local de forte referência à população gaúcha. Quando soubemos da possibilidade de trabalhar nas dependências então ociosas do HPSP, os demais grupos já estavam lá instalados, desenvolvendo suas atividades. Naquele momento, eu tinha pouco tempo de experiência como ministrante de oficinas, mas a paixão que senti pela proposta (inédita na cidade) de ocupar um local abandonado e revitalizá-lo com o trabalho artístico, foi suficiente para me mobilizar a encantar meus parceiros de empreitada. Assim, desde então, nosso Núcleo vem se desenvolvendo, aprofundando e aprimorando seu ofício neste espaço tão inusitado como querido para nós.

O processo de ocupação dos grupos ocorreu de forma “selvagem”: cada companhia que chegava, escolhia a parte do prédio que melhor acomodasse o trabalho que seria desenvolvido. Hoje mantemos uma vida coletiva mais organizada: os espaços indicam a identidade de cada companhia, temos no histórico diversas atividades realizadas e a cidade reconhece o projeto. Com nossos cursos e oficinas, podemos afirmar que o Grupo Neelic é responsável por grande parte do dinamismo do local, sobretudo neste momento em que, devido a problemas estruturais no edifício, já não podemos, como antes, fazer apresentações de espetáculos e receber público numeroso. A situação atual é que temos um estudo de projeto arquitetônico para reforma do local, feito pela equipe do EMAV-UFRGS (Escritório Modelo Albano Volkmer). Mas estamos em meio a negociações com a Secretaria do Estado da Cultura e Secretaria da Saúde, órgãos que em parceria permitem a permanência de nossas atividades de ensaios e oficinas, para que o projeto seja executado.

Ao longo da história do Grupo, foram até hoje produzidos sete espetáculos, todos criados a partir de pesquisa e experimentação. São eles: *Clitemnestra* (2007), *O Retrato* (2008), *A Serpente* (2009), *Sem Açúcar* (2009), *Primeiro Amor* (2010), *A Noiva do Caí* (2011) e *Portas do Invisível* (2012). Além de encenações, o Neelic promove também na cidade de Porto Alegre diversos eventos, como o *Sarau de Livre Expressão Artística*, caracterizado por frequência regular trimestral, e aberto ao público. Há também a mostra de repertório ocorrida por ocasião do aniversário da companhia, denominada *Teatro de Presente*. O marco desta mostra é a variedade e gratuidade das atividades. Entre elas

estão espetáculos, oficinas, palestras, exercícios cênicos e debates. Além destes, há ainda os eventos promovidos pela Escola de Teatro do Grupo Neelic, mantida pelo Núcleo desde sua fundação. Através dela, são oferecidos ao público anualmente diversos cursos, oficinas, exercícios cênicos e mostras de trabalho dos estudantes.

O Grupo Neelic foi originalmente fundado por nove artistas que pretendiam ocupar um dos espaços disponíveis nas instalações do HPSP. Houve reuniões para definir os propósitos do trabalho, encontros para reflexão e muitos debates. Após os acordos e acordos verbais sobre como se daria o andamento da vida do Grupo, solicitei à direção do HPSP a assinatura do termo provisório de ocupação, me apresentando como representante do coletivo de artistas que se formava. No primeiro dia de trabalho no novo espaço, todas as pessoas envolvidas com o projeto estavam presentes. Aquele momento foi de organização e limpeza do espaço. Todavia, o estado deplorável em que o local se encontrava e a força de trabalho que seria necessária para sua transformação foi motivo suficiente para a desarticulação do conjunto.

Como responsável pelo projeto, no entanto, tinha dúvidas se deveria abandoná-lo no primeiro obstáculo. Afinal, nesta etapa estava dado o primeiro passo fundamental de revitalização do espaço e concretização da proposta. Um fator que colaborou para impulsionar meu desejo de prosseguir na realização do projeto foi o fato de que a solicitação estava assinada por mim e, naquele momento, já respondia publicamente, defendendo a existência do espaço ocupado pelos grupos do HPSP em conjunto com as demais companhias, em reuniões no IEACEN (Instituto Estadual de Artes Cênicas). Este órgão da SEDAC-RS (Secretaria do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul) é o responsável pelo diálogo entre os grupos e a direção do HPSP.

Na impossibilidade de criar sozinha um espetáculo (por me sentir ainda imatura na profissão como diretora), mas apaixonada pela ideia de defender um espaço onde formas experimentais de teatro pudessem se desenvolver, inaugurei uma oficina. Sentia-me apta a responder por meu trabalho comoicineira de teatro, já tendo naquele momento dois anos de experiência com diversos tipos de público, e estando matriculada em Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), instituição que poderia me amparar (como de fato aconteceu), nas possíveis situações de dúvida e insegurança.

Assim, foi através dos cursos ministrados que novas pessoas foram se

somando ao trabalho e fortalecendo o Grupo na construção de sua identidade atual. Uma das principais características de envolvimento das pessoas que se somaram ao trabalho no decorrer do tempo foi o senso de comprometimento ético com a utilização daquele espaço público. Este compromisso foi sendo acentuado, com o passar do tempo, por todos os artistas que já trabalharam em parceria com nosso grupo, e não apenas no que diz respeito à utilização do local. Hoje não temos dúvida de que o exercício de agir a partir de um senso ético coletivo é um de nossos mais fundamentais procedimentos.

No trecho abaixo, Mikhail Bakhtin fala da noção de *responsabilidade*, que para este autor está vinculada à ideia de ato ético, na vida e na arte.

Os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. Mas essa relação pode tornar-se mecânica, externa. Lamentavelmente, é o que acontece com maior frequência. O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da “agitação do dia-a-dia” para a criação como para outro mundo “de inspiração, sons doces e orações”. O que resulta daí? A arte é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no calção. “Sim, mas onde é que nós temos essa arte – diz a vida – , nós temos a prosa do dia-a-dia.”

Quando o homem está na arte não está na vida e vice-versa. Entre eles, não há unidade e interpenetração do interno na unidade do indivíduo.

O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade (BAKHTIN, 2010b, p. XXXIII).

Atualmente, somos uma companhia composta por cinco artistas integrantes e três parceiros regulares que desempenham diferentes funções. Em ordem alfabética, primeiramente os integrantes: Anelise Vargas (assistência de direção; atuação; desenvolvimento de oficinas), Fabiana Montin (atuação; desenvolvimento de oficinas; produção executiva; coordenação pedagógica das oficinas), Pablo Corroche (atuação; desenvolvimento de oficinas; orientação literária); Vanda Bress (atuação; assistência de direção; desenvolvimento de oficinas) e eu (direção do grupo e de espetáculos; atuação; desenvolvimento de oficinas; produção geral; coordenação das oficinas). São nossos parceiros regulares: Eduardo Cardoso (atuação; produção executiva) e Guilherme Dal Castel (atuação; produção executiva). Além destas pessoas, que hoje formam o seio da companhia, contamos também com parceiros eventuais, com os quais embora não tenhamos um convívio regular de trabalho, já executamos alguns projetos. Ou seja,

podemos somar nesta lista: Adriano Roman (produção executiva; desenvolvimento de oficinas); Bruno Fernandes (atuação; desenvolvimento de oficinas); Carlos de los Santos (arte visual; adereços); Félix Bressan (utilização de escultura); Guilherme Sanches (desenvolvimento de oficinas); Helimara Medeiros (preparação vocal; apoio); Johann Alex de Souza (composição de trilhas); Kiran León (fotografia); Leonor Melo (preparação vocal); Luiz André da Silva (composição de trilha); Marçal Rodrigues (preparação corporal; produção executiva; cenografia); Rô Cortinhas (figurinos); Zoé Degani (cenografia).

Outro fator que observamos como determinante na escolha por uma trajetória que tem o exercício da ética como um de seus principais hábitos é a manutenção da Escola de Teatro do Grupo Neelic. A partir do momento em que a oficina inaugurada em 2003 foi bem-sucedida, nosso Grupo, conforme foi se consolidando, investiu cada vez mais na especialização de seus profissionais, no sentido de capacitação para ministrar cursos e oficinas, e a Escola se fortaleceu, sendo hoje um braço fundamental do trabalho. Em sua coluna no jornal Correio do Povo, o diretor da Usina do Gasômetro, Caco Coelho, referindo-se à ocupação dos grupos no HPSP, destaca o trabalho de nossa companhia com a pedagogia de teatro: “Também lá se fixou uma das mais importantes escolas de teatro, o Neelic.” (CORREIO DO POVO, 02.01.2010).

O senso de comprometimento ético que buscamos está na base de todas as criações do Grupo Neelic. No trecho abaixo, de um dos diários de ensaios, coletado para o presente estudo, podemos visualizar que logo no período inicial de criação de *Primeiro Amor* já surgem questionamentos a esse respeito por parte do criador que faz o relato:

Começamos nosso dia com os apontamentos que fizemos na leitura de textos de professores da UFRGS, sobre teatro na contemporaneidade e sobre a função do teatro ontem e hoje. O que me faz pensar e me questionar: O que quero passar ao meu público? Expressar algo, mas que algo é esse? Essa infinidade de perguntas e respostas é estranhamente parte de nós não apenas como ator/atriz, mas em nossa vida. Que sujeito sou eu e em que sistema eu estou e quero estar inserido (D1.04/21.06.2010)?

Devido à postura que escolhemos e reunidas todas as nossas ações, desenvolvemos um trabalho de relevância social na cena gaúcha, como já o observou, por exemplo, o crítico teatral Antonio Hohlfeldt, em sua coluna no Jornal do Comércio, veículo de grande circulação em Porto Alegre:

A continuidade do Neelic, aliás, bem como o cadastramento dos visitantes, espetáculo após espetáculo, tem trazido este resultado positivo para o grupo.

Assim, por todos estes motivos, enquanto boa parte dos grupos locais e nacionais mais se preocupa com espetáculos leves e de puro divertimento, o grupo Neelic, sem abrir mão da alegria e da risada, propõe algumas reflexões ainda oportunas e candentes (JORNAL DO COMÉRCIO, 01.07.2011).

Profissional reconhecido que também se refere positivamente ao trabalho do Grupo é Fábio Prikladinicki, no jornal Zero Hora:

Com direção de Desirée Pessoa, a montagem do grupo Neelic, em cartaz até 12 de dezembro, faz uma interessante tradução cênica sem recorrer à narração – uma opção corajosa em se tratando de um texto-fonte em primeira pessoa. Aqui, a prolixidade dá lugar aos silêncios. A grande questão é a estética da encenação a ser buscada, já que não se tem como ponto de partida o rigor das rubricas de uma peça de Beckett. Como resposta, o grupo propõe uma aproximação da prosa com sua obra dramática, desde detalhes dos bonitos figurinos criados por Rô Cortinhas (como as calças ligeiramente curtas e as botas do protagonista, interpretado por Thiago Oliveira) até citações: o diálogo sobre a Bíblia e a canção que abre o segundo ato de *Esperando Godot* e o trecho inicial de *A Última Gravação de Krapp* (1958), para mencionar algumas (ZERO HORA, 01.12.2010).



As ações executadas nos diferentes âmbitos do trabalho (no grupo profissional e na escola de teatro, neste caso) interferem-se mutuamente, proporcionando descobertas, conclusões provisórias, pensamentos, ideias e valores de um para o outro. A

observação disso provém da reflexão a partir do legado de Bakhtin sobre a *arquitetônica do sujeito*.

O homem vivente se estabelece ativamente dentro de si mesmo no mundo, sua vida conscientizável é a cada momento um agir: eu ajo através do ato, da palavra, do pensamento, do sentimento; eu vivo, eu me torno um ato; contudo, não expresso nem determino imediatamente a mim mesmo através do ato; por seu intermédio realizo uma significação concreta, semântica, mas não a mim mesmo enquanto algo determinado e determinável; só o objeto e o sentido se contrapõem ao ato. Neste está ausente o elemento do auto-reflexo do indivíduo atuante, que se movimenta em um contexto objetivo, significativo: no mundo de objetos estritamente práticos, de valores políticos e sociais, de significações cognitivas (atos de cognição), de valores estéticos (atos de criação ou de percepção artística) e, por último, no campo propriamente moral (no mundo dos valores estritamente éticos, na *relação imediata com o bem e o mal*). Todos esses mundos de objetos determinam axiológica e totalmente o ato para o próprio sujeito atuante (BAKHTIN, 2010b, p. 128).

A estrutura geral de ação do Grupo Neelic está ramificada em três grandes linhas: Encenação, Ensino e Pesquisa. Nosso trabalho comporta dedicação continuada ao âmbito da prática e da teoria. O núcleo da Encenação é formado pelos criadores integrantes do Grupo Neelic e artistas convidados, parceiros de projetos específicos, e trabalha com criação de encenações e pesquisas para desenvolvimento de linguagem. Oferece à comunidade espetáculos profissionais e eventos artísticos e culturais diversos, como saraus, debates, festivais, palestras, projeção de filmes, ensaios abertos, entre outros. Por “espetáculos profissionais” estou designando aqueles que contam com remuneração financeira proveniente de fundo público ou privado, e que conta com o envolvimento de artistas experimentados e registrados em órgãos de reconhecimento público, como o SATED-RS, por exemplo, como é o caso dos componentes de nossa companhia. O núcleo do Ensino é mantido pelos integrantes do Grupo e composto por outros artistas e professores contratados da Escola de Teatro do Grupo Neelic (da área de teatro, dança, circo e música), assim como pelos seus estudantes. Oferece à população cursos, oficinas, mostras de cenas, ensaios abertos e exercícios cênicos de conclusão dos cursos que mantém. O núcleo de Pesquisa é o espaço criado pela Escola de Teatro, para onde rumam estuantes de teatro que concluíram os cursos da Escola e desejam permanecer vinculados. Oferece ao público espetáculos, performances e debates.

Em nossa trajetória, já participamos de editais públicos reconhecidamente relevantes, tais como o Usina das Artes, a Descentralização da Cultura, a ocupação dos

teatros Bruno Kiefer e Carlos Carvalho da Casa de Cultura Mario Quintana. Fazemos parte do notório movimento político que se tornou a ocupação teatral do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Participamos de encontros com grupos de todo o Brasil, promovidos pelo Itaú Cultural e pela Rede Vivo Encena. Fizemos apresentações em alguns dos principais teatros da cidade, entre eles o Teatro Renascença e a Sala Álvaro Moreyra. Apresentamos ao público sete espetáculos profissionais (do núcleo de Encenação), vinte e um da Escola de Teatro e quatro de pesquisa. Participamos como convidados especiais no festival Caxias Em Cena, no ano de 2009, com o espetáculo *A Serpente*. Participamos como convidados do Seminário *Flor de Obsessão*, que reuniu as principais montagens de textos de Nelson Rodrigues em Porto Alegre no ano de 2010. Realizamos quatro grandes eventos de mostra de repertório, com oficinas e debates, incluindo figuras de relevância no cenário teatral nacional e internacional, como a destacada diretora-mestra em Estudos Teatrais (Universidade de Lyon II) Leylah-Claire Rabih, atualmente Diretora Artística do Grenier Neuf, em Dijon/França.

Dos integrantes do Grupo Neelic, duas pessoas fizeram parte da criação do espetáculo *Primeiro Amor*: Vanda Bress, colaboradora da pesquisa e eu. Também integram a equipe da peça três parceiros regulares: Kiran León, fotógrafo, Adriano Roman, produtor e ator substituto e Bruno Fernandes, ator. Os demais atores da peça (Joice Rossato, Suelen Gotardo, Thiago Oliveira, Simone Bianchini, Juliana Wolkmer e Barbara Amaral) participaram desta montagem, pois já possuíam algum tipo de vínculo com o trabalho do Grupo Neelic, através de pelo menos uma das três linhas de ação.

Dos atores de *Primeiro Amor*, todos trazem como traço comum nas suas bagagens formativas experiências na Escola de Teatro do Grupo Neelic e algumas experiências de diferentes envolvimento com o trabalho do Grupo. Thiago Oliveira aproximou-se do trabalho do Grupo em 2007 através da Escola de Teatro, na qual participou da atividade *Mostra de Exercícios Teatrais* (2007) e dos espetáculos *Perdoai* (2008), do núcleo do Ensino, *Dramen des Alltags* (2009/2010), e *O Rinoceronte* (2010), da Pesquisa, e *A Serpente* (2009), do núcleo de Encenação, tendo integrado trabalhos desenvolvidos pelo Grupo Neelic durante quatro anos. É Bacharel em Ciências Sociais (UFRGS), com ênfase de formação em Antropologia. Defendeu o trabalho de conclusão de curso intitulado: *Antropologizando uma Experiência Teatral em Porto Alegre* (2009), a partir de observações realizadas na turma do curso *Teatro para Pré-Adolescentes*, da Escola de Teatro do Grupo Neelic, do mesmo ano.

Joice Rossato participou dos espetáculos *Elogio do Esquecimento* (2009) e *O Capote* (2010), da Escola de Teatro do Grupo Neelic. É estudante de teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, e participou de diversas oficinas, entre elas *Introdução ao Teatro de Objetos*, com o espanhol Jaime Santos Mateos, da Oficina/Extensão Universitária *El Cuerpo Habitado*, com a argentina Perla Jaritonsky e *Corpo – Instrumento de Comunicação*, com Ivaldo Bertazzo (2009).

Barbara Amaral se aproximou do Grupo Neelic também através da Escola de Teatro, em 2006, onde participou dos espetáculos *Órfãos do Holocausto* (2008), do núcleo de Ensino, *Dramen des Alltags* (2009/2010) e *O Rinoceronte* (2010), da Pesquisa, e *Clitemnestra* (2007), do Grupo Neelic. Estudou em cursos de interpretação na Escola de Atores, em 2007 e 2010. Ainda hoje é integrante do Núcleo de Pesquisa em Atuação Neelic.

Juliana Wolkmer começou a estudar conosco na Escola em 2005 e atuou nos espetáculos *O Retrato* (2007-2009), *Clitemnestra* (2007) e *Sem Açúcar* (2009), do Grupo Neelic. É estudante de teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS e graduada em História, também pela UFRGS.

Simone Bianchini atuou nos espetáculos *Elogio do Esquecimento* (2009) e *O Capote* (2010), da Escola de Teatro do Grupo Neelic e *O Rinoceronte* (2010), do núcleo de Pesquisa. Atua também na área de performances em eventos musicais.

Suelen Gotardo atuou nos espetáculos *K* (2011), *Intimidade* (2011) e *A Cantora Careca* (2010), todos da Escola de Teatro do Grupo Neelic. Atuou também em *A Noiva do Caí* (2011), do Grupo Neelic.

Bruno Fernandes está cursando graduação em Direção Teatral na UFRGS. Como ator participou no Grupo Neelic dos espetáculos *Clitemnestra* (2007), *O Retrato* (2007-2009), *A Serpente* (2009) e *A Noiva do Caí* (2011). Atuou também em *A Mulher sem Pecado*, produção do Grupo dos Cinco (2011). Na Escola de Teatro do Grupo Neelic participou comoicineiro de teatro ministrando o curso *Da Imaginação à Expressividade*. Representou o Grupo Neelic ministrando oficinas de teatro para crianças no projeto *Usina da Educação* (2010/2011).

Adriano Roman entrou em *Primeiro Amor* após a temporada de estreia, em substituição à atriz Juliana Wolkmer. Participou como produtor nos espetáculos *A Noiva*

do Caí (2011) e *Sem Açúcar* (2010), do Grupo Neelic e *O Rinoceronte* (2010) e *Dramen des Alltags* (2009), da linha da Pesquisa. É produtor executivo de todas as atividades do Grupo Neelic desde 2010 e atuou nos espetáculos *Intimidade* (2011), *Shakespeare Despedaçado* (2011), *Saltimbancos* (2011) e *A Alma Boa* (2012), da Escola de Teatro do Grupo Neelic.

Vanda Bress participou da pesquisa de criação de *Primeiro Amor*. É atriz do Grupo Neelic, tendo ingressado através de nossa Escola de Teatro, à qual se vinculou em 2009. Participou dos espetáculos *O Beijo no Asfalto* (2009) e *Homo Sapiens* (2010), ambos do núcleo de Ensino. Atuou também em *Dramen des Alltags* (2009), da Pesquisa. Atualmente, faz assistência de direção em *O Homem Sentado no Corredor* (2012), operação de trilha sonora e maquiagem em *Portas do Invisível* (2012), e atua em *Hallucination* (2012), todos espetáculos do Grupo Neelic que compõem a *Trilogia Sensível*, criada para as comemorações de dez anos da companhia, a se completarem em 2013. Tem vasta experiência com teatro em sua cidade natal, Nova Prata – RS, e hoje é também ministrante de oficinas na Escola de Teatro do Grupo Neelic.

É relevante ressaltar aqui a base formativa comum dos atores que compuseram o espetáculo *Primeiro Amor*: além dos profissionais do Grupo, todos os convidados já possuíam vínculo com o trabalho do núcleo de Pesquisa ou da Escola de Teatro, ou seja, tinham em comum os treinamentos e princípios de trabalho que são desenvolvidos a partir de conjuntos de técnicas experimentadas no seio do próprio Grupo.

No treino físico, fizemos um exercício de “achatamento” da lombar, com batidinhas desta região ao chão, estando deitados. Em seguida fizemos o arado e a vela, que nos preparou para o 2,4,8,16, subindo até apoiar a cintura nas mãos e subir. Temos que lembrar de descer uma perna de cada vez, para distribuir o peso.

Na etapa final, uma sequência de músicas de estilos muito diferentes, nos conduziu a movimentos, gestos, deslocamentos livres, onde cada um realizava sua dança pessoal (DI.06/22.06.2010).

Todos dançaram juntos e pareceu que o espaço era relativamente grande. Esqueci-me de falar que antes da dança conhecemos a dupla através de exercícios com o corpo. O peso, a extremidade, o volume, a intenção, tudo era ligeiramente dirigido pelo nosso cérebro, facilitando o movimento na dança (DI.04/22.06.2010).

Os atores do Grupo Neelic possuem uma formação comum que inclui técnicas de improvisação, atuação, expressão corporal e vocal, fundamentadas em princípios da

Antropologia Teatral, da Dança-Teatro e de estudos sobre Performance Art, assim como pesquisas teórico-práticas sobre o legado de figuras como Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski, Vsevlod Meyerhold, Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, Bertolt Brecht e Jacques Lecoq, entre outros.

Todavia, além destes traços comuns, experimentados em diferentes projetos do Grupo Neelic, da Pesquisa e da Escola de Teatro, existem também formações variadas entre os atores de *Primeiro Amor*, adquiridas em diversas experiências anteriores dos atores, em outros grupos ou escolas, que agregam valor ao trabalho individual e coletivo do processo de criação em desenvolvimento. Esta escolha se reflete na seleção dos atores convidados para o espetáculo *Primeiro Amor*. Interessava-nos que todos tivessem vivências semelhantes e outras bastante diversas:

Estamos ainda nos “acordando” enquanto grupo, nos conhecendo e nos identificando enquanto pessoas que querem trabalhar juntas e chegar a um resultado positivo e maior. Penso que foi positiva essa conversa para esclarecer eventuais questões, clarear e nos deixar pensando sobre nosso comprometimento, as repercussões de nossas ações e falas e elaborar tudo isso e muito mais enquanto um coletivo de pessoas (plurais e heterogêneas como todo coletivo) (DI.02/02.06.2010).



Foram estas diferentes experiências que muitas vezes, no decorrer da criação do espetáculo, promoveram discussões que nos possibilitaram crescimento mútuo: aprendizados diferentes geram distintos pontos de vista sobre alguns tópicos do trabalho.

É o que na obra de Mikhail Bakhtin temos como *excedente da visão*, que é específico e particular de cada sujeito, e atrelado à história de vida de cada um. Este *excedente* aqui nos serve na reflexão sobre a ética no trabalho em teatro.

Como seria o conto *As Três Mortes*, se tivesse sido escrito por Dostoiévski (admitamos por um instante essa estranha hipótese), isto é, se tivesse sido escrito à maneira polifônica?

Antes de tudo, Dostoiévski faria todos os três planos refletirem-se uns nos outros, concatená-los-ia por relações dialógicas. Introduziria a vida e a morte do cocheiro e da árvore no campo de visão e na consciência da senhora, introduzindo a vida da senhora no campo de visão e na consciência do cocheiro (BAKHTIN, 2010a, p. 82).

No encontro destas diferenças de pensamento e conduta sobre a vida e a obra de arte, há um enriquecimento do processo composicional e dos sujeitos nele envolvidos.

1.1. Buscas Poéticas

No decorrer de uma trajetória marcada pela convivência com diversas companhias de teatro de relevância na cena gaúcha, percebemos que uma das principais metas de nosso grupo é a busca pela construção de uma identidade poética marcada pelo exercício da experimentação. Todavia, não desejamos trabalhar a partir de uma visão de identidade poética como algo imutável ou permanente.

Bakhtin nos lega em sua obra a ideia de uma identidade relativa do sujeito, não fixada. Pensando nisso, podemos ponderar que: se um grupo é formado de pessoas, da mesma maneira que refletimos sobre a identidade dos sujeitos, a partir de Bakhtin, é possível considerarmos aquela das companhias com relatividade e não fixidez.

Na reflexão aqui desenvolvida, de possibilidades de trabalho coletivo que agenciem as instâncias do grupo e do sujeito (através do convívio com as diferenças), entendemos que seja necessário problematizar a própria existência deste tipo de coletividade. Questões como “*O que é um grupo de teatro?*”; “*Quais elementos tornam grupo um coletivo de pessoas, e não qualquer outra estrutura?*”; “*Quem ou o quê determina os critérios para que um grupo seja assim considerado?*”; “*Quantas possíveis formas de articulação de grupo somos capazes de conceber?*” são perguntas cujas

respostas dependem de uma rede de fatores subjetivos e atrelados a um contexto cultural determinado por local e tempo sobre as quais refletiremos de forma mais aprofundada nas páginas que se seguem.

Posso adiantar que, no meu entendimento, ser parte de um grupo significa *escolher ser grupo com* alguém, estar em conjunto, enfrentar desafios e intempéries, confrontar a si e ao outro em busca do melhor pelo trabalho que se optou por fazer. Quer dizer identificação de valores e hábitos, mas não absoluta, para que jamais se chegue à massificação de ideias. As diferenças se fazem fundamentais neste processo, no convívio. É respeito mútuo, mas sem pudores, nem preconceitos. É o exercício da verdade, por mais dolorida que esta possa ser. É um constante desmascarar-se. É escolher olhar para si através dos olhos do outro. É abraçar as minhas fragilidades e as de meu colega. É aprender, no convívio do dia-a-dia, a transformar tais fragilidades em pérolas do trabalho. Por fim, é um ato de força e de coragem, porque um ato de auto-revelação.

Podemos observar que uma outra possibilidade de abordar essa questão é pensar, ainda que inicialmente, a partir do ponto de vista do sujeito integrante de um grupo. Refletir sobre o fato de que, em toda criação artística, a obra criada está permeada pela subjetividade dos indivíduos integrantes. Em Eugenio Kusnet, temos que:

Embora tenha feito milhares de experiências de modelagem de obras de arte, algumas bem sucedidas, a ciência ainda não sabe explicar, como disse A. Kron, qual a diferença de ondas sonoras (*vibrações*) entre as do violoncelo de Pablo Casals e as de um violoncelista medíocre quando os dois interpretam a mesma música.

O que nos resta é procurar compreender o que *fazem* os artistas geniais para conseguir esses resultados espantosos! Se nós pudéssemos compreender o que se passa na mente deles, quais são os processos que regem o seu trabalho! Não poderíamos, usando os mesmos mecanismos, chegar pelo menos a uma parte do que eles conseguem intuitivamente (KUSNET, 1975, p.8)?

Em tal interrogação de Kusnet – e que também foi uma das questões centrais das pesquisas de Constantin Stanislavski – podemos filtrar palavras como *mente*, *intuição*, *processos*, *mecanismos*, entre outras, que nos direcionam ao elemento da subjetividade individual. Trazer suas peculiaridades a cada trabalho em que se envolve possivelmente seja uma necessidade muito básica do ator. Consequentemente, em uma prática de trabalho que parte de reflexões e ações coletivas, as várias subjetividades estarão postas

em cena. É o que Bakhtin identificou no romance de Dostoiévski como *polifonia*: “[...] a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos da construção do todo” (BAKHTIN, 2010a, p.39), e que aqui pode nos ajudar a problematizar nossas questões.

No caso do Grupo Neelic, trabalhamos há certo tempo com temas correlacionados às idiossincrasias da vida dos criadores, conferindo assim um caráter autobiográfico aos espetáculos. O mote das criações é buscar, de diferentes formas a cada encenação, elementos que interroguem aos sujeitos sua existência. Pesquisamos a complexidade do homem e das relações, sua glória e sua ruína. Observamos que, ao trabalhar sobre tais elementos, nos é possível estabelecer uma conexão com o espectador, dado que este compartilha conosco a existência numa mesma época. Trata-se de uma busca por elementos que nos ligam (ou religam, no sentido mais ritualístico do teatro), de certa forma, para além de atores e espectadores, como seres humanos. Esta dinâmica de criação é trabalhada na poética dos espetáculos do grupo a partir da relação vivenciada entre os criadores, ou seja, a partir do encontro com o outro – aspecto que nos remete ao pensamento de Bertolt Brecht. Lembremos que o dramaturgo alemão afirmava que “[...] a menor unidade social não é o homem, mas dois homens. Na vida também nós construímos uns aos outros” (BRECHT, 1963, p. 76).

Esse procedimento criativo reflete também o desejo de construir uma encenação que problematize nosso tempo. Há uma procura dos criadores por aspectos individuais e sociais que sejam particulares à contemporaneidade, que se diferenciem do passado. Hoje, temos diversas características em nossas vidas que influenciam na forma como nos relacionamos conosco, com os outros e com o mundo. Podemos mencionar aqui alguns exemplos: requintada tecnologia à disposição em tempo integral para muitos segmentos da vida, entre eles o da comunicação; o fato de vivermos num país que está em pleno desenvolvimento econômico, experimentando formas de consumo que anteriormente a maioria da população desconhecia; a evidência de que as minorias já concretizaram algumas conquistas, mas muito ainda há por evoluir neste sentido; a relação de nosso povo com a educação e cultura ter se modificado nas últimas décadas, devido a diversos fatores; a política nacional ser hoje mais sinuosa do que foi no período em que imperou a ditadura enquanto forma de governo (hoje o cidadão tem maior dificuldade de compreender o quadro geral em que está inserido, reflexo do sistema estabelecido); entre outras várias condições sociais que poderíamos citar, num momento

histórico em que a evidência da complexidade é parte do cotidiano dos sujeitos. Através de formas experimentais na criação, a busca do Grupo Neelic é por uma composição que ocorra a partir da reflexão sobre tais elementos. Esta escolha pode ser aqui cotejada pelas palavras de Marianne Van Kerkhoven¹: de que devemos, atualmente, por questões históricas, ler a realidade mais profundamente e com mais precisão do que foi feito antes. Não se deve simplificar a realidade, mas acertá-la em sua complexidade (KERKOVEN, 1994, p.12).

Os procedimentos de trabalho adotados por nossa companhia, para concretizar o projeto da encenação, giram em torno de três eixos principais: a composição textual, a construção de uma linguagem corporal original e o desvendamento da cena sob o olhar do espectador.

A dramaturgia de cada espetáculo do Grupo Neelic é sempre decorrente de uma pesquisa de composição textual a partir de diversas literaturas, não apenas aquelas do gênero dramático. Os procedimentos de criação dramaturgica ocorrem principalmente de duas formas. Na primeira, são elaborados, durante o processo de composição, jogos e improvisações com os quais um texto-fonte estabelece diálogos. Dos resultados de tais diálogos, aquilo que consideramos funcionar cenicamente é o que fará parte do espetáculo. Na outra, partimos de um tema sobre o qual desejamos trabalhar, e iniciamos uma busca de textos que contemplem o assunto central. Então, em um processo de improvisações, selecionamos trechos dos textos escolhidos. Num segundo momento, organizamos estruturas para os trechos eleitos, rearranjando-os sempre que necessário.

De modo semelhante, a elaboração da linguagem corporal, e por consequência, das movimentações cênicas, também é fruto de uma pesquisa realizada a partir do diálogo com outras formas de arte: a Dança-Teatro e a Performance Art. Trazemos para nossos processos de criação elementos destas áreas afins que possam despertar novos movimentos à composição. Os resultados das experimentações são avaliados em consonância com a proposta do espetáculo e mantidos ou não como parte do espetáculo. Buscamos influências na Performance Art através da noção de *espontaneidade*, como também de experimentações que provoquem processos híbridos com mídias digitais. Procuramos também descobrir diálogos e propostas com as ideias de *tempo, espaço, corpo do artista, presença de um meio e relação entre artista e público* –

1 *A fusão da ideologia e da estética no teatro contemporâneo* Texto proveniente da participação da autora no Seminário de Estudios Teatrales da Universidad de Málaga, que a convidou para falar em forma de conferência sobre a ideologia e a estética na arte contemporânea, mais precisamente no teatro.

oriundas desta área que tanto se aproxima do teatro.

Na dança nossas investigações estão relacionadas aos aspectos da *leveza, plasticidade de movimentos e fluência*. Além destes, outros elementos nos inspiram, provenientes da Dança Contemporânea: são os usos de *diagonais* e da *dança conjunta* (que mantém da estrutura do ballet). Porém, também nos interessa a proposta de ruptura com o ballet, que coloca em evidência a transmissão de sentimentos, ideias, conceitos, em detrimento à estética. Os solos de improvisação, bastante frequentes e o fato de não possuir uma técnica única, possibilitando que todos os tipos de pessoas sejam capazes de praticá-la, também nos estimulam na criação.

Esse tipo de dança modificou o espaço, usando não só o palco como local de referência. Sua técnica é tão abrangente que não delimita os utensílios usados. O corpo, pesquisando suas diagonais, não delimita estilos de roupas, músicas, espaço ou movimento. Ela não possui regras, e nela pode ser usado qualquer figurino.

Não temos a pretensão de criar obras de dança ou de performance. Mas temos por intenção um tipo de teatro que não se constitui de uma proposta purista, essencialista. Um teatro que conjuga com outras manifestações cênicas diversos aspectos.

De forma semelhante, este processo de diálogo entre as expressões fomenta também uma pesquisa a respeito do corpo dos atores que executam cada peça. Interessa-nos um tipo de espetáculo que, fundado em experiências interdisciplinares, tenha corpos construídos do diálogo entre elas.

Na busca da melhor composição dramática, como também de que os atores estejam plenamente conscientes das propostas da encenação (e que isto se evidencie na utilização da linguagem corporal criada), surge um desdobramento nos procedimentos de criação dos espetáculos do Grupo Neelic: a dedicação a uma pesquisa realizada pelos criadores acerca do tema de cada peça e dos autores que serão utilizados. Na criação de *Primeiro Amor*, a pesquisa se concretizou através de seminários, a partir de quatro pilares: a) a temática do amor; b) a estética de Samuel Beckett; c) o desenvolvimento da Performance Art e da Dança-Teatro; d) teorias sobre a ética na criação em artes cênicas.

Beckett pega dois ou três assuntos, os disseca ao máximo, dilata e deixa em suspensão. O *clown* está presente em ambos, a tentativa eterna, a mesma desistência, o homem ingênuo. Isso também é uma “não-ação”. Eles ficam. Fala em tom de resignação, e acomodação. Esperar é uma opção de não agir, reagir.

O *clown* põe uma lente de aumento no que socialmente escondemos. Expõe nosso ridículo. Godot põe a lente no ridículo do humano.

1936 - filme *Tempos Modernos*. Ouve-se a voz, mas faz de conta numa língua que não existe.

Peça começa ao terminar. Nosso espetáculo está partindo de um discurso: a ética no teatro. Partimos de uma temática (amor), e de um autor (Beckett) e seu universo artístico (romance, dramaturgia) (DI.06/07.06.2010).

É preciso aqui observar que há uma procura do Grupo por aceder a uma dimensão política na experiência estética. Entendemos que a noção desta dimensão, em si, não é sinônima à ética. Mas a busca pela constituição de um trabalho de expressão política é um dos aspectos de nosso exercício ético. Esta busca vem influenciada pela noção de *interrupção* trazida pelo crítico alemão Hans-Thies Lehmann.

O autor sustenta a ideia de que o caráter político do teatro não está na expressão de temas políticos, então discutidos publicamente com efeito esclarecedor. Defende que não devemos pensar num teatro com conteúdos políticos de “prima vista”, e sim que incorpore um relacionamento genuíno com o que é político. É necessário, segundo Lehmann, deixar o que é político atingir a estrutura do teatro, ou seja, sua forma, e não trazer ao palco uma realidade política que acontece em outro lugar, para, no máximo, impingir uma mensagem ou uma doutrina (LEHMANN, 2009, p. 4,5).

Uma das formas de interrogação política que norteia a composição da cena do Grupo Neelic é a investigação de uma provocação “silenciosa” sobre o espectador. Temos denominado este procedimento, que está relacionado com a temática dos espetáculos, como *atravessar*. Desejamos poder interagir com o espectador sem a necessidade latente de toque físico. Nossa ideia é perturbá-lo de alguma outra forma. O toque é sem dúvida uma opção, mas não desejamos que seja a única. Queremos descobrir quais formas possíveis são essas que inicialmente não se deixam perceber. Nossa busca é por um modelo que seja diferente daquele já consagrado pela obra de *The Living Theatre*, a qual propõe o fim das fronteiras entre palco e plateia, das fronteiras entre arte e vida, e atores e público, chamando o público a participar ativamente na cena de seus espetáculos. Mas sem incorrer na relação convencional palco-plateia, na qual o espectador muitas vezes é

reconhecido e se reconhece como elemento passivo na situação cênica. Buscamos que os temas tratados e a forma de nossos espetáculos provoquem sensações tão fortes e íntimas ao nosso espectador como se estivéssemos o tocando fisicamente, porém, sem fazê-lo.

O formato do palco e a distância dos atores com relação ao público diferem a cada encenação, mas o que se guarda é que, por mais próxima que seja a relação com a plateia, a criação não passe pela *necessidade* de encostar-se ao corpo do espectador. Escolhemos esta composição por um posicionamento que se aproxima do ideal brechtiano de provocar no espectador a constante lembrança de que está num teatro, e que o simples fato de estar ali se trata de uma opção pessoal. Assim, buscamos que nosso público tenha uma experiência estética provocada pelo modo como são tratados temas pertinentes à condição humana, como passionalidade, solidão, amor, entre outros. Procuramos que quem assiste possa partilhar da sensação de ser atravessado pelo encontro com os atores, e esperamos com isso que tenha a oportunidade de se questionar a respeito de sua própria complexidade, que possa se perturbar.

Nessa busca de uma identidade poética, não há fidelidade a nenhum viés. Há uma liberdade de inspiração, buscando aspectos e formas provenientes do Teatro do Absurdo, Surrealismo, Impressionismo, Hiper-realismo e da Antropologia Teatral que permeiam o ambiente de nossas criações, de forma geral.

Outro aspecto que consideramos uma forma de interrogação política é o interesse em temáticas relacionadas à condição da mulher no momento histórico atual. Esse interesse vem se aprofundando a cada criação, de forma que no presente momento, temos investido nossas buscas em um pensamento ao qual chegamos por ocasião da constituição de uma trilogia comemorativa dos dez anos de trabalho do Grupo (a se completarem em 2013): a ideia de um *encontro entre mulheres fortes e homens sensíveis*. Fazer teatro, acreditamos, trata-se de um encontro, um profundo confronto consigo e com o outro, como buscava Grotowski: “Estes trabalhos me fascinam porque me dão a possibilidade de um confronto sincero – um brusco e brutal confronto, de um lado, com as crenças e as experiências da vida de uma geração anterior, e do outro, com nossas experiências e nossos preconceitos.” (GROTOWSKI, 1976, p. 42,43) Hoje, percebemos que, além do machismo, ainda presente em nossa sociedade, existem também homens atentos e sensíveis às questões do feminino. No Grupo Neelic, por sermos em nossa maioria mulheres, observamos o quanto é precioso o fato de termos por perto homens

que, por suas simples atitudes, nos inspiram para que não nos comportemos nem como mulheres forçosamente brutalizadas, nem como meninas fragilizadas ou objetificadas.

Nossa pesquisa visa então à exploração do universo de mulheres que conciliam seu tempo e esforços entre trabalho, desejos e buscas pessoais, amores, filhos, família, amigos e tantos outros universos que se desdobram a partir destes. Acreditamos que, após o forte marco histórico que foi a luta da corrente feminista, este seja um novo ponto de vista sobre a mesma questão, e nos parece pertinente tal estudo uma vez que novos tempos requerem novos olhares sobre a vida e a obra de arte.

Além destes, outro aspecto que aqui se faz relevante destacar na proposta cênica do Grupo é o desvendamento dos elementos de composição da cena (sob o olhar do espectador). Através de algum tipo de estranhamento proposto na encenação (como uma dilatação no tempo do andamento do espetáculo ou um contraste maior de cores no momento em que determinadas informações se apresentam), é explicitada a interferência de tais elementos no desenvolvimento do espetáculo. Estas informações podem estar no âmbito da estrutura física do espaço cênico, da relação com figurinos e cenário, escolhas de direção, movimentos da encenação, assim como expressões do trabalho do ator tão pequenas que, de outra forma, poderiam passar despercebidas. A opção por este procedimento veio de uma necessidade nossa por uma cena com aspecto mais *clean*, na qual nada fique escondido. Grande parte das peças teatrais concebidas para palco italiano ao longo da história, comumente tiveram como estrutura de fundo uma “caixa preta”. Em três dos espetáculos do Grupo Neelic, utilizamos o inverso disto, uma “caixa branca”. Sabemos que não se trata de nenhuma novidade, visto que existem espetáculos de outras companhias com proposta semelhante, porém, esta inversão nos interessou como caminho e não como resultado.

O surgimento desta proposta está relacionado com os espaços ocupados pelo grupo. O trabalho desenvolvido em prédios que foram outrora um manicômio e uma usina elétrica desperta o desejo de criar espetáculos com cenários que aproveitem a arquitetura original dos espaços alternativos. Todavia, a partir desta exploração primeira, o Grupo começou a investigar quais aspectos poéticos poderiam estar além desta relação mais direta com o local de ensaios, ainda que suscitados por ela. Afinal, embora o uso de lugares alternativos possa proporcionar boas ideias para criações peculiares, não desejamos ter uma dependência deste elemento como um fator determinante na criação. Foi necessário certo arejamento de ideias.

Percebo que na postura de não querer um trabalho acomodado, proveniente de uma atitude ética com a criação, outros desafios foram descobertos como modo de impulsionar um processo de elaboração não assentado no conforto. “O objetivo essencial é encontrar o relacionamento adequado entre o ator e o espectador, para cada tipo de representação, e incorporar a decisão em disposições físicas” (GROTOWSKI, 1976, p. 6). Daí vem o tratamento do espaço branco. Significa dizer que o ato ético na criação do Grupo Neelic vincula-se ao comprometimento do contínuo desafiar-se do indivíduo e do grupo.



Como dito, a decisão de inverter o jogo do ator com um fundo preto pelo diálogo com um fundo branco não se trata de nenhuma novidade trazida por nosso grupo. Todavia, tivemos a necessidade de passar por este caminho para chegar ao ponto em que realmente desejávamos: o desvendamento dos elementos de composição da cena – procedimento que, agora, independe de qualquer elemento externo para se concretizar. O aprendizado de novas formas de tratamento aos detalhes da composição, chamando à atenção do espectador para elementos sutis, era a meta a ser alcançada.

A inversão de cores do fundo foi fundamental, pois possibilitou-nos a percepção de que o “clareamento” da estrutura cenográfica encaminha o acontecimento teatral de forma muito diferente de tudo o que conhecíamos. As imagens da encenação e ações dos

atores se tornam mais expostas, detalhes são ampliados, e conseqüentemente, espera-se que a percepção do espectador também. Outro aspecto que se estabelece, a partir desta escolha, é o fato de que absolutamente nada passa sem ser extremamente valorizado sob o olhar do espectador. Portanto, é necessário um cuidado potencializado a cada decisão tomada. Essa ocorrência causa um novo tipo de jogo entre os atores e destes com os espectadores. É evidente que o jogo sempre é presente no teatro, mas nos primeiros trabalhos de nosso grupo percebo que era abafado. De certa forma nos deixávamos esconder pela escuridão da cena.

Para os atores, em um espetáculo de teatro em palco tradicional italiano, comumente há certo mistério sobre as reações do público. À exceção dos sons mais volumosos emitidos pela plateia, suas expressões mais comedidas só conseguem ser percebidas pelos criadores de forma sutil. Na “cena branca” essa troca é explícita, assim como entre o elenco e os demais elementos do espetáculo. São escassas as possibilidades de uma iluminação, por exemplo, ou gestual que crie efeitos de ilusão. Logo, os recursos para envolver quem assiste deverão seguir a lógica da explicitude de ações e elementos. A reação do espectador é notada imediatamente pelo ator em cena, o qual, por sua vez, responde através de sua subjetividade na atuação com apenas uma fração de segundos de tempo entre a reação da plateia e seu próximo passo em cena. Por certo não se trata apenas de uma simples troca de cor, mas de todo o universo de decorrências que se abre a partir desta opção. A luz, por exemplo, no fundo branco, reflete todos os elementos presentes na cena, e aí estão incluídos, para além de figurinos e cenário, os corpos dos atores integralmente e o espaço da plateia. As possibilidades de jogos de ilusionismo com sombra são escassas, entre outras restrições. Não obstante a todas as descobertas proporcionadas por esta experiência, todavia, o Grupo não deseja fixar seu trabalho sempre a esta escolha, mas sim aos fatores decorrentes do aprendizado com ela obtido.

1.2. Desdobramentos Sociais

Desde sua fundação, o Grupo Neelic participa de projetos públicos que envolvem o convívio com outros grupos de Porto Alegre, como é o caso da ocupação cênica no HPSP, na qual atuam cinco companhias, tendo a primeira delas lá se instalado no ano 2000. São elas: Falos & Stercus, Oigalê Cooperativa Teatral, Povo da Rua Teatro

de Grupo, Caixa-Preta e Grupo Neelic. A nomenclatura *Condomínio Cênico do HPSP* se deve à forma como foram consolidados a divisão do espaço e o convívio entre as companhias no local ao longo dos mais de dez anos de ocupação: os coletivos teatrais habitam espaços independentes. Todos os lugares estão situados dentro de um mesmo edifício, mas são delimitadas as áreas utilizadas por cada equipe, com separação por portas e paredes. Os cinco ocupantes realizam assembleias através de um de seus representantes no formato de reuniões de condomínio, seguindo o modelo de prédios residenciais. Nas reuniões, as decisões são compartilhadas, assim como as responsabilidades por procedimentos artísticos e políticos, tais como agendamento de reuniões com os representantes da SEDAC-RS (Secretaria do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul), e do IEACEN (Instituto Estadual de Artes Cênicas), órgãos envolvidos no processo de ocupação, uma vez que o edifício do hospital pertence à Secretaria da Saúde do Estado do RS. Há ainda a figura do síndico, que deverá se responsabilizar pelos aspectos de manutenção do ambiente coletivo (retirada de lixo, troca de lâmpadas que porventura queimem, envio de e-mails, entrega de documentos oficiais, entre outros). A sindicância tem a duração de um mês para cada trupe, e a troca é rotativa.

Desde agosto de 2007, o Grupo Neelic desenvolve suas atividades também na Usina do Gasômetro, através do projeto Usina das Artes, da SMC (Secretaria Municipal de Cultura, órgão da Prefeitura de Porto Alegre), em que atuam no mínimo vinte coletivos de teatro e dança. Destes, dez são contratados oficialmente. Como forma de contrapartida, cada contratado deverá ter, no mínimo, um convidado oficial. Todavia, na prática, cerca de quarenta grupos de teatro e dança transitam anualmente pelo projeto, pois, além dos oficiais, há também convidados eventuais. O prédio, uma antiga usina elétrica à base de carvão, desativada desde 1974, passou a ser sede desse projeto em 2005. No local, o Grupo Neelic pôde se expandir, aprofundando o processo de desenvolvimento artístico, adquirindo novas experiências e fidelizando público.

O projeto Usina das Artes ocorre através de uma seleção via edital, anualmente, ou seja, há uma rotatividade de companhias ocupando o espaço da Usina do Gasômetro. Entre todos os grupos que por lá passaram (alguns ainda estão), posso citar alguns: Eduardo Severino Cia. de Dança, Ânima Cia. de Dança, Grupo TATO, Teatrofídico, Depósito de Teatro, Terpsí, Teatro Sarcástico, Lumbra, Grupo dos Cinco, Santa Estação.

Na escolha por uma prática de transformação social, no Grupo Neelic hoje

atuamos em parceria com outros locais públicos e privados. É o caso do trabalho que executamos através da Escola de Teatro do Grupo Neelic junto ao projeto Mais Educação, ao projeto Usina da Educação, através de parceria com o Cidade Escola Núcleo Fundação de Educação e Cultura do Sport Club Internacional, à Escola Rainha do Brasil, ao centro cultural Semear e à Prefeitura do município de Mariana Pimentel. O principal objetivo das ações do Grupo Neelic junto às instituições parceiras é proporcionar a disseminação de atividades artístico-pedagógicas consolidadas pelos seus profissionais, colaborando com os processos cognitivos e de desenvolvimento cultural de jovens e adultos interessados e de crianças cujas famílias apresentem o desejo de participação.

As ações desenvolvidas pelo Grupo Neelic junto aos estudantes que integram os projetos e suas famílias visa promover a autoestima dos participantes, desenvolvendo sua capacidade de cognição e interação social, além de auxiliar em um melhor desempenho de cada um frente às adversidades da vida. Tais elementos são criteriosamente escolhidos pelos integrantes do Grupo com um planejamento anterior que garante o sucesso de cada atividade. As atividades são elaboradas através de ferramentas (jogos e exercícios) provenientes do teatro, dança e música (especialidades dos profissionais da Escola de Teatro do Grupo Neelic).



Um elemento fundamental no conjunto de ações do Grupo Neelic e que possui caráter formativo é a construção de um caminho que desperte a reflexão sobre a atuação

como parte essencial do trabalho em teatro, mas também como uma escolha pelo exercício de interação social. Duas são as manifestações essenciais desta opção: o fato de estar disseminando o teatro em espaços alternativos e a possibilidade aberta de receber no próprio espaço os atores recém-formados nos cursos que o Grupo oferece, abrindo portas assim, à perspectiva de uma profissão futura.

Outro aspecto de relevância na dinâmica de nosso grupo é a realização de um trabalho contínuo de formação de plateia. Embora muitas vezes os procedimentos que determinam nossa conduta no exercício da ética coletiva sejam motivo de debate no Grupo, o fato é que existe uma dedicação constante a este âmbito do trabalho.

Estou ali para fazer com que as pessoas saiam das peças refletindo sobre seus atos, sobre sua vida.

Eu coloco em meus personagens, sempre que possível, tons que instiguem o espectador, que mexam com seus sentimentos. Vivenciamos a cada dia a violência e a corrupção. Cada vez o homem está mais acomodado a esta realidade (QU.04, resposta à pergunta 15).

Ao afirmar que os procedimentos são motivo de discussão, me refiro ao fato de que, muitas vezes, nem todos concordamos amplamente no que diz respeito à forma de proceder. Em inúmeras ocasiões precisamos debater qual a melhor estratégia para lidar com cada situação, e nem sempre entramos em acordo. O desgaste trazido por este tipo de situação comumente precisa ser absorvido e muitas vezes até mesmo temos de adiar decisões (ao menos as que são passíveis de adiamento), para refletirmos com mais tempo e mais calma, sem a necessidade de uma resposta imediata para vários assuntos em um único encontro. Mas como num casamento maduro, hoje temos a tranquilidade de refletir com mais calma cada circunstância, pois já não temos a insegurança e ansiedade dos inícios de relação.

De fato, o desenvolvimento desse trabalho de edificação de uma ética coletiva ocorre através dos eventos e atividades por nós promovidas. Várias delas são, inclusive, gratuitas e abertas à população. O fortalecimento de um público que hoje se aprofunda através do trabalho do Grupo Neelic pôde ocorrer devido à qualidade de tempo que temos de planejar nossas atividades, à estrutura física existente e à sensibilidade que provocaram na sociedade os projetos *Usina das Artes* e *Ocupação Cênica do HPSP*. E aí

estamos tratando de um aspecto determinante às possibilidades alcançadas: o fato de o trabalho de criação ser desenvolvido de forma continuada.

1.3. Primeiro Amor

O início do processo de criação do espetáculo ocorreu com a seleção dos interessados através do envio de cartas de intenção para participação na peça e na pesquisa que levou ao presente estudo.

A proposta de carta foi feita de forma bastante livre, de modo que muitas diferentes informações surgiram, como se pode observar nos trechos abaixo, trazidos a propósito de exemplo.

Visando uma considerável expansão dos sentidos, compreensões, percepções tanto coletivas quanto individuais, que nasceram a cada passo dos que já foram percorridos dentro do Neelic, com experiências e conhecimentos enriquecedores. No meu íntimo tais passos revelam um pulso por querer continuar a florescer junto com este que tenho grande estima e acredito na seriedade de seus trabalhos e objetivos como escola e grupo de teatro (Cl. Marília).

O grupo é muito dinâmico e participativo.

Nestes meses eu realizei 2 Mostras de Cenas e estamos nos encaminhando para nossa peça que estreará em julho/agosto.

Antes do Neelic meu contato com teatro era na Feira do Livro de POA, que há 3 anos realizo peças infantis e contação de história (Cl. Fernanda).

Não sei bem o que tu esperas de uma carta de intenções, então vou fazer do meu jeito. Tenho interesse em participar deste projeto. Gosto muito de trabalhar contigo e não gostaria de perder esta oportunidade de aprender e me desenvolver ainda mais enquanto ator.

Minha disponibilidade para este ano está bem boa. Posso ensaiar durante a tarde alguns dias na semana sem problemas. Quanto a minha DRT (não sei se isso é fundamental ou necessário) pretendo encaminhar esta semana a minha definitiva no SATED.

Obrigado pelo convite (Cl. Julio).

Durante as primeiras semanas do processo de criação, outra etapa seletiva se desenvolveu. Este novo período foi relacionado à disponibilidade concreta dos candidatos – agora colaboradores da pesquisa. Em casos como o do presente estudo, em que não há uma rigidez por parte do(a) pesquisador(a) em cobrar dos participantes o compromisso assumido, pode acontecer de um sujeito acreditar que possui a disponibilidade solicitada

para um projeto, e perceber (já no andamento do projeto) que de fato não a tem.

Tal ocorrência se dá no tocante à disponibilidade de caráter concreto (tempo adequado para ensaios, leituras, pesquisas individuais, execução de tarefas para o processo de criação) ou subjetivo (preparo emocional para o convívio com pessoas de personalidades heterogêneas e para o aprofundamento na construção de uma obra).

A parte prática teve os velhos bastões, fiz dupla com o Diego, errei “pacas”, “tadinho” do Diego teve de me aguentar. Após, cada um pegou um bastão e brincou com ele “solito”. Hoje perdemos mais um do grupo, o Antônio, vou sentir saudades (DI.05/13.07.2010).

De toda forma, como o interesse do Grupo estava colocado não apenas na montagem do espetáculo, mas também em que diversas pessoas pudessem interagir – ainda que parcialmente – com a pesquisa sobre relações éticas, a experiência foi válida para todos. Também por este motivo não criamos, no início do processo, situações de cobrança quanto à real presença de todos no projeto. Parecia-nos especialmente relevante observar cada sujeito e seu processo de “dar-se conta” se conseguiria efetivamente ser parte da empreitada. Pressentíamos como muito ricas as oportunidades de acompanhar os agenciamentos individuais e as reverberações destes no âmbito coletivo, ou seja: a interferência das ações de cada sujeito sobre a percepção e desenvolvimento do outro.

Em diálogos anteriores ao início dos encontros com os atores convidados, constatamos que nem todos do Grupo conheciam profundamente o universo do autor de *Primeiro Amor*, Samuel Beckett. Assim, decidimos que a pesquisa que habitualmente fazemos em nossos períodos de criação seria bastante vasta e focada na vida e obra do autor, como também no Teatro do Absurdo e na história do desenvolvimento do Surrealismo. Nesses diálogos prévios, percebemos que os elementos que nos chamavam a atenção eram provenientes da estética do autor como um todo, e não pertinentes a uma dramaturgia específica.

Entendemos ainda que este seria também um aspecto seletivo: os atores que quisessem participar do espetáculo deveriam estar cientes de que teriam de interagir sempre com o máximo desempenho neste longo processo de pesquisa. Afinal, o processo de criação da dramaturgia do espetáculo *Primeiro Amor* ocorreria como o fazemos em

diversas ocasiões desde a primeira montagem do Grupo (*Clitemnestra*, 2007): criaríamos o texto final a partir do diálogo entre literaturas de diferentes gêneros.

Essa prática do Grupo Neelic quanto a alguns de seus espetáculos ocorre amparada pelo projeto *Figuras da Literatura*. Através dele, criamos encenações a partir de textos clássicos da literatura. O projeto teve seu início em 2007, com a criação do espetáculo *Clitemnestra*, inspirado no conto *Clitemnestra ou o Crime*, de Marguerite Yourcenar e na peça *Electra*, nas versões de Sófocles e Eurípides. Após, foi a vez de *O Retrato* (2008), inspirado na obra *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Foi criada então a peça *Sem Açúcar*, resultado de um processo de colagem entre alguns contos de Marguerite Yourcenar, Katherine Mansfield, Jean-Paul Sartre, Vera Karam e Woody Allen. *Primeiro Amor*, inspirado na novela homônima de Beckett, tem também trechos das peças *A Última Fita*, *Esperando Godot* e *Fim de Partida*, mesclados com trechos da obra de Joseph Campbell e Proust.

Já no primeiro dia de trabalho prático do Grupo com os atores convidados (após a seleção inicial), foram expostos os passos que estavam projetados para compor o processo: iríamos fazer uma adaptação do texto original *Primeiro Amor*, participar como sujeitos da pesquisa sobre a ética nas artes cênicas, buscar referências teóricas acerca dos demais textos de Beckett e de sua biografia, elementos estéticos, período histórico em que sua obra se desenvolveu, correntes artísticas que o influenciaram e da linha de Teatro do Absurdo.



Concomitantemente à pesquisa teórica, faríamos atividades práticas de reconhecimento e interação entre nossos diferentes corpos e subjetividades, visando à construção do espetáculo. Do conjunto de experiências, armazenaríamos o máximo de material que conseguíssemos, através de filmagens e diários de ensaio.

Após uma leitura individual do texto original, iniciamos a execução do projeto. Na primeira etapa, fizemos leituras e discussões coletivas acerca da obra *Ética y Disciplina*, de Constantin Stanislavski e *Em Busca de um Teatro Pobre*, de Jerzy Grotowski. Realizamos o mesmo procedimento com as obras de Beckett, materiais sobre sua biografia e o Teatro do Absurdo, assim como o fizemos com materiais sobre a temática do amor, que, afinal, desenvolveríamos devido ao conteúdo da novela escolhida e textos teóricos sobre o teatro experimental contemporâneo (a respeito de formas e pesquisas recentes de criação cênica).

Já neste período, surgiram as primeiras desistências, a partir de uma dupla percepção: a de que seria necessário um esforço grande de participação, que envolvia a compreensão do universo do autor, tempo para experimentações práticas (que muitas delas nem chegariam ao espetáculo), dedicação integral na busca de um trabalho de qualidade elevada. E também um esforço extra: o de conviver com as diferenças do elenco que se formou. E não apenas conviver com elas no sentido de superá-las, mas ainda aproveitá-las em favor do espetáculo.

Abaixo podemos visualizar uma fala de dois atores, a propósito da saída de uma das colegas, que se retirou do processo porque teria uma viagem de um mês para concretizar, e, segundo suas palavras, percebeu que com o ritmo dos ensaios perderia muitos conteúdos e não conseguiria acompanhar a criação do espetáculo.

Diego – Eu achava que, quando a gente começasse, logo ia se reduzir pela metade o número de pessoas. [...] Aí depois de um tempo eu achava que ninguém mais ia [*desistir*]. E aí veio a semana passada, que a colega teve que sair (RV. 06.07.2010).

Carolina trouxe a questão da possibilidade dela ter que viajar para a Itália em novembro. Como será próximo da estreia, como tratamos sua participação na criação? Ela disse que sua vontade era permanecer no grupo, mesmo que com pequeno papel. Debate sobre questão: qual minha ética teatral? Eu li no meu diário do dia 02/06/10 para o grupo, nele eu expus as questões práticas que me implicam pensar a ética e o trabalho teatral em mim no grupo. Quando nos AUTORIZAMOS a ter determinados posicionamentos e ações (DI.06/29.06.2010).

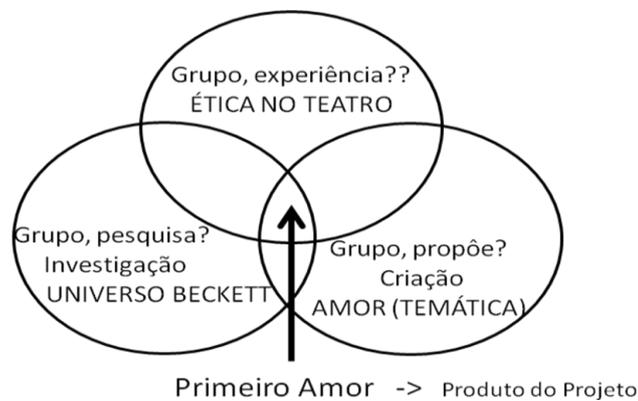
A respeito desta interrogação lançada no Diário 06, tenho dificuldade de aceitar como adequada a postura de um ator/atriz, de romper com um compromisso assumido perante um grupo de trabalho, devido a questões pessoais. Penso que as “questões pessoais” sempre existirão, e que é tarefa de cada criador refletir a respeito de aceitar ou não participar de um processo criativo e de suas reais condições no momento em que se insere em um projeto. Porém, percebo que este descompromisso não é um problema exclusivo nas artes cênicas. Em nossos espetáculos, já trabalhamos com muitos profissionais da música, das artes visuais, circo e dança que por vezes agiram da mesma maneira. Acredito sim que nossa área profissional permite uma flexibilidade de horários maior do que uma indústria ou do que o funcionalismo público, por exemplo. Mas sempre me interrogo qual o limite disso com falta de responsabilidade em relação ao acordo estabelecido entre os componentes de uma obra.

No caso de Primeiro Amor, com as desistências ocorrendo, aqueles que optaram por permanecer começaram a desenvolver atitudes e falas no sentido de reforçar a existência do vínculo entre os que ficaram. Em um testemunho de Fernanda, isso é observável: “No início eu me sentia assim: eu mais um monte de gente. E hoje é um grupo. Então, por exemplo, quando alguém falta, a gente sente falta, porque é um grupo.” (RV. 06.07.2010).

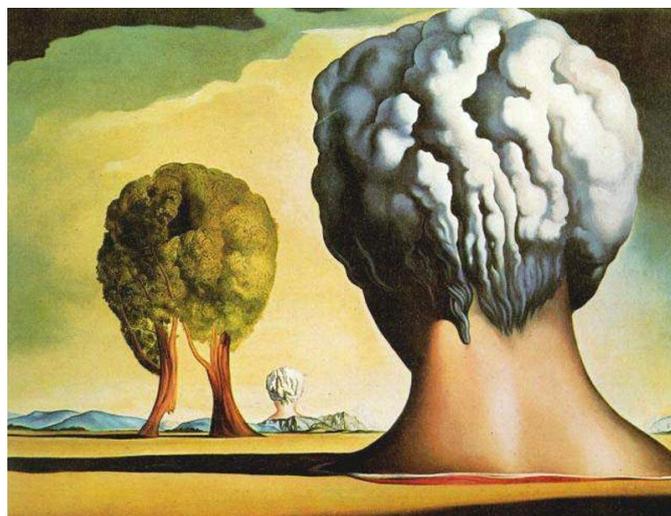


Foi neste momento que os participantes da pesquisa, dispostos a se dedicarem cada vez mais ao processo, começaram a se envolver com a estrutura da encenação. Perceberam então que a criação estava ocorrendo a partir de alguns dispositivos, e

iniciou-se um período de busca por um maior envolvimento pessoal de cada integrante. A atriz Amanda assim dispôs tudo isso em seu diário:



Este senso de responsabilidade e engajamento na criação levou a um procedimento em que os criadores espontaneamente começaram a trazer referências (visuais, sonoras, entre outras) que inspirassem a todos no processo.



Da criação propriamente dita, o período inicial se desenvolveu como os processos anteriores do Grupo Neelic: foram expostas as propostas de procedimento de criação, foi decidida a rotina de ensaios, houve uma aproximação teórica com o conteúdo a ser trabalhado, realizamos vivências objetivando a criação de vínculo e intimidade entre os integrantes do projeto, ocorreram muitos jogos, improvisações e um forte investimento

no corpo dos atores através de exercícios oriundos da Antropologia Teatral e da Dança-Teatro. O diferencial deste processo foi uma ênfase dada ao condicionamento corporal dos atores (a partir das correntes artísticas e técnicas sobre as quais o Grupo já trabalhava), em busca da aparente *inação* pertinente à estética beckettiana.

Na etapa seguinte, de concepção do roteiro do espetáculo e elaboração do texto, os criadores todos se envolveram e passamos dois dias inteiros estruturando coletivamente um esboço inicial, a partir dos desejos individuais de utilização de frases encontradas em diferentes fontes, cujo único critério era que atendessem à temática do amor e estivessem condizentes com os aspectos da estética do autor que desejávamos evidenciar: a densidade, a miséria, a leveza aparente, o lúdico, o esvaziamento, o silêncio, o forte efeito sonoro das palavras, a absoluta relevância do sentido de cada palavra no contexto da peça.



O terceiro período de criação foi dedicado ao exercício de improvisações para elaboração das cenas do espetáculo e refinamento do texto esboçado, como habitualmente se procede nas criações do Grupo. Na montagem de *Primeiro Amor*, no

entanto, um diferencial neste momento foi a presença de um artista visual que acompanhou o processo. Carlos de los Santos colheu imagens fotográficas de ensaios desde esta terceira etapa até a estreia, com uma proposta bastante específica: a de provocar uma distorção nas imagens, que concedessem a elas um efeito de borrão. Os registros do fotógrafo influenciaram o processo de criação (na medida em que os atores podiam visualizar o trajeto de suas movimentações a partir dos borrões), ainda que isto não houvesse sido previsto na proposta inicial. Com elas, o elenco pôde perceber detalhes de suas ações e utilizar o material como fonte de inspiração.



O quarto período da montagem foi o de aproximação dos técnicos. Podemos destacar a presença da figurinista como fundamental. Rô Cortinhas, criadora dos figurinos, acompanhou diversos ensaios, propôs dinâmicas e jogos lúdicos com os atores. Dedicou uma qualidade de atenção bastante profunda e generosa ao seu envolvimento com o Grupo. Isto trouxe a todos uma sensação de integração e apropriação deste elemento. Neste período também tivemos a integração da cenógrafa Zoé Degani, do iluminador Silvio Ramão, do fotógrafo Kiran León e do ator e produtor parceiro do Grupo Neelic, Adriano Roman.

Também se desenvolveu nesta etapa um trabalho com oficinas de *clown* com Priscila Genara, então mestranda do PPGAC-UFRGS que investiga o universo de Beckett. Pretendíamos, com sua presença, trazer à tona o aspecto *clownesco* da estética do autor, em alguns momentos do espetáculo.

O quinto período da montagem foi aquele em que executamos um ensaio aberto ao público. Decidimos fazer essa experiência em outro espaço, que não aquele

que vínhamos utilizando na elaboração do espetáculo e no qual iríamos realizar a temporada. O evento aconteceu no Teatro de Arena de Porto Alegre, local com condições bastante diversas ao que estávamos habituados: fundo preto, tamanho reduzido e estrutura de palco em arena. O momento foi muito válido, especialmente pelos agenciamentos que o contraste de características nos provocou a realizarmos para que a atividade à qual nos propusemos pudesse ocorrer.

Nesta quinta etapa ocorreu ainda a divulgação do espetáculo. Foi necessário contratar uma assessora de imprensa, pois, havendo inúmeras outras tarefas a serem cumpridas antes da estreia, não conseguiríamos fazer essa função com qualidade. Estávamos muito envolvidos com as finalizações de cenário, figurinos, ajustes das cenas, trilha sonora, distribuição de convites e cartazes, divulgação virtual, sessões de fotografia e com o preparo da sala onde ocorreriam as apresentações. Aqui temos um elemento importante: a sala onde ocorreriam as apresentações era mantida pelo nosso grupo, dentro do edifício da Usina do Gasômetro. Éramos nós que cuidávamos da pintura e manutenção, limpeza e organização, enfim, de todo o ambiente necessário para receber o público.



Durante a temporada, sexto período da montagem, fizemos sete apresentações do espetáculo (devido à agenda do Grupo), todas na Sala 504 da Usina. Nesta etapa, solicitei aos atores que respondessem ao questionário elaborado por mim para reflexões do presente estudo.



Após a temporada, fizemos um período de pausa de convívio e, então, um encontro de retorno (etapa final do processo de criação). Nele, realizamos um balanço verbal de todos os aspectos da pesquisa. Também neste dia, os atores me entregaram as respostas ao questionário, no qual aparecem algumas das questões desenvolvidas neste estudo.

2. DESAFIOS NA CONVIVÊNCIA DA CRIAÇÃO



Ao fazer o constante exercício de observar o desenvolvimento de meus colegas de trabalho, de praticar extensivamente a autorreflexão, de ler sobre o tema da ética nas artes cênicas em todas as fontes bibliográficas que entrava em contato, como também sobre companhias teatrais brasileiras e internacionais, o entendimento ao qual cheguei é a de que a concepção de grupo que vivenciamos atualmente, no contexto brasileiro, se acha modificada em relação àquela que caracterizava os coletivos nas décadas de 1960 e 1970.

No período supracitado, houve um forte movimento coletivo em nosso setor, de caráter nacional, devido ao contexto político da ditadura militar. Os artistas que se agrupavam para fazer teatro naquele momento estavam com suas subjetividades repletas de marcas oriundas das ocorrências e consequências da repressão. Desta forma, a noção de grupo na situação nacional da época estava muito ligada a um discurso e uma tentativa de pensamento comum, único, de uma estrutura coletiva que desejava falar a uma só voz. Este processo de estruturação no campo artístico do período – e não apenas brasileiro, podemos observar – é refletido por Marianne Van Kerkoven em seu texto *A fusão da ideologia e da estética no teatro contemporâneo* (KERKOVEN, 1994, p. 13).

Observando o momento presente, percebemos que as formas de agenciamento e desenvolvimento ético de coletivos teatrais diferem desta aqui apresentada. Os anos de 1980 foram anos marcados por uma enorme diversidade cultural. Após este período, já nos anos de 1990, a noção de grupo começa a se fazer presente novamente, mas de outra forma. Hoje se vê um crescimento cada vez mais forte dos movimentos coletivos na área das artes cênicas, com o surgimento de vários grupos novos anualmente. Todavia, os integrantes das companhias não desejam mais tentar falar sob uma única voz. A diversidade foi percebida e se faz respeitar. Falo em tentativa porque se estudarmos a fundo as experiências coletivas do período 1960-70, veremos que a noção de unidade, na prática, pode ser questionada. O ideal foi vivenciado muitas vezes apenas no discurso. As ações coletivas foram sempre repletas de altos e baixos, divergências e falta de um pensamento unívoco.

A diferenciação do momento atual diz respeito, pelo que observamos, tanto ao discurso e posicionamento dos artistas de um grupo com relação à temática de um espetáculo em construção, quanto à forma como conduzem suas ações ao longo do processo de ensaios, ou seja, à sua postura pessoal frente ao trabalho.

Para avançar a discussão, analisemos três trechos colhidos dos diários de ensaio diferentes atores, no período da criação de *Primeiro Amor*.

Cheguei ao espaço com o grupo já em trabalho de corpo, conduzido pela colega Roberta e achei isso muito legal, vê-la tomando seguramente a frente do trabalho daquele dia, e com o pessoal tocando o trabalho respeitosamente com ela.

Pergunto-me se com a presença da Desi, que provavelmente ainda deve remeter à “autoridade” para a maioria, o esforço e concentração nos exercícios não seria maior. Penso que sim. Não se trata de entrega ao trabalho proposto, mas de fato segurar a intensidade da concentração.

De todo modo, minha visão é parcial quanto a isso, já que eu não estava desde o início e talvez os colegas estivessem apenas fisicamente cansados (DI.06/02.06.2010).

Começamos com teoria primeiramente com o texto “Questões do teatro contemporâneo”. Esqueci meu texto em casa. Após foi a continuação do seminário sobre Beckett. Com apresentação da Roberta. Essa primeira parte foi chata e cansativa. Tediosa é a palavra. Pergunto-me como na última quarta-feira consegui me envolver e entregar tanto na discussão de Última Fita e hoje pareceu tudo bastante enfadonho? Não sei.

Depois teve a parte corporal, aquecimento breve, dança conforme o ritmo da música. Estava sem vontade. Sabe que nesses momentos não me dá vontade nem de tentar animar?

Depois em dupla – fiz com a Carolina. Daí não podia ficar desanimado. Melhorei, dei mais de mim. Irônico não (DI.07/21.06.2010)?

Hoje foi um dia bizarro!

Não pude fazer a parte física, pois tinha médico depois e não podia, ou melhor, não queria ir ao médico suado e podre como costume ficar. Sabia que a prática seria no primeiro momento, mas decidi que mesmo assim eu iria desde o início do ensaio.

Foi bom ter ficado no meu cantinho, lendo e ao mesmo tempo olhando o andamento do ensaio. [...]

Da minha parte sei que de alguma forma minha “semi-presença” pode afetar o meu papel (final e durante o processo), mas não acredito nessa hipótese. Quero crescer e fazer parte disso e penso que demonstro isso de diferentes formas. Faltei, mas corro atrás do prejuízo, se por acaso faltar mais será sempre por motivos justos e usarei da minha transparência para lidar com os fatos (DI.01/02.06.2010).

Tomando estes trechos como exemplo, percebemos claramente o quão diversa é a forma destas três pessoas de se relacionarem com os fatos: Amanda, autora do diário 06, ao longo de seus relatos do processo mantém sempre a postura de narrar um pouco de si, dos colegas e estabelecer uma reflexão que relacione esta narrativa do cotidiano com seus estudos sobre o teatro, nos âmbitos da teoria e da prática. Já Diego, cujas impressões constam no diário 07, estabelece, na maior parte do tempo, observações sobre si mesmo, muito pouco mencionando os colegas. Seus relatos são relacionadas com o processo de ensaios e com as artes cênicas de forma mais ampla. De modo mais específico, faz reflexões sobre o fato de ter escolhido fazer teatro e as percepções sobre seu trabalho como artista. Finalmente, as anotações do ator Julio, constantes no diário 01, muito frequentemente estabelecem graus de importância de suas ações cotidianas relacionados com seu desempenho final no espetáculo, além do fato de que se porta como aluno muitas vezes, e não como ator de um trabalho profissional.

Tamanha diferença entre posturas, além de gerar um desgaste mental e emocional na relação entre colegas, devido a um investimento de tempo muitas vezes desnecessário a cada nova proposta da criação (na busca pelo entendimento comum), significa também o encontro de óticas diferentes sobre o trabalho em teatro, e posturas diversas sobre a ética na vida e na construção da obra de arte.

Na experiência de nosso grupo, não optamos por fazer ensaios sem um dos atores, por exemplo, como o tivemos que fazer neste processo de *Primeiro Amor*, devido a ausências em dados momentos. Esta lógica proposta por Júlio de faltar e “correr atrás” é algo que sequer cogitamos em nossa prática cotidiana de trabalho. Quando

eventualmente um dos atores não pode ensaiar, por causas que fogem ao seu controle, não temos encontro, e agendamos para outro momento uma recuperação da data cancelada. Como no caso da composição de *Primeiro Amor* nos interessava a observação de todas as atitudes, aceitamos propostas diferentes de nossos hábitos, mas ainda hoje me interrogo se esta foi a melhor decisão. Particularmente, por vezes penso que não.

Tomemos como exemplo o ensaio de 04.10.2010 do espetáculo *Primeiro Amor*. Após várias horas de experimentações práticas, improvisações de cenas do espetáculo e diálogos pontuais sobre aspectos específicos das cenas em criação, ocorreu uma discussão entre os integrantes da peça acerca do andamento do processo e das escolhas coletivas referentes à poética do espetáculo e à forma como vinha se desenvolvendo. Neste debate, aspectos referentes à singularidade de cada criador se mesclam àqueles pertinentes ao âmbito coletivo (ou comunitário), como se pode ver:

Roberta – Eu acho uma bobagem esse tipo de questionamento assim, “ah, ele é velho” [*referindo-se ao texto de Samuel Beckett*], porque se pararmos para pensar, a maior parte da nossa dramaturgia é velha. [*Neste momento, interrogo os atores sobre a compreensão coletiva do caminho que estávamos percorrendo durante a criação. Minha proposta era a de provocá-los a, além de fazer a pesquisa da criação, pensar a pesquisa, pois este já era um momento de amadurecimento do grupo no seu primeiro contato com a obra de Beckett.*]

Diego – [*Emitindo um som que denota que entendeu a pergunta*] Hum-hum. Se a gente está entendendo a mesma coisa...

Eu – É...Ou se não está entendendo nada e não é pra entender? E se isso for uma proposta, ok... Pelo que eu percebi a Amanda tem muito claro para ela o que estamos fazendo, de onde estamos vindo e para onde vamos... mas também isso se deve pois passou por uma provocação, alguém perguntou pra ela. E às vezes é essa provocação que nos faz parar pra pensar.

Julio – Eu não tenho tão claro quanto a Amanda, e não sei entendo tão claramente quanto ela entende. E não sei se quero entender, na verdade... se eu preciso ter assim claro pra mim...

Marília – Eu acho que eu não quero “bater o martelo” e dizer que eu entendi. [*Risos.*]

Diego – Eu acho que essa busca pela contemporaneidade, pelo que é mais recente, me incomoda um pouco. E isso eu já sei. Mas eu acho que é muito bom a gente se experimentar porque se o Grupo Neelic até então não tinha feito Beckett, a gente está fazendo agora. E a gente entende a importância que esse autor tem, e a linguagem que ele trouxe, essa “fórmula-Beckett”. A gente tá experimentando isso também, e eu acho que isso não precisa ser um problema só porque já foi feito outras vezes, se a gente fizer da nossa forma... Vai ser sempre da nossa forma também... Eu não sei exatamente se a gente tá fazendo *assim* também, mas eu me perguntei, na verdade, isso já passou pela minha cabeça: [...] “Mas por que tem que ter aquela coisa do Beckett?”, “O que é essa coisa do Beckett?”. E aí isso já passou pela minha cabeça, mas eu ainda não respondi.

Mas não sei também se é um problema, ter essa “coisa” do Beckett.

[...]

Julio – Eu acho que se tu vais fazer Beckett, se tu te propões a fazer Beckett, de alguma forma tu tens que ser fiel ao Beckett. Se tem lá tantas rubricas, tantos registos detalhados... se tu não queres fazer isso, não faças Beckett... (RV.04.10.2010).

Na experiência com grupos de teatro, um dos aspectos que se evidencia no processo de ensaios é justamente este encontro de diferentes pontos de vista. Estes, ao se confrontarem, geram uma terceira ótica na qual se espelha a convivência de diferenças: não é a minha, nem a sua, mas a que se tornará aquela pertinente à obra em si. Como possibilidade de aprofundamento deste tema, encontramos em Mikhail Bakhtin o conceito de *polifonia*, o qual nos serve como base de reflexão e metáfora nos questionamentos que provoço acerca da ética no trabalho em artes cênicas em diversos momentos deste estudo.

Em toda parte há certa *interseção, consonância ou intermitência de réplicas do diálogo aberto com réplicas do diálogo interior das personagens*. Em toda parte *certo conjunto de ideias, pensamentos e palavras se realiza em várias vozes desconexas, ecoando a seu modo em cada uma delas*. O objeto das intenções do autor não é, de maneira alguma, esse conjunto de ideias em si como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto das intenções é precisamente a *realização do tema em muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes e a sua diversidade*. (BAKHTIN, 2010b, p. 199).

O atrito entre diferentes pontos de vista gera comumente na prática em teatro uma riqueza de possibilidades inesperadas de criação e uma amplitude no olhar de cada participante do processo. É possível perceber, durante um período de ensaios que compreenda alguns meses, que certa vontade de fusão de opiniões e valores começa a acontecer entre os artistas. Todavia, em determinadas situações ou momentos específicos ficará bastante clara a diferença entre posturas, pensamentos e atitudes, e é nesta diversidade que se dá a criação do novo, ou melhor, do inesperado, pelo menos para aquelas pessoas envolvidas com o processo. Durante a criação de *Primeiro Amor*, ocorreu que Julio e Diego, que sempre foram muito amigos na vida pessoal, perceberam que trabalhavam de formas muito diferentes, e se relacionavam com o teatro de maneiras, por vezes, até opostas. Foi uma percepção, embora sofrida, de crescimento para ambos.

Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto, mas é acompanhada de uma eterna atenção ao outro homem (BAKHTIN, 2010a, p. 36).

A *multiplicidade essencial* à qual se refere Bakhtin é facilmente reconhecível no trabalho em grupo no teatro, tanto a cada simples improviso quanto em projetos de grande porte das companhias. Por vezes, é muito difícil chegar a consensos entre os integrantes, ficando a cargo do(a) diretor(a) ou produtor(a) a palavra final. Em muitas ocasiões os atores não querem o peso da responsabilidade de uma decisão definitiva, por exemplo.

Podemos aqui estabelecer uma relação entre a noção de *multiplicidade essencial* e o que observa Edgar Morin (2003) em seu texto sobre o paradigma da complexidade. O autor afirma que é preciso ver a complexidade onde ela aparece em geral ausente, como na vida cotidiana, por exemplo.

Para compreender o problema da complexidade, segundo Morin, é preciso saber primeiro que há um paradigma da simplicidade, o qual põe ordem no universo, e expulsa dele a desordem. A simplicidade consegue ver tanto o uno quanto o múltiplo, mas não pode ver que o Uno pode ser ao mesmo tempo Múltiplo. O princípio da simplicidade pretende separar o que está ligado (disjunção) e unificar o que está disperso (redução). O autor toma como exemplo o homem, ser evidentemente biológico. Entretanto, o homem é ao mesmo tempo um ser cultural, metabiológico e que vive num universo de linguagem, de ideias e de consciência. Todavia, o paradigma da simplificação obriga-nos a separar estas duas realidades (a biológica e a cultural), e a reduzir a mais complexa à menos complexa. Como resultado, se estuda o homem biológico no departamento de biologia, e o homem cultural nos departamentos das ciências humanas e sociais. Esquece-se que um não existe sem o outro; ou melhor, que um é simultaneamente o outro, embora tratados por termos e conceitos diferentes.

Morin nos lembra de que a obsessão da simplicidade conduziu a aventura científica a descobertas impossíveis de conceber em termos de simplicidade. E então, no século XIX, ocorreu a irrupção da desordem no universo físico. Todavia, com o exemplo dos remoinhos de Bénard, o autor nos lembra de que há uma forma de organização no caos: a desordem e a ordem, sempre inimigas uma da outra, cooperam de certa maneira para organizar o universo. O autor observa como a agitação, o encontro com o acaso são necessários à organização do universo. Ao se desintegrar, o mundo se organiza. Esta é

uma ideia tipicamente complexa. Ainda mais complexo é chegar, por meios completamente racionais, a ideias que trazem nelas uma contradição fundamental. É aí que encontro convergências entre as teorias de Morin e Bakhtin.

A filosofia aqui nos auxilia a compreender situações vividas no âmbito do teatro, como no ensaio de 06.09.2010 de *Primeiro Amor*, em que os atores chegaram a um impasse sobre o modo de agir. No registro videográfico deste dia de trabalho, temos um conflito gerado pela dificuldade de realização de um exercício específico. O ator Julio se negou a participar da tarefa, de modo que sua atitude teve reverberações para os outros colegas e para si.

Diego, por exemplo, após a negação de Julio, relatou a todos que também não tinha vontade de fazer o exercício. Porém, ao refletir sobre a situação junto a nós, Diego ponderou que talvez estivesse supervalorizando a tarefa, já que percebeu se tratar de algo bastante simples. Mas considerou ter sido o fato de ver diante de si um desafio diferente de tudo o que já tinha feito que o intimidou. Não se sentia, conforme suas palavras, “pronto”, devido ao receio de não conseguir cumprir a proposta. Ponderou ainda que não tinha as condições físicas adequadas naquele dia deste ensaio, pois, devido a uma congestão nasal, respirava pela boca, o que o atrapalhava. Mas afirmou que ainda assim decidiu vencer tais obstáculos e realizar a atividade. Afirma:

E aí eu pensei: 'não sei se eu estou pronto' – eu estava com receio de não conseguir. Só que ao mesmo tempo [*breve silêncio*] eu fiz. E eu estava com o nariz entupido, respirando com a boca aberta, e isso me deixou um pouco atrapalhado porque eu fiquei com a boca aberta e pensando em respirar. Só que ao mesmo tempo, eu não sei, eu não me dei a opção de não fazer [...] (RV.06.09.2010).

Dando sequência ao seu raciocínio, Diego afirma a Julio que ficou um pouco decepcionado quando este último disse que não queria fazer a tarefa. Pondera que tal situação cria um impasse, porque se um ator traz como possível a opção de não participar, e a diretora afirma que todos devem executar a tarefa, o ambiente ganha um nível de tensão, instaurando-se aí um conflito.

É aqui que temos um embate fundamental. Como podemos agir coletivamente em momentos como este, em que os indivíduos assumem posturas tão diferentes, sem que se estabeleça um processo opressivo para ninguém? É preciso ponderar as atitudes éticas individuais, creio. Sob meu ponto de vista, ser integrante de um trabalho e opor-se

a uma proposta lançada, pode acarretar consequências negativas para todos e para o trabalho em si. Porém, há os limites da subjetividade de cada indivíduo, os quais não podemos ignorar.

A resolução do impasse neste caso relatado ocorreu com Julio cedendo silenciosamente e cumprindo o exercício, mas creio que esta situação gerou uma marca no seu trabalho, na relação entre todos e, conseqüentemente, na obra. Muitas vezes o que é silenciado resulta como mais marcante num processo de criação do que a palavra falada. Acredito que este tenha sido um momento definidor no processo, pois a partir dali, percebi que o crescimento no trabalho de Julio deixou de ocorrer na medida em que vinha acontecendo, lamentavelmente. De forma antagônica, o trabalho de Marília cresceu muito a partir da mesma situação narrada. Acredito que não se trate de uma simples coincidência:

Pra mim foi importante o colega ter dito que não queria fazer. Não sei se essa é a melhor ideia, não quero pôr palavras na tua boca [*referindo-se a Julio*]. Não sei se tu disseste “eu não quero fazer” ou “não me sinto preparado”, “é cedo pra repetir agora”, enfim... Porque a partir do momento que tu falaste isso, eu percebi o quanto eu tinha vontade de fazer, entendes? E aí eu fiquei parada pensando, sabes? Pensando “nããããoo”... sabes? [...] Pra mim foi bem importante ouvir porque eu me dei conta de o quanto eu tinha vontade de fazer... Porque até este momento eu não tinha pensado assim, sabes (RV.06.09.2010)?

Em Morin, temos que a complexidade da relação ordem/desordem/organização surge quando se verifica empiricamente que fenômenos desordenados são necessários em certas condições, em certos casos, para a produção de fenômenos organizados, que contribuem para o aumento da ordem. O organismo humano, por exemplo, só vive pelo seu trabalho incessante no decorrer do qual se degradam as moléculas das suas células. E não apenas as moléculas se degradam, mas as células também morrem. Ao longo da vida, várias vezes, as células se renovam.

Podemos perceber porque o atrito é positivo: faz o processo e a relação crescerem. Porém, uma postura que considero pertinente com um senso de ética no trabalho é o cumprimento das tarefas solicitadas. Fato que conflita com a evidência de que é preciso existir um espaço para privilegiar a diferença. E aí reside uma dúvida a respeito da importância de estabelecer o consenso. Afinal, as propostas podem ser exaustivamente analisadas por todos, mas, em havendo o dissenso, qualquer encaminhamento acarretará perda a, no mínimo, um dos sujeitos.

Neste ponto percebo que os conceitos por vezes não são suficientes ao trabalho desenvolvido na prática. O respeito à diferença, no exercício da criação artística, pode ser utópico. As diferenças de subjetividade e o desafio coletivo muitas vezes não conseguem dialogar.

Ao ler em Morin que algumas de nossas células morrem para que outras possam nascer, esta imagem pode nos remeter aos momentos no processo de criação em teatro em que vão sendo feitas escolhas e algumas experimentações e improvisações vão ficando para trás, *morrendo* nesse sentido, para que outras possam emergir – e que só conseguem surgir devido a que as primeiras não mais existem. Na cena, todavia, isto não pode ser visto a olho nu pelo espectador. Porém tais processos fazem parte do espetáculo de alguma forma, ainda que apenas como memória no corpo dos atores. Neste sentido subjetivo, podem ser percebidas pelo espectador.

O momento relatado na passagem acima foi definitivamente marcante para todo o elenco de *Primeiro Amor*, que se viu obrigado a repensar-se enquanto conjunto criador de uma obra comum. Pelo que pude perceber, embora cada ator tenha lidado com suas 'mortes' de forma particular, a busca foi pelo encontro com o outro e com a obra.

Amanda - Há o aquecimento e há o que a gente está usando como treinamento – que é a partitura... Nesse momento eu começo a entrar [*referindo-se à sua concentração pessoal*], eu não sei o que vai ter depois de proposta de jogo, mas eu começo a entrar nesse momento... essa concentração deve começar desde o aquecimento. Nem sempre a gente consegue, às vezes a gente está serelepe, quer conversar um pouco enquanto está se aquecendo, falar besteira, mas quando começa o treinamento [que nesse caso aqui está sendo com o bastão], a gente deve ir entrando... Claro, faz tempo que eu estou fazendo isso, são estágios. Eu me preparo pra quando chegar no jogo eu estar mais serena. Em realidade, estar menos eu. Estar uma pessoa que está ali pronta para alguma coisa...

Roberta - Eu gosto muito desse tipo de atividade, parece que vai embora a técnica, vai embora qualquer bagagem prática que tu tenhas, porque é o nada. É trabalhar a partir do nada, se tu quiseres buscar alguma técnica, algum conhecimento tu já estragas tudo... Eu achei bem rico o exercício (RV.06.09.2010).

Morin nos lembra de que o fato de vivermos da morte de nossas células, como uma sociedade vive da morte dos seus indivíduos, nos permite rejuvenescer.

Porém, à força de rejuvenescer, envelhecemos, e o processo de rejuvenescimento desloca-se, desequilibra-se, e efetivamente, assim como se vive da morte, morre-se da vida.

Podemos refletir sobre o fato observado por Morin que aquilo que nos

rejuvenesce enquanto seres humanos, ao mesmo tempo não consegue conter nossa caminhada ao encontro da morte.

Da mesma forma o que vai surgindo sempre renovado durante o processo de criação de um espetáculo conduz inevitavelmente à morte. Esta poderá significar aspectos do próprio espetáculo: funeral da espontaneidade inicial do processo de improvisações (a repetição como forma de morte); a possibilidade da frieza de atuação perante uma plateia por vezes muito reduzida, uma frieza na qual falta vida, da ausência; ou no sentido de rito, transformação, como queria Antonin Artaud; ou ainda o Teatro da Morte, de Tadeusz Kantor, forma de expressar a vida através de sua ausência.

Resgatando as palavras do próprio Morin, observamos neste processo a dificuldade de conceber a complexidade do real. Entretanto é preciso compreender que há algo mais do que a singularidade ou que a diferença entre indivíduos: o fato de cada indivíduo ser um sujeito. A palavra sujeito é, segundo este autor, uma das palavras mais difíceis, um dos maiores equívocos que possam existir. Morin explica que na visão tradicional da ciência, onde tudo é determinismo, não há sujeito, não há consciência, não há autonomia.

Entretanto, Morin também propõe que, se já não concebermos um estreito determinismo, mas um universo onde o que é criado não o é apenas no acaso e na desordem, mas nos processos auto-organizadores, quer dizer, onde cada sistema cria as suas próprias determinações e as suas próprias finalidades, podemos então compreender a autonomia e o sujeito.

Ser sujeito, para o autor, não quer dizer ser consciente; nem ter afetividade, sentimentos, ainda que evidentemente a subjetividade humana se desenvolva com a afetividade, com sentimentos. Ser sujeito é colocar-se no centro do seu próprio mundo, é ocupar o lugar do “eu”.

É claro que cada um dentre nós pode dizer “eu”. Toda a gente pode dizer “eu”, segundo Morin. Mas cada um só pode dizer “eu” por si próprio. O fato de poder dizer “eu”, de ser sujeito, é ocupar um lugar, uma posição onde se coloca no centro do seu mundo para poder tratá-lo e tratar-se a si. É o que se pode chamar de egocentrismo. Daí, sob meu ponto de vista, a noção de grupo não ser hoje mais a mesma de alguns anos atrás. A aparente inexistência de um *inimigo comum*, diferentemente da situação posta no período da ditadura militar no Brasil, ou ao menos a evidência da dissolução da visibilidade deste inimigo, juntamente com as reflexões estabelecidas sobre a ideia de sujeito, modifica o sentido de grupo teatral. Como já afirmou Hans-Thies Lehmann, “A arte, e ainda mais o teatro, que se insere na sociedade de diversos modos [...] encontra-se no campo das

práticas reais sócio-simbólicas” (LEHMANN, 2007, p.21). No momento atual os valores estão voltados à expressão dos indivíduos, pois se entende que o indivíduo contém o coletivo. E se faz necessário um novo modelo de articulação, já que o desejo pelo trabalho coletivo ainda se mantém.

Aqui necessitamos um cuidado de interpretação. Como sabemos, Morin afirma que o ser humano é sempre egocêntrico – no sentido de que vê e vivencia o mundo a partir de si mesmo. Todavia, o próprio autor nos previne de que a complexidade individual é tal que quando nos colocamos no centro do nosso mundo, também colocamos aí os nossos: quer dizer, os nossos pais, os nossos filhos, os nossos concidadãos e somos mesmo capazes de sacrificar as nossas vidas pelos nossos. O nosso egocentrismo pode concentrar-se englobado numa subjetividade comunitária mais larga; a concepção do sujeito deve ser complexa.

Talvez aí esteja a chave desta nova articulação coletiva sobre a qual falávamos. Ser sujeito, afinal, é ser autônomo, sendo ao mesmo tempo dependente. E é possivelmente desta relação de autonomia-dependência que uma nova concepção de grupo e de ética coletiva na criação possa emergir. Somos seres comunitários, afinal.

Não esqueçamos, porém, que para Morin, cada um vive para si e para outro de maneira dialógica, ou seja, ao mesmo tempo, complementar e antagônica. *Ser sujeito é associar egoísmo e altruísmo*. Assim, “Todo olhar sobre a ética deve reconhecer o aspecto vital do egocentrismo assim como a potencialidade fundamental do desenvolvimento do altruísmo.” (MORIN, 2007, p.21).

Acredito que exatamente devido a esta associação constante “egoísmo-altruísmo”, foi que o ator Julio, na ocasião mencionada, mesmo não querendo fazer o exercício proposto, não deixou de fazê-lo, confrontando assim a si, para não causar um possível dano ao Grupo. O que presumivelmente não ocorreu a este sujeito naquele momento de emoções conflitantes é que lesando a si estaria, conseqüentemente, prejudicando o âmbito coletivo. Afinal, uma condição *sine qua non* para a existência de um grupo é a participação de cada sujeito individualmente. A voz de cada participante, projetada no espaço, ressoa e atinge os demais, proporcionando que todos experimentassem processos de resignificação de experiências vividas, opções feitas e conceitos em que acreditam. Por se tratar de uma relação de reciprocidade e troca, todas as vozes interferem no processo de cada indivíduo. E isto se dá igualmente com o silêncio. “Por isso, o discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo.” (BAKHTIN, 2010a, p. 87).

Creio que se deva a esta fusão o fato de que por vezes os integrantes de um trabalho se autorizam a uma isenção de participação em atividades necessárias ao andamento de um projeto, em determinados momentos. Lembro-me de certa situação em que vivenciamos uma discussão com o mesmo ator, Julio, na medida em que alguém precisava se disponibilizar a dar suporte técnico à equipe de cenografia. O apoio necessário constituía-se simplesmente em estar na sala de ensaio durante a produção do cenário, para abrir a porta ao início do trabalho e trancá-la após, no momento da finalização. Todos os demais integrantes já estavam comprometidos com outras tarefas. Somente Julio estaria, na opinião dos colegas, disponível. Porém, o ator em questão trouxe a informação de que precisava descansar durante todo o dia. Isto gerou um forte conflito entre as partes envolvidas na criação da peça. O comportamento deste indivíduo, ligado a um compromisso com sua autenticidade acima de qualquer coisa, aqui não conseguia dialogar com o coletivo. Novamente, os conceitos parecem insuficientes na prática. Uma vez mais chegamos a uma situação sem qualquer solução que não prejudicasse a uma das partes envolvidas.

Penso que devemos então, como artistas deste momento em que está evidente a complexidade do universo, refletir sobre uma ética que atenda a estes novos formatos sociais. Entretanto, não posso afirmar ainda qual seja esta ética. Não há, afinal, modelos prontos a serem seguidos, e não considero como plausível pensarmos em um exercício de moralidade. O que existe é apenas meu ideal utópico de uma organização coletiva que não deteriore o indivíduo.

Não esqueçamos aqui o papel do artista como provocador-gestor da sociedade. Como já o afirmou Lehmann, "(...) o reconhecimento de uma perspectiva *estética* do teatro talvez torne necessário notar que as investigações estéticas sempre envolvem, em sentido mais amplo, questões *éticas*, morais, políticas e jurídicas" (LEHMANN, 2007, p. 21). Ao se debruçar sobre seu trabalho, cavar um buraco muito fundo para encontrar seus ideais, é que o artista faz sua obra.

Feita esta explanação, penso que seja porque vejo o trabalho do criador como o de um provocador, que me identifico com as palavras de Morin, autor para quem a ética está ligada a um ato individual de relação com o outro, com a sociedade e, no limite, com a espécie humana. Como acredito no teatro como um encontro, como quis Grotowski, o aspecto social é tratado no presente estudo com fundamental relevância. Creio que seja no atrito com o outro que conseguimos alcançar aquilo que sozinhos não somos capazes, na vida e na obra de arte.

2.1. Aspectos Políticos Relevantes na Investigação Sobre a Ética

O cenário de transformações fundamentais sofridas pela sociedade brasileira nos planos político e econômico nas últimas décadas, as quais evidentemente influenciaram nos processos de criação e produção em teatro (e conseqüentemente nas reflexões e decisões éticas individuais e coletivas sobre o trabalho), não se trata de um acontecimento isolado. Bakhtin reconhece a ascensão do capitalismo como o fator que possibilitou do desenvolvimento do romance polifônico de Dostoiévski.

[...] o mundo de Dostoiévski é a expressão mais pura e mais autêntica do espírito do capitalismo. Os mundos, os planos – sociais, culturais e ideológicos – que se chocam na sua obra tinham antes significado autossuficiente, eram organicamente fechados [...]. Não havia uma superfície plana material, real para um contato real e uma interpretação entre eles. O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos [...]. Em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação. Esses mundos ainda não haviam perdido o seu aspecto individual, elaborado ao longo dos séculos, mas já não podiam ser autossuficientes. Terminaram a coexistência cega entre eles e o mútuo desconhecimento ideológico tranquilo e seguro, revelando-se com toda a clareza a contradição e, ao mesmo tempo, o nexo de reciprocidade entre eles. Em cada átomo da vida vibra essa unidade contraditória do mundo capitalista e da consciência capitalista, sem permitir que nada se aquiete em seu isolamento, mas, simultaneamente, sem nada resolver.

[...]

De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. [...] Criavam-se, com isso, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico (BAKHTIN, 2010a, p. 20, 21).

O filósofo Jean-François Lyotard nos auxilia na compreensão desse evento do desenvolvimento do capitalismo e da reestruturação da sociedade a partir dele. A hipótese de trabalho do francês é a de que o saber muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade chamada pós-moderna (LYOTARD, 2011, p. 3). Aqui nos interessa a visão de Lyotard na medida em que, segundo este autor, o saber científico é uma espécie de discurso. Logo, a incidência das informações tecnológicas da idade dita pós-industrial sobre o saber é considerável. “Ele é ou será afetado em suas duas principais funções: a pesquisa e a transmissão de conhecimentos.” (LYOTARD, 2011, p. 4).

Ora, se o saber mudou de estatuto, podemos nos interrogar em que medida a ética individual e coletiva de criadores de teatro tem de se adaptar às novas

circunstâncias.

Segundo Lyotard, não se pode definir que o papel principal do saber é o de ser um elemento indispensável do funcionamento da sociedade e agir em consequência para com ela a não ser que se conclua que esta é uma grande máquina.

Inversamente, não se pode contar com sua função crítica e sonhar em orientar-lhe o desenvolvimento e a difusão neste sentido, a não ser que se tenha concluído que ela não perfaz um todo integrado e que continua a ser perturbada por um princípio de contestação. A alternativa parece clara – homogeneidade ou dualidade intrínsecas ao social, funcionalismo ou criticismo do saber – mas a decisão parece difícil de tomar. Ou arbitrária.

Tentou-se dela escapar distinguindo duas espécies de saber: uma positivista, que encontra facilmente sua aplicação às técnicas relativas aos homens e aos materiais e que se presta a tornar-se uma força produtiva indispensável ao sistema, e uma espécie crítica ou reflexiva ou hermenêutica que, interrogando-se direta ou indiretamente sobre os valores ou os fins, opõe um obstáculo a qualquer “recuperação”. (LYOTARD, 2011, p. 23, 24).

O próprio autor afirma, todavia, que não seguirá uma solução de divisão como esta, uma vez que a alternativa que ela tenta resolver, mas que não consegue deixar de reproduzir, já não se faz pertinente nas sociedades desenvolvidas, pois o pensamento por oposições não corresponde ao saber pós-moderno (LYOTARD, 2011, p. 27). Por esse motivo também já não cabe o estabelecimento de uma moral, penso.

Neste contexto, ressalta que o “redesdobramento” econômico na fase atual do capitalismo, auxiliado pela mutação das técnicas e das tecnologias, segue em paralelo com uma mudança de função dos Estados: as funções de regulação e, portanto, de reprodução, são e serão cada vez mais retiradas dos administradores e confiadas a autômatos.

O acesso às informações é e será da alçada dos *experts* de todos os tipos. A classe dirigente é e será a dos decisores. Ela já não é mais constituída pela classe política tradicional, mas por uma camada formada por dirigentes de empresas, altos funcionários, dirigentes de grandes órgãos profissionais, sindicais, políticos, confessionais.” (LYOTARD, 2011, p. 27).

Lyotard afirma então que a finalidade de vida é deixada à diligência de cada

cidadão. “Cada qual é entregue a si mesmo.” (LYOTARD, 2011, p. 28). Todavia, nos lembra de que cada qual sabe ser muito pouco este *si mesmo*.

Significa dizer que podemos perceber aqui uma nova faceta da relação entre o indivíduo e o grupo, e das implicações éticas desta relação. Afinal, se um grupo é um conjunto de sujeitos que pouco sabem ser “si mesmo”, conseqüentemente, da identidade coletiva também pouco se saberá. O filósofo francês reflete esse processo como a dissolução do vínculo social e “a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos individuais lançados num absurdo movimento browniano.” (LYOTARD, 2011, p. 28). E lembra que isto é um caminho obscurecido pela representação paradisíaca de uma sociedade “orgânica” perdida.

Na prática artística, especificamente no campo do teatro, esta noção de trabalho individualizado é conflitante com o fato imutável de que o acontecimento teatral é sempre coletivo. Assim, existe o criador e, no mínimo, *um* espectador. Havendo duas pessoas já se trata de uma coletividade, como nos traz Grotowski: “O encontro resulta de um fascínio. Implica numa luta, e também em algo tão idêntico, em profundidade, que existe uma identidade entre aqueles que tomam parte no encontro.” (GROTOWSKI, 1976, p. 42). E é aí que se instala um desconforto conceitual que percebo como parte de nosso tempo: a noção de *grupo*, no sentido de *comunidade*, tão forte no discurso dos anos de 1960-70, está atravessada pelo conceito de indivíduo, e em contrapartida, os coletivos teatrais (como quer que se nomeiem: grupo, companhia, cooperativa, etc.) buscam palavras e terminologias com os quais possam se identificar. Na carta de intenção da atriz Amanda, enviada no período de seleção dos atores para o espetáculo *Primeiro Amor*, estas diferenças aparecem claramente: “Vejo com muito interesse a oportunidade de estar em contato com um trabalho de criação a partir de um grupo de artistas, e não de uma reunião de artistas agrupados em torno de uma nova criação” (Cl. Amanda). Todavia, a própria afirmação que acabamos de refletir merece um olhar mais apurado: historicamente, foi o *discurso* do período 1960-70 que era de uma coletividade equilibrada. Na prática, como já observamos, este equilíbrio pode ser questionado.

Aprofundando a discussão no campo específico do teatro, podemos nos aproximar do pensamento de Marianne Van Kerkoven sobre a fusão entre ideologia e estética no teatro para refletir as influências dos aspectos sociais aqui abordados no processo de desenvolvimento artístico atual. A autora nos lembra (KERKOVEN, 1994, p. 5) de que *ideologia* é correntemente entendida como o conjunto de pensamentos e imagens que temos com relação ao mundo e à vida, que influenciam no trabalho do artista. Todavia, leva em consideração que esta talvez seja uma forma antiquada de

pensar, e que talvez possamos inverter o processo e afirmar que as ideias e novas formas desenvolvidas pela arte podem de igual maneira exercer influência sobre os demais elementos da sociedade. Podemos refletir aqui, então, que talvez as decisões éticas que o artista revela hoje em sua poética impliquem diretamente no campo social e político, assim como o inverso disso permanece ocorrendo, ou seja: trata-se de uma relação de reciprocidade entre as ações do sujeito e do grupo e as reverberações da sociedade em que está inserido o indivíduo criador.

Interessam-nos aqui os questionamentos de Marianne a respeito do velho esquema social constituído sobre uma base econômica, da subordinação da arte em relação aos demais âmbitos da sociedade e de possíveis novos pontos de vista. A autora traz pertinentes interrogações sobre a ideia que temos da realidade e a existência de percepções diversas de mundo por cada indivíduo, afirmando que as respostas a este tipo de questão têm mudado ao longo da história, modificando provavelmente as perguntas.

Marianne reflete que ao final dos anos de 1960 havia uma crença de que as expressões da realidade social formavam parte de um todo controlável e inteligível. A sociedade estava composta por uma base e uma superestrutura entre as quais havia sem dúvida movimentos complexos, mas que eram possíveis de se controlar. Uma vez controlada se poderia, por assim dizer, desmontar essa estrutura e reconstruí-la de maneira mais justa. As categorias do pensamento marxista impulsionavam as pessoas na direção de um otimismo entusiasta no que tange à possibilidade de mudança desta organização humana. Mas as grandes mudanças precisaram se fazer esperar. E durante essa longa espera, a contradição entre a realidade e os pensamentos se tornava cada vez maior. A realidade parecia mais ilegível. A grande construção se fazia em pedaços e todos começaram a se ocupar dos fragmentos na tentativa de levar a cabo em um campo mais restrito pelo menos alguns dos objetivos. As antigas categorias de pensamento já não eram utilizáveis e não havia outras novas que pudessem substituir aquelas.

Voltando à reflexão sobre o momento atual, temos em Lyotard que o *si mesmo* é pouco, mas não está isolado, sendo tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que jamais foi. Está sempre, “seja jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, colocado sobre os “nós” dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam” (LYOTARD, 2011, p. 28).

Muitos são os conflitos que a cada momento permeiam um processo de criação em grupo, e que têm a ver com o senso de comunidade, com um desejo de comunhão com os demais. Durante o período de ensaios de *Primeiro Amor*, tivemos um embate de ideias a respeito de prioridades. Parte do elenco quis abrir mão de um dos dias de ensaio

porque haveria jogo de futebol do Brasil durante a Copa do Mundo. Outra parte discordava por priorizar o ensaio.

Nos próximos jogos da copa em que a seleção brasileira jogar, o grupo acertou que: quem não deseja assistir, se reunirá para assistir os filmes de referência juntos.

Quem optar pelo jogo, compromete-se a pegar os filmes para não perder as referências do grupo.

Não parece ter ficado tranquilo para todos, a partir da observação de uma colega, de no jogo anterior termos tido uma tarefa em relação ao jogo, nós que não optamos por vê-lo.

Metade do grupo não se manifestou a respeito, os demais se sentiram contemplados quanto a nova alternativa proposta.

O silêncio contradiz ou afirma colocação dela (DI.06/16.06.2010)?

No Grupo Neelic, grande parte das decisões são compartilhadas entre todos os integrantes. Decidir, sabemos, é o processo de análise e escolha entre várias alternativas disponíveis, é também posicionar-se em relação ao futuro. Entretanto, por estarmos vivendo em um tempo no qual a estrutura do pensamento social não segue mais o paradigma da simplicidade, cada decisão a ser tomada revela muitos aspectos inesperados do comportamento dos sujeitos envolvidos. No caso acima narrado, de escolher entre ensaiar ou não, em detrimento a assistir a partida de futebol, o sentimento patriótico e o gosto de alguns por esportes foram os fatores que causaram incômodo a outros.

Por vezes na vivência prática dos ensaios de *Primeiro Amor*, ocorreram mudanças inesperadas de ideias ou posicionamentos de um ou mais dos sujeitos envolvidos com o espetáculo, no que compete a uma decisão tomada coletivamente. Tal situação sempre causou certo espanto aos integrantes do Grupo no instante em que sucedeu. Todavia sempre se buscou a melhor administração do acontecimento, pois a transição de ótica e opinião se tornou algo não tão surpreendente no contexto atual. Sobretudo, tendo-se um discurso que defende que o coletivo não sufoque o indivíduo, é preciso tolerar algumas situações. As medidas desta tolerância é que vão sendo experimentadas no caminho. Não saberia avaliar se esta foi a melhor condução, apenas exponho que foi o caminho encontrado naquele momento. A contradição é parte do dia-a-dia, e um novo diálogo se estabelece a partir disto. Atribuo ocorrências como esta, entre outros fatores, à alta velocidade de informações, vivências, sensações, experiências e

decisões a serem tomadas que se tornou o mundo contemporâneo. E que são reflexos das contradições da condição humana. O indivíduo não é linear. Por vezes, lutamos contra nós mesmos para mantermos uma escolha feita. Por vezes, abandonamos decisões tomadas.

Na passagem abaixo, extraída do diário da atriz Amanda, fica evidente o conflito da narradora quanto a seu posicionamento ético em uma questão que interfere na vida coletiva: a da relação presença/ausência de cada ator em todos os ensaios, em um trabalho que conta com um grande número de artistas envolvidos.

Desi chegou ao final da massagem e em roda propôs que conversássemos sobre uma nova questão que lhe tinha passado.

Algumas pessoas do grupo têm se remetido a ela para avisarem que terão faltas ou sairão mais cedo nos últimos dias.

Ela nos passa que não deseja ficar com a incumbência de liberar ou não as pessoas de estarem nos encontros do grupo, uma vez ela se propôs ser grupo conosco, ainda que na função de diretora.

Um silêncio no grupo se instalou, porque a questão tenha vindo acompanhada de exemplos que colocavam dois colegas (ou três?) em exposição. A dificuldade (paradoxal?) é que também a questão não seria pensada, sem que os casos viessem a existir.

Ainda assim, aos poucos a maioria foi falando na mesma perspectiva de buscarmos um entendimento do que se tratava, do que de tomada de decisão de fato.

Minhas falas foram nesse sentido mesmo, de primeiro tentar estabelecer se estávamos falando da mesma dimensão ou não.

Sempre penso que se só damos nossa opinião, sem contextualizá-la, num grupo que ainda não se conhece gera uma atmosfera de "pensamento fechado", e não de pensamento que está buscando um entendimento conjunto.

Entendo que aos poucos, o grupo como um todo dará conta de se olhar de fora se sentindo "dentro", igualmente.

Isso é diferente, muito difícil, mas creio que seja possível, pois mesmo que não tenhamos fixado nesse encontro uma fórmula de regras como vamos tratar das faltas e saídas mais cedo de quem tem necessidade, me parece que ficou tranquilo que não estará nem na figura da diretora, nem na autonomia sem consciência dos indivíduos.

Pergunto-me como perguntar (DI.06/02.06.2010).

Creio que ocorrências como essa sejam sintoma de termos na equipe da peça atores convidados. Em nossa experiência no Grupo Neelic, quando um integrante tem um

comunicado a fazer, o faz para todos. Devido a situações como esta, criamos no Núcleo o hábito da partilha de sensações, desejos, frustrações, expectativas, observações, conclusões, interrogações e experiências numa tentativa de diálogo frontal realizada entre os integrantes, sempre que necessário. Os convidados foram introduzidos, mas isto não significa que conseguiram se sentir à vontade para agir da mesma forma. Nestes momentos, muitas vezes não chegamos a nenhuma resposta de imediato sobre questões que precisávamos resolver. Muitas vezes, mesmo sem percebermos, estabeleceu-se uma hierarquia que separava membros do Grupo dos atores convidados. Grande parte das vezes, o conflito abordado fica ressoando nos sujeitos do Grupo e a resposta aparece como procedimento prático não verbalizado, em atitudes dos integrantes. Interrogo-me, porém, sobre agenciamentos diferentes neste tipo de situação, que envolve o cotidiano de nossa companhia, e creio que de outras.

Muitas vezes também, durante as partilhas, aconteceram silêncios significativos. Quando Amanda, em seu relato, afirma “Pergunto-me como perguntar”, podemos perceber que algo não foi dito. E em muitos momentos deste processo houve silêncios, como já observado neste trabalho, sobre os quais não posso afirmar se foram positivos. Eles me levam a pensar que se eu não falo algo que penso, é porque estou questionando, refletindo ou até mesmo discordando. Significa dizer que não estou oportunizando o confronto e o crescimento coletivo, por receio. Isso coloca até mesmo em questão as próprias partilhas, pois aparentemente estas perdem sua validade. Por outro lado, conviver com um número razoável de pessoas implica aceitar não só suas palavras, mas as ausências destas. A ausência de som, em si, é uma forma de expressividade, e ouvidos mais apurados o percebem com clareza.

Tudo isso me leva a pensar que talvez a existência de grupo e o convívio coletivo estejam tão fragilizados pela percepção da figura do sujeito, que as pessoas estejam receosas de serem responsáveis pelo desequilíbrio coletivo, ou por qualquer ruído de comunicação que possa pôr em risco a criação conjunta, preferindo calar a arriscar perder o aparente equilíbrio que conquistaram e que consideram precioso. Todavia, sem exposição de nossas ideias, não há encontro, nem confronto integralmente possível. Sem os necessários vínculos e conseqüentes atritos, é impossível chegarmos a uma identidade ética. A identificação estética até pode ser alcançada, desde que alguém (como o diretor ou produtor, por exemplo) determine as decisões. Mas as escolhas éticas só se fazem no amadurecimento de experiências comuns.

Podemos notar que o pensamento de Kerkoven contrasta com esta contradição: a autora sugere que talvez isso tenha se tornado algo saudável. O retorno

que acontece atualmente a uma consciência histórica, o desejo de reencontrar uma unidade nova entre os fragmentos tem recebido, segundo ela, uma luz nova e uma perspectiva mais justa.

Atualmente há um retorno para este caminho desde o fragmento até a unidade, até a totalidade, mas sem um marco estrito em que tudo tem seu lugar preciso. Marianne (KERKOVEN, 1994, p. 13) defende que talvez resida aí a significação profunda da vulnerabilidade da arte atual. É preciso que encontremos, na visão da autora, novas combinações para conceder à realidade um vocabulário manipulável.

Façamos um exercício de comparação entre o período atual e aquele dos anos de 1960/70. Embora saibamos serem dois contextos absolutamente diversos, tratemos tal possibilidade apenas como um exercício de pensamento: vemos reaparecer hoje novas formas de compromisso político na arte, mas a transmissão de ideias políticas no interior das formas artísticas se faz de maneira muito mais individual.

Na opinião de Marianne, o individualismo tem tanto um lado negativo quanto positivo. A autora justifica que fala em negativo no sentido de que este individualismo – alimentado pela presunção que se deriva de uma prosperidade material – nos projeta até nós mesmos fazendo com que não alcancem difusão os movimentos de solidariedade dirigidos a todas as classes de desprovidos que há no mundo. Ela questiona o que tem feito o setor artístico pela ex-Yugoslávia ou pela Somália, por exemplo.

Entendo que aqui não nos cabe classificar ou entrar em juízo de valores sobre tais fatos. Uma possibilidade que vislumbro é a de que o setor artístico esteja sofrendo implicações, nos campos da ética e da estética, dos acontecimentos históricos passados, lutando por sua sobrevivência, sem fôlego ainda para se ocupar de outros segmentos da sociedade, visto que historicamente o período em que nos encontramos atualmente é de recuperação dos esfacelamentos causados por governos fascistas no mundo inteiro. Mas não nos deixemos seduzir aqui pela opção do julgamento da situação vivenciada hoje.

A fusão da ideologia e da estética no teatro contemporâneo nos remete aos anos de 1970, ao trabalho de criação coletiva, motivado pelo desejo de dar voz a todos os aqueles que à época não eram ouvidos. Na prática artística as ideias eram o trabalho coletivo e a busca por estabelecer um diálogo direto com o público. A autora observa que, de forma diferente, o ator tem se tornado o elemento primário e essencial do processo criativo no teatro, atualmente. Recorre-se à subjetividade dos criadores, à sua essência individual completa, não somente às suas atitudes técnicas. Não há a necessidade de ouvir uma só voz; pelo contrário, se quer escutar vozes diferentes, se quer fazer presente o pensamento individual de cada colaborador. Os atores não são apenas executantes,

como já foram historicamente considerados, mas se convertem em co-criadores.

Os espectadores são entendidos da mesma forma: não são considerados como consumidores passivos, mas como indivíduos ativos, como homens que pensam, sentem e se expressam. O pensamento político que se encontra hoje no teatro está muito condicionado por esta atitude ética, segundo Marianne. Ela compreende que a contradição do compromisso atual do artista reside no fato de que ele próprio, que era tradicionalmente uma força social progressista, está se tornando nesse momento um defensor dos “velhos valores”. A autora interroga se o artista se tornou conservador ou é o mundo que “está invertido”. O que contesta as tendências gerais da sociedade neste momento, luta contra a “ficcionalização” da vida através dos meios de comunicação, contra uma via que se desenvolve em uma “realidade” virtual, defende a velha cultura, a leitura lenta dos clássicos da literatura contra as imagens a toda velocidade do videoclipe, defende o estudo do passado que nos conduz a uma compreensão mais profunda de nosso próprio tempo, luta contra o consumo superficial de uma vida atual que se vê reduzida a clichês. De uma situação tal nasce uma turbulência, é o sentimento de confusão individual, o sentimento de impotência que expressam muitos criadores atuais.

Todavia, diferentemente das afirmações da autora, penso que a velocidade de informação nos leva a novas formas de relação com o conhecimento, e que é ultrapassado o pensamento que refuta a tecnologia como parceira do artista.

De fato, entendemos que não apenas as escolhas que são feitas estão imbuídas de posicionamento ético, mas também as decisões são implicadas daquilo que é deixado para trás. “As mudanças que a nossa preparadora fez no encontro da Marília e do Julio ficaram boas, mas eu gostava da cena antiga, ela era simples, mas era exatamente da simplicidade que eu gostava.” (DI.05/21.09.2010). Este apego com o que já foi é o que muitas vezes não nos permite avaliar. Afinal, assim como na situação específica presente no excerto acima, em diversos momentos da criação elementos são abandonados. Porém, tais elementos são substituídos por outros, ou se tornam outros, se transformando e se remodelando ao longo do processo. Em sua tese de doutoramento, *La Ética de la Festividad en la Creación Escénica*, Patricia Fagundes afirma que “um espetáculo é seu processo, ainda que isto não seja imediatamente visível” (FAGUNDES, 2010, p. 250, tradução minha). A autora nos traz que:

Muitos outros aspectos sobre o primeiro ensaio de *Sonho de uma Noite de Verão* poderiam ser abordados, tanto aqueles que dizem respeito a uma dimensão objetiva dos acontecimentos quanto os que estão implícitos, latentes ou ocultos. Eu poderia descrever os exercícios realizados, recordar os comentários

posteriores, as conversas, os olhares.

[...]

Todos os elementos citados afetam e intervêm no processo e nas formas do espetáculo desenvolvido [...] (FAGUNDES, 2010, p. 259, 260, tradução minha).

Como também observado por Fagundes, há milhares de casualidades na criação artística. Nem tudo tem uma justificativa evidente ou racional. Por vezes, conflitos surgem inesperadamente pelo próprio andamento do processo e atitudes dos envolvidos, e neste caso, os procedimentos de criação e de rotina de ensaio têm que ser remodelados. Conseqüentemente, a obra vai sendo transformada.

Estou exausto e quando penso que amanhã e depois não vou conseguir dormir o tanto que preciso e mereço isso me desanima ainda mais. Não tem sido fácil aguentar a mim mesmo nas últimas semanas.

Hoje conversamos muito no início do ensaio. Uma coisa que tem me incomodado ultimamente é chegar sempre na hora, me esforçar bastante para isso e mesmo assim nada começar na hora, eu me virar em mil, almoçar correndo, dormir pouco e tudo atrasar devido aos outros. Conversamos também sobre isso, e nosso horário mudou para as 14h. Espero que esta medida nova resolva.

Recebi alguns conselhos da Desi sobre minha atuação e como sempre são válidos, mas, no primeiro momento, difíceis de serem trazidos para a prática. Estou exausto e isso é constante. Ensaíamos pela primeira vez com os figurinos. Foi bem diferente e dá outra vibração para o ensaio. Meus sapatos são uma espécie de coturno, bem confortável e bastante cênico. Ter a Rô Cortinhas cuidando do nosso figurino é uma bênção e uma tranquilidade muito grande (DI.01/01.11.2010)

Neste relato de ensaio, podemos verificar vários elementos que interferem na obra: a falta de tempo em que o narrador se encontra e as conseqüentes alterações de humor devido ao cansaço físico e mental, a colaboração da figurinista, as medidas tomadas coletivamente. É necessário uma escuta de cada indivíduo para com esses elementos que remodelam o processo. Observemos agora o relato de outra pessoa, sobre o mesmo dia:

Hoje fizemos uma conversa sobre as questões que surgiram graças às coisas que a Rô apontou no último ensaio. Surgiram várias coisas. Subjetividades.

Reorganizamos os próximos ensaios. Marília estava um pouco desligada. Todos cederam um pouco. Julio tem uma festa dia 20, daí não poderia ensaiar dia 21 pela manhã. Irritou-me um pouco isso.

Ensaio com figurinos. Senti calor. Tentei explorar mais as palavras. Acho que ficou um pouco lento. Amanhã tem ensaio de manhã. Eu sei que é preciso, mas eu bem que queria descansar amanhã de manhã (DI.07/01.11.2010).

Percebemos aqui as implicações da atmosfera da obra e de sua criação no trabalho dos atores. Podemos pensar que a proximidade da estreia e o excesso de convívio tornam o ambiente tenso. Paralelamente, consideramos que a atmosfera ficcional na qual estamos trabalhando também traz reflexos às relações entre as pessoas.

Porém, podemos ainda ponderar sobre o seu oposto: talvez sejam os próprios atores que criem um ambiente tenso (na busca da atmosfera da peça), e tal ambiente eleito para o plano ficcional acabe tomando conta dos acontecimentos de forma desmedida. São diversas as possibilidades. No excerto abaixo, por exemplo, percebe-se que a pessoa que narra está se sentindo sobrecarregada por ter escolhido participar de dois espetáculos simultaneamente:

Como está difícil fazer essa personagem. Ai, eu vou enlouquecer, é *Rinoceronte* prá lá, *Primeiro Amor* prá cá. Mas eu consigo. Ai, as cenas estão lindas. A mendiga é um sarro, os cegos estão fofos (DI.05/09.10.2010).

No caso da montagem de *Primeiro Amor*, a resposta encontrada foi seguirmos trabalhando, tentando superar individual e coletivamente as crises que surgiam, sobretudo no período final da construção.

A decisão tomada, por cumprir a agenda de estreia, teve implicações, como se pode ver no relato abaixo, em que aparece um problema que enfrentamos com o preparador musical. Este não conseguiu cumprir as datas de ensaios conosco, o que trouxe uma sensação de prejuízo para alguns criadores. Até hoje nos interrogamos se as decisões tomadas naquele período foram sábias. Porém, este foi o ponto ao qual conseguimos chegar, ainda que perdendo elementos pelo caminho.

Sobre o preparador musical, ficou decidido que não contaremos com ele, já que não há mais tempo hábil.

A música da Marília, da Roberta e da Amanda irá sair do espetáculo, ao menos sair da forma que está hoje. Acho isso bem lamentável, já que contracenou com Roberta e a Marília e uma das formas mais intensas que eu tinha de contato com elas era através da música. Mas já imagino como deve estar sendo ruim para elas e não vou aumentar ainda mais esse sentimento nelas (DI.01/15.11.2010).

Poderíamos mencionar diversos fatores que interferem na criação, como o espaço onde ocorrem os ensaios, o número de pessoas envolvidas, se o trabalho é ou

não remunerado de acordo com as metas da companhia, entre outros. Todavia, lembremos que o aspecto que realmente nos interessa aqui é aquele do âmbito relacional entre os sujeitos que integram a obra. Como já dito, as reflexões estabelecidas sobre a ideia de sujeito atualmente modificam o sentido de grupo. A ótica individual muitas vezes se sobrepõe ou se equivale a uma causa coletiva. Significa dizer que é necessário um novo modelo de articulação, se há o desejo de se trabalhar em grupo. Um modelo que consiga atender às necessidades individuais e, concomitantemente, pôr em prática as metas coletivas. Este novo formato não é contrário à ideia de sujeito. Então a questão que se pode perceber é precisamente esta: será exatamente nesta relação de autonomia-dependência que uma nova concepção de grupo e de ética na criação talvez possa alicerçar suas bases?

O indivíduo deverá aprender a se organizar a partir da relação com os elementos externos. Não havendo mais uma idealização ilusória de grupo coeso, só podemos supor que a responsabilidade de manutenção de um trabalho no qual a noção de comprometimento ético com todas as instâncias do evento cênico esteja nas mãos de cada um.

3. O EXERCÍCIO DA ÉTICA NAS TRÊS CAMADAS DO TRABALHO EM TEATRO

O entendimento do que seja uma atividade coletiva, com a coexistência de diferenças, que se impôs nas últimas décadas, determinando novos modelos de funcionamento também no âmbito do grupo de teatro, nos leva a uma relevante questão: *De que forma se pode atuar em conjunto contando com a responsabilidade individual dentro da estrutura coletiva, sem que se esbarre em um processo opressivo para os sujeitos envolvidos?*

A partir da observação do processo de criação de *Primeiro Amor*, pude perceber que este caminho que conduz ao espetáculo de teatro e que tem como condição *sine qua non* o convívio entre os seus integrantes é composto de três camadas (as quais são um modo operatório de analisar, pois no processo encontram-se articuladas).

A primeira trata-se do *convívio da produção*, e diz respeito a tudo o que ocorre fora de cena – nos bastidores, durante o ensaio (e o espetáculo) e em toda a sala, nos momentos anteriores e posteriores ao ensaio, nas interações entre as pessoas. A segunda é a da *criação cênica propriamente dita*, ou seja, do envolvimento entre todos os elementos que fazem parte explicitamente da composição da obra. A terceira constitui-se do *convívio com o espectador*. Esta última, no entanto, será tratada no próximo capítulo.

Refletindo sobre o processo de *Primeiro Amor*, tornou-se evidente também que é a própria dinâmica do convívio, no cruzamento das suas camadas, que origina questões e desperta desafios a serem superados pelos sujeitos engajados no processo. Desta forma, uma vez que trabalhamos em constante interação, podemos inferir que um adequado exercício de ética é o de refletir acerca das relações desse convívio e agir de acordo com esta reflexão.

3.1. A Estrutura Convivial

Pensar sobre processos de criação em teatro significa refletir acerca de um razoável tempo de convivência entre criadores. É preciso perceber que esta convivência interfere na composição da obra – tanto no processo de ensaios quanto no formato final do espetáculo e em suas apresentações. Significa dizer que ambas as camadas dialogam ininterruptamente e se afetam mutuamente.

Jorge Dubatti afirma que o ser do teatro precisa ser redefinido *com base nas mudanças nas práticas específicas e na cultura* [grifos meus] (DUBATTI, 2007, p. 8, tradução minha).

A base da teatralidade deve ser procurada nas estruturas conviviais. Sem convívio – reunião de dois ou mais homens, encontro de presenças em uma encruzilhada espaço-temporal cotidiana – não há teatro, portanto, podemos reconhecer nele o princípio – em ambos os sentidos de fundação e de ponto de partida lógico-temporal – da teatralidade (DUBATTI, 2007, p. 43, tradução minha).

No encontro do grupo posterior ao término da temporada, aparece claramente esta estrutura de relação entre o convívio da produção e a criação cênica propriamente dita, uma vez que, como se pode ver nas palavras abaixo, por uma espécie de respeito do ator pelo diretor ações deixam de ser tomadas em favor da obra.

Eu acho que tinha momentos, mas desde o início, não só no final – no final acho que isso ficou mais evidente – que às vezes a gente como grupo ficava (e aí é marcado quando a gente começou a peça) esperando de ti como diretora, mas não é que (me parece) como grupo a gente não tomava iniciativa porque a gente não queria fazer, eu acho que era, além disso, era o respeito de não entrar no campo que tava pra outra pessoa – mas também não sei se tava, porque tem coisas que não precisam demandar da direção, é uma experiência [...] (RV.13.12.2010).

Dubatti afirma que os vínculos estabelecidos em grupos de artistas de teatro (os códigos internos) afetam aos espectadores, como também à relação de cada artista com o outro e consigo (DUBATTI, 2007, p. 55,56, tradução minha). Devemos atribuir atenção especial a esta condição fundamental do convívio, pois uma vez que todos estão partícipes, são responsáveis pela escolha primeira de compor o coletivo em que se inserem.

A estrutura interna dos grupos e companhias, além dos vínculos estritamente humanos [...] é também uma instituição pedagógica [...]. A relação do artista com ele mesmo em cena implica a escuta e o grau de consciência de si mesmo na atividade convival como formação da subjetividade [...] (DUBATTI, 2007, p. 55,56, tradução minha).

Esta rede de vínculos recíprocos que se estabelece – do ator consigo, com o colega e com toda a estrutura à sua volta (técnicos, objetos, espaço, espectador, cotidiano) denota uma atmosfera que leva a uma peculiar produção de elementos simbólicos que se comunicam e se relacionam de forma ininterruptamente atritada. Significa dizer que, uma vez o artista tendo escolhido ser parte da experiência de criação, suas atitudes implicarão direta ou indiretamente na obra em si.

Todavia, um problema que surge é o de por vezes haver um constante exercício individual de assegurar boas relações no convívio. Poderá ocorrer de,

eventualmente, até mesmo deixarmos de tomar ações necessárias à obra, como se pôde verificar na fala da atriz Amanda.

Sobre esta questão de flutuações constantes entre atitudes e omissões das incertezas acerca da melhor forma de tratamento de diversos pequenos aspectos da relação, encontramos nos escritos de Roland Barthes pensamentos sobre o *Viver-Junto*, que auxiliam a compreender a situação vivida no âmbito do trabalho coletivo. A terminologia é referente à rede de elaborações do linguista com relação a coletivos muito particulares, que não sejam nem o casal, nem a multidão. Em suas próprias palavras, “[É] uma fantasia de vida, de regime, de gênero de vida, dáita, dieta. Nem dual, nem plural (coletivo)” (BARTHES, 2003, p. 13).

O autor francês cunhou, para refletir o *Viver-Junto*, o termo *idiorritmia*. A formação da palavra vem do grego *ídios* (próprio, particular) e *rhythmós* (ritmo). Barthes evidencia uma lembrança etimológica importante, nesse caso: primeiramente, *idiorritmo* é quase um pleonasma. O *rhythmós* é, por definição, individual: interstícios, fugitividade do código, do modo como o sujeito se insere no código social (ou natural). Em segundo lugar, remete às formas sutis do gênero de vida: os humores, as configurações não estáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; ou seja, o exato contrário de uma cadência cortante, implacável de regularidade. Acontece que o *ritmo* tomou um sentido repressivo (como o ritmo de vida de um cenobita ou de um falansteriano, que deve agir de maneira regulada de perto pelo relógio, por exemplo), e por isso na perspectiva do autor foi preciso acrescentar *ídios*. Neste contexto, Barthes sugere uma simplificação bastante funcional: *ídios* ≠ *ritmo*, *ídios* = *rhythmós*.

Para terminar esta primeira apresentação da *idiorritmia*, vou apresentar um traço que me parece caracterizar o problema de modo tópico. De minha janela (1º de dezembro de 1976), vejo uma mãe segurando o filho pequeno pela mão e empurrando o carrinho vazio à sua frente. Ela ia imperturbavelmente em seu passo, o garoto era puxado, sacudido, obrigado a correr o tempo todo, como um animal ou uma vítima sadiana chicoteada. Ela vai em seu ritmo, sem saber que o ritmo do garoto é outro. E, no entanto, é a sua mãe (BARTHES, 2003, p. 19)!

Devemos perceber que, se na relação de uma mãe com seu filho (que podemos considerar uma das mais próximas – senão a *mais* próxima das relações entre dois seres) a articulação positiva da *idiorritmia* é, segundo o próprio Barthes, utópica (BARTHES, 2003, p. 14), é compreensível que entre integrantes de um grupo de teatro seja sempre uma busca complexa e provisória, ou seja, um exercício constante. Todavia, isto não é motivo suficiente para a escolha de uma atitude negligente na relação entre

sujeitos adultos que decidiram atuar juntos no palco e fora dele. E é aí que consiste a sutileza desta relação e das questões aqui suscitadas.

3.2. A Rede de Afetos

Uma das principais características que podemos observar na estrutura convival é o fato de que os diversos aspectos do convívio da produção e da criação cênica propriamente dita se afetam reciprocamente todo o tempo.

Uma simples ação ou palavra dita por um dos participantes do conjunto por vezes desencadeia uma série de ajustes ou desajustes que poderão aparecer explícita ou implicitamente na obra cênica, por exemplo. De forma semelhante, as relações pessoais que se estabelecem entre os componentes de um trabalho cênico nem sempre são exclusivamente positivas ao ambiente da criação, embora à primeira vista haja uma tendência de se acreditar que o vínculo afetivo entre os parceiros de criação seja um bônus do trabalho.

O trecho abaixo foi colhido no registro de vídeo do encontro de retorno depois de terminada a temporada de *Primeiro Amor*. Nele, podemos observar algumas das implicações dessa rede de afetos que se estabelece no convívio coletivo.

Julio – [...] pra mim não foi fácil, nada desse processo. Eu sinceramente levo mágoas de coisas que eu ouvi, de coisas que aconteceram... e não sei se eu tenho mais o que dizer, sinceramente. [*Silêncio de todos*] Eu acho que... enfim, eu acho que no que entra no juízo de valor, de estar a tua vida pessoal sendo de certa forma julgada, questionada, eu não respondo a isso, eu não consigo responder a isso. E pode não ter sido essa a intenção, ou foi exatamente essa a intenção, mas eu me senti em vários momentos com essa questão na minha cabeça. E eu não sei lidar com esse tipo de coisa, quando a minha vida pessoal está sendo questionada, está sendo esmiuçada... eu acho que certas coisas têm que ser separadas, têm certas coisas que são sagradas e não devem ser tocadas. Talvez porque eu não toque nessas questões com ninguém. O papel não foi fácil pra mim, eu cansava de sair dos ensaios extremamente mal. Agradeço imensamente ao grupo, aos colegas, ao companheirismo, nunca me faltou, principalmente a ti [*se referindo à colega Amanda*] e à Roberta, que eu digo o quanto é importante o que vocês fizeram mais de uma vez [...], de “tipo assim, ó” me tocar (*referindo-se a um toque afetuoso no colega, anterior à entrada em cena*) antes de entrar, mais de uma vez vocês fizeram isso e, nossa, isso foi muito importante. Não foi nada fácil, não sei se eu tenho respostas ou se eu tenho mais questionamentos de tudo isso, de todo o processo... mas foi isso. Quero dizer que eu não sou modelo, eu não sou perfeito, eu tenho que melhorar em muitos aspectos, mas ao mesmo tempo eu me magoei bastante em todo o processo.

Marília – [*Em resposta ao que o colega acaba de declarar*] Eu acho que... não sei, sabe, levar alguma mágoa, assim... Eu acho que em muitos momentos eu quis me magoar com alguma coisa. Talvez mesmo sendo muito pessoal, porque aquela maneira ou aquela palavra ou aquela situação me magoou de alguma maneira, mas eu acho que não é preciso carregar isso assim, levar isso. Eu acho que de alguma maneira essas mágoas são tão mesquinhas, sabe... (RV.13.12.2010).

Temos nesta passagem alguns elementos sobre os quais podemos deduzir que sofrem a influência da rede de afetos que se estabelece no convívio entre colegas de grupo. Primeiramente, há a situação de Julio julgar relevante separar a sua história pessoal do trabalho de criação. Todavia, devemos lembrar da fatalidade de ele ter uma visão dos acontecimentos que não consegue fugir à sua condição egocentrada (percebemos isso na medida em que a fala seguinte, de Marília, demonstra um outro ponto de vista sobre o ocorrido). Em contrapartida, existe uma questão ética que podemos reconhecer aqui, sobre a invasão à história pessoal do ator. Até que ponto podemos nos conceder o direito de julgar as atitudes de um sujeito de acordo com suas experiências pessoais, pelo simples fato de conhecê-las ou não? Até que ponto isso realmente interfere e até que ponto somos nós, que estamos à volta, quem provocamos esta interferência? Devemos nos interrogar aqui como podemos integrar a subjetividade de cada criador no trabalho em teatro sem cometermos julgamentos ou invasões. Embora, é claro, exista sempre uma parcela de fragilidade emocional maior ou menor conforme o sujeito. Esta poderá, dependendo das especificidades de cada caso, ser alimentada por elementos do processo, como as dificuldades de superação a cada ensaio, na experiência de elaboração de um personagem (como o próprio ator o identifica nesta situação particular).

Há ainda nesta situação um aspecto que podemos identificar, da necessidade de tratamentos diferenciados a cada sujeito. Julio aponta positivamente o quanto alguns membros do grupo foram capazes de perceber a sua necessidade individual de um estímulo a mais. Todos se preparam juntos, desde o aquecimento físico até o momento de maquiagens, se abraçam antes de entrarem em cena (prática comum entre os atores deste espetáculo), realizam todos os procedimentos coletivamente, e se ainda assim há alguém que precisa de algo em particular, o próprio grupo cria dinâmicas, muitas vezes silenciosas, de resolver a questão, como vimos na fala do ator. Todavia, há aqui uma questão que permanece sem resposta: no calor dos acontecimentos, na euforia (ou sobrecarga) de uma estreia, de uma temporada, o grupo deve realmente ter a obrigação de atender às necessidades especiais de um ou outro sujeito? Ou será o indivíduo que

deverá, em momentos como este, se adequar ao coletivo?

As formas como o grupo se organiza para atender às especificidades de cada colega no processo de *Primeiro Amor* aparece em diferentes ocasiões. Podemos perceber ainda no relato videográfico de 13.12.2010, pelo silêncio que se instalou entre os atores após as primeiras afirmações de Julio, e pelo cuidado e polidez que todos tiveram mesmo ao discordar de seus pontos de vista, que se instalou naquele momento um ambiente propício, por parte de todos, a que o colega pudesse se expressar.

Entretanto, após o grupo receber as palavras do ator e tentar digeri-las, mesmo que de forma pacífica, as asserções dos demais divergiram de seu posicionamento, como se pode perceber:

Roberta – Eu acredito em falar pra pessoa, lavar a roupa suja.

Amanda – E não levar pro lado pessoal, não é nada pessoal.

Roberta – É. Eu não consigo ficar com uma coisa aqui [*faz um gesto com a mão, apontando para o próprio corpo*]. Ainda mais convivendo com aquela pessoa. Não consigo...

Marília – Tem coisas que eu escrevi no diário e que eu nunca falei pras pessoas aqui. Mas eu espero que elas sintam isso, sabe? [...] o que eu mais aprendi aqui é que às vezes tu tens que falar. Mesmo guardando pra ti e sabendo que tu tens aquele respeito e aquele carinho, ou tu tens aquela mágoa pela pessoa, tu tens que falar [...].

Roberta – E às vezes tu tá fazendo uma coisa que tá fazendo mal pra outra pessoa e tu não tá sabendo que tu tá fazendo mal pra essa pessoa, né? E aí se tu não dizes isso, não é nem por mal [...] (RV.13.12.2010).

Da mesma forma que a situação aqui analisada, poderíamos refletir sobre diversas outras ocorrências plausíveis em processos de criação que sofrem implicação da rede de afetos: dois atores que começam a namorar e trazem seus problemas pessoais para a sala de ensaio; duas atrizes que disputam um papel e permitem que suas frustrações invadam o ambiente e prejudiquem a criação; um(a) criador(a) que enfrenta um processo de luto durante o período de ensaios e não consegue estar emocionalmente disponível para o trabalho; entre outras. Enfim, como sabemos, o campo da hipótese é vasto, quiçá infinito, e ingênuo seria tentar medi-lo. O fato é que, nas situações que aqui analisamos, os atores responderam a um convite de participar da montagem da peça, pois entenderam a participação no projeto como conveniente naquele momento. Já nos primeiros acordos feitos, foi explicitada a relação de grupo que seria estabelecida, na qual

a ação de todos em função da obra seria indispensável. Assim, quando acontece de algum dos componentes negar seu envolvimento com a obra da qual escolheu ser parte, podemos considerar que a própria obra é ferida. Eventualmente ocorrerá de um ou outro colega se sobrecarregar fazendo tarefas além daquelas que lhe foram designadas, como poderá acontecer de o espetáculo ir à cena com situações não completamente resolvidas. O que podemos verificar na trupe de *Primeiro Amor* é que houve um discurso harmonioso, mas na pragmática do cotidiano (que determina a construção poética), surgiram questões emblemáticas quanto ao procedimento técnico dos criadores.

Tal panorama abre uma questão ética bastante complicada, pois, se um grupo não se harmoniza sobre as ações de seus indivíduos, o trabalho se torna uma rede de cobranças, pois A considera que B não está fazendo sua parte. Enquanto isso B considera que está fazendo sua parte e que A não tem direito a lhe questionar sobre seu envolvimento com o trabalho e as razões pessoais que o levam a estar ausente em determinadas circunstâncias. Porém, A entende que se as razões pessoais não forem suficientemente válidas, entramos no campo das prioridades de trabalho. Afinal, tais situações só chegam a acontecer justamente devido à condescendência que se instala num ambiente criativo, por vezes. Neste quadro, podemos pensar sobre a fragilidade das relações num ambiente de criação artística, se comparadas àquelas que se estabelecem em alguns outros segmentos profissionais. Num emprego formal (em uma indústria, por exemplo), no qual, como funcionário, B não teria espaço para exposição de certos pensamentos, possivelmente não teria o mesmo tipo de atitude. Podemos nos interrogar aqui acerca dos caminhos que levam o sujeito a se autorizar a confundir um espaço de liberdade de expressão com aceitação da falta de comprometimento pessoal.

O teatro não ser bem visto com respeito pelas pessoas que nos cercam.

Quem quer e consegue se envolver.

Quem quer e mesmo assim não consegue.

Sabermos quem e quantos de nós vão estar 100% ou da forma que for, é necessário para sabermos com o que podemos contar para o trabalho que é PROFISSIONAL (DI.06.29.06.2010).

Aqui podemos então abrir uma discussão sobre a noção de profissionalismo e a vivência da arte independente como uma escolha ética. No Grupo Neelic, executamos

alguns de nossos projetos sem financiamento prévio. Porém, estamos em pleno acordo que o artista seja remunerado pelo seu trabalho. A este propósito, posso afirmar que diversos de nossos projetos têm financiamento garantido antes de iniciarem. E, daqueles que não têm, arrecadamos sempre bilheteria, no caso de espetáculos, e mensalidades no caso de cursos. Todavia, não temos como condição para criação de uma obra a existência de um patrocínio, pois desejamos executar nosso ofício de forma continuada, desenvolvendo assim, uma prática também de formação de plateia. Entendemos que, num país em que a demanda de projetos artísticos é significativamente maior do que a quantia de patrocínio disponível, lamentavelmente, em dadas ocasiões, se não agirmos desta forma, determinadas obras que desejamos criar nem sequer existirão.

Também consideramos relevante produzirmos regularmente alguns eventos (como saraus ou mostras de exercícios) com caráter gratuito, para que pessoas que de outra forma não teriam acesso à experiência teatral, possam fruir de algumas de nossas criações. Consideramos a estrutura econômica brasileira suficientemente complexa para termos o ideal utópico de que todos conseguirão ter acesso ao teatro quando assim o desejarem.

Também há aí o fato de que nosso projeto artístico não se restringe a um único evento ou espetáculo, ou a ações isoladas. As realizações de nossa companhia são pensadas em conjunção com as anteriores e em idealização com as futuras. Um dos principais valores que entendemos no trabalho artístico é o de não ser um ofício, simplesmente, e tampouco um meio, mas de ser objetivo em si. No caso do teatro, que para se concretizar deverá ser uma experiência partilhada entre no mínimo duas pessoas, sendo uma delas um espectador, se a obra não vai à cena, não há obra.

Porém, entendemos também que essa é uma posição polêmica e complexa. Compreendemos que, quando trabalhamos com artistas convidados, corremos o risco de alguns não terem um amplo entendimento das implicações desta escolha em suas vidas. Consequentemente, ainda que no discurso desejem ser parte de alguma de nossas obras, na prática por vezes encontram engessamentos ou bloqueios em seus cotidianos.

Portanto, questões que ficam ainda abertas dizem respeito à responsabilidade individual (*Por que agimos com diferentes formas de comprometimento quando contratados formalmente e em acordo verbal?*), à relação com o outro (*Por que consideramos que nossas questões pessoais são tão relevantes a ponto de não nos colocarmos no lugar do outro às vezes?*), à relação com a obra em si (*Por que, apesar de ter opinião formada sobre o assunto, ainda assim por vezes escolhemos a condescendência?*) e à própria natureza do vínculo (*Por que temos a sensação de que*

com relações de carinho e intimidade no campo pessoal o trabalho decorrerá de forma melhor? Será essa uma impressão verdadeira?).

3.3. Compromisso Social

Das interrogações que acabam de ser suscitadas, podemos afirmar que a que se refere ao comprometimento está abrigada por uma questão maior, a da responsabilidade individual com o âmbito social.

Assumir tal compromisso é, talvez, a única atitude que poderá garantir a não desarticulação do coletivo enquanto potência produtiva, afinal, o coletivo produz independentemente dos julgamentos individuais.

Podemos afirmar que esse aspecto da experiência de grupo acarreta consequências a ambas as camadas da estrutura convivial.

No tocante à primeira camada, do convívio da produção, podemos evidenciar o quanto as atitudes de alguns, descompromissadas com o ambiente coletivo, podem reverberar no envolvimento dos outros com o trabalho. Abaixo vemos, em respostas ao questionário proposto aos atores, exatamente esta questão se desdobrando em dois diferentes pontos de vista sobre uma mesma situação:

Percebi um nível alto também de comprometimento e envolvimento, contudo, alguns momentos foram para mim um pouco “chatos”, o que pode ter me levado a certos momentos de baixa no envolvimento. Na temporada creio que tive uma grande vontade que tudo desse certo, embora afirme que poderia ter me concentrado e organizado melhor nos momentos que antecederiam a hora da apresentação (QU.05, resposta à pergunta 06).

Organização do grupo, disponibilidade dos atores para com o processo. Às vezes eu senti certo egoísmo da parte de alguns colegas. Ética de alguns que não condiz com o tratado pelo grupo. Respeito com o grupo (QU.04, resposta à pergunta 12).

De forma semelhante, esse senso de responsabilidade individual (ou sua ausência) irá desencadear consequências também na esfera da criação cênica propriamente dita, como se pode ver no relato que se segue:

[...] desorganização de alguns, que deixam seus pertences (de cena e de fora de cena) largados, mal organizados e atrapalhando. A concentração nas coxias nem sempre é respeitada e nesse processo, ao menos para mim, se mostrou fundamental. Não acho legal ficar conversando nas coxias quando um colega que está quase entrando em cena está buscando se concentrar. Nem sempre isso me atrapalhou, mas acredito que esse comportamento pode ser revisto. Muitos depois da roda de fechamento voltam a falar de coisas que não dizem respeito ao espetáculo e também não acho isso apropriado, acho que aquele momento é de concentração, de “entrar” no personagem e manter o silêncio e o foco (QU.06, resposta à pergunta 03).

Bakhtin foi um dos mais destacados pensadores de uma rede de estudiosos dedicados a pensar o ato ético do sujeito, e nos auxilia a descortinar a questão da ética humana na arte.

Quando o homem está na arte não está na vida e vice-versa. Entre eles, não há unidade e interpenetração do interno na unidade do indivíduo.

O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. No entanto, a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua (BAKHTIN, 2010b, p. XXXIII, XXXIV).

Podemos concluir, refletindo acerca das palavras do autor, que esse ato de responsabilização individual de cada pessoa por suas atitudes é fundamental no grupo de trabalho em teatro. Cada ato individual gera consequências observáveis no desempenho do ator no espetáculo, como também na poética e postura política do sujeito, logo, naquelas que se referem ao grupo também.

Começamos nosso dia com os apontamentos que fizemos na leitura de professores da UFRGS, sobre teatro contemporâneo sobre a função do teatro ontem e hoje. O que me fez pensar e me questionar: O que quero passar ao meu público? Expressar algo, mas que algo é esse? Essa infinidade de perguntas e respostas é estranhamente parte de nossa vida não apenas como ator / atriz (ou pedreiro / ou médico), mas em nossa vida. Que sujeito sou eu e em que sistema eu estou e quero estar inserido (DI.04.21.06.2010)?

O estudo de Bakhtin nos auxilia a pensar tal questão na medida em que o empreendimento desse autor consiste em propor que há entre o particular e o geral, o

prático e o teórico, a vida e a arte uma relação de interconstituição dialógica que não privilegia nenhum destes termos, mas os integra na produção de atos, de enunciados, de obras de arte, como o observa Adail Sobral (SOBRAL *in* BRAIT, 2010, p. 105).

O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem estar não só lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade.

E nada de citar a “inspiração” para justificar a irresponsabilidade. A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração, mas obsessão (BAKHTIN, 2010b, p. XXXIV).

Aspecto que obstaculiza uma melhor fluidez de diálogo entre os indivíduos de um grupo no sentido do encontro de atitudes “naturalmente” semelhantes no que diz respeito ao senso de responsabilidade ética do qual falamos é justamente o fato dos coletivos necessariamente serem compostos de sujeitos imbuídos de diferentes experiências de vida e posições diversas, convivendo e buscando uma meta comum. Talvez não consigamos construir métodos de convívio fixados e absolutos ou princípios que possam ser entendidos como norteadores inquestionáveis.

Podemos pressupor, neste momento, que cada situação deverá ser refletida com cautela. Existem princípios gerais muito básicos que aproximam as pessoas em um grupo, mas não creio, até agora, que exista um conjunto de regras pré-estabelecidas e observáveis que não seja mutável na dinâmica de evolução do próprio grupo.

3.3.1. Múltiplos Papéis

Com as dificuldades até aqui apontadas, oriundas da própria condição de grupo, acrescidas daquelas específicas do contexto em que nos encontramos (de uma cidade com características peculiares de desenvolvimento cultural), a necessidade do senso de responsabilidade individual do qual falamos se torna ainda mais acentuada. Porto Alegre, cidade brasileira com diversos problemas pertinentes a um país em desenvolvimento, mesmo sendo uma capital, está fora do eixo de grande produção artística nacional, como já dito. Este se constitui pelas cidades da região Sudeste do país, Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP). Significa dizer que as situações aqui apresentadas

são decorrentes da realidade do teatro gaúcho, com suas dificuldades estruturais geradas, sobretudo, pelo fator econômico.

A atual conjuntura da grande maioria das companhias teatrais necessita que os participantes sejam não só artistas da cena, mas sujeitos agentes de outras demandas. Em nosso contexto, não podemos ser ingênuos de esperar condições ideais de trabalho. As produções são compartilhadas por todos os artistas envolvidos na criação de uma obra. No caso de haver sujeitos que não reconhecem a amplitude do comprometimento quanto aos procedimentos de produção, sem dúvida outros se sobrecarregarão para que o trabalho aconteça, o que nada tem de positivo na dinâmica do convívio.

Desta forma, entendemos que a realidade porto alegre hoje exige do membro de um grupo teatral que desenvolva múltiplos papéis, ou seja, se torne o que podemos chamar de um *criador-produtor cênico*. Pensemos aqui nesta expressão em substituição à palavra *ator*, considerando que a grande maioria dos sujeitos que integram ou desejam integrar um grupo de teatro acabam por superar as funções específicas relativas ao desempenho em cena e agregam em seu cotidiano outras atribuições. Estas são relacionadas à rotina coletiva, tais como administração e manutenção do espaço ocupado pela companhia; dos eventos que esta promove; produção executiva; elaboração de projetos para editais públicos; venda de projetos para instituições empresariais e escolares; trabalho com cursos e oficinas teatrais; representação política junto a outros grupos e instituições artísticas; manutenção de redes e ambientes virtuais; registro histórico e divulgação de eventos.

Tal situação acaba sendo conflitante com a noção que utilizamos no Grupo Neelic, de *processo colaborativo*, pois, se este atribui a cada agente da criação um papel definido na produção cênica, no que se refere ao entorno das questões do grupo, cada sujeito multiplica suas funções. Há aí uma lamentável e fundamental contradição. A decisão das companhias que trabalham sob o modelo de processo colaborativo se faz na busca de que cada membro do grupo possa ter seu foco direcionado a uma atividade em especial às demais, a cada processo.

Diferentemente do que ocorre nos processos de criação coletiva, onde cada tarefa é compartilhada por todos os integrantes, no processo colaborativo cada criador se responsabiliza por uma parte do todo que é a construção da obra artística. E o fenômeno de surgimento deste processo só pôde haver historicamente em decorrência da existência das criações coletivas e da percepção de que são funcionamentos diferentes. No processo colaborativo, é de máxima relevância que cada criador atenda a uma demanda

específica. Em contrapartida, mesmo que consigamos articular a prática artística no sentido de que os criadores possam se deter sobre aspectos particulares do trabalho, há uma realidade concreta que emerge em oposição a esta dinâmica.

Fica a impressão, assim, de que só é possível trabalhar a partir de demandas específicas em uma das camadas. Na outra isto é aparentemente inviável, dentro do contexto de produção.

É possível, desta forma, observar que, diante do contexto de produção, torna-se uma questão de ética e de responsabilidade o confronto com as diferentes demandas que envolvem a sobrevivência de uma companhia. Afinal, podemos entender que garantir o sucesso do potencial de uma criação é também uma opção ética.

Bakhtin afirma que o ato ético refere-se ao processo, ao agir no mundo, à necessidade de ocupar o lugar singular e único no mundo, o que se liga diretamente à realidade. Pensar a ética segundo Bakhtin significa reconhecer a unidade da responsabilidade. O linguista russo afirma que todo discurso é responsável por ser dialógico e porque o sujeito responde por seus atos no mundo, é responsável por eles. O ato responsável significa, assim, ato ético, já que envolve o conteúdo do ato, o seu processo, valorado (avaliado) pelo sujeito com respeito ao seu próprio ato, quando reflete sobre ele e lhe dá um acabamento (estético).

Eu acho que é o caso de compreender que cada um tem a sua maneira de dizer as coisas, a sua maneira de dar um “cutucão”, e às vezes a gente vê dessa maneira porque a gente só consegue ver dessa maneira entre tantas outras que existem pra se ver, sabes? Mas a gente só consegue ver assim... E podemos pensar que são os olhos com os quais a gente está escolhendo ver as coisas... E que às vezes é possível mudar o modo com que a gente está vendo. Às vezes há uma mágoa, que é fruto de algo que aconteceu, mas podemos pensar que era algo que precisava acontecer, ou a descoberta de uma relação (RV.13.12.2010).

O maior compromisso humano é o ato de pensar, segundo o autor russo. Tal ato é uma necessidade ética. Apenas o sujeito específico, do lugar que ocupa no mundo, consegue dizer o que diz do lugar onde está. E é sua obrigação pensar e dizer, já que ninguém mais poderá ver o mundo como apenas ele o vê.

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2010a, p. 11).

Significa dizer que a ética bakhtiniana consiste no ato de viver uma vida singular, de arriscar, de ousar, de se comprometer. Isto é responsabilidade do sujeito – elemento da vida, portanto.

No presente estudo as questões relacionadas com esta ética para a vida do sujeito (e, por conseguinte, do coletivo), vêm respaldadas por algumas assertivas de Constantin Stanislavski, e estão conectadas ao termo que aqui cunhamos, criador-produtor cênico. Estabelecemos esta ligação lembrando que o Teatro de Arte de Moscou foi fundado sobre um conjunto de normas de relação entre os sujeitos, a obra e a sociedade que visavam garantir uma ética de comportamento *no grupo* e *do grupo*.

Stanislavski, sendo líder de um grupo de amadores, se obstinou a romper, juntamente com Vladimir Dantchenko, uma tradição teatral consolidada na Rússia de sua época apesar de todas as dificuldades constantes nesta iniciativa própria e na condição de artista amador. Ambos precisavam legitimar socialmente a ruptura que estavam propondo. Entendemos que seja proveniente daí a necessidade de uma ética não apenas voltada para a cena e para a relação com o outro, como veremos aparecer também em Jerzy Grotowski, mas uma ética para a vida do grupo moscovita se legitimar socialmente. Na passagem que se segue, fica claro o modo como se consolidaram os desejos de Stanislavski e Dantchenko a respeito de uma nova forma de ver e fazer teatro.

Como eu, ele se desesperava com a situação em que o teatro estava em fins do século passado, cuja brilhante tradição anterior tinha se degenerado [...] e a questão do teatro, estava, então, nas mãos de empresários de buffet ou burocratas. Era possível esperar, em tais circunstâncias, o florescimento da arte teatral?

Nas meditações individuais a respeito de um teatro que deve trabalhar sobre novas bases e em meio às buscas por pessoas para sua criação, nos estávamos procurando mutuamente há algum tempo. Foi mais fácil para Vladimir Ivanovich me encontrar, já que eu [...] sempre exibia meu trabalho em espetáculos públicos. As noites na escola dele, ao contrário, eram muito raras, e, na maioria dos casos, fechadas e de difícil acesso. [...] No mês de junho de 1897, recebi um bilhete, no qual me convidava a comparecer, para tratar de algumas questões, a um dos restaurantes de Moscou, chamado “Bazar Eslavo”. Lá me explicou o objeto de nossa entrevista. Consistia na criação de um teatro novo, no que eu

deveria entrar e fazer parte, junto com meu grupo de amadores, e ele com seus alunos [...]. Mas a questão principal, para nós que iríamos ser os diretores do novo teatro, era de estabelecer claramente um acordo sobre nossos princípios artísticos, reconhecendo em que medida cada um de nós estava disposto a fazer concessões ao outro e, evidentemente também, quais eram os pontos em comum existentes.

As conferências mundiais de caráter internacional não deliberam sobre as importantes questões de Estado com a minúcia e exatidão com que nós estivemos considerando as bases de nosso futuro teatro; as questões da arte pura, nossos ideais artísticos, a ética cênica, a técnica, os planos de organização, os projetos do futuro repertório e nossas mútuas relações (STANISLAVSKI, 2007, p. 168, 169).

No que diz respeito ao comportamento cotidiano dos criadores-produtores cênicos do Grupo Neelic, observo que a prática da elaboração de acordos para a convivência no trabalho e execução das metas coletivas, ainda que muitas vezes não ocorra de forma explícita, é forma de administrar o acúmulo de tarefas de cada integrante e parte fundamental da experiência criativa. A relação do Grupo com os espaços físicos que ocupa, as demandas provenientes das reuniões com os demais coletivos com os quais o Núcleo convive, a relação com os estudantes de seus cursos e oficinas são exemplos de fatores que determinam a rotina e também as escolhas poéticas da companhia.

Torna-se perceptível, assim, a opção do Grupo Neelic por um trabalho aos moldes dos pressupostos stanislavskianos (no sentido de trabalhar para erigir uma ética que seja parte fundamental da vida da trupe e seus integrantes), mesclado com princípios fundamentais da ética para a relação com a criação propriamente dita, proposta por Grotowski. Lembremo-nos apenas que tal escolha se dá contextualizando o trabalho do grupo ao seu tempo e seu entorno, e é daí que provêm as inquietações que conduzem este estudo.

3.4. A Experiência da Alteridade

Quando pensamos em um conjunto de pessoas convivendo e trabalhando por uma causa (seja ela qual for) o cenário é favorável, em princípio, caso cada sujeito se responsabilize por si.

Todavia, podemos inferir que na criação em teatro a responsabilização individual por si só ainda é insuficiente. Acontece que, tomando como exemplo a possibilidade de um ator errar em cena, seu colega, em favor da obra, irá sem dúvida auxiliá-lo. Esta simples situação extrapola o âmbito do “eu” e passa a ser pertinente à zona do “outro”.

Da mesma maneira que na situação específica mencionada, há uma série de outras esferas das camadas do convívio que envolvem a questão da *alteridade*. Para Emmanuel Lévinas, a alteridade é ponto de partida para a edificação da ética. A subjetividade deverá acolher a diferença como pressuposto da elaboração de um discurso e de uma efetivação ética. Para este autor, a ética não é um conceito homogeneizante, mas abertura e estímulo da relação com o Outro (LÉVINAS, 1991, p. 90).

Pensar em alteridade, por si só é desafiador. Vivenciá-la trata-se de um exercício constante. Na camada do convívio da produção, podemos mencionar que um dos maiores desafios da criação de *Primeiro Amor*, foi a adequação de horários de todos os seus integrantes que, em se tratando de um elenco numeroso, por vezes carecia de remanejamentos. Neste caso, adotou-se uma atitude de flexibilidade por parte de todos.

Eu, mesmo com todas as necessidades, sempre estive presente e quero estar presente. Não se trata de dever, mas de gostar de estar ali, no meio, mesmo não estando em cena.

Talvez eu não esteja 100% afinada com todas as necessidades do grupo, principalmente no que se refere a horários e a disposição. Mas tudo é uma questão de necessidade, e tudo pode ser conversado.

Acredito que com antecedência, todos os problemas de indisponibilidade podem ser resolvidos (QU.04, resposta à pergunta 07).

Eu, sinceramente, acho que todos do grupo já têm como regra de conduta básica o respeito ao outro em todos os âmbitos. Não vejo aspectos negativos, considerando que os únicos problemas que tivemos foram em relação a atrasos e falta de horários disponíveis às vezes. Mas isso, na minha opinião, está longe de ser uma questão de falta de ética e sim reflexo da realidade contemporânea que corre contra o tempo (QU.02, resposta à pergunta 04).

Todavia, embora aparentemente esta tenha sido uma questão tratada de forma harmoniosa, podemos localizar em um dos diários de ensaio uma situação contrária ao cenário até aqui apresentado: a atriz Margot sente-se oprimida pela situação e nada comunica aos colegas criadores. Significa dizer que neste contexto a atriz não oportunizou ao grupo que soubesse o que se passava consigo. Além disso, também não conseguiu se desvincular de um sentimento de opressão pela situação. Podemos notar, então, que, aquilo que para uns é tratado com naturalidade, poderá gerar desgaste a outros.

Hoje não estou legal. Queria estar, pois a parte física foi ótima. Mas uma coisa contribuiu para minha falta de atenção: foi a mudança de um dos dias da semana para o Arena à noite. Poderia ser à tarde, estou infeliz com isso. Meu personagem corre risco na peça, é horrível pensar nisso e ter vergonha de falar a todos, não vou falar para ninguém (DI.05/16.08.2010).

Por outro lado, a mesma questão é suscitada no que diz respeito à segunda camada, a da criação propriamente dita. Neste caso, temos instaurada a situação de que os criadores estão constantemente atritando sensações ao se abrirem à própria sensibilidade, pertinente ao ato criador. Eventualmente irão reconhecer suas diferenças de competências (limitações) e irão se colocar no lugar do colega em quem percebem também limitações. Em outros momentos, esta capacidade não prevalecerá.

Achei bacana, mas me irritei com “pitacos” e palpites, na minha opinião, desnecessários. Estou incomodado com colegas que ficam observando as cenas serem criadas e ensaiadas e ao invés de ajudar, dificultam o trabalho com intromissões torpes e banais. (DI.01/28.09.2010).

Assistir a outra dupla neste improviso foi bonito, mas também monótono. Muito longo! Disforme... Observei entregas verdadeiras e encenações bem falsas. Ou é só meu olhar, que logo que saiu de cena já buscou logo suas máscaras e armaduras... Possibilidades (DI.01/01.09.2010).

Em outros momentos, surgirá a sensação de auto-opressão, pelo simples fato de haver pessoas à volta:

Irritei-me com as pessoas à minha volta!

Sei que não é o correto, digo, com consciência sei que não é assim que funciona, mas gostaria que me dessem mais espaço para eu me soltar. Sou o mais alto e às vezes me oprimo, fico com medo de bater ou machucar alguém e não consigo me entregar (DI.01/07.06.2010).

Na obra de Lévinas, encontramos que o rosto e o discurso estão ligados essencialmente ao sujeito e à relação entre indivíduos. Em *Ética e Infinito*, afirma que:

O acesso ao rosto é de partida ético. [...] A melhor maneira de encontrar ao outro é a de nem sequer se dar conta da cor de seus olhos! Quando observamos a cor dos olhos, não estamos em relação social com o outro. É certo que a relação social com o rosto pode estar dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é aquilo que não se reduz a ela.

Principalmente, há a frontalidade do rosto, sua exposição direta, sem defesa. A pele do rosto é a que se mantém mais nua, mais desprotegida. A mais nua, embora com uma nudez decente. A mais desprotegida também: há no rosto uma pobreza essencial (LÉVINAS, 1991, p. 79,80).

O rosto fala, segundo o autor. A linguagem do rosto não nos dá o conhecimento do outro, mas do tipo de linguagem onde “o discurso e, mais exatamente, a resposta ou a responsabilidade é que é esta relação autêntica” (LÉVINAS, 1991, p. 82).

A forma desta relação, de estar face a face, é uma convocação à bondade e à justiça. E é uma relação de responsabilidade, pois ao momento que estou de frente para o outro eu sou responsável por ele. É uma relação desinteressada. É essa relação de desinteresse que permite o ser para o outro. Assim, a relação proposta por Lévinas para alcançar a alteridade é dada pela exterioridade, sendo, não uma preocupação para comigo, mas sim para com o outro.

Nosso interesse aqui na filosofia levinasiana reside no fato de ser fundada nos horizontes da responsabilidade. O enfoque da ética desse autor é, sem dúvida, a subjetividade compreendida como um movimento de acolhida. Temos a responsabilidade individual, como vimos em Bakhtin, mas para um exercício ético no teatro, a acolhida ao outro é fundamental.

A responsabilidade, com efeito, não é um simples atributo da subjetividade, como se esta existisse já nela mesma, antes da relação ética. A subjetividade não é um para si; é, mais uma vez, inicialmente para outro. A proximidade do outro [...] que se aproxima essencialmente de mim como eu me sinto – como eu sou – responsável por ele (LÉVINAS, 1991, p. 90).

Temos então, uma dupla responsabilidade do sujeito inserido em um coletivo teatral: consigo e com o outro. A dimensão do ato de assumir tal responsabilidade talvez pudesse se tornar um fardo, não fosse o elemento fundamental da reciprocidade. Ao passo que o sujeito (A) está cuidando de si e do outro (B), o outro (B) também está reciprocamente cuidando de si (B) e do outro, que, neste caso, é, inversamente, o primeiro sujeito (A). Logo, o peso da responsabilidade é igualitariamente dividido entre

ambos e entre tantos quantos forem os integrantes da coletividade em questão.

O “Não matarás” é a primeira palavra do rosto. Contudo, é uma ordem. Há, na aparição do rosto, um mandamento, como se um senhor me falasse. Entretanto, ao mesmo tempo, o rosto do outro está desprotegido; é o pobre pelo qual eu tudo posso e a quem eu tudo devo. E eu, quem quer que seja, mas desde que “primeira pessoa”, sou aquele que consegue encontrar os recursos que respondam à chamada (LÉVINAS, 1991, p. 83).

Complementarmente à forma como Lévinas levanta a questão da alteridade, podemos pensar esta relação do sujeito com o outro sob a ótica do *outrar-se*², fenômeno que se revela na heteronímia de Fernando Pessoa e que se define por “deixar-se contagiar por algo de sentido novo e diferente (por exposição a culturas, climas, linguagens, pensamentos...), deixando-se transformar num ser novo, distinto, que veste uma nova personalidade ou forma de estar no mundo”, segundo a enciclopédia virtual Infopédia, da Porto Editora.

No artigo Adeus ao eu: a enunciação do *outrar-se*, José Ney Costa Gomes, estudioso da obra de Fernando Pessoa, problematiza a enunciação do *outrar-se* no Livro do Desassossego.

Em Fernando Pessoa temos o devir do “eu como um outro” que pode ser enunciado numa versão radical como as formas “eu poder ser tu sem deixar de ser eu” porque, de saída, o eu que enuncia é vário; o significante eu e o fato de ser um eu de eus (eu d’eus) constitui o próprio diálogo da heteronímia. [...] Fernando Pessoa para enunciar a heteronímia criou para a língua portuguesa o verbo “outrar-se” e o substantivo “outragem”, confundiu o papel de dêitico das pessoas verbais, fazendo-as significar aquilo não previsto por Benveniste, uma vez que o eu heteronímico é também um não-eu (Ele) ancorado na terceira pessoa verbal; o eu de Fernando Pessoa fala sempre de um Ele, isto é, fala da perspectiva da alteridade, fala como o outro, observa observando-se a partir do espelho sógnico (GOMES, 2005, p. 95,96).

O estudioso analisa a enunciação do *outrar-se* como uma encenação estética do próprio jogo constitutivo da linguagem verbal, que também se erige enquanto estrutura, na dinâmica dialética (ou dialógica), entre o eu e o outro. E afirma ser essa enunciação do *outrar-se* o palco de um eu, que ao invés de apagar o outro para evitar a dispersão

2 *Outrar-se*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-06-26]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$outrar-se](http://www.infopedia.pt/$outrar-se)>.

característica do discurso, incorpora-o, e assim se constitui como a corda sobre o abismo que vai de mim (ou de eu) ao outro.

Esta reflexão acabará por nos levar a uma das bases de funcionamento do teatro: o ofício do ator. Pois é o próprio trabalho de ator o exercício de viver outras situações, outras *personas*, “vestir” diferentes peles. Ainda nas estéticas mais recentes, aquelas que trazem à luz da cena as memórias da vida do próprio ator, mesmo ali há um *outrar-se*, pois se trata do ator se recolocando, de outra forma e noutra tempo, na situação vivida.

Assim, percebendo que esta relação com o outro já é antiga no teatro, e bastante conhecida no trabalho dos atores, podemos então aprender a direcionar este conhecimento adquirido para a relação de convívio entre as instâncias da coletividade, e devolvê-la à cena transformada. Afinal, havendo uma disponibilidade por parte dos sujeitos em “*outrarem-se*” com relação aos demais, surgirá, por conseguinte, um novo aprendizado nesta relação. Deste processo cognitivo poderão se originar novos elementos para ambos os sujeitos, e conseqüentemente para o trabalho do grupo na cena e fora dela. Elementos esses que não pertencem nem a um nem a outro, exclusivamente, e que não nasceriam de outra maneira senão no contexto desta relação.

Para aprofundar a reflexão acerca da relação entre as três esferas constituintes do funcionamento de grupo teatral (*eu, o outro e o todo – a obra em si*), desejo dimensionar a fragilidade do equilíbrio que as integra. Percebo duas razões como principais responsáveis pela desarmonia. A primeira está vinculada justamente ao encontro da esfera do *sujeito* (ou do *eu*) com a do *outro*. Voltamos a tratar aqui, sob outro viés, daquilo que Bakhtin classificou como o *excedente da visão*. A simples fatalidade de enxergarmos o universo e todas as suas ocorrências a partir de nossos próprios olhos, o que determina que existam elementos que eu, em minha limitada visão, não consiga olhar. Complementarmente, o outro vê em mim coisas que eu não vejo, e reciprocamente o inverso.

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessível ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é

possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa (BAKHTIN, 2010, p. 21).

Esse excedente da visão individual, sempre presente em face de qualquer outro indivíduo é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do lugar de cada sujeito no mundo: “porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim.” (Bakhtin, 2010, p. 21).

Bakhtin afirma que essa condição pode ser superada pelo conhecimento.

Essa distância concreta só de mim e de todos os outros indivíduos – sem exceção – para mim, e o excedente de minha visão por ele condicionado em relação a cada um deles (desse excedente é correlativa uma certa carência, porque o que vejo predominantemente no outro em mim mesmo só o outro vê, mas neste caso isso não nos importa, uma vez que na vida a inter-relação “eu-outro” não pode ser concretamente reversível para mim) são superados pelo conhecimento, que constrói um universo único e de significado geral, em todos os sentidos totalmente independente daquela posição única e concreta ocupada por esse ou aquele indivíduo; para ele não existe tampouco a relação absolutamente irreversível “eu e todos os outros”; “eu e o outro” para o conhecimento, por serem concebidos, constituem uma relação relativa e reversível, uma vez que o sujeito do conhecimento como tal não ocupa um lugar concreto determinado na existência (BAKHTIN, 2010, p. 21,22).

O conhecimento comum aqui será a obra de arte em construção. Este dialogismo que se faz presente na obra bakhtiniana como princípio geral do agir e que incide sobre o conceito de sujeito está também na relação entre o sujeito e o outro, assim como entre o indivíduo e o grupo. Segundo Adail Sobral, “[...] só se age em relação de contraste com relação a outros atos de outros sujeitos: o vir-a-ser, do indivíduo e do sentido, está fundado na diferença [...]” (SOBRAL in BRAIT, 2010, p. 106). Não devemos esquecer, neste contexto, que é a partir desta posição exotópica, equivalente a “estar num lugar de fora”, do exercício deste olhar, que é possível o trabalho estético, a ação de construir o objeto estético, como já o observou Sobral.

Ainda segundo Adail, “A obra estética tem como tema o mundo dos homens, suas decisões éticas, seu labor teórico, suas interações, seu viver, aos quais representa na construção da obra estética.” (SOBRAL in BRAIT, 2010, p. 109).

O próprio Bakhtin nos lembra da relação de complementariedade entre os olhares do sujeito e do outro, fazendo análises a respeito da relação entre o autor de

literatura e a obra literária:

Segundo uma relação direta, o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro; é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor da nossa imagem externado ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro [...] (BAKHTIN, 2010a, p. 13).

Trago esta reflexão sobre o excedente da visão para situar, como já dito, a primeira razão pela qual poderá haver desequilíbrio na frágil relação entre as três esferas do funcionamento de grupo de teatro. Ainda que os sujeitos da coletividade se empenhem no exercício da alteridade, do outrar-se e da busca por um ato responsável, haverá no mínimo um prisma que um indivíduo não conseguirá perceber e o outro sim. Pois o lugar em que cada um está no mundo, como constatou Bakhtin, é ocupado unicamente por si, com suas experiências passadas e seus pontos de vista que jamais poderão ser compartilhados integralmente, na medida em que todos os outros estão fora.

3.5. Arquitetônica e Ato Ético

Observando as camadas de convívio e os diversos aspectos de envolvimento do artista de teatro com sua individualidade, com o outro e com a obra, até aqui apresentados, podemos entender que há um âmbito maior que congrega aqueles já tratados. A estrutura arquitetônica, identificada por Bakhtin, está presente na vida do artista, como profissional e enquanto sujeito.

Para Bakhtin, cada ato do sujeito constitui um entre todos os atos que concedem à vida o sentido de ser um ato ininterrupto. O autor afirma que toda a vida de um sujeito pode ser considerada como um ato complexo ou ação singular realizada pelo mesmo. Dentro desse ato complexo, cada pequeno ato é um momento constituinte da sua vida (realização contínua de atos).

O homem vivente se estabelece ativamente de dentro de si mesmo no mundo, sua vida conscientizável é a cada momento um agir: eu ajo através do ato, da palavra, do pensamento, do sentimento; eu vivo, eu me torno um ato; contudo, não expresso nem determino imediatamente a mim mesmo através do ato; por seu intermédio realizo uma significação concreta, semântica, mas não a mim mesmo enquanto algo determinado e determinável (BAKHTIN, 2010a, p. 128).

Do processo de criação do espetáculo *Primeiro Amor*, podemos refletir sobre o seguinte trecho do diário de um dos atores, e nele perceber a conexão entre os vários momentos (e atos) da vida do sujeito e como eles estão implicados numa relação de continuidade e reciprocidade:

Hoje foi aniversário da Roberta. Ficamos comendo e bebendo durante o primeiro momento do ensaio. Ao mesmo tempo, íamos iniciando as conversas sobre o texto e tudo isso.

Beckett é o cara da vez e veio para ficar neste processo. Esse primeiro texto é sobre sua obra, mas é inevitável falar da sua vida, evidenciar as suas subjetividades e de que forma este autor escreve suas obras e cria seus personagens (DI.01/01.06.2010).

Podemos perceber, neste curto trecho, as diferentes camadas e escolhas coexistindo no processo de criação: estamos juntos, somos companheiros, elegemos celebrar momentos importantes, como o aniversário de uma colega, mas estamos unidos com uma finalidade específica: a de criar uma obra teatral. Ambas as situações coabitam. Paralelamente, observamos ainda o reconhecimento, no próprio relato, de que vida e obra do autor estudado estão inevitavelmente entrelaçadas.

Tínhamos que levantar nossos corpos partindo de um movimento já determinado. Trabalho em trio, Julio, Pâmela e eu. Juntos, trabalhamos com bastões, lançando-os para cima, próximo ao teto. Recebe-se o bastão. Fluindo com o movimento para depois também enviá-lo, pego dois bastões: um lançado para cima e outro para baixo, preciso engajar todo o meu corpo nisso. É um exercício que acontece como se fosse um vôo que se desenha no ar.

Depois, fizemos um trabalho de respiração, quadris encaixados, que me lembrou dos índios (não lembro o nome). Os olhos estavam cerrados, foi muito bacana. Assim, fechamos a roda com uma intenção de bem querer àqueles que participam do processo. Após, fizemos leitura de texto ("Fim de Partida"), com direito a cafezinho bem gostoso. Conversamos sobre o dia e Fernanda chegou trazendo novidades.

A cada ensaio sinto o desejo de participar até o final, gosto muito de todos, aprendo, apreendo e me percebo com estas pessoas (DI.02/01.06.2010).

A visão do papel do sujeito como agente fica muito clara no discurso bakhtiniano, e pela condição humana que une os âmbitos pessoal e social, o autor traz uma visão de integração arquitetônica das dimensões do humano, ética e estética, “na unidade de responsabilidade”, que é própria a cada sujeito. É somente a unidade de responsabilidade que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo (BAKHTIN, 2010b, p. XXXIII). Esta unidade de responsabilidade é parte de uma relação intrínseca entre os aspectos geral e particular da vida de cada sujeito, entre momentos específicos e totalidades. A arquitetura desenhada na obra de Bakhtin vincula-se tanto às considerações acerca da relação entre a arte e a vida na existência humana quanto à responsabilidade daquilo que garante a unidade interior dos elementos que constituem o sujeito.

Esse texto futurista influenciado pelo dadaísmo e cubismo me faz refletir sobre o que eu realmente quero passar ao público que está me assistindo.

Se tudo que você é, é real, você tenta fazer o irreal passar a ser real? Mas o que designa conceitos, limites, irreal e real? O que é absurdo? O absurdo é absurdo? Porque grandes atores preferiram que lhes atirassem tomates/batatas e fossem vaiados? Isso é estar vivo? Qual é o caminho que eu quero tomar em minha vida? E quais os limites que me são impostos? Será que eu posso tudo? Até onde vai minha ousadia (DI.04/26.05.2010)?

Podemos considerar que, se um sujeito faz teatro profissionalmente, seu envolvimento com esta arte é parte fundamental da arquitetura de sua vida. Assim, inferimos que um pressuposto básico desta condição é o de que o sujeito em questão é agente de sua escolha. A opção por realizar um ofício que só consegue ocorrer amparado na estrutura coletiva é implicada pela necessidade de comprometimento deste sujeito com os demais integrantes. Logo, um senso de responsabilização individual se faz necessário na medida em que a polifonia de vozes (e aqui se leia de pontos de vista sobre a vida e a obra de arte) poderá encaminhar toda a dinâmica de trabalho para caminhos por vezes tão contraditórios que em dadas circunstâncias acabem se estabelecendo situações sem saída. Acordos, ainda que flexíveis e mutáveis, são necessários, e para que existam é preciso que aconteça uma responsabilização do indivíduo para com seus atos.

Cada pensamento meu, junto com seu conteúdo, é um ato ou ação que realizo – meu próprio ato ou ação individualmente responsável [...]. É um de todos aqueles atos que fazem da minha vida única inteira um realizar ininterrupto de atos [...]. Porque minha vida inteira como um todo pode ser considerada um complexo ato ou ação singular que eu realizo: eu realizo, isto é, executo atos, com toda a minha vida, e cada ato particular e experiência vivida é um momento constituinte da minha vida – da contínua realização de atos (BAKHTIN, 1993, p. 21).

A referência a tais opções pode, num primeiro momento, remeter a um processo de violência aparentemente desnecessária. Todavia, Anne Bogart, em seu livro *A Preparação do Diretor*, nos traz uma interessante visão da *necessidade de violência* no ato criativo.

Para esta autora, “A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta.” (BOGART, 2011, p. 51).

O ato decisivo de colocar um objeto em um ângulo preciso do palco, ou o gesto de mão de um ator, me pareceram quase um ato de violação. Achei isso perturbador. No entanto, no fundo, eu sabia que esse ato violento é uma condição necessária para todos os artistas (BOGART, 2011, p. 51).

Podemos perceber a violência das escolhas artísticas na inquietação do ator: “Até fiquei feliz com o resultado, muitas coisas novas (movimentos, intenções e ênfases) entraram em meu personagem, mas não sei, ao mesmo tempo, se este é o caminho.” (DI.01/21.09.2010).

A violência começa com a decisão, com um compromisso. A palavra compromisso (em inglês, *commitment*) vem do latim *committere*, que quer dizer “pôr em ação, reunir, juntar, confiar e fazer”. Comprometer-se com uma escolha dá a sensação de violência, a sensação de saltar de um trampolim alto. Isso porque a decisão é uma agressão contra a natureza e a inércia. Mesmo uma escolha aparentemente tão pequena como decidir o ângulo exato de uma cadeira parece uma violação do fluxo, do curso livre da vida. (BOGART, 2011, p. 63).

As opções que fazemos individualmente como artistas constituem a rede de atos éticos que Bakhtin identificou como componentes da arquitetônica. “A arquitetônica do mundo da visão artística não ordena só os elementos espaciais e temporais, mas também os de sentido; a forma não é só espacial e temporal, mas também do sentido.” (BAKHTIN, 2010b, p. 127). Da mesma maneira, coletivamente, quando integrantes de

uma companhia, elegemos caminhos na criação. No caso do Grupo Neelic, nossa opção tem sido por uma prática que se consolida através de *processos colaborativos*, como já dito.

Segundo Stela Fischer, na obra *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*, o diferencial da proposta de grupos de teatro que trabalham com processo colaborativo é o agenciamento da relação entre os criadores. Nessa proposta, a direção aparece mais como um repositório permeável de sugestões advindas dos diferentes criadores do espetáculo. A identidade do encenador de processos colaborativos pressupõe uma ação multilateral. “Atores, dramaturgo e diretor formam a tríade responsável pela criação de um evento cênico. Os demais artistas colaboradores sustentam e respondem ao princípio motor, em uma dinâmica processual e multidisciplinar” (FISCHER, 2010, p. 156).

A ideia de hierarquização e o poder concentrado em um único enunciador são, para a autora, fragmentados e remodelados em uma nova forma de convívio, na qual se dá a distribuição e maleabilidade das funções. Uma das forças motrizes do processo colaborativo nesta instauração de hierarquias móveis é a participação fortalecida e imprescindível da atuação. Pelo ator passam os parâmetros da encenação, pois é ele quem nutre, contrapõe e estabelece negociações com a equipe criadora, principalmente com o diretor. Nessa perspectiva, o ator cria sem se preocupar em dirigir a encenação, pois existe um especialista que irá fornecer todo suporte que lhe compete.

Longe de idealizar excessivamente o processo colaborativo como modelo de relação harmoniosa, note-se que em toda e qualquer congregação de individualidades inventivas, as adversidades permeiam a dinâmica de grupo e os embates podem surgir sob formas variadas. Assim, na visão de Fischer, cabe ao diretor mediar e transformar os antagonismos e impulsos produtivos para a criação. Podemos aqui complementar que esta tarefa não carece ser exclusividade do diretor. Antes, podemos pensar que cabe ao próprio grupo se rever, em uma dinâmica de exercício da autonomia de todos.

Uma ressalva cuidadosa é a de que cada processo criativo e cada dinâmica interna de organização das companhias que adotam esse procedimento têm suas particularidades. Apesar de excluir uma possível exaltação egocêntrica do diretor, hostilidades e tomadas de decisões de forma imperativa, cabe ponderar que muitos diretores que porventura se definem como colaborativos, segundo Fischer, podem se contradizer na prática cotidiana. Por fim, observa que o campo de interferência do encenador colaborativo é menos ortodoxo e se multipolariza. Cabe a ele coordenar a conduta do grupo e assumir a autoria da encenação, pois esse é seu campo de atuação.

Para que o conjunto continue avançando nas pesquisas e criando uma identidade própria, é necessário um cuidadoso trato nas inter-relações. Nesse sentido, o encenador-colaborador além de visualizar e integrar as partes deve manejar cuidadosa e habilmente o compromisso com a forma, com o humano, com o conjunto.

Nestas mencionadas inter-relações está posta a influência da afetividade de cada sujeito com o outro e com o todo, que pode ser tanto positiva quanto desfavorável, em diferentes momentos e situações. A constante tensão da relação equilíbrio-desequilíbrio na rede afetiva entre criadores pode ser meramente desgastante ao trabalho, ou pode ser transformada criativamente, de acordo com a capacidade, aptidão e disponibilidade de todos os criadores. Para Mikhail Bakhtin, “a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência” (BAKHTIN, 2010a, p.36). Sob este ponto de vista de que cada emoção, cada ideia é internamente dialógica, o autor defende a polêmica, a combatividade e a abertura à inspiração de outras ideias, havendo sempre o acompanhamento de uma eterna atenção ao outro homem.

A preocupação com os aspectos do ato ético individual e das inter-relações que se desenvolvem nos processos criativos em teatro motivavam, notadamente, Constantin Stanislavski a fazer certas exigências a seus atores, como observa Odette Aslan:

[...] na vida particular e profissional, o aluno, o ator, deve ser probo, simples e modesto. Ingressa no teatro de Stanislavski como se ingressasse numa religião, para dar a cada dia o melhor de si, para merecer um dia chegar ao palco. Stanislavski não quer recrutar os que consideram a carreira teatral somente como meio de tirar proveito de sua beleza ou de ganhar dinheiro. Proíbe rivalidades mesquinhas. Não há para ele nem atores nem figurantes. Elimina a palavra figurante e a substitui pela palavra colaborador. Não quer analfabetos e desenvolve a cultura geral de seus alunos. Seus atores devem apresentar qualidades de imaginação e personalidade, mas na atuação precisam fundir-se ao conjunto; não representam “um papel”, representam “uma peça”, mesmo se tiverem algumas poucas falas a dizer. Desde o despertar, devem pensar na personagem que encarnarão à noite. Se alguém chegar atrasado paga multa. Não tolera que se ensaie a meia voz ou que se deixe a sala de ensaios sem autorização. O namoro é proibido, assim como qualquer conversa alheia ao trabalho. Ele próprio leva uma vida regrada, nunca bebe álcool. Durante a representação o teatro fica “em estado de alerta”. Nada deverá estorvar o espetáculo; Stanislavski, ao sair de cena, evita fazer barulho no assoalho. A calma deve reinar nos bastidores para favorecer a concentração dos atores (ASLAN, 2010, p.74).

O relato de Aslan revela o extremo cuidado do diretor russo com o ambiente e com os atores, uma vez que ambos compõem a obra. Na prática, é possível observarmos mudanças significativas no trabalho de ator se algumas opções forem concretizadas,

como se vê no relato abaixo.

Na parte física, de prática do ensaio, fomos até o mezanino, o que foi muito bom para tomar um pouco de sol, sair um pouco do nosso ambiente usual. Porém como lá é tudo aberto e enorme tudo precisou ser maior e com mais esforço e aí cansou e cansou, mas mesmo tendo cansado, sinto que estou aguentando melhor as atividades físicas, ótimo eu ter parado de fumar (DI.01/16.08.2010).

A partir das reflexões apresentadas, podemos inferir que as duas camadas convivias da criação até aqui explanadas se chocam a todo instante no processo. E, ainda, que a primeira é determinante da segunda, pois as relações, interações e vínculos experimentados durante os encontros coletivos são geradores de condições, questões e conflitos que resultarão no ato criador, e conseqüentemente, na obra.

Nas palavras de Odette Aslan, podemos perceber as observações de Stanislavski quanto a essa influência, e alguns aspectos da qualidade de trabalho aos quais se dedicou o diretor:

Stanislavski é aberto, generoso. Crê no bem. Quer produzir um teatro acessível a todos e difundir a beleza. Ensina seus comediantes a ver, ouvir e a entender o belo [...]. Esse culto à beleza, essa nobreza natural de Stanislavski, são perceptíveis em suas interpretações de ator e no seu ensinamento. Liga-se à alma, à vida interior. Ele a traduz com uma musicalidade que é pessoal e que tocou todos os críticos. [...] Trabalhando para um espectador russo muito sensível ao drama, que comovê-lo, fazê-lo experimentar emoções, enriquecer sua vida interior. Honesto, o próprio comediante deve ficar ele próprio emocionado e não interromper o encanto da representação fazendo reverências a cada passo para granjear aplausos. Os agradecimentos durante a ação foram supridos e em seguida também aqueles ao fim de cada ato.

Essa caminhada rumo à austeridade jamais se desviou. Aperfeiçoando-se ao longo de sua carreira, o ator ideal, segundo Stanislavski, procede todo dia à sua toailete moral para acolher melhor sua personagem, para favorecer o estado emotivo e criador. É uma tarefa sem fim (ASLAN, 2010, p. 74,75).

Sabemos o quanto é relevante que os atores estejam integralmente relacionados com o processo criativo durante os ensaios. Porém, também observamos que isso é afetado pelas condições oferecidas pelo ambiente e pelas pessoas que o compõem:

Então começamos com a prática. Alongamento, alongamento, alongamento. Dor e mais dor e eu acho que minha barriga me atrapalha agora. Mas cheguei ao fim, naquele estágio esperado e nem sempre alcançado de cada ensaio. A respiração funda, o corpo suado, o coração pulsando de emoção: ENFIM COMEÇAMOS NA PRÁTICA.

Depois da série de alongamentos, dançamos conforme a música. A tarefa era se expressar conforme a música nos conduzia. Eu fiz de olho fechado. Depois de um tempo, nos relacionamos com uma dupla para fazermos a mesma coisa, só que agora enfatizando a troca. Minha dupla foi a Pâmela. Gostei, mas senti que no fim ela estava muito cansada. Depois disso, acenderam-se as luzes. A Desi pediu para abraçarmos um por um fortemente e agradecer através da energia a oportunidade de estarmos aqui. Muito bom. Muito bom. Por fim, um pouco mais de Stanislavski (DI.07/31.05.2010).

Esta questão se torna ainda mais cara quando ressaltamos o fato de que os processos criadores de teatro são marcados pela dimensão coletiva. Como os sujeitos são complexos, o processo se move a partir de negociações entre todos. Nos ensaios de *Primeiro Amor*, em diversas ocasiões pequenos conflitos se instauraram devido a insatisfações pessoais, como na situação que se pode ver abaixo:

Já estou cansado de vir ensaiar e a coisa não acontecer, é muita conversa, muitas questões e ensaio que é bom e necessário não ocorre, ou acaba tendo de terminar antes. Conversamos sobre isso antes e depois do ensaio, já que iríamos vir ensaiar na sexta pela manhã e que tínhamos que fazer valer o nosso tempo.

Não estou aqui brincando e concordamos que precisamos fazer acontecer o ensaio. Na sexta de manhã conseguimos fazer o melhor ensaio da semana (até porque já era o último!). Consegui entrar mais em contato com o personagem, senti-lo mais e melhor. A Rô interrompeu o ensaio e trouxe o figurino para a Roberta, o que dispersou um pouco, mais tudo correu bem. Essa semana nos fez perceber, ou melhor, me fez ver que podemos nos organizar sem a Desirée, apesar de ser mais difícil (DI.01/01.11.2010).

Na situação relatada, a solução encontrada foi uma conversa entre o elenco. Todavia, em outros momentos, aconteceram diferentes desfechos, como frustrações silenciadas, intrigas entre colegas, desânimo, entre outras. No caso do relato que se segue abaixo, a opção do ator quanto a seu desconforto com a proposta foi a de silenciar e seguir trabalhando. Ele escreve sua sensação quanto à repetição de movimentos no diário de ensaio:

Hoje volta da semana passada, volta do trabalho árduo. Descemos até o mezanino e começamos fazer alguns exercícios com bastão.

Fizemos em roda, depois uma dinâmica de tempo do grupo.

Depois um exercício no qual ficamos em duplas no meio da roda com o coletivo. Gostei muito desse exercício e ficava eufórico em diversos momentos. Após retornamos com as partituras de descidas e subidas e sequencia individual com bastão. Confesso que ficar repetindo, repetindo e repetindo, me é cansativo (DI.07/16.10.2010).

Sobre situações como essa, Odette Aslan nos lembra das palavras de Charles Dullin (1885-1949) a uma jovem aluna: “Sê duro contigo desde o começo”. E segue: “Não há desculpas, não há perdão, não há absolvição para os falsos artistas. A gente é o que é: o que se faz com vontade, com firmeza” (In ASLAN, 2010, p. 325).

Aslan lembra ainda de outros importantes homens de teatro do século XX, Jovet (1887-1951), Craig (1872-1966), Copeau (1879-1949), que do mesmo modo que Stanislavski reivindicavam a capacidade de entrega e investimento pessoal por parte do ator.

O importante para exercer bem esse ofício, diz Jovet, está “na renúncia de si para o próprio desenvolvimento” [...]. Somente um número pequeno de comediantes se eleva à categoria de artistas, rejeita soluções fáceis e dedica-se cada dia a uma busca nunca satisfeita. Stanislavski, Copeau, Craig, tentaram provocar esse estado de espírito, mas só é possível desenvolvê-lo se ele já existir no aluno. (ASLAN, 2010, p. 325).

As escolhas realizadas no âmbito individual e coletivo constituem, como vimos, a arquitetura do trabalho e da vida dos sujeitos envolvidos no processo de criação. E, na medida em que todas essas ações se articulam na realização da obra, elas irão repercutir na relação com os espectadores. É por essa razão que entendemos que o processo de criação artística em teatro envolve pelo menos três camadas que se articulam em uma rede complexa de interferências. No desdobramento de nossa análise, passaremos então à terceira camada, a do *convívio com o espectador*.

4. O CONVÍVIO COM O ESPECTADOR



Lembro-me de certa vez ter conversado sobre poéticas longamente com outro criador. Na ocasião, ele me deu seu depoimento de que a preocupação com o afetar o outro não é o que lhe move. Fiquei muitos meses pensando sobre esta afirmação. Percebi então o quanto a relação com o espectador me é cara e, simultaneamente, entendi o quanto é intrínseca ao trabalho do Grupo Neelic. Interrogações como *“Até que ponto a ética do artista não passa pela inquietação em afetar os outros?”*, *“Esse não é o papel da arte?”* ou ainda *“Para quem é a arte que fazemos?”*, *“De qual público estamos falando?”*, são parte fundamental de nossa prática.

Neste capítulo, nos deteremos na questão da recepção sob um viés diferente daquele que até aqui vínhamos utilizando. Uma vez que o tema que aqui nos interessa não foi objeto de pesquisa de campo, utilizaremos referenciais teóricos escolhidos para problematizar a situação do teatro de forma mais ampla e criar conexões com inquietações do Grupo Neelic, em detrimento a tratar a experiência prática como norteadora.

É no pensamento de Jacques Rancière que encontramos primeiras

provocações para refletir a ética no contexto da relação do criador cênico com o espectador. Lembremos que o filósofo francês defende a ideia de um espectador emancipado, colocando-o no centro da discussão sobre a experiência teatral.

Em seu texto *O Espectador Emancipado*, publicado na Revista *Urdimento* (Número 15, 2010, p. 107), o autor francês contrapõe a ideia de passividade que frequentemente temos sobre o espectador e nos fala em um teatro que é “[...] o lugar no qual uma ação é realmente desempenhada por corpos vivos diante de corpos vivos.” (RANCIÈRE, 2010, p.109)

Mas por que não virar as coisas ao contrário? Por que não pensar, neste caso também, que é exatamente este esforço para suprimir a distância que constitui a própria distância? Por que identificar o fato de uma pessoa estar sentada, imóvel, com inatividade, se não pela pressuposição de uma lacuna radical entre atividade e inatividade? Por que identificar “olhar” com “passividade”, se não pela pressuposição de que olhar significa olhar para uma imagem ou para uma aparência e isso significa estar separado da realidade que está sempre atrás da imagem? Por que identificar o ato de ouvir com ser passivo, se não pela pressuposição de que agir é o oposto de falar, etc.? Todas estas oposições - olhar/saber; olhar/agir; aparência/realidade; atividade/passividade - são muito mais que oposições lógicas. Elas são o que eu chamo de partilha do sensível, uma distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a estes lugares (RANCIÈRE, 2010, p.115).

Rancière afirma que a emancipação começa quando se coloca em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que estruturam assim as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas mesmas à estrutura da dominação e da sujeição.

Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. Ela começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que “interpretar o mundo” já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo. O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele (RANCIÈRE, 2010, p.115).

O autor nos lembra de que se diz do artista, hoje, que este não quer instruir o espectador. O artista de hoje se exime de utilizar a cena para passar uma mensagem ou doutrinar. Entretanto ele supõe sempre que aquilo que será experimentado é o que ele

colocou em sua dramaturgia ou em sua *performance*. Ele não deixa de pressupor a identidade da causa e do efeito.

O dramaturgo e o ator não querem “ensinar” nada. De fato, eles estão mais que cautelosos hoje em dia quanto a usar o palco como um meio de ensino. Eles apenas querem proporcionar um estado de atenção ou uma força de sentimento ou ação. Mas eles ainda supõem que aquilo que vai ser sentido ou entendido será o que eles colocaram no próprio roteiro ou *performance*.

Eles pressupõem a igualdade - ou seja, a homogeneidade - entre causa e efeito. Como sabemos, esta igualdade se baseia em uma desigualdade. Ela se baseia no pressuposto de que há um conhecimento adequado e uma prática adequada no que diz respeito à “distância” e às formas de suprimi-la. Agora, a distância toma duas formas. Há a distância entre o ator e o espectador. Mas há também a distância inerente à própria performance, visto que ela é um “espetáculo” mediático que se encontra entre a ideia do artista e o sentimento ou a interpretação do espectador. Este espetáculo é um terceiro termo, a que os outros dois podem se referir, mas que impede qualquer forma de transmissão “igual” ou “não-distorcida”. É uma mediação entre eles e esta mediação de um terceiro termo é crucial no processo de emancipação intelectual. Para evitar o embrutecimento é preciso que exista algo entre o mestre e o aluno. A mesma coisa (RANCIÈRE, 2010, p.116).

A ideia de emancipação forjada por Rancière se opõe, desta forma, à ideia corrente sobre a qual a política do teatro e de sua reforma se apoia com frequência: a emancipação como reapropriação de uma relação em si mesma perdida dentro de um processo de separação. Acontece que a recusa da mediação é afirmação de uma essência comunitária do teatro como tal, segundo o autor. Quanto menos o dramaturgo souber o que ele quer que faça o coletivo dos espectadores, mais ele sabe que eles devem agir como um coletivo, tornar comunidade sua simples agregação.

Todavia, um significativo questionamento ético que podemos nos provocar ao ler as ideias do autor francês, gira em torno de uma contradição subjacente à sua proposta: acontece que por trás do discurso da subjetividade, os laços entre o artista e o espectador podem se dissolver. Significa dizer, neste caso, que a arte se descompromissa. Ora, se a experiência está fundamentalmente nas mãos do espectador, o criador poderá se ver tranquilamente sem nenhum objetivo de afetá-lo, ou seja, está aberta a possibilidade de que este último não tome parte na responsabilidade com a relação entre ambos.

No Grupo Neelic, entendemos que a ética na relação com o espectador pressupõe o compromisso em afetar. Esta compreensão, além de ser parte dos processos criativos que levam aos espetáculos, está também na origem de diversas ações desenvolvidas no cotidiano de nosso trabalho. Justamente em busca da edificação de um

trabalho em teatro capaz de afetar nosso espectador foi que criamos, no Grupo Neelic, mecanismos de interação social com o público. Afinal, reclama-se muito, atualmente, da falta de interesse do público pelo teatro, mas de que forma esse teatro está construindo as pontes para seu contágio? É neste sentido que, entre as estruturas elaboradas, podemos citar o evento *Teatro de Presente*, que se trata de uma mostra de repertório que realizamos anualmente, em virtude das comemorações de aniversário do Grupo, e que inclui apresentação de espetáculos, oficinas, palestras e debates. Toda a programação é gratuita, constituindo assim, um conjunto de ações de formação de espectadores. Além deste minifestival, oferecemos anualmente algumas vagas com desconto parciais para estudantes que desejem fazer monitoria nos cursos que ministramos.

A relação do Grupo com a escola que mantém, como um todo, é um exemplo do compromisso em afetar. Na *Escola de Teatro do Grupo Neelic*, recebemos anualmente em nossas dependências diversos estudantes em diferentes níveis de vivência da experiência teatral. Além disso, desenvolvemos nossos cursos também em escolas particulares e públicas, através de projetos como o *Mais Educação*, do MEC (Ministério da Educação), e o *Neelic Construindo Saberes*, de iniciativa própria de nossa companhia.

Há quase dez anos desenvolvemos cursos e oficinas. Neste tempo, percebemos que, para nós, é muito forte o senso de responsabilidade que temos, individual e coletivamente, quanto à formação artística daqueles que investem seus desejos de aprendizado no trabalho que oferecemos. Não poucas vezes trabalhamos diversas horas além do previsto, em nome de que a experiência vivenciada por nossos estudantes seja valiosa.

Outro fator fundamental para que tenhamos optado pelo desenvolvimento de um trabalho diretamente comprometido com a transformação social, através do campo artístico, é a utilização que fazemos de espaços públicos outrora ociosos para nossos ensaios, cursos, oficinas, espetáculos, produções e depósito de materiais. Fazer teatro em prédios que não dispõem de uma arquitetura preparada para apresentações cênicas constitui um ato que pretende reverberar sobre o coletivo e igualmente interrogar o espectador sobre a possibilidade de intervir.

4.1. A Experiência de Comunidade

Faz-se necessário aqui considerar o contexto sociocultural em que vivemos atualmente e no qual as práticas cênicas, como é o caso do trabalho do Grupo Neelic, se

inserir, e que, segundo o filósofo Jean-Luc Nancy, em sua obra *La Comunidad Desobrada*, caracteriza-se pela “dissolução” da comunidade.

A constatação desta “dissolução” ou “deslocamento” seria, segundo o autor, a mais importante de nossa época, a “que reúne talvez todos os demais testemunhos que esta época se vê obrigada a assumir, em virtude de não se sabe qual necessidade (pois também somos espectadores do esgotamento do pensamento da História)” (NANCY, 2001, p. 13, tradução minha). O autor classifica o comunismo como “o horizonte insuperável de nosso tempo”, uma vez que a palavra “comunismo” rotula o desejo de um lugar da comunidade novamente encontrado para além das divisões sociais, como para além da servidão a uma dominação tecno-política.

Todavia, este emblema já não tem validade, salvo para alguns, bastante escassos hoje em dia. Isso se deve a que os Estados que o inscreviam se revelaram como os agentes de sua traição. O mundo atual vê forças revolucionárias enlanguescerem, ao mesmo tempo em que toda força ainda viva adotou hoje a forma de Estado totalitário. Defende o autor que o esquema da traição se revela insustentável na medida em que é a base mesma do ideal comunista a que acaba por aparecer sob seu aspecto mais problemático: a saber, o homem, produtor de sua própria essência nas formas de seu trabalho ou de suas obras.

Que a justiça, a liberdade – e a igualdade – compreendidas na ideia ou no ideal comunista tenham sido, seguramente, atraindo no comunismo chamado real, oprime tanto com o peso de um sofrimento intolerável (junto a outros sofrimentos, também não toleráveis, infligidos por nossas sociedades liberais) quanto com um peso político decisivo (não somente ao passo que uma estratégia política deve favorecer a resistência a esta traição, mas ao passo que esta estratégia, assim como nosso pensamento em geral, deve contar com a possibilidade de que uma sociedade inteira tenha sido forjada, docilmente e apesar de mais de um foco de rebeldia, com o molde desta traição, ou, mais grosseiramente, deste abandono [...]) (NANCY, 2001, p. 13, tradução minha).

Mas estes pesos talvez sejam ainda, de acordo com Nancy, somente relativos em relação à carga absoluta, que esconde todos os nossos “horizontes”:

[...] não existe nenhum tipo de oposição comunista – ou, digamos, comunitária, para deixar bem claro que a palavra não deve se restringir aqui a suas referências políticas estritas – que não tenha estado ou que não esteja sempre profundamente submetida ao objetivo da comunidade *humana*, ou seja, ao

objetivo da comunidade dos seres que produzem por essência sua própria essência como sua obra, e que além disso produzem precisamente esta essência *como comunidade*. [...] Em certo sentido, todas as tentativas de oposição comunitária ao “comunismo real” estão hoje esgotadas ou abandonadas: tudo acontece como se, para além destas tentativas, nem sequer se tratasse mais de pensar a comunidade... (NANCY, 2001, p. 15, tradução minha).

Todavia, não devemos esquecer que, sob sua ótica, é em efeito o *homem*, considerado como ser imanente por excelência, quem constitui a base de um pensamento da comunidade.

Assim, no culto ao indivíduo a Europa teria já demonstrado ao mundo a única via de emancipação das tiranias. Mas para o filósofo, o indivíduo não é somente o resíduo da experiência da dissolução da comunidade. Por sua natureza, o indivíduo revela ser o resultado abstrato de uma decomposição. Como seu nome indica, é o átomo, o indivisível. É uma figura distinta e simétrica da imanência: o para-si absolutamente solto, tomado como origem e como certeza.

Porém, não se faz um mundo com simples átomos. É necessária uma inclinação ou uma disposição de um até o outro. A comunidade é esta inclinação do “indivíduo”. O indivíduo, segundo o autor, é um atomismo inconsequente, que prova do esquecimento de que o que está em jogo no átomo é um mundo. Por isso, a comunidade é a grande ausência da metafísica do sujeito, distinto e *sem relação*. Afinal, para estar absolutamente só, não basta que *eu* o esteja, é necessário também que *eu seja o único que está só* (o que é contraditório). A lógica do absoluto violenta o absoluto.

Ainda para o autor, tal encarnação da humanidade, seu conjunto como ser absoluto, para além da relação e da comunidade, desenha o destino que o pensamento moderno tem quisto. Não sairemos do “combate perpétuo” enquanto não possamos retirar a comunidade deste destino.

No caso específico do convívio com o espectador, podemos nos interrogar se o que está em jogo quando os sujeitos vão ao teatro (ou outras formas de encontro), não é justamente a busca da saída da condição de átomo. Ou seja, a procura por vivenciar um momento em comunidade. Afinal, o desejo de comunidade ainda está presente, basta ver o sucesso que se tornaram as redes sociais. Alguns poderão deduzir que tamanho sucesso atualmente reside apenas no plano virtual, e não mais no presencial. Entretanto, devemos aqui observar que eventos como partidas de futebol, shows e mesmo espetáculos de teatro que contam com artistas reconhecidamente famosos ainda arrecadam multidões de pessoas. Fãs de diversos tipos e que por vários motivos muitas vezes até dormem em filas, desacomodados e, não raro, em situações de insegurança

pública, na expectativa única de ter um momento de contato com a experiência que os esperam, são unidos em tais eventos. E aí vem a ética do criador que acolhe esse desejo de contato de construção de comunidade (interrogando-se qual a forma mais adequada de fazê-lo), embora seja ela provisória.

Nancy nos previne de que, para compreender o que está em jogo, é preciso olhar para trás de nós, questionar o deslocamento da comunidade considerado como a experiência na qual os tempos modernos se engendraram, refletindo sobre a comunidade perdida, da qual há muitos exemplos, entre eles a família natural, a cidade ateniense e a república romana.

Afirma que é aí onde se há que suspeitar da consciência retrospectiva da perda da comunidade e de sua identidade. É necessário suspeitar desta consciência, antes de tudo, porque parece acompanhar o Ocidente desde seu princípio: a cada momento de sua história, se tem entregado à nostalgia de uma comunidade mais arcaica. O começo de nossa história é a partida de Ulisses, afinal.

Nancy escreve, neste contexto, que a verdadeira consciência da perda da comunidade é cristã: a comunidade se pensa como a comunhão, e esta tem lugar no seio do corpo místico de Cristo. Prefere o autor que se aprenda que a comunidade, a morte, o amor, a liberdade, a singularidade são os nomes do “divino”. Com o advento do cristianismo, a noção de comunidade foi furtada ao sujeito “não divino”. “A comunidade será a partir de então o limite do humano tanto como do divino. Com Deus ou com os deuses a comunicação [...] é o que foi definitivamente retirado da comunidade.” (NANCY, 2001, p. 27, tradução minha).

Importa aqui compreender que:

A consciência cristã, moderna, humanista, da perda da comunidade tem, portanto, todas as possibilidades de ser na realidade a ilusão transcendental de uma razão que ultrapassa os limites de sua experiência possível, que é no seu fundo a experiência da imanência subtraída. *A comunidade não teve lugar*, ou melhor, se é certo que a comunidade conheceu (ou conhece ainda, fora do mundo industrial) vínculos sociais completamente distintos dos que nós conhecemos, a comunidade não teve lugar segundo as projeções que fazemos dela sobre estas formas sociais diferentes. (NANCY, 2001, p. 29, tradução minha).

Vale porque desta reflexão podemos concluir, juntamente com o autor, que a *sociedade* na qual estamos inseridos não se fez sobre a ruína de uma *comunidade*. Fez-se na desapareição ou na conservação daquilo que não tinha mais relações com o que chamamos “comunidade” que com o que chamamos “sociedade”. De modo que a

comunidade, longe de ser o que a sociedade haveria perdido, é *o que nos sucede a partir da sociedade*. “Nada se perdeu, portanto, e por isso nada está perdido.” (NANCY, 2001, p. 30, tradução minha).

Só somos nós os que estamos perdidos, nós sobre quem o “vínculo social” (as relações, a comunicação), nossa invenção, recai pesadamente como a rede de uma trama econômica, técnica, política, cultural. Enredados em suas malhas, nos forjamos no fantasma da comunidade perdida.” (NANCY, 2001, p. 30, tradução minha).

Todavia, Nancy afirma que o que está “perdido” da comunidade – a imanência e a intimidade de uma comunhão – só está perdido no sentido em que uma “perda” é constitutiva da própria comunidade. “A morte não é só seu exemplo, é sua verdade.” (NANCY, 2001, p. 32, tradução minha). A comunidade da imanência humana, o homem convertido em igual a si mesmo ou a Deus, é esta comunidade de morte – ou de mortos. O homem realizado do humanismo, individualista ou comunista, é o homem morto.

A comunidade se revela na morte do outro: desta maneira, se revela sempre ao outro. A comunidade é o que tem lugar sempre através do outro e para o outro. Não é o espaço dos “eu-mesmo” - sujeitos e substâncias no fundo imortais – mas o dos *eu*, que são sempre outros, ou bem não são nada. Se a comunidade se revela na morte do outro, é porque a própria morte é a verdadeira comunidade dos *eu* que não são *eu mesmo*. Não é uma comunhão que funda os *eu mesmo* em um *Eu-mesmo*, ou em um *Nós* superior. É a comunidade dos *outros*. A verdadeira comunidade dos seres mortais, ou a morte enquanto comunidade, e sua comunhão impossível. A comunidade ocupa, portanto, esse lugar singular: assume a impossibilidade de sua própria imanência, a impossibilidade de um ser comunitário enquanto sujeito.

A comunidade assume e inscreve – são seu gesto e seu traço próprios – de alguma maneira, a impossibilidade da comunidade. Uma comunidade não é um projeto fusional, nem de maneira geral um projeto produtor ou operatório – nem sequer é um *projeto*. [...] uma comunidade é a presentificação a seus membros de sua verdade mortal (que é o mesmo que dizer que não há comunidade de seres imortais; se pode imaginar uma sociedade ou uma comunhão de seres imortais, mas nunca uma comunidade). É a presentificação da finitude e do excesso inapelável que produzem o ser finito [...] (NANCY, 2001, p. 35, tradução minha).

Dando sequência à sua explanação, Nancy nos provoca a uma reflexão de que, se este mundo que, apesar de mudanças ocorridas, não nos propõe nenhuma figura nova da comunidade, isto mesmo talvez nos mostre algo. E sugere que talvez devamos pensar a comunidade mais além dos modelos ou dos modelados comunistas.

Por outra parte, e ademais, este mundo já nem sequer nos remete à clausura do humanismo comunista que Bataille analisava. Remete-nos a um “totalitarismo” que Bataille não suspeitava exatamente, limitado como estava pelas condições da Guerra Fria, e obcecado ainda por esse motivo obscuro, mas persistente que supunha que do lado do comunismo, apesar de tudo, a promessa comunitária se havia escapado. Mas para nós, inclusive além, a partir de agora, de um “totalitarismo” que tivesse sido a realização monstruosa dessa promessa não há já senão imperialismos que jogam entre eles, sob o fundo de outro império mais, ou de outro imperativo técnico-econômico, e as formas sociais às quais este imperativo modela (NANCY, 2001, p. 47, tradução minha).

O autor afirma que o projeto comunitário como tal participa de um “imenso fracasso”. E nos remete a um paradoxo: “[...] a saber, o paradoxo de um pensamento imantado pela comunidade, e sem dúvida regrado pelo tema da soberania de um *sujeito*. [...] um pensamento do sujeito malogra um pensamento da comunidade.” (NANCY, 2001, p. 48, tradução minha).

Refletindo acerca da proposta trazida por Nancy, de não termos mais uma perspectiva composta pela ideia de fusão da comunidade, podemos nos interrogar sobre a experiência teatral enquanto prática comunitária. Como podemos dialogar com o público como um corpo único (que ainda o é, pois, mesmo que cada sujeito venha sozinho ao teatro, ao chegar, o que acontece é a formação de um grupo de espectadores), mas que guarda peculiaridades e complexidades individuais? Como o convívio no teatro ainda pode ser um momento em comunidade? Percebemos como impossível um espetáculo que contemple a todos integralmente e, portanto, nem temos esta pretensão. Todavia, deduzimos que, quanto mais complexa a rede de elementos de um espetáculo, maiores as chances de abranger diferentes camadas de sentido dos distintos sujeitos que integram nossas plateias. Acima de tudo, trata-se de uma aposta que se faz sobre questões de composição poética. Ou seja, não diretamente no plano das ideias, embora se saiba que forma e conteúdo são indissociáveis.

É neste caminho de pesquisa que, no Grupo Neelic, chegamos à hibridização de linguagens. Longe de ser um modelo, estamos ainda em plena investigação daquilo que escolhemos como princípios poéticos. Nossa busca é por criações que integrem de forma equilibrada as artes do teatro, dança e performance. Entretanto, precisamos reconhecer que, em alguns de nossos espetáculos o diálogo entre as linguagens não consegue acontecer de forma completamente fluida, e neste caso, uma acaba prevalecendo mais do que a outra na cena. Em outros, quando conseguimos a buscada fluência, acontece de adquirirem uma característica de hermetismo pouco digerível para algumas pessoas do público. Estamos num caminho de aprofundamento desta pesquisa,

que, temos certeza de que vem evoluindo e trazendo excelentes frutos para nós e para nosso público, pois notamos um crescimento em nossas plateias de um espetáculo para o outro, desde o surgimento do Grupo. Muitas vezes, na busca pela evolução desta pesquisa processual, mudamos a metodologia de ensaios no andamento do processo, numa tentativa de acertar. Às vezes acertamos, porém, em outras, precisamos reconhecer que não.

4.2. Ética, Estética, Política

Finalmente, chegamos à questão da potência política do teatro que está interligado a este momento de risco da comunidade. Não contando mais com uma experiência comunitária realmente ampla, acreditamos que o teatro, ao promover a vivência de um momento de comunidade, expressa uma ação política. Entretanto, a interrogação que aparece é: *Como o acontecimento teatral pode se tornar este momento?*

Refletindo a questão sob este viés, chegamos a alguns pontos de vista sobre o lugar daquilo que é político no teatro. Em entrevista realizada com Óscar Cornago em 20.04.2010, percebemos que o pesquisador espanhol fala de ética e estética como diretamente associadas ao caráter político do teatro.

Eu cheguei ao tema da ética querendo pensar o sentido social do teatro. Eu vi que no teatro de hoje em dia não havia mais um compromisso político, no sentido tradicional. E também não tinha uma discussão sobre política, uma discussão explícita sobre a política ou ideologia... Eu me perguntei o que o teatro tem a ver com a sociedade moderna, qual é a relação. Eu comecei a pensar nisso e eu vi que essa é uma relação mais do indivíduo tentando se colocar frente a uma coisa complexa que é a sociedade. E aí foi que eu comecei a chegar ao tema da ética. Porque a política não funcionava mais. [...] Pensar o social, mas como uma coisa que está se fazendo a cada momento. Não mais como uma sociedade já feita (CORNAGO, 2010, entrevista concedida).

Nas palavras do pesquisador espanhol é possível perceber novas perspectivas sobre o mesmo tema, que partem da fundamental pergunta acerca daquilo que deve ser feito quando a política já não mais responde às nossas inquietações, sejam elas provenientes de onde forem. No caso do campo da estética, este autor foi buscar uma relação mais íntima com a ética, e este vem sendo seu caminho, como se observa:

Eu encontro peças em que o que eu mais valoro é o que a peça está falando sobre o modo de trabalhar. Sobre um modo de se colocar frente à sociedade, se colocar frente ao público. E aí, às vezes eu não penso tanto se está bem feita ou mal feita. Eu penso como um gesto, um gesto social, ou um gesto estético. Então temos a obra de arte como um testemunho. Sou eu (artista) te dizendo como me situo frente à sociedade. Então, utilizo o trabalho artístico para falar onde eu estou e o que penso, como eu me situo frente à sociedade, como um testemunho social ou ético.

[...]

Para mim, agora, me interessa mais este último. Mesmo assim eu respeito os outros tipos de arte. Mas isso não é inteiramente verdade, porque tudo está ligado. Você não pode falar da ética sem uma estética no campo artístico [...]. Toda ética tem um jeito de se apresentar, e no campo artístico a linguagem é a estética.

[...]

Os resultados são produzidos a partir de onde eu me encontro frente ao outro, de como eu me relaciono com o outro. O trabalho te fala do modo de se relacionar com o outro (CORNAGO, 2010, entrevista concedida).

Percebemos aqui a nossa escolha por um caminho de investigação acerca deste modo de se relacionar com o outro, que Cornago sinaliza. Entendemos que o processo está sempre refletido na obra, e, portanto, um processo de criação que seja norteado por uma ética de convivência, de solidariedade e respeito às individualidades transpirará a ética na própria obra.

Retomando o ponto de partida proposto por Buber ao começo destas linhas, o ato do encontro, aberto a um processo instável, a um face a face que sempre tem algo de primeira vez, se mostra como uma possibilidade a mais de reinventar as origens para seguir pensando o presente. Este encontro, implícito já no acontecimento (cênico) da palavra (política), explicita aquele que olha como o motor de um ato originário, construção do eu e princípio da realidade. O instante do encontro ilumina um espaço imediatamente anterior à representação, prévio ao político (CORNAGO, 2010, entrevista concedida).

Encontramos em Hans-Thies Lehmann a discussão acerca daquilo que é político no teatro do ponto de vista da estética. Em seu livro *Escritura política no texto teatral*, o filósofo alemão afirma:

O que é político está inscrito nele, do princípio ao fim, estruturalmente e de modo totalmente independente de suas intenções. Como pode – e é essa a questão – essa inscrição “se desenvolver”? Não se trata do fato de que o teatro mesmo se transforma ao incorporar o político (LEHMANN, 2009, p. 4)?

Em sua explanação, Lehmann nos traz a noção de interrupção: “A ‘interrupção do político’ no teatro adota sob essas condições, particularmente, a forma de um abalo do que é habitual [...]” (LEHMANN, 2009, p. 9). E esclarece:

É político [...] o que, desde a linguagem até as leis, direitos e deveres, dá a medida comum, uma regra que constitui uma comunidade, um campo de regras para um consenso potencial. Se isto for verdade, o teatro político deveria ser entendido como uma prática não da regra, mas da exceção. Somente a exceção, a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical, esquecido na pragmática contínua de sua aplicação – é só pensarmos no milagre em comparação com o curso da natureza, na misericórdia em relação à lei, no *happening* em contraste com o cotidiano (LEHMANN, 2009, p. 8).

Devemos aqui refletir sobre tais questões, uma vez que a atitude de propor como noção de ética o exercício de afetar a sociedade significa dizer que a ética da arte está associada a uma potência política. Em sua teorização, Lehmann sugere que o teatro precisa abandonar as amarras da estrutura dramática para conseguir voltar a ser político:

O susto não é digerível, porque ele não ataca extremos (“inconvenientes”), e sim expõe, com o auxílio do extremo, o cerne da própria socialidade. A interrupção do que é representável e calculável politicamente revela o abismo da discursividade e da racionalidade política. A guerra da televisão não é a da Bósnia (nem é só o cotidiano dos explorados na própria cidade): a guerra está aqui. Aqui, onde se assiste, se vê e se ouve. Assim acontece o “rompimento do presente” neste texto, que deve ser recuperado pela prática teatral política: explosão da consciência em uma estrutura dramática que está morrendo (LEHMANN, 2009, p. 13).

No Grupo Neelic, os princípios de composição da cena que vêm sendo buscados para provocar uma interrupção no social são justamente aqueles que entendemos como os componentes de nossa poética: o caráter autobiográfico dos espetáculos, a composição textual, a construção de uma linguagem corporal original e o desvendamento da cena sob o olhar do espectador. Estas são as maneiras que encontramos de nos posicionar, como indivíduos, frente à sociedade complexa em que estamos inseridos. A composição textual e a construção da linguagem corporal, sobretudo, são os âmbitos em que mais deixamos espaços à completude do olhar do espectador. Fazemos diversas escolhas, mas também deixamos vários espaços nos quais lançamos mão da abstração como recurso para possibilitar ao público que a obra tome

sentido na experiência vivida a partir de seu olhar. Esta é a nossa mais concreta possibilidade como criadores, deduzimos, pois a experiência que brota desta prática reside em um interstício. *Entre* nós, criadores, e o espectador. Significa dizer que o convívio com o espectador pressupõe o convívio com esta instabilidade, e que aceitá-la é parte essencial de nossa ação.

Para encerrar este capítulo, sinalizo aqui que muitos outros aspectos poderiam ser ainda discutidos sobre a relação entre a obra e o espectador, inclusive, empregando os referenciais teóricos trazidos. Entretanto, as questões não foram esgotadas, pois meu olhar privilegiou, ao longo da pesquisa, o processo de construção da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao me aproximar do período de término deste estudo, comecei a perceber, a partir de sinalizações da orientadora, que já não utilizava mais a palavra *ética* com tanta frequência quanto no início da pesquisa. Hoje percebo que isto se deve ao fato de que as diversas noções que se descortinaram à luz do estudo desse conceito maior, para mim, não apenas *compõem* a ética, mas *são* a base fundamental da própria ideia desta palavra. Sendo assim, atualmente, quando falo em *responsabilidade*, em *alteridade* ou em *atitude*, por exemplo, estou falando de ética.

Portanto, a partir de agora, me reservo o direito de não usar, neste campo, a palavra central deste estudo com a mesma intensidade com que a utilizei até aqui. Sinto que o seu conteúdo está tão presente no todo de meu discurso, que até mesmo receio banalizar a relevância que a terminologia adquiriu em meu pensamento, pelo simples fato de repeti-la com constância.

Refletindo acerca da contribuição desse estudo a outros criadores e acadêmicos, considero que esta reside no testemunho de que através do diálogo traçado com teorias de diferentes disciplinas, a prática artística se problematiza e enriquece. Dentro deste contexto, ao evoluir a minha prática, sobre a qual meu olhar aqui se volta, estou possibilitando que descortinem possibilidades de transformação a partir do presente estudo.

Em dados momentos da pesquisa que desenvolvi, tive alguns encontros muito marcantes. O primeiro, e talvez mais avassalador, foi com as teorias de Mikhail Bakhtin. Sua noção de *polifonia* me proporcionou o encaminhamento da prática sempre com muitas interrogações que se desdobravam em outras. Despertou em mim um desejo ainda maior de apurar meus sentidos como pesquisadora a partir de um processo de aprendizado da valorização da vontade de acontecimento, nas ações de cada participante do processo de *Primeiro Amor*. “Poder-se-ia assim dizer: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN, 2010a, p.23).

Suas noções de arquitetônica, responsabilidade e ato ético também desencadearam na pesquisa e em minha vida um processo que se trata de um caminho só de ida: não poderei jamais retornar do aprendizado adquirido. Não tenho a menor chance de leviandade a partir do encontro com este filósofo russo, e esse talvez seja o maior presente que recebi nos dois últimos anos: o saber concreto de que sempre sou livre para escolher, mas que unida a uma escolha vem imediatamente uma

responsabilidade.

O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da “agitação do dia-a-dia” para a criação como para outro mundo “de inspiração, sons doces e orações”. O que resulta daí? A arte é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no encaixe. “Sim, mas onde é que nós temos essa arte – diz a vida –, nós temos a prosa do dia-a-dia.” (BAKHTIN, 2010b, p.XXXIII).

De forma semelhante, estudando acerca do *paradigma da complexidade* proposto por Morin (2003), muitas de minhas decisões foram sendo definidas. Mas, sobretudo, foi meu olhar que se modificou a partir dos pensamentos do filósofo sobre o fato de que, como no exemplo dado por ele, algumas de nossas células morrem para que outras possam nascer, e que, à força de nascerem novas células, estamos inevitavelmente caminhando rumo à nossa morte.

Somente por compreender que *complexidade e simplicidade* são, apesar das diferenças, complementares, foi que pude cunhar o termo *criador-produtor cênico*. Entender que nos meandros de um processo de criação em grupo nem sempre podemos perceber qual função exatamente estamos exercendo a cada minuto foi uma capacidade que desenvolvi ao exercitar o raciocínio sobre as observações de Morin a partir da evidência de que a agitação, o encontro com o acaso são necessários à organização do universo (ao se desintegrar, o mundo se organiza). Muitas vezes, em ensaios do *Primeiro Amor*, estivemos em conflitos de ideias ou de comportamentos que são fruto deste panorama que vivemos, da complexidade. Ocorrências como um colega estar concentrado memorizando seu texto e outro vir lhe perguntar qual é o tamanho de sua cintura para providenciar um acessório ou figurino (sem perceber a possível inconveniência da pergunta) são pertinentes no contexto em que criamos e produzimos simultaneamente. Entretanto podem ser desgastantes e até perturbadoras em determinadas circunstâncias.

Foi também sua ideia de que *ser sujeito é associar egoísmo e altruísmo* que me permitiu visualizar as especificidades do fazer teatral no momento contemporâneo (e na cidade de Porto Alegre), que sinalizo ao longo deste estudo, a partir das diferenças encontradas ao analisar as formas organizacionais coletivas e o contexto sociocultural das décadas de 1960-70.

Já Roland Barthes foi quem me proporcionou a descoberta pela paixão desmedida (antes ainda obscura para mim) por meu tema de pesquisa, e a fome por pesquisá-lo a cada dia mais. Sua honestidade e simplicidade na escrita, seu extremo envolvimento com as palavras e ideia, sua crueza e disposição de abertura a quem lê, ao ponto de tratar como utópicos alguns de seus próprios ideais me inspiram e elevam meu espírito. Foi também uma viagem sem volta. Sinto que estaremos juntos sempre, a partir de agora.

A noção de *idiorritmia* que fui entendendo durante a leitura de sua obra, *Como Viver Junto* (2003), causou impacto não só na pesquisa como na forma de me relacionar com meu grupo de trabalho. Hoje, sinto uma maior compreensão e tranquilidade por nossos processos coletivos. A inquietação artística está sempre lá, ainda, mas grande parte da ansiedade partiu, desertou de mim após este fundamental encontro.

Uma fantasia (ou pelo menos algo que chamo assim): uma volta de desejos, de imagens, que rondam, que se buscam em nós, por vezes durante uma vida toda, e frequentemente só se cristalizam através de uma palavra. A palavra, significante maior, induz da fantasia à sua exploração. Sua exploração por diferentes bocados de saber = a pesquisa. A fantasia se explora assim, como uma mina a céu aberto (BARTHES, 2003, p. 12).

Agora, reservo este espaço para um mestre maior, sem o qual nada disso que trago aqui teria sequer começado: trata-se de Constantin Stanislavski. Conheci o legado deste russo (parte de sua obra, naquele momento) aos dezessete anos de idade. Assim, vejo hoje que é impossível não ter este acontecimento fundido na formação de minha personalidade. Simplesmente porque, nas palavras que o mestre que tanto me ensinou (mesmo sem saber) e me ensina ainda a cada oportunidade que o releio, eu acreditei. Eu acreditei no seu envolvimento, no seu modo de ver o mundo e a arte, na sua paixão, e, como diria o Barthes, na sua fantasia. Ora, mas não é disso que se trata, afinal? Fazer teatro (e pesquisar) não é exatamente viver da melhor forma possível, um enorme momento de fantasia? Com entrega, paixão e responsabilidade em diversas camadas e níveis de sentido (hoje posso perceber), é claro.

Este grande homem do teatro chegou a viver um dos fatos mais inusitados da história do teatro (os chamados aforismos do Teatro de Arte de Moscou), no qual uma situação insuportável com seu parceiro de trabalho provocou que, a partir de um dado momento, se comunicassem apenas por cartas, mesmo que trabalhassem juntos. Tudo

porque acreditei em sua fantasia. Ao chegar neste momento de término de pesquisa sobre este tema, percebo que a comecei não há dois anos, mas há doze, quando iniciei meu envolvimento com esta fascinante arte que é o teatro. Foi quando acreditei em sua fantasia. Em minha fantasia.

Teatro para mim é sempre um lugar de encontro. Ter podido acessar este legado de Grotowski não foi apenas transformador na maneira com que me relaciono com meu trabalho, com as pessoas com quem convivo na prática desta arte e com as obras que crio, mas foi definidor em minha existência e no entendimento a meu respeito como indivíduo.

Este profundo confronto que o diretor polonês propõe em sua obra (e no qual acreditei sempre) é o que norteia e concede significados a tudo o que crio, sozinha e com meu querido Grupo Neelic. É o que dá lugar às transformações às quais me abro na vida e nas relações de convívio que o fazer teatral possibilita.

É também o que me alimenta enquanto estudiosa de teatro, e que, por conseguinte, me levou aos estudos com professores que foram grandes mestres para mim. E agora, me conduziu a um dos mais transformadores momentos que já experimentei: este de aprendizado no curso de Mestrado em Artes Cênicas e, sobretudo, com minha orientadora.

Hoje, no confronto final com estas páginas em branco, percebo que, durante os dois anos de estudos, estive frequentemente encontrando a mim, mais do que a qualquer pessoa, através dos encontros com Marta Isaacsson. E só pude ter este espaço porque generosidade, solidariedade, atenção, respeito e carinho são palavras que por si só não compreendem a vastidão da capacidade de afetar desta professora à qual felizmente pude me abrir e deixar transformar. A paixão sempre presente em nossos encontros, sua atitude incansavelmente atenta e perspicaz com minhas inquietações me ensinaram o amor por uma arte dentro de outra: a arte de pesquisar o teatro. A pesquisa que desenvolvi durante o período que vivenciei como mestranda afetou de forma significativa todas as camadas da minha vida, como meu olhar de diretora sobre o trabalho do Grupo Neelic. A tal ponto chegou esta experiência que, para conseguir finalizar o presente estudo, inconstante com tantas inquietações, descobertas, conclusões provisórias e caminhos percorridos, senti uma necessidade vital de criar um novo espetáculo, cuja estreia ocorreu pouco antes da finalização deste estudo. *Portas do Invisível* (2012) é o mais recente trabalho do Grupo Neelic, e traz à cena diversas questões que pesquisei no mestrado e outras tantas que percebi (em tempo hábil) que não teria “pernas” para alcançar no âmbito da teoria, conduzindo-as então à prática. Estou certa de que em nosso

grupo saímos todos ganhando com isso e sou grata ao espaço recebido no PPGAC-UFRGS e ao sério comprometimento da orientadora com o meu trabalho.

Acredito que o caminho que percorri até aqui poderá contribuir para a pesquisa em artes cênicas no nosso país, colaborando na manutenção de uma consciência crítica acerca das relações entre os campos da ética, estética e política no âmbito da criação em artes cênicas. Ser artista, considero, é estar sempre com os sentidos abertos e apurados para o contato com o mundo, e creio que aqueles que se deixarem permear por este tema que tanto me envolve terão também suas trajetórias modificadas.

Por outro lado, percebo também que minha pesquisa, que aparentemente se encerra neste momento, está apenas começando. Desejo agora dar início a investigações acerca da ética do corpo, e suas relações com o acontecimento cênico. Desejo aprofundar os estudos sobre o espectador. Intenciono ainda provocar a mim e aos colegas de meu grupo muitos experimentos, na cena e em nossos processos de criação. Com isso, sei que outros criadores também poderão aprofundar e desenvolver os temas aqui abordados, e que possivelmente chegarão a lugares tão ou mais interessantes que aqueles aos quais cheguei. Acredito que, conforme a teoria da complexidade, estamos todos interligados. Os homens que aqui citei vivem em mim e em outros. E viverão ainda em muitos mais. Vivemos todos uns nos outros. Vivemos juntos, e parte disso independe da separação espaço-temporal. *Como viver junto?* É uma pergunta que, se nos fizermos, concede muito significado à nossa existência e permite muitas experiências – algumas invisíveis.

OBRAS CONSULTADAS

ANGUERA, M. T. *Metodología de la observación en las ciencias humanas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

ANTUNES, Bruna Domingues. *Atenção à diversidade nas aulas de Educação Física: uma proposta de intervenção psicomotora. Estudo de caso*. Monografia realizada no âmbito da disciplina de Seminário do 5º ano da licenciatura em Desporto e Educação Física, na área de Desporto de Reeducação e Reabilitação, da Faculdade de Desporto da Universidade do Porto. Porto, 2006. Encontrada no endereço eletrônico: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14370/2/5341.pdf>, visitado em 08.07.2011, às 00h30min.

ARISTÓTELES. *Metafísica; Ética a Nicômaco; Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Editora Abri, 1984.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Para uma filosofia do ato*. Texto completo da edição americana *Toward a Philosophy of the Act* (Austin: University of Texas Press, 1993). Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faracco e Cristovão Tezza.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRECHT, Bertolt. *Petit Organon, Ecrits sur le Théâtre*, Ed. l'Arche, 1963.

CORNAGO, Óscar. *Éticas del cuerpo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia Del teatro 1: convívio, experiência, subjetividade*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

FAGUNDES, Patricia. *La Ética de la Festividad en la Creación Escénica*. Tese de

Doutorado em Ciências do Espetáculo, realizado na Universidade Carlos III, Madrid, 2010.

FISCHER, Stela. *Processo colaborativo e experiência de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

GOMES, José Ney Costa. *Adeus ao eu: a enunciação do outrar-se*. Revista Kalíope, PUC – SP. Ano 1, nº 1. São Paulo, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

KERKOVEN, Marianne. *La fusión de La ideología y de La estética em el teatro contemporáneo*. Texto escrito para o *Seminario de Estudios Teatrales*. Universidad de Málaga/Extensión Universitaria, ciclo de conferencias 1993-94.

KUSNET, Eugenio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef / Hans-Thies Lehmann*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

_____. *Ética e infinito*. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2011.

MORIN, Edgar. “Introdução ao Pensamento Complexo”. Pp. 85-113. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2003.

_____. “O Método 6: Ética”. Pp. 15-28. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *La Comunidad Desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução: Daniele Ávila. In: *Urdimento*. Revista de estudos em artes cênicas, Número 15, Programa de Pós-Graduação em Teatro do CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina, páginas 107-122.

SOBRAL, Adail. *Ético e estético Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas*. In BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

SPINOZA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Ética y disciplina / metodos de acciones fisicas*. Buenos

Aires: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

_____. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Rafael Cedeño Editor, 2007.

FONTES VIRTUAIS

<http://bdtd.ibict.br/> Consulta realizada em 15.03.2010.

<http://www.gruponeelic.com>. Consulta realizada em 24.05.2011.

Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Consulta realizada em 26.06.2011. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$outrar-se](http://www.infopedia.pt/$outrar-se)>.

<http://www.saude.rs.gov.br>. Consulta realizada em 20.09.2012.

<http://www.sissaude.com.br>. Consulta realizada em 20.09.2012.

APÊNDICES

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1

Ficha técnica do espetáculo *Primeiro Amor*

ANEXO 2

Fotografias do processo de criação

ANEXO 3

Fotografias do espetáculo

ANEXO 4

Cópia da filmagem do espetáculo

ANEXO 5

Breve clipagem do Grupo Neelic

ANEXO 1

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO *PRIMEIRO AMOR*

DIREÇÃO: Desirée Pessoa

ELENCO: Barbara Amaral, Bruno Fernandes, Joice Rossato, Juliana Wolkmer, Simone Bianchini, Suelen Gotardo, Thiago Oliveira

FIGURINO: Rô Cortinhas

CENOGRAFIA: Zoé Degani

ILUMINAÇÃO: Silvio Ramão

TRILHA SONORA: Helimara Medeiros e Luiz André da Silva

OPERAÇÃO DE LUZ: Adriano Roman

OPERAÇÃO DE SOM: Juliana Charão

FOTOGRAFIA: Kiran León

PRODUÇÃO: Adriano Roman

REALIZAÇÃO: Grupo Neelic

ANEXO 2
FOTOGRAFIAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO
FOTÓGRAFO: CARLOS DE LOS SANTOS





ANEXO 3
FOTOGRAFIAS DO ESPETÁCULO
FOTÓGRAFO: KIRAN LEÓN



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010.



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010.



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Na foto, Simone Bianchini (esq.) e Joice Rossato (dir.).



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Na foto, Thiago Oliveira (esq.) e Juliana Wolkmer (dir.).



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Na foto, Simone Bianchini (esq.) e Thiago Oliveira (dir.).



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Na foto, Simone Bianchini (esq.) e Joice Rossato (dir.).



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Na foto, Simone Bianchini (esq.) e Thiago Oliveira (dir.).



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Na foto, da esquerda para a direita: Suelen Gotardo, Simone Bianchini e Bruno Fernandes.



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Na foto, da esquerda para a direita: Suelen Gotardo, Simone Bianchini e Bruno Fernandes.



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Na foto, Thiago Oliveira (esq.) e Simone Bianchini (dir.).



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Elenco e equipe técnica. Da esquerda para a direita: Juliana Wolkmer, Bruno Fernandes, Carlos de los Santos, Desirée Pessoa, Simone Bianchini, Adriano Roman, Thiago Oliveira, Barbara Amaral, Joice Rossato, Suelen Gotardo.



Espectáculo Primeiro Amor. Grupo Neelic, 2010. Elenco e equipe técnica. Da esquerda para a direita: Joice Rossato, Thiago Oliveira, Bruno Fernandes, Desirée Pessoa, Barbara Amaral, Suelen Gotardo, Simone Bianchini, Juliana Wolkmer e Adriano Roman.

ANEXO 4
CÓPIA DA FILMAGEM DO ESPETÁCULO

ANEXO 5 BREVE CLIPAGEM DO GRUPO NEELIC

Antônio Hohlfeldt
Notícia da edição impressa de 27/04/2012

Início de uma trilogia, comemoração de uma caminhada

Nas comemorações dos dez anos do Grupo Neelic de teatro, sua idealizadora e principal diretora de espetáculos, Desirée Pessoa, apresenta-se, ela mesma, no palco, no espetáculo chamado *Portas do invisível*, primeiro de uma trilogia de trabalhos sob a denominação de *Trilogia sensível*.

O trabalho, com cerca de uma hora de duração, traz o Neelic para fora de seu espaço habitual, a Usina do Gasômetro. Aqui, estamos no flexível espaço da Sala Carlos Carvalho, da Casa de Cultura Mário Quintana. O espaço cênico é de Marçal Rodrigues, que assina, com Desirée Pessoa, o roteiro e a direção do espetáculo.

Desirée realiza um trabalho autoral, pois se apresenta em trabalho solo. O formato lembra os antigos e clássicos textos enquadrados, isto é, há uma situação geral que serve de passe-partout para as demais encenações. No caso, o trabalho abre-se com um texto que fala a respeito das diferentes perspectivas da mulher, para depois se desdobrar em múltiplos textos clássicos em que as personagens femininas - fortes, como diz a atriz e diretora - avultam: a Antígona, de Sófocles; a Medeia, de Eurípides; e a Lady Macbeth, de Shakespeare. Imagina-se que outras personagens surgirão nos dois espetáculos seguintes.

No trabalho aqui apresentado, a atriz muda constantemente de personalidade. Assim como assume a perspectiva de Antígona ou de Medeia, interrompe repentinamente seu trabalho, ao toque de chamado de um telefone celular, para marcar sucessivos encontros com interlocutores que se apresentam do outro lado da linha, anônimos. A situação, evidentemente, sugere alguma garota de programa a garantir seu sustento, mas tal situação não evolui, ao longo do espetáculo e, portanto, torna-se mera especulação. Serve, contudo, para que observemos a radical transformação da impostação corporal, da entonação vocal, da própria personalidade, enfim, que temos no palco.

Espectáculo fortemente marcado pelo tempo lento, como se se tratasse de um ritual a que a plateia é convidada a assistir, *Portas do invisível* é um claro exercício de superação a que a diretora/atriz se submete, como que pretendendo mostrar o quanto ela - diretora - é capaz de realizar, enquanto atriz.

Pela formatação do espaço (neste caso, relativamente semelhante ao da sala em que habitualmente o grupo se apresenta), a interação da atriz com a plateia é permanente e bastante forte, tanto que, em certo momento, ela entrega a alguns dos espectadores uma carta que busca entre as cordas que se acham dependuradas, ocupando todo o espaço cênico, sem, contudo, prejudicar o movimento da atriz, porque se encontram situados acima de sua cabeça. Cada uma dessas cordas, vê-se então, possui o mesmo tipo de envelope e de carta, aparentemente também de igual teor, na qual a realizadora agradece ao espectador por ter vindo assistir ao espetáculo. O texto aproveita para destacar que, nesta nova fase de comemoração, os espetáculos experimentais investirão em trabalhos híbridos, mesclando dança e teatro. Aqui se verifica, então, a qualificação da intérprete. Mais que uma atriz, Desirée Pessoa tem preparo de bailarina, e isso fica evidente no movimento que desenvolve em cena, ao longo de todo o trabalho.

Não se trata, este *Portas do invisível*, de um espetáculo simples e digestivo. É um trabalho experimental, claramente pensado para um público que vem acompanhando o grupo e que, efetivamente, gosta de teatro. Daí a intimidade buscada entre a intérprete e a plateia, o que resulta num trabalho mais intimista que experimental, capaz de sensibilizar o espectador. A esperar, agora, os próximos espetáculos que nos permitirão, ou não, avaliar no seu conjunto a proposta apresentada.

Em Foco



REDAÇÃO DO JORNAL DO COMÉRCIO

Um passeio de barco pelo Rio Guaíba. É esta a proposta do Grupo Neelic na peça

A noiva do Caí,

que estreia nesta terça e segue até domingo, das 19h às 20h50min, com encenações no barco Noiva do Caí II. A montagem foi construída a partir de quatro contos da escritora Vera Karam e faz parte de uma parceria com os barcos de turismo. O itinerário começa na Usina do Gasômetro (Presidente João Goulart, 551), com passagem pela Ilha da Pintada, Ilha Grande dos Marinheiros, Ilha das Flores e o município de Eldorado do Sul, retornando para a Usina. Os ingressos custam R\$ 50,00 e podem ser adquiridos na própria bilheteria da embarcação, atrás da Usina do Gasômetro.

O espetáculo 'Sem Açúcar' mescla textos de diversos autores e retorna ao Bruno Kiefer

O espetáculo "Sem Açúcar", do grupo Neelic (Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica), faz temporada de sextas a domingos, sempre às 20h, no Teatro Bruno Kiefer da CCMQ (Andradas, 736), até 8 de agosto.

A montagem, que tem direção de Desirée Pessoa, nasceu do desejo do grupo Neelic de compartilhar com o público algumas das sensações humanas. No palco fica em evidência a relação entre os personagens, que deixa vir à tona sentimentos como

KIRAN / DIVULGAÇÃO / CP



Neelic exhibe adaptação até 8 de agosto na CCMQ

dores, alegrias, amores, raiva, angústia. O texto foi construído a partir de alguns trechos de contos da escritora belga Marguerite Yourcenar; da neozelandesa conhecida por suas histórias curtas, Katherine Mansfield; do filósofo e crítico Jean-Paul Sartre; da escritora e atriz gaúcha Vera Karam; da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles; do cineasta Woody Allen.

A linguagem estética adotada é a da sutileza e da riqueza de detalhes. Portanto, o cenário é uma enorme "caixa branca", o oposto da "caixa preta" do teatro convencional. A ideia é que cada mínima parte da cor seja percebida e ampliada, fortalecendo o marco estético adotado pelo grupo. Detalhes: www.neelic.com.br.

ZERO HORA

PORTO ALEGRE, SÁBADO, 27/11/2010 | ZERO HORA

Agenda

Guia
da
Semana

www.guiadasemana.com.br

NEELIC ENCENA SAMUEL BECKETT

Estreia neste **domingo** o novo espetáculo do Grupo Neelic, *Primeiro Amor* – romance inspirado na obra do dramaturgo Samuel Beckett. A peça entra em cartaz na **sala 504 da Usina do Gasômetro** (João Goulart, 551) e segue em cartaz até o dia 12 de dezembro, nas sextas, sábados e domingos, sempre às 19h.

O romance que dá nome ao espetáculo foi escrito em 1945 pelo dramaturgo irlandês, mas publicado somente em 1970. Conta a história de um homem, chamado de Ele (vivido por Thiago Oliveira), que é expulso de casa pelas irmãs logo após a morte de seu pai e acaba se apaixonando por Lulu (Simone Bianchini), uma prostituta. Os dois começam, nesse momento, uma série de questionamentos existenciais, resgatando situações de dor e amargura, como amores sufocantes e pesados. O texto foi escrito pelo próprio grupo Neelic e a direção do espetáculo é de Desirée Pessoa.



KEREN DIVULGAÇÃO

ZERO HORA

PORTO ALEGRE, SEXTA-FEIRA, 16/7/2010 | ZERO HORA

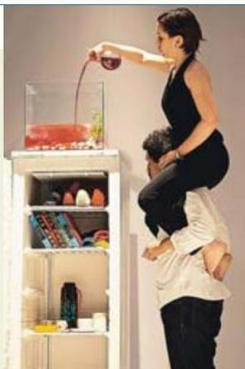
Guia **hagah!**

www.hagah.com.br

GRUPO NEELIC

O Grupo Neelic volta a cartaz com duas de suas montagens a partir deste final de semana. **Sem Açúcar** (foto), espetáculo que busca explorar as sensações humanas a partir da convivência entre os personagens, começa temporada hoje, no **Teatro Bruno Kiefer da CCMQ** (Andradas, 736), de sexta a domingo, até 8 de agosto. Amanhã, o grupo reestrea a peça **Dramen des Alltags**, que segue em cartaz aos sábados e domingos, na **sala 504 da**

Usina do Gasômetro (João Goulart, 551), até 25 de julho. O espetáculo propõe uma reflexão sobre o aprisionamento humano pelos compromissos impostos diariamente, em situações corriqueiras. Ambas as montagens têm direção de Desirée Pessoa. Mais informações no Roteiro.



| teatro |

Beckett em branco

“Primeiro Amor”
leva à cena
a prosa
do autor
irlandês

FÁBIO PRIKLADNICKI

Assim como o espetáculo *Adoração*, com Sandra Alencar e direção de Beto Russo (que encerrou temporada no último fim de semana), com textos não dramáticos de Nelson Rodrigues, a peça *Primeiro Amor*, que estreou neste domingo (28), também na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, baseia-se na novela homônima de Samuel Beckett de 1945 (antes da estreia no teatro com Esperando Godot, em 1953), mas publicada apenas em 1970.

Na história, um sujeito é expulso de casa depois da morte do pai, a única pessoa que o tinha em alta conta dentro do lar. Em um banco de praça, conhece uma mulher com quem desenvolve um relacionamento hesitante (da parte dele). Instala-se em sua casa, descobrindo que trabalha como prostituta.

Com direção de Desirée Pessoa, a montagem do grupo Neelic, em cartaz até 12 de dezembro, faz uma interessante tradução cênica sem recorrer à narração – uma opção corajosa em se tratando de um texto-fonte em primeira pessoa. Aqui, a prolixidade dá lugar aos silêncios. A grande questão é a estética da encenação a ser buscada, já que não se tem como ponto de partida o rigor das rubricas de uma peça de Beckett. Como resposta, o grupo propõe uma aproximação da prosa com sua obra dramática, desde detalhes dos bonitos figurinos cria-



Simone Bianchini e Thiago Oliveira são os protagonistas de **Primeiro Amor**

dos por Rô Cortinhas (como as calças ligeiramente curtas e as botas do protagonista, interpretado por Thiago Oliveira) até citações: o diálogo sobre a Bíblia e a canção que abre o segundo ato de Esperando Godot e o trecho inicial de A Última Gravação de Krapp (1958), para mencionar algumas.

Esta intertextualidade é trazida por personagens coadjuvantes (Bruno Fernandes, Suelen Gotardo, Juliana Wolkmer, Joice Rossato e Barbara Amaral, em boas atuações), que aparecem na praça onde o casal (Oliveira e Simone Bianchini) se conhece. Como contraponto, aqui e ali o Neelic imprime sua marca, como o cenário de panos brancos de Zoé Degani, cor que também se faz presente em objetos como o vaso de flores e o regador – distantes do cinza beckettiano.

Do meio para o final, a peça se concentra na relação entre os dois protagonistas, alcançando passagens poéticas que são pinceladas pelo anticlímax das divertidas tiradas ronzinhas do protagonista da novela. Mas é nesse conflito de registro com relação ao início, repleto de intertextualidades nem sempre pertinentes, que a aproximação com a estética do drama beckettiano parece uma oportunidade perdida de se desvelar um outro Beckett, para além do que já se conhece. A própria novela que inspira o título é material riquíssimo. Nada que comprometa o espetáculo que, de resto, traz novos ares à obra de um autor que sempre se apresenta como uma esfinge aos encenadores.

Com o gosto da vida

O espetáculo *Sem açúcar*, do grupo Neelic (Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica), reestrea neste sábado, às 21h, na sala 504 da Usina do Gasômetro (Presidente João Goulart, 551). A peça estreou em novembro, mas não cumpriu temporada em virtude de um impedimento de saúde de uma das atrizes do espetáculo.

A montagem, dirigida por Desirée Pessoa, nasceu do desejo do grupo Neelic de compartilhar com o público algumas das sensações humanas. No palco pessoas comuns se encontram e, ao se relacionarem, deixam vir à tona sentimentos antes desconhecidos, como dores, alegrias, amores, raiva, angústias etc.

O texto foi construído a

partir de alguns trechos de contos da escritora belga Marguerite Yourcenar; da neozelandesa, conhecida



KIRAN/DIVULGAÇÃO/JC

por suas histórias curtas, Katherine Mansfield; do filósofo e crítico Jean-Paul Sartre; da escritora e atriz Vera Karam; da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles e do cineasta Woody Allen, entre outros.

No elenco estão Juliana Wolkmer, Desirée Pessoa, Fabiana Montin e Silvio Ramão. A peça segue temporada todos os sábados, às 21h, e domingos, às 20h, até o dia 11 de abril. Ingressos a R\$ 20,00 (metade do valor para estudantes, idosos e classe artística).

***Sem açúcar* é a nova montagem do grupo Neelic**

Sensações em dose dupla

O espetáculo *Sem Açúcar*, do grupo Neelic, entra em cartaz nesta sexta-feira no Teatro Bruno Kiefer da Casa de Cultura Mario Quintana (Andradas, 736). A montagem é uma abordagem sobre as sensações humanas, a partir de uma série de personagens que deixam vir à tona alegrias, amores, raivas e angústias. O texto foi construído a partir de trechos de contos dos escritores Marguerite Yourcenar, Katherine Mansfield, Jean-Paul Sartre, Vera Karam, Lygia Fagundes Telles e Woody Allen. A diretora Desirée Pessoa também integra o elenco ao lado de Juliana Wolkmer, Fabiana Montin e Silvio Ramão. Apresentações de sexta a domingo, às 20h.

Já o espetáculo *Dramen des Alltags* (ou melhor, *Dramas do cotidiano*), do segmento de pesquisa do grupo, começa tempora-

da na Usina do Gasômetro (sala 504), com apresentações neste sábado, às 21h, e no domingo, às 20h. Através de um apanhado poético de situações corriqueiras a peça propõe uma reflexão sobre o aprisionamento gerado pelas

imposições da sociedade.

Os ingressos para *Dramen* custam R\$ 15,00 e para *Sem Açúcar*, R\$ 20,00. Ambas têm 50% de desconto para estudantes, idosos, classe artística e assinantes do **Jornal do Comércio**.



KIRAN/DIVULGAÇÃO/JC

Fabiana e Ramão na caixa branca de *Sem Açúcar*

Quando a arte começa depois dos 60

Grupo Neelic aposta em Beckett em seu novo trabalho

"Primeiro Amor" é o novo espetáculo do grupo Neelic que estreia hoje, às 19h, na sala 504 da Usina do Gasômetro (João Goulart, 551), onde segue até 12 de dezembro, de sextas a domingos, no mesmo horário. Os ingressos custam R\$ 25,00 e R\$ 10,00 para classe artística, idosos, estudantes, professores e assinantes do **Correio do Povo**.

A peça é baseada livremente no romance de Samuel Beckett (1906-1989), escrito em 1945 e publicado somente em 1970. A peça fala de um homem, expulso de casa pelas irmãs, logo após

uma morte do pai. Num banco de praça, ele conhece uma prostituta, com a qual realiza questionamentos existenciais, resgatando situações de dor e amargura, como amores sufofocantes e pesados.

O texto foi criado em processo colaborativo pelo grupo e surgiu do desejo de provocar uma reflexão, uma perturbação sobre as múltiplas formas de amar na contemporaneidade e sobre a dificuldade de pertencer a uma estrutura social em que as pessoas das grandes metrópoles se encontram sozinhas, em plena multidão. Desta for-

ma, o tema do amor surge combinado a elementos como morte, solidão, silêncio, encontro e desencontro.

A poética dá continuidade à pesquisa que o Neelic desenvolve desde 2009, com "A Serpente" e "Sem Açúcar", com a supervalorização do detalhe em cena, através de uma estética em que a cor branca prevalece, em oposição à "caixa-preta" do teatro convencional. No elenco estão Simone Bianchini, Thiago Oliveira, Bruno Fernandes, Suelen Gotardo, Juliana Wolkmer, Joice Rosato e Barbara Amaral.

KIRAN / DIVULGAÇÃO / CP



"Primeiro Amor" estreia hoje na Usina

Cardápio teatral

A mostra *Teatro de Presente* reúne espetáculos, oficinas, exposição fotográfica e sarau no Teatro de Câmara Túlio Piva (República, 575), entre sexta e domingo, em comemoração aos oito anos do grupo Neelic.

A programação abre com uma oficina ministrada às 19h, pelas integrantes do grupo Juliana Wolkmer e Fabiana Montin, e segue às tardes com dois espetáculos de conclusão: respectivamente, *Shakespeare despedaçado*, do curso Um estudo sobre Shakespeare, sábado, às 16h, e *O rinoceronte*, do Núcleo de Pesquisa Continuada em Artes Cênicas do grupo, no domingo, às 16h. A mostra se encerra com o Sarau de Expressão Artística na noite de domingo a partir das 18h, em que estudantes e pesquisadores do Neelic irão participar com trabalhos individuais e coletivos.

A exposição fotográfica de Kiran Federico León sobre o trabalho do grupo e da Escola de Teatro do Neelic começa nesta



Rinoceronte é um dos espetáculos da programação *Teatro de Presente*

sexta e segue até o final da programação, que tem o apoio da Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal da Cultura e faz parte da campanha Po-

nha mais teatro no seu cardápio. A entrada é franca e a retirada de senhas acontece uma hora antes das atividades. Outras informações no site www.neelic.com.br.

ANTONIO HOHLFELDT

a_hohlfeldt@yahoo.com.br

Ionesco revisitado

A massificação não é um tema novo para o teatro. Mas provavelmente o dramaturgo romeno de expressão francesa, Eugène Ionesco, tenha sido dos primeiros a se dar conta do fenômeno e expressá-lo em uma de suas peças. Casualmente, uma daquelas mais populares, embora em Porto Alegre tenham se passado muitos anos sem que ela fosse encenada. Refiro-me a *O rinoceronte*, que o grupo Neelic estreou no final do ano passado e reapresentou, recentemente, na sala 504 da Usina do Gasômetro. Pela importância do texto, fui conhecer o espetáculo, indiferentemente do fato de se tratar de uma montagem "estudantil", porque incluindo uma turma de jovens alunos do grupo. Foi a direção de Desirée Pessoa que me interessou. Essa diretora vem explorando, com bastante criatividade, sobretudo porque circunscrita a alguns poucos elementos cênicos, a dramaturgia chamada "do absurdo", composta por textos de Beckett e Ionesco, dentro outros e, de outro lado, a dramaturgia brasileira, com textos de Nelson Rodrigues, como a nova estreia do grupo.

Em *O rinoceronte*, um grupo ainda jovem de atores - composto por Adriano Valduga, Adriana Moraes, Barbara Amaral, Bruno Fernandes (que faz o principal personagem, Berenger, nome reiterado pelo dramaturgo em várias de suas peças, como uma espécie de representante do próprio dramaturgo e, por consequência, da humanidade consciente), Carlos Araújo, Cecília Suñé, Clau Fertsch, Thiago Oliveira) - vive os moradores de uma pequena cidade interiorana da França, quando, numa manhã de domingo, são surpreendidos pelo aparecimento de um e, logo depois, de um bando de rinocerontes. Logo, descobrirão que os próprios moradores transformam-se nos pesados e aterradores paquidermes, com o que se encerra a obra.

A diretora Desirée Pessoa optou por uma simbiose entre uma montagem essencialmente apoiada no ator e alguns poucos elementos técnicos para a cena. Assim, o uso das projeções de imagens, selecionadas e trabalhadas por Suelen Gotardo, é uma boa iniciativa, sobretudo a primeira, quando da aparição do rinoceronte, quando a imagem é distorcida. Também a trilha sonora, trabalhada ao vivo por Simone Bianchini, é outro bom achado, porque acentua o ritmo da encenação. O elenco deve ser pensado enquanto conjunto, e os elementos cênicos, com destaque para as máscaras dos animais, de Carlos de Los Santos, dinamizam o trabalho, ajudando a ultrapassar as ainda evidentes carências do elenco, com raras exceções, já que o grupo melhora sobretudo quando deixa de gritar e passa a falar com naturalidade.

A opção da direção de Desirée Pessoa enfatiza o non sense do diálogo de Ionesco. Assim, a simplicidade e a linearidade do trabalho fortificam o texto, levando-o ao absurdo de sua sinalização. Ao mesmo tempo, Desirée e Pessoa fez uma boa simbiose entre uma encenação realista com outra farsesca, justamente de modo a sublinhar esta perspectiva do texto de 1958 de Ionesco, o que alcança com bons resultados. A iluminação de Adriano Ramon é adequada, funciona a contento e complementa com eficiência a projeção de imagens, apresentando os diferentes climas da encenação.

Sem ser um grande espetáculo, o trabalho tem a vantagem de atualizar a uma plateia jovem, que lotou absolutamente as dependências da sala 504, o que é mérito do grupo, num momento em que o teatro local anda meio às moscas. A continuidade do Neelic, aliás, bem como o cadastramento dos visitantes, espetáculo após espetáculo, tem trazido este resultado positivo para o grupo.

Assim, por todos estes motivos, enquanto boa parte dos grupos locais e nacionais mais se preocupa com espetáculos leves e de puro divertimento, o grupo Neelic, sem abrir mão da alegria e da risada, propõe algumas reflexões ainda oportunas e candentes.

Samuel Beckett no palco

O grupo Neelic volta em cartaz com o espetáculo *Primeiro amor*. A peça é livremente inspirada na obra do

dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989). O romance, escrito em 1945 mas publicado somente em 1970, foi a

primeira obra que o irlandês compôs em francês.

O espetáculo conta a história de um homem, chamado de Ele (Thiago Oliveira), que é expulso de casa pelas irmãs, logo após a morte do pai. No banco de uma praça, Ele conhece Lulu (Simone Bianchini), uma prostituta. Ao longo da trama eles realizam questionamentos existenciais, resgatando situações de dor e amargura, como amores sufocantes e pesados. A peça tem direção de Desirée Pessoa. De sexta a domingo, sempre às 20h, no Teatro Bruno Kiefer da Casa de Cultura Mário Quintana (Andradas, 736). Ingressos a R\$ 25,00.



Simone Bianchini e Joice Rossato na peça *Primeiro amor*

IMAGEM: FOTOGRAFIA DE LUCAS OLIVEIRA

Viver

Publicação do Jornal do Comércio de Porto Alegre

* Editor-Chefe: Pedro Maciel

* Editor de Cultura: Cristiano Vieira • Editora-assistente: Caroline da Silva

* e-mail: cultura@jornaldocomercio.com.br