



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**EDUARDO MACHADO DOS SANTOS**

**“SER-COM-O-OUTRO”:  
ÉTICA E UTOPIA NA CRIAÇÃO TEATRAL COMPARTILHADA**

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

**SALVADOR  
2015**

**EDUARDO MACHADO DOS SANTOS**

**“SER-COM-O-OUTRO”:  
ÉTICA E UTOPIA NA CRIAÇÃO TEATRAL COMPARTILHADA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

**SALVADOR**  
2015

Escola de Teatro - UFBA

Santos, Eduardo Machado dos.

“Ser-com-o-outro”: ética e utopia na criação teatral compartilhada/ Eduardo Machado dos Santos - 2015.

131 f.

Orientador: Prof.Dr. Érico José Souza de Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2015.

1. Teatro. 2. Criação (Literária, artística, etc). 3. Utopia. 4. Ética.  
5. Intersubjetividade. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro.  
II. Título.

CDD 792

## EDUARDO MACHADO DOS SANTOS

“SER-COM-O-OUTRO”: ÉTICA E UTOPIA NA CRIAÇÃO COMPARTILHADA

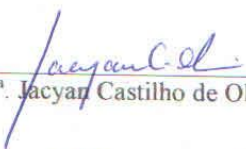
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

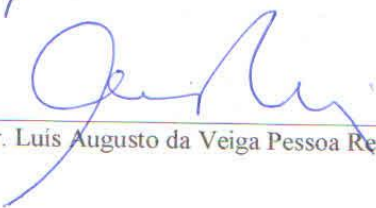
Aprovada em 29 de maio de 2015.

### Banca Examinadora



Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira (Orientador)

  
Prof. Dr. Jacyar Castilho de Oliveira (PPGAC/UFBA)

  
Prof. Dr. Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE)

À minha avó Ana,  
que me conduziu pela mão até a porteira dos sonhos.

## AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado Da Bahia – FAPESB.

À Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC.

À Escola de Teatro da UFBA – ETUFBA.

Ao meu orientador, professor Doutor Érico José Souza de Oliveira, pela generosidade, paciência e senso de escutatória.

À professora Doutora Jacyan Castilho e ao professor Doutor Luís Reis, por aceitarem integrar a banca de qualificação e defesa, contribuindo assim com seus olhares sobre o trabalho.

Agradeço a Izabel, minha mãe, e Edilson, meu pai, que alimentam o sonho do menino que cresceu determinado a ser diretor de teatro. À minha avó Ana, que é, talvez, a principal responsável por tudo o que eu sou. À minha avó Maurina e a minha bisavó Biina, minhas irmãs Izabella e Izadora e demais familiares sempre na torcida por mim.

Aos amigos que durante esse período conturbado de pesquisa, se aproximaram e ofereceram sua mão, olhar crítico e acolhimento, amenizando a solidão do processo acadêmico, sobretudo na fase de escrita. Aline Matheus, sua valiosa companhia foi essencial para que eu conseguisse levar adiante minha vontade de refletir sobre as relações no teatro. Lúcio Pessoa, meu irmão, quanta generosidade sua em ler cada escrito e, mesmo de longe, acompanhar cada salto nessa travessia. Danilo Canguçu, Danilo Lima e Sandeson George, obrigado pelo apoio incondicional.

Agradeço ao Grupo Teatral Ariano Suassuna, da Escola Santos Cosme e Damião, onde tudo começou. Obrigado, Albanita Almeida e Rosa de Lima, pelos ensinamentos e pela confiança. Ao Osicran Teatro (Igarassu-PE), minha escola de vida. A Marisa Israel (*in memória*). Maurinaldo Moura, pelo constante incentivo desde quando ingressei no

movimento escoteiro. Aos grupos Faísca (Évora - Portugal) e Coletivo Ponto Zero (Rio de Janeiro - RJ). Agradeço a Pedro Portugal, Argemiro Pascoal (*in memória*), Arari Marrocos e Fábio Pascoal, pelo trabalho valoroso de estimular o surgimento de novos talentos na cena teatral pernambucana. Vida longa aos festivais estudantis.

Agradeço imensamente ao Centro Apolo-Hermilo de Formação e Pesquisa nas Artes Cênicas (Recife – PE) pelo encontro com o professor Antonio Cadengue, Lúcia Machado, Luís Reis, Marcondes Lima, Marilena Breda e Pascoal Filizola, durante minha participação no Projeto *O Aprendiz Encena*.

Agradeço à Escola de Teatro da UFBA pelos encontros potentes durante minha graduação em direção teatral. Aos colegas: Danilo Canguçu, Luciano Azevedo, Diego Pinheiro, Ricardo Andrade, Marcelo Santts, Lincoln Pessoa (os “Sete de Zero Nove”), além de Luciana Rocha e Evelin Correia, que chegaram depois. Aos professores: Luiz Marfuz, Eduardo Tudella, Cleise Mendes, Marcos Barbosa, Hebe Alves, Érico José, Daniel Marques, Renata Cardoso, Eliene Benício, Gláucio Machado e Jacyan Castilho. Agradeço à Universidade de Évora pelo acolhimento e oportunidade de exercitar a prática teatral durante o intercâmbio.

Agradeço imensamente ao Pleorama, sem o qual essa pesquisa não seria possível. A Danilo Lima, Heron Sena, pela parceria em toda a trajetória do projeto. A Bernardo Santos e Irlan Tripoli, que se juntaram a nós para potencializar a relação. A Denisson Palumbo, Filipe Viguini Dória, Denise Firmo, Illa Patrícia, PC Santos, Mariana Passos, Moreno Matos, Inajara Diz, pela disponibilidade em viver essa aventura.

Aos colaboradores do Pleorama: Aline Matheus, Franklin Marques, Daniela Botero Marulanda, Diego Alcântara, Sandro Souza, Romeran Ribeiro, Eurípedes Fraga, Malaika Kempf Fraga, Ivanete Trindade, Breno Alexandre e Elinaldo Nascimento, meu muito obrigado.

Do mestrado agradeço a todos os professores com quem me encontrei durante o cumprimento das disciplinas obrigatórias e optativas, aos colegas de turma pelas trocas e convivência, aos funcionários do PPGAC e da Escola de Teatro.

Agradeço ainda aos alunos do módulo VI do curso de interpretação teatral da Escola de Teatro da UFBA (2013.2), com quem realizei o estágio docente supervisionado, como assistente de encenação do meu orientador, professor Érico José, no espetáculo de formatura *Morte e Vida Severina*.

A todos que não citei o nome, mas que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu chegasse até aqui, meu muito obrigado.



*“O mundo existente é o mundo passado, porém o anseio humano, em ambas suas formas – como inquietude e como sonho acordado – é a vela que leva ao outro mundo”*

Ernest Bloch<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 2005. v. 1.

SANTOS, Eduardo Machado. “**SER-COM-O-OUTRO**”: **Ética e Utopia na Criação Teatral Compartilhada**. Salvador: UFBA, 2015. 131f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

**Resumo:** Partindo da experiência teatral desenvolvida no Projeto Pleorama, observa-se, nesta dissertação, a dimensão ético-criativa do método-modo chamado aqui de criação compartilhada. No tocante à relação criativa, este trabalho considera as semelhanças com os processos de “criação coletiva” e “colaborativa”, a dinâmica entre as funções, entre os elementos cênicos e entre a concepção e o processo. Na esfera propriamente ética, o enfoque recai sobre as relações interpessoais, partindo da ideia de “normas de convivência” e de encontros que potencializam a ação dos indivíduos, mas analisando também alguns elementos constituintes da relação ética, como a alteridade, o choque de visões de mundo, a relação horizontalidade no encontro com a verticalidade e a escutatória no diálogo criativo em prol da intersubjetividade ou da relação de “ser-com-o-outro”. Por fim, há um mergulho na esfera utópica desta proposta, considerando os temas que atravessaram a criação ao longo do processo de pesquisa, a problematização das relações, a dimensão relacional, chegando, ao mesmo tempo, no questionamento acerca da possibilidade e no sentido de utopia da *práxis*, como um dispositivo concreto de antecipação do possível.

**Palavras-chave:** Teatro – Criação Compartilhada – Intersubjetividade – Ética – Utopia

SANTOS, Eduardo Machado. “**SER-COM-O-OUTRO**”: **Ética e Utopia na Criação Teatral Compartilhada**. Salvador: UFBA, 2015. 131f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

**Résumé:** A partir de l'expérience théâtrale développée dans Pleorama projet, on observe, dans cette thèse, la dimension éthique et créative de la méthode en mode appelé ici la création partagée. En ce qui concerne la relation créative, ce document estime que les similitudes avec les processus de création collective et collaborative, la dynamique entre les fonctions parmi les éléments scéniques et entre la conception et le processus. Dans la sphère éthique appropriée, l'accent est mis sur les relations interpersonnelles, basé sur l'idée de “niveau de vie” et réunions qui améliorent l'action des individus, mais aussi l'analyse des éléments constitutifs de l'éthique, comme altérité, vues de choc monde, la relation entre horizontalité et la verticalité et escutatória au dialogue créatif en faveur de l'intersubjectivité ou de la relation d'”être-avec-le-autre”. Enfin, plongée dans la sphère utopique de cette proposition d'examiner les questions qui ont traversé la création tout au long du processus de recherche, la remise en cause des relations, la dimension relationnelle, à venir en même temps, la question de la possibilité et de l'effet de l'utopie praxis, comme un dispositif de béton à l'avance que possible.

**Mots-clés:** pont: Théâtre - Création partagée – Intersubjectivité – Éthique - Utopia

## LISTA DE FOTOS

<b>Foto 1:</b>	<b><i>Pleorama em ensaio <i>TecnoSacriPixel</i> (Sandro Souza)</i></b> .....	<b>14</b>
<b>Foto 2:</b>	<b><i>Imersão em Canudos (Arquivo Pleorama)</i></b> .....	<b>22</b>
<b>Foto 3:</b>	<b><i>Y-aí-man-já (Danilo Lima)</i></b> .....	<b>27</b>
<b>Foto 4:</b>	<b><i>Ensaio <i>TecnoSacriPixel</i> (Sandro Souza)</i></b> .....	<b>28</b>
<b>Foto 5:</b>	<b><i>Ensaio na Sala 5. (Inajara Diz)</i></b> .....	<b>36</b>
<b>Foto 6:</b>	<b><i>TecnoSacriPixel, (Arquivo Pleorama)</i></b> .....	<b>42</b>
<b>Foto 7:</b>	<b><i>Reunião de planejamento <i>TCNSCPXL</i>. (Arquivo Pleorama)</i></b> .....	<b>54</b>
<b>Foto 8:</b>	<b><i>Imersão em Canudos (Danilo Lima)</i></b> .....	<b>59</b>
<b>Foto 9:</b>	<b><i>Alma Boa de Piatã (Nubia Abe)</i></b> .....	<b>65</b>
<b>Foto 10:</b>	<b><i>Domo Geodésico para o <i>TCNSCRPXL</i>. (Sandro Souza)</i></b> .....	<b>70</b>
<b>Foto 11:</b>	<b><i>Imersão na Ilha de Itaparica (Eduardo Machado)</i></b> .....	<b>75</b>
<b>Foto 12:</b>	<b><i>Imersão em Canudos (Arquivo Pleorama)</i></b> . ....	<b>79</b>
<b>Foto 13:</b>	<b><i>2º Pleorama Convida (Eduardo Machado)</i></b> .....	<b>85</b>
<b>Foto 14:</b>	<b><i>I Festival Internacional de Tecnoxamanismo (Núbia Abe)</i></b> .....	<b>88</b>
<b>Foto 15:</b>	<b><i>Pleorama no I Festival de Tecnoxamanismo (Nubia Abe)</i></b> .....	<b>94</b>

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO: SOBRE O PROJETO PLEORAMA.....</b>	<b>14</b>
<b>1</b>	<b>EM TORNO DA RELAÇÃO CRIATIVA.....</b>	<b>33</b>
1.1	A vontade coletiva.....	33
1.2	Sobre o processo de colaboração.....	35
1.3	Na roda da criação compartilhada.....	39
<b>2</b>	<b>QUESTÕES DE ÉTICA NA CRIAÇÃO COMPARTILHADA.....</b>	<b>49</b>
2.1	Construindo a casa em comum.....	49
2.2	Quando o outro em cena.....	56
2.3	Escutatória e “Ser-com-o-outro”.....	63
<b>3</b>	<b>CRIAÇÃO COMPARTILHADA NAS ASAS DA UTOPIA.....</b>	<b>73</b>
3.1	A invenção dos modos de convívio.....	73
3.2	Por uma arte relacional.....	83
3.3	A utopia da <i>práxis</i> : criação compartilhada como um dispositivo.....	90
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>94</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>98</b>
	<b>APÊNDICE .....</b>	<b>105</b>
	Apêndice A – Avaliação da Primeira Etapa.....	106
	Apêndice B – Relatório do Projeto Pleorama 1.....	111
	Apêndice C – Relatório do Projeto Pleorama 2.....	117
	Apêndice D – Depoimento Heron Sena.....	124
	<b>ANEXO .....</b>	<b>128</b>
	Anexo A – Termo Livre e Esclarecido .....	129
	Anexo B – Declaração de Autorização Fotografia.....	131

## INTRODUÇÃO: SOBRE O PROJETO PLEORAMA



**Foto 1: Pleorama em ensaio para o TecnoSacriPixel no bosque da Escola de Dança da UFBA, maio de 2014.**

“Ser-com-o-outro” é uma condição fundamental do ser humano. No teatro, que se faz por meio do encontro entre artistas com outros artistas e de artistas com os espectadores, os modos de organização e convívio criativos são os mais variados possíveis, sendo esses encontros nomeados, muitas vezes, com base em sua dinâmica relacional. Interessam aqui as associações mais cooperativas, centradas em modelos coletivizados de criação, nomeadamente, o que será chamado, ao longo da discussão, de “criação compartilhada”, a partir da experiência teórico-prática vivenciada no Projeto Pleorama (Foto 1), que serve de base para o trabalho.

Originalmente este projeto foi pensado para investigar a esfera de atuação do diretor teatral num processo de criação compartilhada, o que foi se modificando no decorrer da pesquisa. Evidente que ao buscar uma horizontalidade nas relações criativas, a criação compartilhada depõe contra uma hierarquização das funções, logo, observar a dinâmica entre as funções

nesse contexto pode configurar-se num interessante campo de pesquisa e conseqüentemente uma contribuição para as artes cênicas.

No entanto, a própria a investigação foi apontando para caminhos que revelaram que o enfoque em determinado papel ou função parecia ser um grande contrassenso pois estava em jogo a dinâmica resultante do encontro entre as funções e os elementos, ou seja a relação. Assim, o olhar foi se desviando para a esfera de intersecção entre os aspectos éticos e estéticos no processo observado, na tentativa de compreender como se dá, na prática, tal fusão. Deste modo, se antes o guia era a tentativa de entender “como o papel do diretor podia potencializar a ação de todos os envolvidos no processo criativo?”, em seguida o “diretor” é deixado de lado e passo a me perguntar “como criar no teatro uma relação capaz de potencializar a ação de todos os envolvidos no processo criativo?”

Meu interesse recai sobre as relações interpessoais articuladas à criação no processo observado, chamadas aqui de relações ético-criativas. Assim, terá espaço neste trabalho um olhar acerca da dinâmica entre os elementos cênicos, entre as funções e concepção do processo de criação compartilhada em paralelo à criação coletiva e colaborativa.

Sobre a ética, observo a composição de relações no cruzamento entre vontades em direção à intersubjetividade (“ser-com-outro”), tomado como objetivo do método-modo em questão. Ao mesmo tempo, analiso, em sentidos distintos, a dimensão utópica dessa proposta.

Os ensejos responsáveis pela escolha do objeto e da metodologia de pesquisa estão atrelados à minha experiência anterior, seja como diretor, como estudante de direção teatral, assistente de outros diretores e também como bolsista de iniciação científica, atividades que me possibilitaram escolher vivenciar o processo de criação teatral como indissociável da pesquisa e despertaram em mim o desejo por investigar as relações ético-criativas por meio do encontro com outros artistas, o que configura a dimensão interpessoal na prática teatral.

Desenvolvido durante doze meses, com participação de voluntários, sob minha coordenação, o Pleorama foi um projeto pensado no intuito de investigar a relação ético-criativa na criação compartilhada teatral, nomeadamente, investigar “como criar no teatro

uma relação capaz de potencializar a ação de todos os envolvidos no processo criativo?” ou ainda, “como fazer do teatro um encontro potente para os envolvidos?”. Entre as atividades desenvolvidas pelo grupo, destacam-se: pesquisa teórico-prática, viagens de imersão, encontros com profissionais convidados e realização de experimentos cênicos.

Embora ao longo da dissertação haja uma explanação e discussão sobre vários temas transversais ao objeto de pesquisa, eles foram evidenciados, de alguma forma, durante a realização do projeto Pleorama, por meio da experiência. Ou seja, muitas vezes tais temas surgiram a partir de uma relação ainda inominada, uma tomada de consciência do que estava sendo feito ou do que estava por vir.

A experiência revelou como a criação é atravessada pelos aspectos da relação interpessoal na criação que se quer compartilhada. É como se ela estivesse, de alguma forma, subordinada à ética do processo, o que justifica que venha a ser o foco deste trabalho. Em alguma medida talvez não seja exagero afirmar que tal subordinação não seja exclusiva destas práticas, mas do teatro em si. O que se verifica aqui é, de certa forma, a radicalidade com que se investe nisso na experiência em questão.

Assim, os termos ou conceitos foram se engendrando, ora por aproximação com a prática, ora por escolha capaz de expressar a experiência individual e coletiva na sala de ensaio e outros lugares possíveis, explorados nos doze meses de trabalho. Como síntese provisória acerca dessa experiência, reflito aqui sobre a dinâmica criativa e as relações interpessoais na criação compartilhada.

No que se refere à questão estilística, opto pela escrita em primeira pessoa ao longo do texto, pelo caráter testemunhal de pesquisa-ação no qual o investigador está inserido no campo de pesquisa. Portanto, esclareço ainda que quando o texto apresenta referências ao “grupo” e ao “projeto Pleorama”, está implícita a participação do pesquisador que, além de coordenador da pesquisa exerceu o papel de integrante e diretor teatral.

São utilizados na reflexão alguns registros do projeto, entre eles o relatório de avaliação parcial (primeira etapa) feita pelos integrantes e relatório final de avaliação, fotografias<sup>2</sup> e

---

<sup>2</sup> Entre as fotografias ao longo da dissertação há registros profissionais em alta resolução, mas há também fotografias tiradas com câmeras semiprofissionais, tablets e telefone celular. Por este motivo há uma diferença



algumas anotações no caderno do diretor. No entanto, embora os participantes do projeto tenham voz ao longo da discussão, em diálogo com os exemplos e com os conceitos tratados aqui, nem todos registraram suas impressões ao final do projeto. Isto impede uma totalidade acerca das visões sobre a experiência. Evidencia-se aqui um problema metodológico, afinal, como pesquisa qualitativa, este trabalho pretende olhar o impacto da experiência sobre os sujeitos pesquisados e a ausência de depoimentos gera uma incompletude nos dados da pesquisa.

Integraram o projeto: Bernardo Santos, Danilo Lima, Denise Firmo, Denisson Palumbo, Felipe Viguini, Heron Sena, Illa Patrícia, Inajara Diz, Irlan Trípoli, Mariana Passos, Moreno Matos e PC Santos. Denisson foi convidado a atuar na função de dramaturgo, Inajara foi convidada a atuar na função de produtora e todos os demais na função de ator ou atriz.

Danilo, Felipe, Heron e Mariana eram alunos do bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, sendo Mariana aluna concluinte (semestre 2013.2), Felipe aluno recém ingressado e Danilo e Heron colegas de turma no quarto semestre. Com exceção de Danilo, os demais foram alunos do Curso Livre de Teatro da UFBA. Illa e Palumbo, alunos da Licenciatura em Letras, sendo a primeira egressa do Curso livre de Teatro da UFBA e o segundo egresso do curso de Teatro do SESC Casa do Comércio; Bernardo e Irlan (que entraram no projeto, nas etapas finais: janeiro a junho de 2014), alunos do bacharelado Interdisciplinar em Artes. Denise, aluna do curso de Jornalismo e Moreno e PC egressos do curso livre de teatro da UFBA.

Quanto à relação anterior ao projeto entre o coordenador e os demais participantes, havia ocorrido em 2010 um encontro entre Eduardo, Denisson e Inajara durante participação desses, como alunos, do Cine Art's, projeto de formação em cinema promovido pela Universidade do Estado do Bahia (UNEB) e, em 2011 com Mariana durante a montagem do espetáculo de pré-formatura em direção teatral de Eduardo, *De uma noite de festa*, no qual ela atuava. Quanto aos demais, nenhuma experiência prévia de trabalho em comum,

sendo os alunos da Escola de Teatro já conhecidos pelas atuações nas atividades artísticas (incluindo os alunos do curso livre) e Bernardo, Irlan e Denise ainda desconhecidos.

Heron e Mariana são amigos desde a infância; Felipe, Illa e PC foram colegas de Curso Livre; Inajara e Denise moravam na mesma casa (que serviu de sala de reuniões para o grupo na primeira fase, além de sediar a festa chamada de *pleoram[A]Lucina*, em novembro de 2013). Palumbo e Felipe, além de serem amigos de longa data, foram colegas no curso de teatro do SESC casa do Comércio, Moreno era conhecido dos integrantes ligados à Escola de Teatro, pela sua participação ativa em mostras didáticas dos alunos do curso de direção. Além de colegas de turma, Danilo e Heron já haviam atuado juntos no espetáculo de pré-formatura em direção teatral de Kléia Makenda, *A Rampa*, juntamente com PC Santos.

Como podemos perceber, já havia uma rede de relações entre alguns, além das paixões, amizades, afinidades e desacordos que, naturalmente, surgiram ao longo da pesquisa. Um traço em comum entre estas pessoas, e que talvez tenha influenciado na hora de aceitarem o convite ou demonstrarem interesse, é, certamente, o desejo de fugir a modelos estabelecidos em sua formação teatral. Uma atitude crítica diante da arte e do papel do artista, indo de encontro, muitas vezes, ao sistema de ensino de teatro na universidade<sup>3</sup>.

Inicialmente, o processo criativo partiu do tema-eixo deflagrador da pesquisa: *comunidade isolada*. Logo, o objetivo era desenvolver artisticamente, nos ensaios e nas pesquisas teórico-prática, células que convergissem para a criação de uma comunidade, inventar uma “cultura”. Do ponto de vista metodológico, para que isso pudesse ocorrer da forma mais horizontal possível – o que se buscava como meta –, foi acordado, nos primeiros encontros, que cada integrante ficaria responsável por um dos aspectos dessa “cultura”, que se configuraria como sua pesquisa pessoal.

Ainda nos primeiros encontros, surgiram os interesses por subeixos de pesquisa tais como: linguagem, religiosidade e mitologia, relação entre corpo e cultura, a música como cultura, aspectos sensoriais, o jogo como elemento da cultura e o ritual. A ausência de dados, a falta

---

<sup>3</sup> Obviamente fala-se aqui do sistema de ensino vivenciado por estes alunos na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

de aprofundamento nas pesquisas e o atravessamento de outros interesses, fizeram com que o grupo redirecionasse o foco para os temas mais explorados: mitologia, aspectos sensoriais, o ritual.

Em linhas gerais, apresento os temas escolhidos por cada um para desenvolvimento da pesquisa pessoal: Felipe Viguini propôs se debruçar sobre “a invenção de um Deus”, os aspectos transcendentais e o “poder do mito” para uma cultura. Mariana Passos propôs, como sua pesquisa pessoal, um estudo das energias masculina e feminina, se valendo da antropologia teatral como base para a aplicação de exercícios na sala de ensaio que pudessem auxiliar os atuantes na criação dos seres (personagens).

Danilo Lima propôs um estudo acerca da influência do território geográfico no corpo. Através de exercícios ele pretendia perceber/experimentar como um determinado território interfere na formação da identidade e do corpo como significante. Seu objetivo era auxiliar os atuantes na criação dos seres (personagens) a serem desenvolvidos ao longo da criação do trabalho do pleorama. A ligação do seu projeto com o trabalho do Pleorama é a utilização das vivências nos lugares por onde passamos nas imersões e a possibilidade de ‘inventar’ corpos marcados pelo território. Eduardo apresentou a proposta de investigar a efervescência e o delírio coletivo da festa.

Heron pretendia criar um jogo chamado de *Grimório*, que partia inicialmente de noções de improviso, da aleatoriedade de jogos de sorte, realidade virtual e determinismos variados. Tal jogo seria composto por um tabuleiro, vários baralhos, dados, um livro e um relógio. O objetivo era desterritorializar seus jogadores, impondo-lhes a imaginação de como é a vida em biomas distintos, “comunidades isoladas”. O projeto de Illa Patrícia esteve centrado inicialmente no totemismo e depois se modificou para o aspecto sensorial da cultura. A princípio privando a todos da visão ela desenvolveu uma série de exercício para potencializar os outros sentidos.

PC Santos, por sua vez, propôs uma pesquisa acerca da música como cultura, pautado na etnomusicologia e na teoria da paisagem sonora natural e cultural, a criação da música pelo homem e a música que surge a partir da celebração do rito, como uma expressão involuntária da emoção. Moreno Matos propôs pesquisar o jogo como elemento da cultura

e Denise Firmo transitava entre performatividade, o nudismo e o ritual. Conforme se verá adiante, nem todas as pesquisas aconteceram de fato. Algumas foram abandonadas, outras transformadas e, de acordo com o andamento do processo, alguns temas foram tomando mais espaço e se configurando como área de interesse do grupo.

Para melhor entendimento do processo de doze meses de pesquisa, o projeto pode ser dividido em quatro movimentos, denominados aqui de: *Estágio de Aproximação* (julho, agosto e setembro de 2013), *Estágio de Colisão* (outubro, novembro e dezembro de 2013), *Estágio de Confluência* (janeiro, fevereiro e março de 2014) e *Estágio de Contágio* (abril maio e junho de 2014). Cada um deles ocorrido durante três meses de atividades e em dinâmicas de encontros bastante diferenciadas, conforme apresento a seguir.

Durante a execução não se tinha tanta clareza acerca da referida dinâmica, percebida após a finalização do projeto. A divisão em etapas foi pensada para acompanhar o semestre letivo da Universidade Federal da Bahia (UFBA), considerando que o projeto foi desenvolvido nas suas dependências e os participantes eram alunos da Graduação.

Ao longo dos doze meses de atividade, nos momentos em que a universidade entrava em recesso, o projeto também fazia um intervalo, o que circunscrevia a configuração do planejamento de trabalho ao período que antecedia as próximas férias ou recesso acadêmico. Ressalta-se que, apesar de doze meses de trabalho constituir um tempo considerável para uma pesquisa cênica, tais intervalos tendem a “esfriar”, de alguma forma, o andamento das atividades e exige dos participantes uma capacidade de renovação do “contrato de convivência” quanto às questões éticas e criativas.

A seguir, uma breve apresentação das atividades desenvolvidas. No *Estágio de Aproximação*, realizado de julho a setembro de 2013, o grupo se encontrou duas vezes por semana e entre as atividades desenvolvidas, destaque: formação da equipe (julho); planejamento e definição de rumos e estratégias de trabalho (julho); proposição e desenvolvimento de pesquisa pessoal (julho a setembro); *Imersão* na Ilha de Itaparica (julho); realização do evento *Pleorama Convida* – encontro com profissionais convidados para dialogar sobre temas transversais à pesquisa – sobre Grupo e Psicologia (agosto); e avaliação da primeira etapa de trabalho (setembro). Nessa fase houve uma maior

coletivização das práticas na sala de ensaio e longos debates metodológicos e programáticos. Quanto ao eixo temático, o enfoque recaiu sobre “comunidade isolada” e “O Poder do Mito”.

A dinâmica dos encontros era dividida entre momentos de livre experimentação (jogos teatrais, improvisações e ritos) um tanto aleatórios, considerando que eram frutos de proposições diversas vindas de cada participante; e momentos de discussão, estudos teóricos e reuniões. Quanto a esta segunda vertente a dinâmica buscada era um equilíbrio da participação de todos na manifestação de opinião, na apresentação dos estudos e poder de decisão. Essa perseguição de uma espécie de consenso, no início, até certo ponto ingênua, causou diversos problemas ao grupo no tocante à objetividade e o foco no trabalho. Tratava-se aí da dimensão grupal supervalorizada em detrimento da esfera individual, por vezes suprimida, tema a ser explorado mais adiante.

Como o tema da pesquisa pessoal partia de um interesse do próprio integrante (desde que em ligação com o tema eixo “comunidade isolada”), havia desde o início grande abertura para a metodologia individual de pesquisa. O grupo definiu apenas algumas diretrizes: a pesquisa deveria ter a interface teórico-prática, independente de qual fosse a área de conhecimento do tema deveria gerar exercícios e sínteses artísticas e cada um deveria compartilhar os resultados de sua busca com o grupo, desde o levantamento de dados e definição da pesquisa até os desdobramentos e condução de atividades com os demais.

Em linhas gerais, os encontros iniciavam com um alongamento, em seguida um aquecimento, sempre comandado por um integrante e, na maioria das vezes, com alguma ligação com o que seria trabalhado na sequência, de acordo com a programação do dia. Os quinze minutos finais eram, normalmente, dedicados à conversa, às vezes à avaliação do ensaio, na qual cada um falava sobre as impressões, sobre a condução do colega, sobre a pertinência ou não das atividades do dia, além de ser um tempo também utilizado para programar atividades futuras, combinar tarefas para casa e dar avisos de ordem mais geral.

Realizada entre 19 e 21 de julho, a imersão na ilha de Itaparica foi o primeiro momento no qual o grupo, recém-formado, se dispôs a um convívio além das paredes da sala de ensaio.

Com o intuito de aproximar os integrantes, a atividade de imersão trouxe ainda, como será analisado neste trabalho, o aspecto de arte relacional ao processo de criação compartilhada.



**Foto 2: Integrantes do Pleorama durante *Imersão* em Canudos-BA, novembro de 2013.**

O primeiro *Pleorama Convida*<sup>4</sup> foi um “Diálogo sobre Grupos: Freud e Pichon”, com os psicólogos Aline Matheus Veloso e Franklin Marques. Realizado em 29 de setembro de 2013, o diálogo teve como ponto de partida, sob a apresentação de Franklin Marques, o conceito de sociedade primeva, postulado por Freud, para explicar o surgimento do tabu e totemismo, além do sistema patrilinear. Fazendo um paralelo entre sociedade e outros grupos organizados, o tema da discussão foi deslocado, por Aline Matheus Veloso, para grupos operativos, na teoria de Pichon Rivière, centrado na questão grupal e nas suas

---

<sup>4</sup> Além dos integrantes do Pleorama e dos especialistas convidados para cada diálogo, esta atividade tinha a proposta de extensão a comunidade, além da acadêmica, por isso recebeu em todas as edições, participantes interessados em dialogarem sobre os temas expostos.

tarefas implícitas ou explícitas, considerando o que grupo tem de diferente e universal, além dos papéis que cada um exerce dentro deste processo.

No *Estágio de Colisão*, a segunda etapa, realizada entre outubro e dezembro de 2013, o grupo se encontrou três vezes por semana e foram desenvolvidas as seguintes atividades: planejamento das ações (setembro); residência artística na Vila Brandão (outubro a dezembro); evento *Pleorama Convida* sobre Cultura e Antropologia (outubro); aprofundamento na investigação acerca do tema “O poder do Mito” (novembro); realização de evento *Pleorama Convida* sobre Corpo, Cultura e Cena (novembro); *Imersão em Canudos* (Foto 2) (novembro); *pleoram[A]Lucina*, uma festa cênica (novembro); *ex[P]leorimento Rito Lunar*, um rito de passagem (dezembro); além da avaliação desta etapa de trabalho (dezembro).

Os encontros deste estágio foram dedicados a experimentos ligados às pesquisas individuais e a treinamentos de expressividade, estes centrados nos estudos do movimento a partir de Rudolf Laban. Além destas, foram desenvolvidas improvisações ligadas às experiências vivenciadas nas imersões e os temas debatidos nas edições do *Pleorama Convida*. Durante este período o grupo desenvolveu uma residência artística na Casa Mãria, espaço cultural na Vila Brandão, uma comunidade no centro de Salvador entre os bairros nobres da Vitória, Graça e Barra, mas com características de periferia e vulnerabilidade socioeconômica. Apesar da pouca troca com os moradores, a permanência do grupo neste local, trouxe para o trabalho uma preocupação maior com a cidade de Salvador – BA.

O segundo *Pleorama Convida* foi realizado na Sala 5 da Escola de Teatro da UFBA, no dia 26 de outubro de 2013, numa manhã de sábado. Teve como tema “Comunidades Isoladas”, e a convidada da vez foi Daniela Botero Marulanda<sup>5</sup>, antropóloga e bailarina colombiana. Partindo do tema comunidades isoladas, Daniela Marulanda iniciou falando do ritual e das suas três etapas: separação, assimilação e incorporação, em seguida trouxe alguns exemplos

---

<sup>5</sup> Mestre em Artes cênicas pelo PPGAC – UFBA, atualmente Daniela pesquisa sobre o ensino do ballet clássico e as relações entre corpo, identidade e cultura nos usos sociais da dança. Faz parte do grupo de pesquisa em Estudos Culturais da Universidade Javeriana da Colômbia na linha de corporalidades e espacialidades que pesquisa sobre a relação entre espaço/território e a construção da identidade.

de crítica ao trabalho do antropólogo e exemplos de pensamentos equivocados acerca da antropologia.

A antropóloga alertou o grupo sobre o uso de alguns termos, como por exemplo, “primitivo” e “selvagem”, que apareceram na fala de alguns integrantes. O grande foco da discussão recaiu sobre a importância de se ter cuidado com “olhar sobre o outro” para não se cair na armadilha dos preconceitos e colonialismo. Além disso, destacou a importância de se olhar para os aspectos de linguagem, parentesco e território para se pensar na criação da comunidade pretendida pelo grupo. Trouxe alguns textos e fotografias, além de uma dinâmica com o grupo para inventar uma relação de parentesco.

Em 07 de dezembro de 2013, foi realizado o terceiro *Pleorama Convida*, desta vez com o Professor Érico José Souza de Oliveira sobre Cena, Corpo e Cultura. As observações deste diálogo estiveram pautadas em torno do corpo num contexto de representação, o corpo que é forjado pela cultura, instrumento principal do trabalho do ator. O professor Érico enfatizou a importância de se fazer um uso particular do corpo, que não é o mesmo que o cotidiano, pois a cena é uma recriação do mundo e requer outro corpo. Para tal o ator pode se utilizar de princípios que auxiliam nesse processo de recriação, como: equilíbrio/desequilíbrio, dilatação, oposição, omissão e ritmo, como chamados por Eugênio Barba em seu Dicionário de Antropologia Teatral, referência que serviu de base para o diálogo.

O *pleoram[A]Lucina* foi uma festa realizada em 09 de novembro de 2013, na casa das participantes Denise Firmo e Inajara Diz, com o objetivo inicial de arrecadar dinheiro para ajudar na segunda imersão do grupo, programada para Canudos – BA. No entanto, durante as reuniões de preparação do evento, o grupo chegou a conclusão de que seria uma primeira grande aparição pública e que, portanto, seria importante cuidar da identidade estética a ser apresentada às pessoas. Logo, tudo foi pensado de forma a contribuir com este aspecto da forma de apresentação, desde as músicas selecionadas para tocar, aos utensílios escolhidos para servir as comidas e bebidas, o cardápio de comidas e bebidas, passando pela decoração



do espaço e caracterização de cada um dos integrantes. Ao final, a atividade havia se configurado numa festa cênica com direito a intervenções performáticas feitas pelos atores<sup>6</sup>.

A imersão em Canudos – BA, terceira do grupo, foi bem diferente das anteriores. Em primeiro lugar porque o grupo tinha, pela primeira vez, um carro da UFBA, com um motorista à disposição, depois porque o grupo passava por um momento delicado quanto às relações interpessoais, em função dos conflitos que apareceram após realização da festa *pleoram[A]lucina*, do mal-estar que ficou após a reunião de avaliação da referida festa, reunião esta que durou cerca de nove horas de duração e também da saída de Denisson Palumbo após ser pressionado pelo grupo, que solicitava de sua parte mais presença nas atividades. Por todas estas questões, o grupo foi para o Sertão bastante fragilizado e, talvez por isso, esta foi também a imersão mais silenciosa. A comunicação entre os membros era não verbal. No entanto, houve a abertura para a comunidade, a troca, visitas às casas, conversas com os moradores.

A última atividade desta etapa, e que sintetiza de alguma forma os seis primeiros meses de trabalho, foi a realização do *expleorimento*<sup>7</sup> *Rito Lunar*, no dia 20 de dezembro, na Casa Preta, espaço cultural em Salvador – BA. Esse rito, consistia, em linhas gerais, numa celebração às atividades desenvolvidas nos meses anteriores, misturando dança, música e performance com o convite aos “espectadores” a participarem da celebração, que foi realizada num jardim. Dizia o texto de convite à atividade:

*“Sob a influência da Lua Brilhante,  
nesta sexta-feira vamos exPLEOrimentar  
nosso rito lunático ao Mistério divino.  
Delírio coletivo de reintegração à natureza  
no qual você é convidado a repartir conosco,  
com o universo sem leis e nem forma,  
fartas fatias do que há de elementar  
do que ainda faz dançar pra fora de nós  
aquilo que a ordem sufoca,  
mas que permanece inerente ao nosso ser:*

---

<sup>6</sup> Uma das atividades mais polêmicas dentro do grupo foi a que ficou conhecida como “O quarto da carne”. Nela, os participantes da festa compravam fichas que davam direito a entrarem num dos quartos da casa e “assistir” a uma performance de um dos atores/atrizes, em geral uma dança.

<sup>7</sup> Os experimentos do projeto Pleorama foram designados como “expleorimento”, neologismo que mistura os termos anteriores.

*apenas a natureza, na sua simplicidade*"<sup>8</sup>

Nessa fase, em paralelo ao desenvolvimento de uma maior autonomia de todos na proposição de trabalhos e interferências nas atividades (maior proatividade) começaram a emergir com mais força os conflitos interpessoais, desencadeados pelas questões de assiduidade e de comprometimento com o andamento do trabalho. Ocorreram aqui as primeiras saídas de membros, assim como a realização dos primeiros experimentos com “público”, baseados na dimensão mitológica e ritual, trabalhadas como eixo temático.

Após o recesso de final de ano, entre os estágios 2 e 3, o grupo retornou diferente. Em novembro já havia ocorrido a saída de Denisson Palumbo, o dramaturgo, por motivações pessoais, mas sob a pressão e cobrança do grupo por sua presença mais efetiva. Em dezembro, Felipe Viguini se desligou mediante insatisfação com os rumos do grupo e falta de compromisso (segundo afirma em sua justificativa de saída) da parte de alguns. Mariana Passos e Denise Firmo, que estavam em semestre de formatura na universidade, pediram afastamento do grupo e jamais retornaram. Da formação anterior, permaneceram Danilo, Eduardo, Heron, Moreno e Ila Patrícia (que saiu do processo e voltou algumas vezes). Neste contexto, entraram no grupo Bernardo Santos e Irlan Trípoli, que vinham acompanhando o trabalho do grupo como “espectadores” desde o *pleoram[A]lucina* e do *expleorimento Rito Lunar*.

O *Estágio de Confluência*, realizado de janeiro a março de 2014, com três encontros semanais, foi marcado pela participação e intervenção em duas das principais festas populares de Salvador: *Lavagem do Bonfim* (janeiro) e *Festa de Iemanjá* (Foto 3) (fevereiro), o que proporcionou o direcionamento do recorte temático da pesquisa do grupo para o eixo “festas” em diálogo com as dimensões “mitológica” e “ritual”, trabalhada até então. Ocorreu aqui também a entrada de novos membros (fevereiro), o que na esfera interpessoal representou para o grupo uma reelaboração dos modos de trabalho.

---

<sup>8</sup> Texto de divulgação/convite para o primeiro *Expleorimento* do grupo. Ao final deste texto, havia ainda as seguintes informações: Hoje, sexta [20/12/2013]. Entrada franca, venderemos bebida. Acesso a partir das 21h00. Capacidade do espaço: cerca de 20 pessoas, por ordem de chegada. Realização: Pleorama. Com: Danilo Lima, Denise Firmo, Eduardo Machado, Heron Sena, Mariana Passos, Moreno Matos e PC Santos.

Além deste aspecto, o grupo passou a trabalhar com um número reduzido de participantes e realizou uma série de experimentos, chamados de “sensorial”, com a presença de convidados. Ressalto que houve uma sobrecarga na operação de funções além da atuação e da direção, em função do número reduzido de pessoas e da ausência, a esta altura, de um dramaturgo.



**Foto 3: Bernardo Santos em *Y-ai-man-já*, performance/ofereanda durante a Festa de Iemanjá em Salvador-BA, em fevereiro de 2014.**

Aqui a dinâmica de trabalho pode ser descrita como “diálogo criativo” entre os participantes, com elaboração de perguntas e respostas cênicas, além de que a questão relacional passou a ser encarada como possível resultante estética. Essa etapa ficou marcada por uma maior maturidade na relação, inclusive para lidar com os choques de visões. Aqui já se entendia mais claramente qual era o *modus operandi* em construção, ao mesmo tempo em que ele estava em constante reelaboração.

Por fim, o quarto e último estágio, denominado aqui de *Contágio*, aconteceu de abril a junho de 2014, com três encontros semanais. Neste, entre as principais atividades, destaco a participação no *I Festival Internacional de Tecnoxamanismo*, no Arraial D’Ajuda – BA (abril); a realização de práticas Relacionais com convidados (março a maio); e a realização do último experimento, o *Tecnosacripixel* (foto 4) (maio), realizado no bosque da Escola de Dança da UFBA, um rito sensorial festivo em diálogo com a tecnologia. Nos meses finais se fez o convite a outros participantes para colaborarem no projeto.



**Foto 4: Integrantes do Pleorama durante ensaio *TecnoSacriPixel* no bosque da Escola de Dança da UFBA, em maio de 2014.**

Tendo em vista que o Projeto Pleorama não foi constituído por um grupo de teatro, e sim, formado por pessoas que, em sua maioria, não tinham um passado em comum, reunidos por ocasião desta pesquisa, um dos primeiros objetivos foi criar as condições de convívio que encaminhassem o grupo para a criação compartilhada, ajudando a criar uma atmosfera para que esses indivíduos conseguissem desenvolver um senso de coletividade.

Os participantes do projeto foram atraídos por meio de convite feito pelo coordenador (Danilo Lima, Denisson Palumbo, Felipe Viguini, Heron Sena, Mariana Passos, Moreno Matos) e de demonstração espontânea de interesse após divulgação (Illa Patrícia, Denise Firmo, PC Santos), além de encontro dos desejos dos participantes e dos convidados (Bernardo Santos e Irlan Trípoli). Foram solicitados como requisitos para entrada no grupo experiência em teatro na função a ser desempenhado pelo interessado (atuação, produção, dramaturgia), disponibilidade para frequentar os encontros durante o tempo total do projeto (doze meses), interesse e disposição para trabalhar em grupo, e possuir algum vínculo com os cursos de Artes da UFBA. Desta forma, foram atraídos alunos da UFBA oriundos dos cursos de Artes Cênicas – Interpretação, Bacharelado Interdisciplinar em Artes, Produção Cultural, Letras e Comunicação Social, além de egressos do Curso Livre de Teatro da UFBA.

Vale notar que inicialmente com doze participantes, ao final o projeto conta com cinco integrantes, além de alguns colaboradores que exerceram atividades pontuais no experimento final. Durante o período de atividade, ocorreram saídas e entradas de novos membros, o que, somado à questão da presença ou ausência influenciou diretamente na dinâmica relacional e reverberou na criação, conforme será observado na discussão acerca da ética.

Os vetores criativos (atuação, dramaturgia, encenação), ao longo do processo, demandaram, cada um por sua vez, um foco maior, e acabaram se tornando eixos condutores de determinados momentos do trabalho. Por exemplo, na terceira etapa de trabalho (chamada aqui de *Estágio de Confluência*) a atuação tornou-se o foco e o grupo abdicou das demais esferas para nos concentrar na criação dos solos de cada ator, a partir das vivências nas festas do “Senhor do Bonfim” e de “Iemanjá”.

Da mesma forma, nos três primeiros meses, por uma necessidade de integração, houve certa diluição das funções e uma tendência a práticas mais coletivizadas, nas quais todos procuravam uma interação sem muitas diferenças, ou seja, eram jogos criativos nos quais o dramaturgo (Denisson Palumbo) e o diretor (Eduardo Machado), participavam, sem necessariamente serem os propositores das atividades. Essa tentativa de horizontalização

mostrou-se, como se verá, nociva ao equilíbrio da relação entre grupo e indivíduo, que carece também da verticalidade.

Entre outros aspectos que valem apontar no tocante à criação compartilhada, observo que, pela própria dilatação do tempo e busca por estratégias de proximidade, a interferência dos afetos aumenta as crises e os conflitos entre os participantes, intervindo diretamente na atmosfera criativa. Há que se considerar ainda como obstáculo à sua concretização as exigências impostas à relação interpessoal, a exemplo do exercício de alteridade no choque de “visões de mundo” entre os participantes. Afinal, os conflitos interpessoais são elementos constituintes do processo grupal e no teatro não seria diferente.

Vale notar que um grupo sem experiência prévia comum gastará mais tempo na conformação das relações e modo de criação do que no objeto a ser criado, ao menos como se verificou nesta experiência. Esclareço que o termo “grupo” ao longo do trabalho não se refere a um grupo de teatro propriamente constituído, mas à dinâmica grupal inerente a uma coletividade articulada por uma tarefa em comum.

Embora as atividades desenvolvidas não estejam descritas detalhadamente, referências a elas surgirão, por discussão acerca das questões ao longo da dissertação que está estruturada em três partes. Em certa medida, cada uma delas trata de um aspecto específico da relação criativa, porém estão interligadas por meio da criação compartilhada e dos exemplos pautados nos pontos que emergiram na e da experiência do Projeto Pleorama, no tocante às relações criativas e éticas nesse método de trabalho e modelo de criação.

Na primeira seção concentro-me na dinâmica das relações criativas no teatro, tendo como ponto de partida a criação coletiva (PAVIS, 2001; TROTTA, 2006; GUINSBURG, 2009). Pergunto-me sobre as exigências que se impõem aos artistas que decidem trabalhar sob os princípios da criação coletiva, a dinâmica entre as funções e definição (ou não) dos papéis criativos.

Em seguida, abordo a “colaboração” como modelo de trabalho, (ARAÚJO, 2001; 2008; TROTTA, 2006; 2013; FISCHER, 2010), como desdobramento das práticas coletivas teatrais, visto como modo de criação e como método de trabalho, diferenciados a partir da relação entre os elementos da criação ou da dinâmica entre os indivíduos.

Por fim, chego ao termo adotado ao longo deste trabalho para expressar a dinâmica ético-criativa em questão no Pleorama, que é criação compartilhada (MOURA, 2012), sem descartar o parentesco com os conceitos em diálogo com “criação coletiva” e “processos colaborativos”. Observo a relação criativa por meio da dinâmica entre concepção e processo (na qual a concepção antecede ou emerge do processo), entre as funções criativas (na qual as funções dialogam por meio de uma centralização ou autonomia) e entre os elementos cênicos (na qual o diálogo entre os elementos apontam para uma pluralidade ou unidade), (TROTТА, 2006). Finalmente, articulo a esta discussão uma breve reflexão acerca do interjogo de papéis (FUMAGALLI, 1993) na criação compartilhada, antes de adentrar o campo da ética, propriamente dito.

Na segunda seção, discuto as relações interpessoais na criação compartilhada e olho o processo do projeto Pleorama à luz da ética, vista como um estudo das composições entre relações, (PELBART, 2008). À ideia de contrato de convivência e determinação de diretrizes relacionais associo a metáfora de construção e reforma da “casa”, que por sua vez é a “morada do humano”, na definição de ética (VAZ, 1992). Vista sob a ótica espinosana, a criação compartilhada é associada ao conceito de “biopotência”, ou “composição” (Alegria) em antinomia à “decomposição” (Tristeza), nos encontros que fazemos e no nosso poder de afetar e ser afetado (ESPINOZA, 2013).

Entre os principais elementos para a discussão ética, abordo os conceitos de “alteridade” (CORTELLA, 2013), considerando “quando o outro entra em cena” (ECO, 1998), os choques de visões, as implicações das ausências na criação compartilhada e as implicações de ver o outro como “outro” ou como “estranho” (CORTELLA, 2013), no cruzamento de desejos vontades e ações.

Trato ainda da categoria do diálogo criativo e de um elemento essencial a este, que é a “escutatória” (ALVES, 1999). Analiso a relação entre o individual e o grupal, entre a diferença e a semelhança, expressas na dinâmica de horizontalidade e verticalidade a partir do conceito de grupos operativos (PICHON-RIVIÈRE, 2009). E, por fim, chego ao termo que dá título a este trabalho, que é “ser-com-o-outro” (VAZ, 1992), tido aqui como objetivo da criação compartilhada, desdobrado nos processos de “proximidade”, “convivência” e

“permanência” e concretizado na ação da intersubjetividade revelada como forma a partir dos “expleorimentos” da pesquisa.

Na terceira e última seção, observo a relação ético-criativa em questão, sob a perspectiva da utopia (SZACKI, 1972, ABBAGNANO, 2007), sob diferentes possibilidades. Inicialmente verifico a utopia com um tema que atravessou a pesquisa direta ou indiretamente, talvez, inclusive, interligando todas as atividades. Assim, analiso como surgiu o desejo de realizar imersões no trabalho do Pleorama e a ligação entre os locais visitados e os desdobramentos da utopia, como um tema para a criação, além de fazer uma breve consideração acerca do elo entre o teatro e utopia (MOTTA, 2012; BARBA, 1997).

Olhando a utopia como ideal, considero a esfera de problematização das relações, instaurada pela criação compartilhada, em conformidade com o conceito de “arte relacional” (BOURRIAUD, 2009), invenção dos modos de convívio, arte como espaço-tempo de troca, além da participação do grupo Pleorama no I Festival Internacional de Tecnoxamanismo (BORGES, 2014), visto como uma “zona autônoma temporária” (BEY, 2001) e o impacto desta atividade no Projeto Pleorama.

Por fim, ao mesmo tempo em que apresento alguns dos motivos pelos quais a criação compartilhada, neste projeto, pode ser acusada de utópica, na acepção de “impossível”, exponho outro sentido para o termo, que parece se aproximar mais da realidade do Projeto Pleorama. Trata-se do conceito criado por Ernest Bloch de “utopia da práxis” (COSTA, 2011), vista como uma “consciência antecipatória”, vinculada aqui à experimentação em busca de relações potentes no teatro.



## 1 RELAÇÃO CRIATIVA

### 1.1 A vontade coletiva como ponto de partida

Embora seja um traço definidor do teatro e que existe desde sempre, a criação coletiva como uma nomenclatura surgiu – ou passou a ser reconhecida – na segunda metade do século XX. Para Patrice Pavis (2011, p. 79), tal modelo está ligado a um clima de estímulo da criatividade do indivíduo em um grupo “a fim de vencer a ‘tirania’ do autor e do encenador que “tendem a concentrar todos os poderes e a tomar as decisões estéticas e ideológicas.” Em tal dinâmica há uma “multiplicação de pontos de vista sobre os temas abordados” e o encenador – quando existe – já não exerce o papel de, arbitrariamente, unificar as abordagens distintas.

Segundo Rosyane Trotta (2008, p.92) a autoria coletiva parte da pergunta primeira: “o que queremos fazer?”, o que aponta para a construção de um projeto de vontade coletiva. Será que é possível falar em termos de uma “vontade coletiva” no teatro? Talvez, no âmbito da criação, seja possível falar num espaço de negociação de apetites individuais que convirja para uma busca grupal. No entanto, na autoria coletiva, essa busca torna-se ainda mais complicada. Ainda sobre a pergunta primeira “o que desejamos fazer?”, Trotta completa que

“seja por quais meios e procedimentos ela se coloque, a pergunta só parece possível em um coletivo que se reconheça como tal ou, no mínimo, em que o ator seja chamado a esta função, que se disponibilize para ela e que esteja apto a desempenhá-la.” (TROTA, 2008, p. 92)

Pavis, por sua vez, defende que este modo de criação, embora seja bem frequente no “teatro de pesquisa [...], exige, para estar à altura de seu objetivo, alta qualificação e polivalência dos participantes, sem falar dos problemas de dinâmica de grupo que sempre podem pôr a perder a empreitada” (PAVIS, 2011, p.79).

A “exigência” de qualificação e polivalência (PAVIS, 2011, p.79) a qual Pavis se refere, talvez esteja ligada à não definição de papéis criativos no contexto de criação coletiva. Ou seja, teóricos defendem que o artista necessita, nessa prática, desempenhar diversas funções; quando não, interferir e criar em todas as esferas dos elementos cênicos. Logo,

seguindo este pensamento, se faz necessário ter várias aptidões artísticas. Ressalto que, do ponto de vista da prática, muito embora haja um consenso acerca dos traços da criação coletiva, cada grupo criador tem sua especificidade e, em consequência disso, suas necessidades. Destaco que, certamente, a criação coletiva favorece choques de visões no diálogo criativo e interpessoal, ou, pelo menos, os tornam mais aparentes.

No Projeto Pleorama, embora as funções estivessem definidas desde o princípio dos trabalhos, o fator de disponibilidade (ou falta de) para o compartilhamento da autoria em diversos momentos foi avaliado como entrave para o andamento da criação. Denisson Palumbo, que integrou o Projeto Pleorama na função de dramaturgo durante as duas primeiras etapas, aponta em seu depoimento sobre a criação pautada na coletividade, que as vantagens

“estão implícitas nessa forma de criação, pois desde que os envolvidos tomam parte em todas as partes o resultado é de todos, e inteiramente de cada um, mas para chegar a esse estado é preciso ultrapassar uma montanha de condicionamentos. E aí estão os problemas, pois somos, em nossa formação artística, influenciados a assumir uma posição alienada e aceitar a maneira com que se divide o trabalho: em cima os diretores com seu intelecto e em baixo os cenógrafos com sua carpintaria. Sabe-se que o teatro é uma criação coletiva, que não existe evento teatral sem a participação de dezenas de pessoas com funções distintas, mas muito pouco se faz para que cada uma dessas seja tratada igualmente e que ao fim colham os mesmos louros.” (APÊNDICE B)

Se o resultado “é de todos e inteiramente de cada um” significa que está em jogo uma copartilha da autoria que, por sua vez, diante da valorização horizontal nas relações criativas e extinção de funções específicas, tende a apresentar uma “ficha-técnica” mais concisa. Nesta, normalmente, os nomes dos artistas figuram lado a lado indicando a criação como um todo, sem espaço para uma divisão do trabalho de uma forma mais detalhada.

É justamente contra essa divisão tradicional do trabalho que a criação coletiva se insurge, contra a hierarquia estabelecida, ou obediência à tradição, o que Palumbo chama de “alienação”. Na criação coletiva, o que se estabelece, ou se busca estabelecer, é “um plano da horizontalidade máximo. Ou seja: ninguém subjulga ou direciona ninguém. Todos estão

em pé de igualdade o tempo inteiro, em relação a todos os aspectos da criação.” (SILVA, 2008, p.61).

É um projeto criativo por vezes criticado sobre sua real concretude, por se considerar que nem todos os sujeitos estão aptos ou têm interesse, por exemplo, em desempenhar determinadas funções que, nestes casos, seria atribuição de todos, o que acaba por velar mecanismos de manipulação e poder ofuscados pelo discurso socializante da prática.

A formação interdisciplinar no Pleorama garantiu uma pluralidade de visões acerca da criação e questões surgidas ao longo do processo, mas, por outro lado, ressaltou as diferenças entre os participantes, no que se refere à experiência anterior com o teatro. Estas diferenças, muitas vezes, contribuíram para os conflitos nos momentos de decisões artísticas.

Em outras palavras, ocorre que, por mais que o discurso (e a vontade) aponte para uma “horizontalidade grupal”, implicitamente, muitas vezes, “o tempo de teatro” de quem está a apresentar uma proposição (artística ou não) influencia na escolha do coletivo, assim como aspectos ligados à oratória, poder de convencimento e carisma.

No entanto, quando o coletivo tem clareza acerca do que quer fazer (dizer) junto, o objeto do desejo pode ajudar a filtrar tais escolhas e, na medida do possível, julgamentos individuais. É sempre uma dinâmica delicada, na qual a imprecisão sobre os limites da atuação de cada um pode desembocar em conflitos e prejudicar o andamento do processo.

Talvez, em alguns casos, como o do Projeto Pleorama por exemplo, a definição prévia de papéis diminua os conflitos, ao menos no tocante da esfera de atuação de cada um, mesmo considerando as interferências necessárias e permitidas, dinâmica que se aproxima dos processos chamados de colaborativos.

## **1.2 Sobre o processo de colaboração**

Segundo o Dicionário Brasileiro de Teatro, o processo colaborativo de criação cênica prescinde de qualquer hierarquia preestabelecida, e surgiu da necessidade de uma nova relação (de um novo contrato) entre criadores, na busca da horizontalidade. Nesta prática,

todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências. (GUINSBURG, J. 2009, p. 279)

Embora orientados por algumas diretrizes, no Projeto Pleorama, evitou-se, *à priori*, definir conceitualmente o “modo de trabalho”, na tentativa de não prender-se a modelos estabelecidos e “engessar” a criação e as relações, considerando que a metodologia foi sendo a criada à medida que o projeto avançava.



**Foto 5: Ensaio do Pleorama com todos os participantes envolvidos na improvisação. Sala 5 da Escola de Teatro, setembro de 2013.**

A definição de papéis criativos foi a primeira diretriz estabelecida. Cada um tinha clareza desde o início sobre qual papel foi convidado a desempenhar, a saber: dramaturgo (Denisson Palumbo), diretor (Eduardo Machado), produtora (Inajara Diz), ator e atriz (todos os demais). Nos meses iniciais, as práticas de improvisação foram desenvolvidas de uma forma mais “coletivizada” (Foto 5) com o diretor e o dramaturgo improvisando/atuando junto aos atores.

Foi uma fase de longos debates metodológicos que desembocaram num desempenho mais demarcado dos papéis criativos na segunda etapa (Colisão), centrada em criações de células

cênicas e registros para dramaturgia. Na terceira etapa (Confluência), quando o grupo trabalhava com um número reduzido de participantes, a atuação passou a ser o eixo da criação.

Antônio Araújo (2011, p. 131) descreve o processo colaborativo como

“uma **metodologia de criação** em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, e sob um regime de hierarquias móveis ou flutuantes, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.” [grifo meu].

Tal hierarquia seria “localizada por algum tempo em algum polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação etc.) para, então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico”. (ARAÚJO, 2001, p.56). Ou seja, diferentemente do que postula a criação coletiva, aqui não se fala de uma não-hierarquia mas sim de hierarquias móveis, o que pode garantir uma maior fluidez e equilíbrio na participação dos eixos criativos e, conseqüentemente, dos artistas. Isto significa que o foco da criação recai sobre determinado aspecto em cada momento, de acordo com as necessidades (atuação, dramaturgia, encenação, por exemplo).

Se antes Araújo descrevia a dinâmica do processo colaborativo como *metodologia de criação*, em sua abordagem teórica sobre o assunto, na sua tese de doutorado, propõe pensá-la sob diferentes aspectos (ou ângulos). São eles: como **modo de criação**; como **metodologia de trabalho**; como **modo de produção**; e como **resultante estética**. Interessa aqui a abordagem do binômio modo-método.

Considerando que “os métodos são caminhos, diretrizes operacionais, que podem ser rígidos ou abertos” e os modos “a maneira de colocar em diálogo, de inter-relacionar os diferentes elementos na construção da obra”, Araújo (2008, p.58) nos explica por que algumas pessoas defendem que processo colaborativo e criação coletiva são a mesma coisa.

Para ele, se pensarmos enquanto método, de fato, coletivo e colaborativo são “geminados”, pois ambos têm um fazer coletivizado e uma diretriz dialógica entre os membros. No entanto, ao olhar para essas dinâmicas como *modo* de criação, perceberemos processos

distintos, compreendidos por meio da observação de “*como se opera a inter-relação entre os diferentes elementos de criação*” (ARAÚJO, 2008, p. 59).

Uma vez definido, *a priori*, os papéis que serão desempenhados num processo artístico, a colaboração acontece dentro das especificidades e habilidades de cada um. Necessariamente, nem todos os agentes devem apresentar propostas que extrapolem sua área de atuação; são enfatizadas as suas habilidades e competências. No entanto as opiniões sobre o que é exposto servem de incentivo para a permanência da ideia, sugerem modificações e, sobretudo, adaptam aquela ideia ao todo da obra.

Nesses processos, “a confrontação e o surgimento de novas ideias, sugestões e críticas são os motores de seu desenvolvimento.” (GUINSBURG *et all*; 2009; p. 279). Em linhas gerais, as propostas são apresentadas de acordo com as habilidades e papéis de cada um.

No Pleorama, que trabalhou com a definição clara dos papéis (ator, diretor, dramaturgo) a partir da terceira etapa de trabalho (Confluência), o diálogo acerca da criação passou a ser predominantemente cênico, ou seja, as proposições artísticas de cada um eram perguntas e respostas ao trabalho do outro e do grupo. Desta forma, houve um mergulho mais prático na concepção dos inventos. A dinâmica centrada no diálogo criativo, foi aberta, inclusive, para interferência dos demais agentes colaboradores (chamados de co-pleos), como diretor musical, vídeo jockey e consultora gastronômica<sup>9</sup>.

No entanto, como chegaram no processo somente na etapa final, esses colaboradores tiveram mais dificuldade em interferir numa dinâmica de criação já conformada, o que aponta para a real necessidade da vivência da equipe criativa de todo o percurso, de forma a garantir a efetividade da inter-relação entre os elementos.

Comparando os processos colaborativos aos coletivos, Trota (2013, p. 158) considera que, em geral, processos colaborativos “nascem de um projeto pessoal de um diretor, que reúne a partir de então a equipe de que necessita para empreender a criação”, ao passo que nos

---

<sup>9</sup> A função de *video-jockey* atendeu ao desejo de diálogo com novas mídias. Coube a Breno, que trabalha com *video mapping* criar e editar e os vídeos a serem projetados, mapeados na estrutura geodésica. A consultoria gastronômica de Ivanete fez-se necessária em função da esfera sensorial que atravessou alguns experimentos. Assim, o gupo, além de servir alimento no experimento ritual, desenvolveu uma pesquisa quanto a ervas, chás e essências.

processos coletivos, o grupo existe anteriormente ao projeto e normalmente se pergunta junto sobre o que fazer como projeto.

Mesmo sendo processos associados a uma prática contínua, ligada ao trabalho de um grupo ou companhia, o processo colaborativo, normalmente, “não se constitui como expressão de uma identidade comum”, mas como “contraposição e justaposição de diversidades individuais” em que “o elo comum e o fio condutor é o espetáculo.” (TROTТА, 2013, p. 158).

### **1.3 Na roda da criação compartilhada**

Por mais que ousemos nomear as dinâmicas da criação teatral, no plano da prática cada experiência é única, uma maneira particular de ação e relação ético-criativa, como um casamento, com regras próprias e configuração singular de coexistência. No entanto, no campo teórico, diante das semelhanças entre os modos de criação e os aspectos decorrentes destes, podemos estabelecer vínculos de parentescos com as terminologias capazes de expressar nossa experiência, ou mesmo nomeá-las, nos casos em que não sentimo-nos contemplados com a nomenclatura existente.

Contudo, especialmente na arte, o desenvolvimento de uma prática atrelada a uma teoria anterior costuma gerar desconfianças acerca da criação, em função do que pode parecer tentativa de reprodução ou transformação da experiência de outrem em receituário. Nesse sentido, embora aqui se faça uma abordagem teórica, escolhem-se os fatores que de alguma forma refletem, na medida do possível, a experiência desenvolvida no Projeto Pleorama. Mariana Passos compara a criação compartilhada à anarquia. Diz ela:

“A anarquia não possui um processo meritocrático vertical, porém a hierarquia apenas para manutenção da ordem, mas ela em si não é valorizada; na anarquia cada membro sabe muito bem sua função e deveres com o coletivo e a cumpre para assim efetivá-lo e conseguir alcançar um lugar juntos. A criação compartilhada se assemelha ao ideal anárquico, cada um produz o que lhe cabe, interfere se necessário no trabalho do outro, mas não invadindo a função que lhe é de dever.”  
(APÊNDICE B)

Evidente que há parentesco, em alguma medida entre estas ideias, muito embora, como afirma Denisson Palumbo,

“Às vezes a definição de “criação compartilhada” me parece meramente estipulativa – para aumentar o vocabulário -, pois pretende encerrar o que seja uma forma de criar; alcançar um significado lexicográfico ou, na melhor das hipóteses, um significado aclarador que consiga eliminar ambiguidades. Explicar teoricamente é ainda mais estéril, então, definir criação compartilhada, para mim, é assumir uma postura persuasiva; querer influenciar a atitudes, práticas, modos operantes que sejam realmente criativos: onde cada artista tem espaço-tempo para produzir e não reproduzir.” (APÊNDICE B).

A visão de Denisson Palumbo abre uma questão que é “qual a necessidade de refletir sobre a dinâmica de criação?” ou ainda, “qual a necessidade de nomear a dinâmica do processo criativo?” Não é o objetivo desta investigação “aumentar o vocabulário” teatral; antes, pretende-se diante da articulação teórico-prática tomar consciência sobre o próprio trabalho na esfera artística. Trata-se muito mais de uma análise de algo já em curso do que uma “estipulação” normativa quanto ao processo de criação.

Nesse sentido, Trotta (2006, p. 162) considera que a relação criativa pode ser analisada sob a observação de três aspectos, a saber: (1) a dinâmica entre concepção e processo, (2) a dinâmica entre as funções e (3) a relação entre os elementos. Assim, é possível dizer que a autoria no processo criativo se configura a partir do diálogo que se estabelece entre essas partes.

No tocante à concepção, podemos pensar nos casos em que ela antecede o processo, no que a autora chama de “espaço reservado de criação”, e em contraponto, há os casos em que a concepção emerge do processo, sem definições *a priori*. Sobre a dinâmica das funções teríamos de “um lado a centralização do encenador, de outro, a autonomia nas funções”, sem considerar aqui se os processos mantêm as funções ou demandam artistas mais polivalentes, por assim dizer. O terceiro aspecto diz respeito à diferença que os elementos cênicos estabelecem entre si. De um lado eles caminham para a ideia de unificação e do outro para a noção de pluralidade (TROTТА, 2006, p.162). Como exemplos, podemos pensar nos casos em que a encenação orbita em torno de um texto dramaturgico como eixo dos demais elementos que corroboram para a unidade e nos casos em que o texto e mesmo



a encenação são vistos como um elemento entre outros que são sobrepostos e caminham para uma polifonia, por assim dizer.

Por meio dos postulados de Trota, podemos olhar a relação criativa, no tocante à autoria desse processo da seguinte forma: a concepção emergiu totalmente do processo, preservando, em alguma medida o foco inicial de “comunidade isolada”, mas desviando-se totalmente da pretensão de construir um espetáculo teatral, sendo conformada em várias criações que dialogavam entre si.

Sobre a dinâmica entre as funções, prevaleceu a autonomia dos envolvidos no desempenho de seus papéis, assim como o desdobramento ou o acúmulo dos mesmos, considerando que, para o experimento final, a dramaturgia, entendida como “atividade do dramaturgo” (PAVIS, 2011, p. 113), foi redistribuída entre quem já tinha outras funções, assim como a caracterização e o espaço cênico, muito mais por uma necessidade do grupo em dar atenção a estes elementos do que por polivalência dos integrantes. Sobre esta questão, diz Danilo Lima:

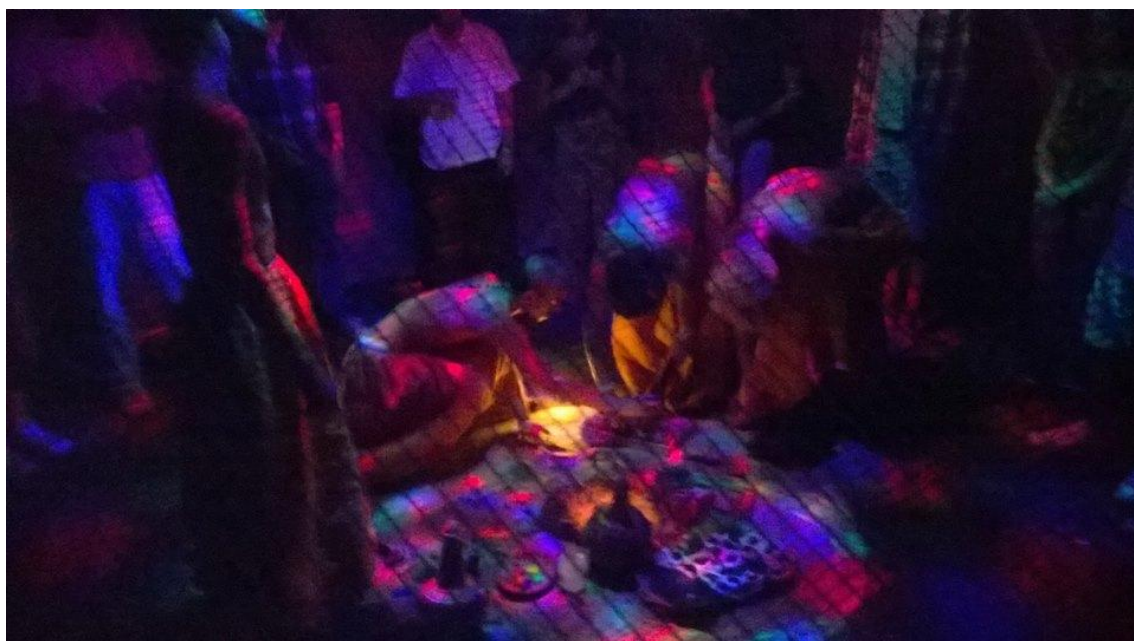
“Como decidimos fazer tudo no grupo, em momentos houve a sobrecarga e com isso, alguma tarefa não era executada com êxito – ou atraso, ou falha, ou desistência. Forçando o re-pensar [sic] sobre estratégias a tomar para suprir. A criação da dramaturgia sempre me preocupou, e ela era vinda de início de uma escrita coletiva, depois nas improvisações surgiam textos, e assim fomos tentando criar a nossa. Muitas falhas, até darmos a função para dois atuantes – Heron e Eduardo – e deixar as palavras virem.”

Essa tentativa de criação dramaturgical, que apontava para a pluralidade de pontos de vista, sobretudo na etapa final, talvez se alie bem mais à criação coletiva, na qual “o jogo entre os atores e a improvisação funcionam como o alfabeto com que o grupo escreve suas ideias” (GUINSBURG *et al*, 2009, p. 110) e há uma tendência à incorporação das propostas de cada um, se conformando, por vezes, em trabalhos nos quais a cena prevalece em detrimento de uma dramaturgia mais fragmentada.

Há que se considerar também (como apontado anteriormente) que a chegada, tardiamente, de um diretor musical, uma responsável pela gastronomia e um vídeo-jockey, impediu uma maior autonomia no desenvolvimento de suas funções, o que, na medida do possível,

tentou-se preservar. Sobre a relação dos elementos, não posso deixar de apontar que na conformação dos objetos criados ao longo do percurso de pesquisa, a necessidade de responsáveis pelos elementos da cena (música, figurino, cenário etc.) só deu-se na etapa final e as criações estiveram centradas na atuação, ou seja, no trabalho dos atuantes.

Assim, a possibilidade de pluralidade de pontos do *TecnoSacriPixel* (Foto 6), o experimento final, se minimizou, muito mais pela inexistência das outras funções do que por uma escolha consciente de dar unidade ao trabalho. Ainda assim, entre direção, atuação e dramaturgia, tentou-se preservar o máximo de autonomia possível.



**Foto 6:** Realização do experimento *TecnoSacriPixel*, no bosque da Escola de Dança da UFBA, em maio de 2013

Esclareço que a dinâmica das relações criativas, abordada ao longo deste trabalho, se aproxima (assim como se distancia) ora do que se convencionou chamar de processo colaborativo, ora de criação coletiva, importando aqui os pontos de convergência entre tais práticas, como **modo de criação**, e a discussão ético-criativa da criação compartilhada.

Embora seja possível aproximar as questões vivenciadas e suscitadas no seio desta pesquisa aos conceitos de processos colaborativos e de criação coletiva, opto por chamá-las aqui de criação compartilhada, termo mais abrangente, o qual foi escolhido pelos integrantes do

Projeto Pleorama por estar menos contaminado de preconceitos e de impressões no meio teatral contemporâneo, além de conseguir abarcar os demais conceitos.

Para Stela Fischer (2010) a maioria das companhias teatrais brasileiras, na atualidade, embora utilize termos diferentes para nomear seus procedimentos de trabalho, se orienta por “diretrizes análogas”. A autora elenca algumas características que observa como recorrentes na prática do teatro de grupo brasileiro:

A preocupação em formar núcleos estáveis, com propostas de pesquisas de linguagens ou técnicas cênicas, com elaboração de uma dramaturgia própria ou de tratamento coletivo, a des-hierarquização das funções com uma atitude socializante em relação à dinâmica interna das equipes, a abertura processual da obra, o aprimoramento operacional assim como o estético em diálogo crítico com a realidade sociocultural contemporânea (FISCHER, 2010, p. 61).

Entre as expressões utilizadas pelos grupos de teatro brasileiro para nomear a dinâmica de suas práticas criativas estão: processo colaborativo, criação compartilhada, teatro de participação, criação coletiva e outras derivações. Na maioria das vezes tendem a um trabalho com improvisações para a “uma obra literária ou dramática e de textos teóricos relacionados ao tema que se quer abordar, criar uma escritura cênica própria, feita de fragmentos, [...] dramaturgia em aberto, longos percursos de elaboração e sistema de trabalho coletivo.” (GUINSBURG et al, 2011, p. 112)

Segundo Moura (2012, p.2) a expressão criação compartilhada “remete a processos que têm como características principais: a ideia de compartilhamento do processo criativo, a formação estrutural dos coletivos de forma horizontalizada, independentemente da existência ou não das funções; e obras que são sempre abertas, processuais, complexas e polifônicas, formadas pela interação de conceitos e expectativas estéticas dos envolvidos”.

Quando trata de estrutura horizontal, o autor se refere à condição de igualdade entre os agentes do processo teatral, que por sua vez é entendido como algo que valoriza a caminhada e não o fim, a obra em processo que acolhe as visões diversas de seus criadores, o que a configura como espaço-tempo de pluralidade, sem que para isso tenha que haver uma conformação singular dessas visões, necessariamente. Atentemos aqui para a relação

entre a concepção e o processo que é “compartilhada” por todos, sem espaço reservados ou exclusivos. A forma como cada um entende sua função e se coloca no processo é determinante na dinâmica criativa.

Do ponto de vista da relação criativa, exige-se uma atenção acerca dos papéis a serem desempenhados. A importância de pensar os papéis está fundamentada na ideia de que ele é um conceito articulador entre a sociedade e o indivíduo, entre cultura e a personalidade, entre o grupo e o integrante; logo, interessa ao teatro. Para Pichon-Rivièri (*apud* FUMAGALI, 1993, p. 03), “o papel é um modelo organizado de conduta, relativo a uma certa posição do indivíduo em uma rede de interação, ligado a expectativas próprias e a dos outros”. Diante disso podemos sempre nos perguntar, como socialmente está definida a “conduta apropriada” de quem ocupa determinada posição, quando há um modelo instituído?

Fumagalli (1993, p. 3), diz que: “se espera algo de alguém que ocupa uma posição, [...] há uma categorização, um modelo que começa a definir a interação do ponto de vista das expectativas que colocamos em jogo, a respeito de como tem que se comportar o outro, e como temos que nos comportar.” Tais expectativas estão diretamente ligadas à noção de papel, que a psicologia toma de empréstimo do teatro e aqui é usada para se pensar a relação criativa num processo de criação compartilhada.

O papel é um instrumento através do qual interagimos. São condutas que estão relacionadas com o que ocorre na vinculação entre os sujeitos do processo e com o que se passa em função do contexto, seja no âmbito mais restrito ou mesmo o da sociedade em que vivemos. A ideia de papel traz consigo as noções de complementaridade, modelo e de posição ou status, consenso, expectativa e personalidade (FUMAGALLI, 1993).

Quando entramos numa sala de ensaio, por exemplo, em diferentes papéis criativos, tendemos a nos colocar cada um em seu papel e se estabelece uma interação, por meio da dinâmica que rege tal grupo e das expectativas dos sujeitos. Daí, é possível dizer que papel não consiste em uma noção isolada, mas sim recíproca, complementar e interdependente. Sobre a expectativa acerca do papel do diretor no Projeto Pleorama, diz Denisson Palumbo:

“[...] esperávamos de Edu comandos que são, no fundo, moedas de confiança e trocos de perdão; distribuições de tarefas e a elaboração

máxima destas; além de uma voz decisiva... posto que nós ainda sejamos reféns de certos condicionamentos que atribuem ao diretor tais posturas.” (APÊNDICE B)

No início do processo do Pleorama, o lugar do diretor e o lugar dos atores eram uma preocupação no grupo. A busca da tal horizontalidade nas funções figurou quase como um objetivo, revelada depois como consequência da interação. A expectativa de como o outro deve se comportar, ao mesmo tempo de como devo me comportar normalmente está ancorada em um consenso, um modelo de conduta aceito por ambos os lados. Tais expectativas revelam a maneira como se relacionam as obrigações e os direitos recíprocos, o que faz a “reciprocidade do interjogo de papéis” (FUMAGALLI, 1993, p. 03).

Se o papel do ator em geral é visto como o “vínculo vivo” (PAVIS, 2011, p.30) entre o dramaturgo, a encenação e o público, no processo de criação compartilhada sua função torna-se antes de tudo a de autor. Para Trotta (2006, p. 162) “se na modernidade admite-se que o sujeito, ao invés de determinar as relações, é justamente por elas definido, também a função do ator se define na dinâmica do processo.” Logo, o ator, sem perder a especificidade de seu papel, deve entender que “em um processo com a metodologia de criação compartilhada, a liberdade de se pensar no todo é muito maior” (DANILO, APÊNDICE C), afinal, aqui, ele é, sobretudo, autor.

A concepção de teatro como lugar de uma pluralidade autoral e a recusa (ou renúncia) do espetáculo como uma unidade concebida por uma função singular são o que garante o status de autor do espetáculo aos atores e aos demais criadores, além do diretor teatral, entendido tradicionalmente como o “responsável oficial pela ordenação do espetáculo” (PAVIS, 2011, p.122), mas tendo o seu papel reconfigurado diante dos processos que buscam uma horizontalidade nas relações criativas.

A obra teatral cênica, entendida como “obra total e harmônica que ultrapassa e engloba a soma de materiais ou artes cênicas” traz consigo a concepção clássica da encenação, como entendida em suas origens. Nesta compreensão, “a encenação proclama a subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador” (PAVIS, 2011, p.123). Logo, no âmbito da criação compartilhada,

essa exigência por uma unidade de ponto de vista parece ir de encontro aos pressupostos elementares de uma autoria coletiva.

Esse tema da unidade, aparece, entre outros aspectos, como atribuição do diretor no depoimento de Felipe Viguini, participante do Projeto Pleorama:

A minha visão de um diretor numa montagem convencional de teatro (partindo de um texto já escrito) é a de um profissional que faz uma releitura daquela dramaturgia e a encena sob esse seu ponto de vista. É ele o responsável por conferir uma unidade político-estética ao que será apresentado ao público. Curiosamente eu acredito que o papel do "diretor" no contexto do Pleorama deva ser o mesmo: conferir uma unidade político-estética ao espetáculo. (APÊNDICE B)

O pensamento unificador em prol de tal unidade estético-política, como pontua Felipe Viguini, assim como essa noção exclusivista de ponto de vista, associa-se ao que Trotta chama de configuração piramidal da autoria, na qual “no topo está o autor do espetáculo, função que concentra a concepção da obra e centraliza as relações chamando para si cada elemento e cada criador, que mantém com ele um diálogo privado e exclusivo”.

A subjetividade do diretor, aqui, é escrita no espaço e no corpo do ator. Em contraponto a esta dinâmica, Rosyane enxerga a configuração circular como característica dos processos no qual o diretor e os atores “costuram juntos a escrita de um alfabeto coletivo” (TROTТА, 2006, p.162).

Entre as atribuições do diretor, do ponto de vista artístico, há que se pensar na responsabilidade por articular a ideia de concepção da cena. No entanto, na criação compartilhada, a mesma não é definida *à priori* e nem tampouco por um sujeito (ele próprio), mas definida ao longo do percurso ou *a posteriori* e sendo muito mais uma conformação das suas múltiplas vozes, a caminho de uma autoria compartilhada.

Como postula Trotta (2008, p. 99), nas experiências em que o projeto é parido na sala de ensaio, além de o fazer teatral resultar do diálogo da equipe e a concepção se deter sobre o processo, a função do diretor passa por uma modificação “paradigmática”, pois “já não se trata da competência de realização de uma ideia, da fisicalização de uma linguagem, mas da fundação das formas e das **relações de criação.**” [grifo meu]

Dentro dessa ótica, fundar uma relação criativa que se baseia em um desejo coletivo não significa conformá-lo à ideia de unidade, de um trabalho voltado para um resultado, por assim dizer, unívoco. Pelo contrário, é um processo no qual as diferentes vozes convivem. Evidente que, em determinado momento o diretor precisa exercer o papel daquele que oferece um olhar de fora. Entretanto, cabe considerá-lo aqui como mais um papel, dentre os outros, no círculo criativo: uma roda de indivíduos que têm funções determinadas e, num dado momento, exerce algum tipo de liderança sobre o processo a partir dos eixos que conduzem aquela etapa, na qual todos andam “lado a lado” (PALUMBO, APÊNDICE B).

Importante ressaltar que não se deve confundir liderança com autoridade. A liderança é uma “força intrínseca” (CORTELLA, 2013, p.67) que qualquer homem e qualquer mulher podem desenvolver, sendo as circunstâncias as únicas coisas que diferenciam um líder de um liderado. Além disso, o papel do líder está a serviço de um grupo e o mesmo deve ser capaz de trabalhar em prol da coletividade.

A associação da dinâmica criativa à ideia de círculo nos revela um simbolismo, pois a roda parece ser a forma mais democrática das formações humanas. As comunidades tradicionais (assim como faziam os homens antigos) comemoram em círculo seus ritos de passagem. Na roda, ninguém está à frente ou atrás. Todos colaboram para que a energia flua livremente. Ghiggi, pesquisadora do fenômeno da roda diz que,

“Quando nos referimos às rodas como forma de enfrentar o individualismo e auxiliar na aprendizagem, falamos nas rodas que respeitam as individualidades, isto é, as potencialidades e particularidades ou personalidade de cada um dos seus componentes, e que são pautadas na ética e na solidariedade.” (GHIGGI, 2007, p.20)

Ressalvo aqui que a roda, por si só, como disposição espacial e mesmo como ideologia não garante uma relação democrática. Aqui ela é tomada em seu simbolismo como inspiração. Trata-se muito mais de uma metáfora. De tal modo, é possível enxergar na criação compartilhada uma busca por um aprendizado coletivo, no qual a intersubjetividade se configura como elo do círculo criativo e gira em torno de uma aprendizagem comum, espaço-tempo de troca, reelaboração do próprio pensamento, a caminho da (re)invenção de

uma perspectiva para criar/viver juntos. Aqui o trabalho já caminha para uma visão da criação compartilhada sob a perspectiva ética.

A ética é a fronteira que marca a nossa convivência e, como tal, pressupõe a relação dos indivíduos entre si e com sua comunidade. Noções como alteridade, diretrizes relacionais e contrato de convivência são fundamentais para se pensar em práticas grupais. Assim como os choques de visões que acontecem no cruzamento de desejos, vontades e ações, na esfera individual em encontro com a esfera grupal na criação compartilhada, questões que serão abordadas a seguir.



## 2 QUESTÕES DE ÉTICA NA CRIAÇÃO COMPARTILHADA

“Comunhão é quando a beleza do outro e a beleza da gente se juntam num contraponto”

Rubem Alves<sup>10</sup>

### 2.1 Construindo a casa em comum

O projeto Pleorama nasceu da tentativa de responder a indagação de “como criar no teatro uma relação capaz de potencializar a ação de todos os envolvidos no processo criativo”. A criação compartilhada surge como um possível meio de se atingir tal intento. Uma vez que já foi abordada, na seção anterior, sob a perspectiva criativa, olhemo-na a partir de agora sob o ponto de vista das relações interpessoais, logo éticas, na tentativa de decodificar tais relações em favor de uma “composição” potente.

“A expressão relações interpessoais designa tudo o que se passa entre uma pessoa e outra (ou outras) à guisa de percepção, avaliação, compreensão e modo de reagir” (SILVA, 1987, p.1055). É sobre tais relações que recai nosso interesse, aqui. Simbolicamente, a criação compartilhada está para o projeto Pleorama como escopo, logo, não apenas o meio em si, mas o próprio resultado ambicionado. A ética é vista aqui como aquilo que demarca a fronteira da convivência, um elemento inerente à prática teatral, como a toda prática em grupo, ou como diz o professor Mário Sérgio Cortella<sup>11</sup> (2013, p. 105), “aquela perspectiva para olharmos os nossos princípios e os nossos valores para existirmos juntos”.

O filósofo e professor Henrique Cláudio de Lima Vaz<sup>12</sup>, afirma que *ethos* é uma transliteração dos dois vocábulos gregos: *ethos* (com *eta* inicial) e *ethos* (com *épsilon* inicial) que apresentam sentidos diferentes. Ele advoga que é importante distinguir com

---

<sup>10</sup> ALVES, Rubem. **Escutatória**. Publicado no Correio Popular em 09/04/1999. Disponível em: [http://www.rubemalves.com.br/site/10mais\\_03.php](http://www.rubemalves.com.br/site/10mais_03.php) Acesso em 04/08/2014.

<sup>11</sup> Mário Sérgio Cortella (1954 – ), filósofo e escritor, com mestrado e doutorado em Educação, professor titular da PUC-SP (na qual atuou por 35 anos), com docência e pesquisa na Pós-graduação em Educação.

<sup>12</sup> Henrique Cláudio de Lima Vaz (1932 – 2002), foi um padre jesuíta, professor, filósofo e humanista.

precisão cada um desses termos para compreendermos o sentido que hoje atribuímos à Ética. Diz ele:

“A primeira concepção de *ethos* (com *eta* inicial) designa a morada do homem (e do animal em geral). O *ethos* é a casa do homem. O homem habita sobre sua terra acolhendo-se ao recesso seguro do *ethos*. A casa é um abrigo protetor. Esta acepção de um ‘lugar de estada permanente e habitual, de um abrigo protetor’, constitui a raiz semântica que dá origem à significação do *ethos* como costume, como estilo de vida e ação.” (VAZ, 2000, pp. 12 - 13).

Para Boff (2003, pp. 39-40), “tudo começa na morada (*ethos*) que pode ser a casa concreta das pessoas, ou a comunidade, ou a cidade, o Estado e o planeta Terra.” Na casa, as pessoas não vivem de qualquer maneira, mas vivenciam tradições, formas de vida, têm maneiras específicas de se relacionar, de encontrar, de organizar suas festas, refeições. As pessoas têm determinados valores em suas casas e esses valores também são chamados de *ethos*. Posteriormente os latinos vão chamar de *mores*, de onde deriva a palavra e sentido que atribuímos hoje à Moral.

A ética vem do grego *ethos*, que na sua definição original, é uma junção de duas palavras com escritas diferente, mas que têm a mesma sonoridade, na qual uma delas significa a morada do humano, ou seja, casa; e a outra vai ser entendida como costume. No *ethos* como morada é importante entender o lugar da metáfora em questão: afinal, o que é uma casa para nós? O que representa este espaço que é ao mesmo tempo acolhedor e um espaço de recolhimento onde **planejamos** e **(re)pensamos** a nossa vida?

Partindo da concepção de *ethos* como morada do humano, é possível expandir essa metáfora para pensar a socialidade de um modo geral e considerar nossas relações com os grupos nos quais estamos inseridos. Estas podem ser vistas como inscritas em “casas” ou “condomínios”, dos quais precisamos cuidar, assim como reformar e crescer junto, habitar juntos, garantir sua continuidade e potência.

Considerando que, no Pleorama, as diretrizes ético-criativas foram traçadas por todos os participantes, nos primeiros encontros, tal aspecto é observado como “a construção da casa em comum”, entendida como elaboração de um “contrato de convivência”. Obviamente não se trata aqui de alusão a um documento, assinaturas, formalidades.

O contrato referido foi traçado de forma verbal e espontânea. Para Pinto (2013, p. 49), “em todo sistema que abriga relacionamentos de pessoas há uma base - ainda que tácita - que disciplina e orienta as condutas destes integrantes.” Trata-se da tal “perspectiva para existir juntos” a qual se refere o professor Cortella (2005, p. 105).

A metáfora da morada nos faz pensar em socialidade, “civilização”. Na família, como moradores da mesma “casa”, compartilhamos, além do espaço-tempo, a necessidade de estabelecer parâmetros para uma vida em comum, uma boa convivência.

A família é o primeiro núcleo social do qual participamos, e comumente onde criamos nossas convicções e herdamos os valores que serão parâmetros para nossas ações (ou que nos impelem à transgressão) e a partir do qual nos tornamos quem somos de fato. Gastón Bachelard (1993, p.24), diz que “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”.

Sobre a “construção da casa” no projeto Pleorama, no primeiro encontro<sup>13</sup>, quando perguntados acerca das motivações para entrada no projeto e expectativas sobre ele, surgiram respostas como: “o desejo de trabalhar em grupo e lidar com pessoas diferentes”, “a proposta de ser uma estrutura horizontal”, “a possibilidade da experiência de ter uma maior liberdade para criar”, “a possibilidade de não ter que abrir mão da ideologia individual em função do trabalho”, “a curiosidade e vontade de desenvolver uma pesquisa a longo prazo, pois ultimamente venho de processos rápidos”, e “a vontade de fazer algo realmente forte”, além do interesse pela relação do teatro com as linguagens da performance e da dança, relação que depois vai se estabelecer na criação dos “expleorimentos”. (Anotações do Caderno do Diretor).

Atento nestas respostas para alguns aspectos éticos que atravessaram os doze meses de investigação teatral na busca por uma composição potente: o trabalho coletivo, a valorização da diferença, a relação individual na interseção grupal a potência e a liberdade criativas, que serão exemplificados ao longo deste escrito.

---

<sup>13</sup> O primeiro encontro foi realizado no dia 17 de junho de 2013, na Faculdade de Educação da UFBA (FACED), no qual o grupo definiu que inicialmente nos encontraríamos apenas duas vezes por semana (segundas e quartas-feiras), das 19h00 as 22h00, iniciando os trabalhos no dia 01 de julho.

Ainda nessa primeira reunião, os participantes decidiram a dinâmica de encontros, quantidade, horários, assim como os desdobramentos do tema-eixo (apresentado pelo diretor e dramaturgo), além de possíveis atividades que depois se configuraram numa série de ações do grupo (como “Pleorama Convida”, “imersões”, “pesquisas individuais”, “improvisações” e “exPLEOrimentos”). Estas sugestões foram feitas como uma “chuva de ideias” e um primeiro mapeamento do terreno a percorrer.

Uma vez construída com a participação de todos, a responsabilidade sobre “a casa” torna-se também compartilhada e, ao que parece, somente sob estas condições é possível dizer que estão todos sob o mesmo teto e pisando sobre o mesmo chão. Evidente que a casa foi sendo edificada aos poucos, mas no primeiro encontro foi lançada “a pedra fundamental” da construção; afinal começaram a se cruzar ali os desejos, vontades e ações. Não parece estranho associar um coletivo teatral à ideia de família ou “casa”, afinal a prática artística em grupo tende a despertar vínculos internos e uma imagem exterior acerca dessa ligação.

Uma breve consulta aos estudos de simbologia revela como a casa, em diversas culturas, representa o próprio homem, em distintas direções, seja como o ser interior, como o corpo humano ou mesmo como herança simbólica. Para Biederman (1993, p. 76), a casa simboliza o “centro vital dos homens” desde o fim do nomadismo, no período glacial. Ele diz-nos ainda que, em linguística, muitas vezes, a palavra casa significa “homem (uma casa alegre, uma casa culta) e sua origem (de boa casa); ou ainda o grupo de origem (a casa dos Habsburgo, a casa dos Rotschild)”; não nos esquecendo de que a igreja é “casa de deus” e o túmulo “a última morada” ou a casa eterna. Para Cirlot (1984, p.141), há ainda um sentido simbólico que assimila a casa à tradição, ao “continente da sabedoria”.

Segundo os estudos de simbologia, a casa é um símbolo importante para a psicanálise. Nos sonhos, por exemplo, o que acontece dentro da casa, acontece dentro de nós, cada cômodo correspondendo a um estrato da psique. A fachada à personalidade, o teto ao pensamento, o porão ao inconsciente, a cozinha às transformações psíquicas, entre outros. (CIRLOT, 1984, p. 141; BIEDERMAN, 1993, p. 77; CHEVALIER, 2000, p. 198). Cirlot considera que a identificação espontânea que fazemos entre a casa e o corpo, ou entre a casa e o pensamento humano, deve-se ao caráter que a mesma têm de “vivenda”. Nas palavras de Bachelard (1993, p.24), a casa é “o não-eu que protege o eu”.

Construir uma casa requer bases sólidas. Pensar nesta metáfora da casa é importante, porque quando falamos de ética, quando falamos de valores, temos que ter em mente que eles precisam ser duráveis, devem ter uma vida longa, apesar de fácil adaptação. As casas são reformadas, às vezes elas são reconstruídas, mas se não têm uma base sólida elas não resistem ao tempo.

O *ethos* é uma casa que precisa ser construída ou reconstruída continuamente. Entendido como espaço humano, ele não pode ser considerado como pronto e acabado. Não construímos a casa material com bases que não sejam resistentes, que não possam durar, permanecer de pé. Assim acontece, também, com o *ethos* de diversos grupos humanos, capazes de resistir ao tempo, o que faz do *ethos* constitutivamente *tradicional*. O ser humano não conseguiria refazer continuamente sua morada. O *ethos* é um “espaço habitável no mundo onde a comunidade humana pode lançar raízes e crescer” (VAZ, 1992, p.40).

A cada início de uma nova etapa, foi realizada uma revisão de tal “contrato de convivência”, firmado no começo dos trabalhos e que apontava questões como: modo de criação, metodologia de trabalho, eixo temático, questões de produção, planejamento de atividades transversais à criação, compromisso, participação e assiduidade, entre outros pontos. Esse procedimento, realizado a cada três meses, além de outras reuniões periódicas, pode ser chamado de “reforma da casa”, necessária inclusive nas ocasiões de entradas de novos membros ou colaboradores (Foto 7), como ocorreu no início da etapa final, centrada na realização do último exPLEOrimento, o *TecnoSacriPixel*. Reforma esta sempre considerando a revisão do olhar em prol da potência de agir dos partícipes.

Inspirado em Deleuze, o professor Peter Pál Pelbart<sup>14</sup>, analisando os elementos da grupalidade no teatro, define ética como um estudo das composições entre relações, dos modos de existência em que resulta tal composição. Não se aplica aqui a ideia de normatividade, mas sim de análise das maneiras de vida que resultam de uma determinada

---

<sup>14</sup> Peter Pál Perbat (1956 –) é um filósofo, ensaísta, professor e tradutor húngaro, residente no Brasil. Possui graduação em Filosofia pela Sorbonne (Paris IV- 1983) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1996). Atualmente é professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Trabalha com Filosofia Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: Deleuze, Foucault, tempo, loucura, subjetividade, biopolítica.

composição, encontro ou afetação. (PELBART, 2008, p. 34). É este o sentido adotado ao longo de toda esta reflexão para se pensar o teatro, mais especificamente para se pensar a *práxis* na criação compartilhada no projeto Pleorama.



**Foto 7: Reunião de planejamento para o experimento *TecnosacriPixel*. Integrantes do Pleorama mais os colaboradores convidados. Cinema do Museu Geológico, Salvador – BA, abril de 2014.**

Eis o cerne do pensamento espinosano: o indivíduo se define pelo seu grau de potência, que é singular, e se trata de certo poder de afetar e ser afetado, sendo a vida uma sucessão de encontros de corpos com outros corpos. Esses encontros ou compõem nossa existência ou, pelo contrário, tendem a decompô-la, destruí-la. Interessa aqui transpor o pensamento espinosano para pensar os encontros no teatro, ou seja, a relação entre os indivíduos na busca por composições potentes (ESPINOZA, 2013). Como diz Deleuze,

“quando um corpo ‘encontra’ outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das suas partes.” (DELEUZE, 2002, p. 25)

Logo, a **composição** é caracterizada pelo aumento da nossa potência de agir (ou força de existir), afeto chamado na ética espinosana de Alegria e a **decomposição**, pelo contrário a diminuição da nossa potência de agir (força de existir), chamada de Tristeza. De uma forma natural, tendemos ao esforço para aumentar a potência de agir, buscar e imaginar o que é causa de alegria, além de manter tudo o que favorece essa causa; assim, tendemos também a eliminar tudo o que causa a tristeza (ESPINOZA, 2013; DELEUZE, 2002; PÉLPART, 2008).

Enquanto ideal, a criação compartilhada vista sob o prisma da ética espinosana, está alicerçada na busca dos afetos capazes de potencializar a capacidade de agir do indivíduo, ou seja, “a Alegria”. Seria como se através da criação teatral usássemos nosso poder de afetar e ser afetado em prol da constituição de um poder mais intenso, ou do que o professor Pelbart (2008, p. 34) chama de biopotência.

Se os nossos corpos estão se relacionando a todo momento nesse mundo, a nossa vida está sendo formada, mudada a partir desses encontros. “A virtude do corpo é poder afetar de inúmeras maneiras simultâneas outros corpos e ser por eles afetado de inúmeras maneiras simultâneas” (CHAUÍ, 1995, p. 69). A palavra virtude é empregada por Espinosa não no sentido moral de valor a ser seguido. Para Marilena Chauí, Espinosa usa virtude em seu sentido etimológico de força interna, em latim, *virtus* deriva de vis, força. A virtude é a própria potência humana

Analisando o Pleorama, posso afirmar que a busca por tal composição potente para e por seus envolvidos está associada à elaboração e reelaboração dos modos de convívio coletivamente, à incorporação da diferença no seio de seu *modus operandi*, assim como a valorização da individualidade, mesmo sob bases comuns que orientam a conduta, e quando traz as questões todas para serem julgadas, avaliadas e decididas em grupo.

Dessa forma, busca-se uma relação interpessoal centrada em valores de coexistência através da cooperação, diálogo e pluralidade. É um convite ao sentimento de autoria coletiva e corresponsabilidade na tomada de decisões. Afinal, há interferência direta nos rumos, propostas de temas, construção de metodologia, escolhas, sugestões, proposições.

## 2.2 Quando o outro entra em cena

Na primeira seção, sobre relação criativa, surgiu a indagação sobre a possibilidade de se falar em “vontade coletiva” na criação teatral, chegando assim ao termo “roda da criação compartilhada”, na qual todos depositam seus desejos, vontades e ações em prol da realização teatral. Ocorre que, na prática, esse exercício de encontro de desejos não se dá de forma tão simples nem harmônica. Sobre essa questão no Pleorama, diz Danilo Lima:

“As discussões sobre as nossas vontades sempre foram riquíssimas, longas, mas riquíssimas [...]. O grupo tão interdisciplinar fazia com que você dedicasse uma atenção maior para cada atuante, percebê-lo e assim realizar as efetivas trocas. Tanto nas práticas - jogos improvisatórios - quanto na relação fora da sala de ensaio. E lembrando que, por existir tanta diferença, muitas vezes o diálogo - prático ou verbal - não resultava em uma experiência positiva - digo isso porque, sempre havia os problemas pessoais colocados nas discussões e isso reverberava por dias” (APÊNDICE C)

Partindo do depoimento de Danilo, é possível perceber o quanto a visão de mundo de cada um é indissociável da criação, afinal, à medida que as vontades são confrontadas para se chegar a um denominador grupal, aparecem as diferenças pessoais e, com elas, a necessidade de exercício da convivência com essa pluralidade de visões.

Talvez o que Danilo classifique como negativo seja, na verdade, fruto da dificuldade que temos em conviver com a diferença, com o outro, o que acaba por instaurar os dilemas ou conflitos éticos. Para Pedro Henriques Serra Pinto, a Ética

“pressupõe o encontro de um ser humano (seus desejos, vontades, ações) com outro(s) ser(es) humano(s). Muitas vezes, este encontro não é harmônico por natureza; ou seja, nem sempre há uma exata concordância neste ‘encontro de vontades’. Diante desta desarmonia, existe uma grande possibilidade de se instalar um dilema ético.” (PINTO, 2013, p. 45)

Como lidar com o encontro de desejos, vontades e ações na criação compartilhada, respeitando a individualidade, mas fazendo de tais dilemas éticos uma plataforma potente para o trabalho? Como é que eu me coloco diante dos problemas que emergem a minha frente?



Tais problemas são, normalmente, representados pelo outro, seja o outro indivíduo, seja uma coletividade. Estas são algumas das questões que se apresentam na criação compartilhada. Avaliando o processo grupal, Denise Firmo, integrante do Projeto Pleorama, diz:

“tivemos a oportunidade de, em determinados momentos, exaurir a criatividade individual que sempre estava confrontada com a de cada um dos integrantes, além do norte criativo que permeava o todo. O que, como não poderia deixar de ser, trouxe vários embates para o pensamento sobre a própria criação e a do outro.” (APÊNDICE A)

Esse embate, uma característica presente ao longo do processo, acaba por tornar-se uma plataforma de trabalho, que exige de cada um e do coletivo como um todo a reelaboração do próprio pensamento, uma busca marcada por tentativas, erros, proposições e decisões. Não esquecendo que

“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” (PESSOA, 2012, p. 67)

Saliento que a “convivência de diferenças” parece ser justamente um dos objetos da criação compartilhada, um exercício constante que confronta os anseios dos integrantes, mas, “no processo de ensaio, é comum o conflito entre desejos artísticos individuais contrastantes e mesmo desses em relação a aspirações coletivas de ordem mais geral.” (ARAÚJO, 2008, p.74) É uma dinâmica na qual há que se negociar a criação em comum, a cada novo encontro.

Se antes o *ethos* foi analisado em seu primeiro sentido etimológico de “casa”, cabe aqui um breve comentário acerca do segundo sentido, que é “costume”. Afinal na convivência da diferença há uma inevitável consequência que é a necessidade, muitas vezes, de abrimos mão de costumes muitos pessoais, assim como de afirmar outros em favor dessa vida que se quer ser coletiva. Isso é que pode ser chamado de mudança de hábito. Normalmente, os costumes já estão estabelecidos, eles têm a ver com o aspecto normativo da ética, porém o

hábito tem muito mais a ver com a criação de uma segunda natureza. O sujeito adapta os costumes às situações.

Na convivência de diferentes pontos de vista no processo grupal, como propõe o professor Pelbart (a partir de Deleuze), há um direcionamento para a construção de um “corpo múltiplo”, considerando que para se chegar a uma composição que potencialize a existência entre os seres, há que se valorizar o mundo próprio desse outro e as relações desse outro ser. É como se falássemos em coexistência em prol de uma composição maior, na qual não há necessidade de reduzir todos a um único mundo (PELBART, 2008, p. 34).

No *Estágio de Colisão*, segundo momento de trabalho, as atividades tiveram uma conformação bem diferente da anterior (por sua vez, marcada por uma harmonia quase artificial nas relações): aqui apareceu um elemento importante para se pensar na dimensão ética do processo, que é o conflito interpessoal de uma forma mais concreta. Nomeadamente, conflitos por questões estéticas, relacionais, hierárquicas e ideológicas, causados, normalmente, pelos choques de compreensão. Afinal, cada um percebe o mundo de uma forma bem particular, pois,

“os desejos e manifestações de vontade dos seres humanos advêm das suas compreensões, do modo como eles conseguem perceber as pessoas com quem convivem, as coisas ao seu redor, os fatos vivenciados, o tempo e suas relações; enfim, de como cada um ‘compreende o mundo’.”  
(PINTO, 2013, p. 45)

Sobre a percepção das “pessoas com quem convive” na fase inicial do projeto Pleorama, todos operavam, de um modo geral, dentro de uma relação pouco profunda com o outro e com o grupo, como se não pudessem ferir, por assim dizer, um estado ou um clima aprazível de convivência; ou ainda, como se estivessem entre **estranhos**. Atento aqui para duas relações interpessoais percebidas no processo: a relação entre estranhos e a relação com o outro.

A respeito dessa questão, cabe uma digressão etimológica. Os latinos usavam a expressão *ego* para falar do “eu”, mas tinham duas expressões para falar do ‘não eu’: *alter* e *alius*. A última era usada no sentido de “o estranho” e dela se originam palavras como “alheio”, “alienado”, “alienígena”, no sentido de estrangeiro, forasteiro, ou seja, “aquele que não é

daqui, aquele que não é como nós, aquele que é, talvez, menos.” (CORTELLA, 2013, p. 118). Já a expressão *alter*, significa “o outro” e dá origem ao termo **alteridade**, que é, por sua vez, “ser o outro, pôr-se ou constituir-se como outro” (ABBGANANO, 2007, p. 35).

Retomando ao contexto interpessoal no Pleorama, após as atividades de convivência de imersão, viagens juntos (Foto 8) etc., a relação “como estranhos” começa a se modificar e as discussões se tornam um pouco mais acaloradas, o que reverbera, de alguma maneira, em criações também mais profundas.



**Foto 8: Participantes do Pleorama na Serra das Araras, durante *Imersão* em Canudos – BA, novembro de 2014.**

Não que na etapa inicial não houvesse discussões acaloradas. Os debates eram longos, sobretudo debates metodológicos, porém, há uma nítida diferença, por exemplo, entre a dinâmica do diálogo (verbal ou criativo) no *Estágio de Aproximação*, marcado pela cautela e no *Estágio de Confluência*, caracterizado por uma maior maturidade na relação entre os partícipes.

A capacidade de olhar o outro como “outro” colabora para o exercício da tolerância das diferenças, tão necessário na vida em comum e, obviamente, em trabalhos coletivos. Do contrário, quando se olha o outro como estranho, afirma-se o ponto de vista pessoal como modelo, o que denota a arrogância de supor que só existe um modo de ser.

A intolerância é um fator que pode atrapalhar uma ética capaz de promover uma vida digna coletiva, além de ter sido detonadora de diversos massacres contra a humanidade. Um coletivo precisa assumir o princípio da heterogeneidade, que “não se trata mais de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual intervém o Outro” (PELBART, 2008, p. 35).

No entanto, se, por um lado, “quando o outro entra em cena” começam os conflitos éticos, por outro lado, quando o outro “não entra em cena”, sua ausência costuma implicar também conflitos, numa coletividade. Após os primeiros três meses de atividades, quando da “reforma da casa”, os participantes avaliaram, além dos primeiros resultados artísticos encontrados na pesquisa, as principais dificuldades enfrentadas, a relação de envolvimento pessoal na tarefa, questões a serem revistas para as próximas etapas, a importância das atividades de imersão no trabalho do grupo, entre outras.

Uma das questões que apareceram, quase que consensualmente, na avaliação dos participantes foi a implicação das ausências e dos atrasos no andamento dos trabalhos e no (des)estímulo pessoal em relação ao projeto. Por mais que pareça redundante advogar pela presença de todos num processo que se quer ser “compartilhado”, vale aqui ressaltar que, uma vez que o teatro é assumido como arte de coexistência, a ausência de um integrante reverbera como um empecilho na criação.

Assim, cria-se uma lacuna e, à primeira vista, há uma tendência a enxergar a ausência como falta de responsabilidade com o outro, com o trabalho, com o coletivo, embora os motivos para tais ausências sejam os mais variados possíveis. A ausência implica ainda ruídos na comunicação, como observa Danilo sobre a etapa 1:

“pessoas que não acompanharam o processo colocaram coisas que não estavam em sintonia com o outro olhar. Não se encaixou, esteticamente, na linguagem. Para as próximas etapas, acho que pode ser revisto o querer

estar no grupo, conseguir tempo de focar na pesquisa [...]. Deve ser reavaliado.” (APÊNDICE A)

Esse tema já surgiu mesmo antes, numa discussão sobre questões de grupo, ao final da segunda semana de trabalho, quando pela primeira vez o grupo falou sobre faltas, pois foi percebido que elas começavam a interferir no andamento das atividades. Quando perguntados sobre como se deveria lidar com essa questão, surgiram respostas as mais variadas.

“Quando uma pessoa falta muito, ela deixa de fazer falta”, “quem falta deixa de experimentar com o colega, com o grupo”, “cada um faz o que deve, não devemos exigir do outro”, “não deve entrar mais pessoas, para não haver mais probabilidade de falta”, “a seleção natural vai acontecer naturalmente”, “não é o lugar da vigilância, mas temos um objetivo, uma meta” e “quem faltar deve compensar pessoalmente” (Anotações no caderno do Diretor).

Ainda sobre esse tema, Illa Patrícia opina na avaliação de três meses de atividades. Diz: “percebo a desigualdade do movimento. Tem gente que nunca está no grupo, não percebo porque está.” (Illa, APÊNDICE A). Além do conflito que a ausência em si instaura diante da dinâmica criativa, aqui já era observado um choque de compreensão entre os partícipes acerca da implicação da falta. Enquanto alguns defenderam posições mais enérgicas (como desligamento dos faltosos) outros optaram pela complacência e pela espera por uma “seleção natural”.

O fato é que as cobranças não aconteceram e o mesmo problema assombrou as duas primeiras etapas do projeto, desgastando a relação criativa e, sobretudo, ética. Sobre a primeira etapa, diz Denisson Palumbo:

“A principal dificuldade, e creio que essa sintetiza outras tantas possíveis, foi se sintonizar com o ritmo e o volume da pesquisa que é rápido e intenso. Todos os participantes têm trabalhos paralelos e essa é outra dificuldade, em termos práticos, pois, às vezes, falta-se e **uma falta faz muita falta nesse processo.**” (APÊNDICE A) [grifo meu]

Como na criação compartilhada o desejo é que tudo seja construído aos olhos de todos, já não se trata de “vigilância”, “exigência” ou “seleção natural”; a presença é um compromisso ético com a criação, com o outro, consigo e com a grupalidade. Afinal, há

uma interdependência entre os envolvidos, pela própria ideia de cooperação, confrontação de visões de mundo e intersubjetividade. Logo, enfatizando o que disse Palumbo, realmente, “uma falta faz muita falta nesse processo”, como expressa Felipe em sua carta de saída<sup>15</sup> do projeto:

“Eu preciso do outro, eu preciso dos outros, eu preciso de todos, porque sem eles eu não sou nada. Então, se eu não posso ter os outros comigo, se eles se negam a me conceder as suas presenças [...] para que participar?”  
(Carta a Eduardo)

Além do impacto direto na atmosfera de trabalho e possível desestímulo aos demais, outro exemplo prático da implicação da ausência está na pesquisa individual, que a princípio era uma espécie de subeixo da pesquisa maior (comunidade isolada) e deveria contaminar os demais, de maneira complementar e justaposta, de forma que em algum momento as pesquisas deixassem de ser individuais e passassem a ser do grupo, quando a conformação desta etapa já estaria voltada para os objetos cênicos. Na prática, isto não aconteceu desta forma.

Tal procedimento de divisão acabou acarretando numa separação, ressaltou o individualismo dos participantes. Isso atrapalhou, à medida que o que era para convergir fragmentou a relação ainda em construção. Ocorre que, além de ausências nos encontros, havia ausência de pesquisa individual e uma sensação equivocada de que, por ser individual, não faria falta ao todo. Felipe Viguini analisa o aspecto de liberdade para a pesquisa individual como uma possível desvantagem. Diz:

“A pesquisa individual de cada membro toma a forma que ele lhe dá, sem muitas restrições impostas de antemão. Isso abre um leque maior de possibilidades para o grupo e faz com que o eixo artístico-criativo floresça. A principal desvantagem é a própria liberdade conferida aos membros. Aquilo que abre os horizontes e permite a exploração também pode dispersar energia e contribuir para uma perda de foco. Isso tem um impacto muito forte no eixo administrativo, porque ao descentralizar as responsabilidades, pode ocorrer que membros do grupo não tomem parte da responsabilidade para si.” (APÊNDICE B)

---

<sup>15</sup> Felipe participou do projeto do início (julho) até dezembro de 2013.

Aliada à liberdade, a responsabilidade é mais um princípio ético necessário para a vida coletiva. No Pleorama, na primeira fase, nem todas as pesquisas aconteceram, o que acarretou, naturalmente, numa tomada de espaço maior para os temas/pesquisas que estavam em andamento. Isto era perfeitamente natural, não que houvesse o incentivo para um clima de competição entre as pesquisas, mas na prática o que ia tomando forma nas improvisações e experimentos eram as questões em voga nas nossas discussões/estudos/pesquisas. Não à toa, os experimentos sensoriais e rituais – que predominaram nas etapas iniciais – atravessaram toda a pesquisa e se configuraram, em diálogo, no experimento final, o *TecnoSacriPixel*.

### 2.3 Escutatória e “Ser-com-outro”

“Um exercício de convívio, escuta, aprendizagem, troca e construção de experiências entre os participantes” (APÊNDICE C), assim é a definição de Bernardo Santos, para a experiência de criação compartilhada. Ao mesmo tempo em que este modo de trabalho nos apresenta dilemas, que nos obriga a entrar em acordo, fazer negociações e concessões, é (por isso mesmo) um espaço de muito aprendizado.

Muitas vezes, o que ocorre é uma espécie de negociação criativa que, por sua vez, proporciona aos envolvidos o desenvolvimento da escuta, elemento essencial para manutenção de qualquer diálogo. No diálogo você fala, pergunta, responde, mas precisa, sobretudo, escutar. Rubem Alves, de uma forma crítica e espirituosa discute essa questão num texto intitulado “escutatória”, que começa da seguinte forma:

“Sempre vejo anunciados cursos de oratória. Nunca vi anunciado curso de escutatória. Todo mundo quer aprender a falar. Ninguém quer aprender a ouvir. Pensei em oferecer um curso de escutatória. Mas acho que ninguém vai se matricular.” (ALVES, 1999, p. 01)

Escutatória vem a ser a arte do bem ouvir, uma grande dificuldade na convivência grupal, pois busca-se, normalmente, o direito de voz (a própria ideia de horizontalidade na criação compartilhada é um exemplo disso), no entanto, esquece-se que “dialogar não significa simplesmente dar voz ao outro; mas, sobretudo, dar-lhe os seus ouvidos para que seja possível, de modo inteiro, afirmar o nós, o nós outros.” (PINTO, 2013, p. 49). É possível

chamar de diálogo criativo um espaço grupal no qual os artistas apenas propõem, não cedem às propostas alheias, são incapazes de ouvir os colegas?

Na terceira etapa do Pleorama, chamada de *Estágio de Confluência*, a atuação passou a ser o principal foco do trabalho e a criação, apesar de ser voltada para a elaboração de solos, passou a funcionar sempre como um diálogo, em relação às ideias do outro. Tal procedimento, em certa medida, tornou-se a metodologia de trabalho do grupo. A dinâmica pergunta *versus* resposta sempre artística (prática criativa) passou a ser tônica do processo de pesquisa. O objetivo era que as proposições, críticas e provocações acontecessem, na maioria das vezes, na ação artística, no ato criativo.

Após a participação nas festas populares da cidade de Salvador-BA, *Festa do Senhor Bonfim* e *Festa de Iemanjá*, um mote para a criação passou a ser a pergunta “o que fica depois da festa”, fazendo uma alusão direta ao estado em que todos voltavam pra casa. Tal indagação inspirou algumas improvisações, criações dramatúrgicas e “encenação” de tais criações como “resposta” à criação do outro. Desse procedimento dialógico surgiu, por exemplo, *A Alma Boa de Piatã* (Imagem 9), performance de Danilo sobre texto criado por Heron, após a vivência nas festas.

Tal procedimento democratiza, de alguma forma, a participação de todos na criação, afinal quando as proposições e decisões ocorrem majoritariamente nas reuniões e discussões, a tendência é prevalecer a opinião de quem tem maior poder de argumentação – o que nem sempre representa as “melhores propostas”. Além disso, em alguns casos, “boas ideias” deixam de ser conhecidas por omissão, timidez e falta de desenvoltura na oratória.

Aqui atento para tal comportamento como prejudicial à criação compartilhada, considerando que, se há uma concentração de poder de fala (assim como omissão diante dos demais), pode ser um sinal de que a relação não está pautada na democratização e no encontro das diferentes “visões de mundo”. Mesmo que o diálogo predominantemente criativo não garanta, por si só, a intervenção de todos, certamente ele impele os participantes a se expressarem dentro das especificidades de seus papeis.





**Foto 9: Danilo Lima na performance *Alma Boa de Piatã*, durante o *I Festival Internacional de Tecnoxamanismo*, Arraial D’Ajuda – BA, abril de 2014.**

Assim como a dinâmica entre os elementos cênicos, do ponto de vista das relações interpessoais não é a “unidade” que está em jogo na criação compartilhada, Talvez devêssemos falar em coesão grupal. Essa coesão deve ser observada como “uma inteligência coletiva, afetações recíprocas e multiplicidade subjetiva” (PELBART, 2008, p. 35).

Conjecturando sobre os elementos para uma cartografia da grupalidade, o Professor Peter Pál Perbart assim define um coletivo: “um corpo múltiplo, composto de vários indivíduos, com suas relações específicas de velocidade e lentidão” (PELBART, 2008, p. 34). Interessa aqui o aspecto de multiplicidade dentro da coletividade, pois normalmente há uma tendência por uma cobrança de homogeneidade ou de unidade das partes. Tal homogeneidade ou unidade se aproxima, por sua vez, a uma defesa da horizontalidade e portanto a anulação, neste caso, da individualidade (ou do aspecto vertical).

O maior dilema ético na criação compartilhada parece residir na relação individual no encontro com a grupal, ou nas palavras de Heron Sena, no problema de “dosar a

dependência da independência” (APÊNDICE A), ao se referir a determinadas atividades na etapa primeira (a exemplo da imersão), nas quais parecia faltar espaço para a liberdade individual em função de uma supervalorização da “unidade” grupal. É no cruzamento do vertical com o horizontal que aparecem as diferenças.

O coletivo se afirma justamente entre dois polos: a diferença e a semelhança, o vertical e o horizontal. Essa dinâmica é a mesma observada na criação compartilhada, que não busca ser um compacto homogêneo, mas um espaço-tempo de troca no qual é incentivada a participação de todos na autoria e, portanto, há a valorização de diferentes perspectivas (ou visões de mundo), ou seja, a pluralidade. Homóloga também ao conceito de multidão, que é “uma certa dinâmica entre o comum e o singular, a multiplicidade e a variação, a potência desmedida e o poder soberano que tenta contê-la, regulá-la ou modulá-la” (PELBART, 2008, p. 35).

Aqui, deve sobressair a intersecção das semelhanças e das diferenças, sendo a escutatória um caminho possível para esse diálogo potente. Trata-se, sobretudo, da valorização do princípio ético da alteridade na criação teatral afinal, como ressalta Rubem Alves, “nossa incapacidade de ouvir é a manifestação mais constante e sutil da nossa arrogância e vaidade” (ALVES, 1999, p. 01).

Uma pergunta crucial, não só apenas para quem trabalha em grupo, mas para usarmos na vida em geral seria: “como um ser pode compor-se com outro, tomá-lo no seu mundo, mas conservando ou respeitando as relações e o mundo próprios desse outro?” (PELBART, 2008, p. 34). Tal indagação aplica-se perfeitamente à ideia de criação compartilhada no teatro, tendo em vista a necessidade de composição de uma potência coletiva e, ao mesmo tempo, afirmação das individualidades artísticas. Equilibrar esses dois polos é o grande desafio para quem decide trabalhar sob tal princípio.

Olhando o processo de investigação do Pleorama, percebo uma tendência no estágio inicial para uma conformação mais idealizada (ou romantizada) acerca da “unidade grupal”, o que direcionou o trabalho para a busca da horizontalidade, ou nos termos de Lima Vaz, o que pode ser chamado de “o nós sem eu”, no qual há a predominância do altruísmo, ao contrário do “eu sem nós”, no qual prevalece o solipsismo, ou a verticalidade (VAZ, 1992).

Aqui prevalecia a busca das regras comuns e não se valorizava a individualidade, quando, análoga ao processo colaborativo, a criação compartilhada

“favorece o desenvolvimento da liberdade individual, produto de uma regulamentação da política interna do grupo. São conciliadas a autoridade das regras internas e a liberdade individual do artista, em prol da criatividade. O arbítrio individual não é tolhido pela instauração das regras, mas é por elas estimulado. Quem estabelece as regras é, geralmente, o coletivo.” (FISCHER, 2003, p. 59).

Sendo as regras internas o que foi chamado anteriormente de “casa em comum”, onde reside a ética grupal, não se pode esquecer aqui da dimensão individual para equilíbrio do processo. Para Pichon-Rivière<sup>16</sup> (2009), considerado o pai da psicologia social, a relação grupal pode ser centrada no indivíduo, no próprio grupo ou na tarefa. Estes últimos Pichon denomina de grupos operativos.

Neles, considera-se a relação sujeito-grupo, verticalidade-horizontalidade. Pichon desenvolveu a técnica de grupo operativo na Argentina, por meio de uma experiência num hospital psiquiátrico, em 1940 e consiste, em linhas gerais, em um trabalho com grupos, cujo objetivo é promover um processo de aprendizagem para os sujeitos envolvidos.

O aspecto vertical é constituído pelas contribuições individuais e o horizontal seria o encadeamento destas contribuições individuais, o coincidente. Coincidente aqui não é sinônimo de unívoco. Podem ser, por exemplo, visões opostas, sobre o mesmo objeto. O horizontal é o grupal, o compartilhado, o presente.

Verticalidade seria, então, a história do sujeito, “suas experiências, suas circunstâncias pessoais”, enquanto a horizontalidade grupal “constitui o denominador comum da situação, aquilo que é compartilhado consciente ou inconscientemente por todos”. Para Pichon, a *operação grupal* ocorre no momento em que verticalidade e horizontalidade se juntam, pois esses seriam os dois vetores constituintes de um grupo operativo (PICHON-RIVIÈRE, 2009, p. 259).

---

<sup>16</sup> Enrique Pichon-Rivière, psiquiatra argentino estudioso dos grupos, trouxe grande contribuição à área. Sua obra constitui um legado valioso para a compreensão sobre a estrutura e o funcionamento dos grupos, bem como para a intervenção no campo grupal, por meio da teoria e da técnica do Grupo Operativo.

Chego aqui a um termo essencial para se entender o propósito da criação compartilhada, que é a ideia de “ser-com-os-outros”, que está entre as relações fundamentais do ser humano, conforme defendido pelo professor Cláudio de Lima Vaz (1992). Para ele, “a *forma* de ser-no-mundo como autoexpressão do sujeito implica necessariamente a *forma* do ser-com-o-outro que é, justamente, a forma da relação intersubjetiva.” (VAZ, 1992, p. 55).

A princípio, se considerada como relação fundamental, pode-se dizer que não há nenhuma novidade no fato de a criação compartilhada associar tal característica à sua prática, afinal não há outra forma de ser-no-mundo senão “com os outros”. No entanto, ressalto que essa condição do ser humano é tomada aqui como categoria *sine qua non*, de uma forma radical até, para a prática que quer ser compartilhada, vista mesmo em sua dimensão ética.

Nessa prática, a alteridade, cooperação, escutatória, horizontalidade e verticalidade, fazem-se necessários desde a construção da casa em comum e atravessam cada composição do coletivo. Afirma-se aqui a condição ética que é

“antes de mais nada, a capacidade de protegemos a dignidade da vida coletiva. Afinal de contas, nós, homens e mulheres, vivemos juntos. Aliás, para seres humanos não existe vivência, existe apenas convivência. Nós só somos humanos com outros humanos. A nossa humanidade é compartilhada” (CORTELLA, 2013, p.117).

O próprio Lima Vaz concorda que o tema do *outro* tem um lugar privilegiado na contemporaneidade, o que poderia apontar, a seu ver, para as tentativas de superação do solipsismo, o que ele chama de “eu-sem-nós” (VAZ, 1992, p. 55). Analogamente é como falar sobre a condição de coletividade inerente ao fazer teatral, de uma forma geral, mas que pode ser observada em diferentes níveis de exercício, na prática.

Nossa sociedade tem grupos muito estáveis e não estamos preparados ou dispostos a integrar um novo grupo, pois ele requer uma mudança no comportamento, um aprendizado em comum. Essa exigência de mudança cria em nós uma resistência. Talvez, seja esse, entre vários, um dos motivos da exacerbação do “eu sem nós” na vida contemporânea.

Ainda assim, a ideia de que “o outro está em nós” é para Eco (1998, p.95), uma “condição fundadora”. Diz ele: “é o outro, é seu olhar, que nos define e nos forma. Nós (assim como não conseguimos viver sem comer ou sem dormir) não conseguimos compreender quem

somos sem o olhar e a resposta do outro” (ECO, 1998, p. 95). Retomo aqui a discussão acerca de quando o outro entra (ou não entra) em cena, considerando agora que não está em jogo apenas a presença ou ausência e suas implicações, mas a qualidade, ou potência, deste encontro.

Logo, na criação compartilhada, busca-se “ser-com-os-outros” de uma forma vigorosa; afinal, também há encontros que decompõem e “poderíamos morrer ou enlouquecer se vivêssemos em uma comunidade na qual, sistematicamente, todos tivessem decidido não nos olhar jamais ou comportar-se como se não existíssemos” (ECO, 1998, p. 95 - 96).

O caminho para o outro no Pleorama pode ser observado nos distintos estágios por meio de elementos que constituem a intersubjetividade segundo Lima Vaz (1992). São eles: a “proximidade”, a “convivência” e a “permanência”. Por meio do encontro e do conhecimento do outro na formação de um coletivo, pode dar-se a “proximidade”, também chamada por Lima Vaz de “existir interpessoal” ou relação “Eu-Tu”. A convivência, por sua vez, pode caracterizar na criação teatral, justamente, o espaço de diálogo, embates, escuta, consenso e experimentações; é o espaço intragrupal, da convivialidade<sup>17</sup>, da relação “Eu-Nós”.

Por último, e não menos importante, a “permanência”, na qual o compartilhamento, de fato, pode acontecer. É o espaço da coletividade, da potência da comunicação, da comunidade ética propriamente dita, chamada também de “Eu-Outros”, que “se exerce na tradição, no costume, na vida social e política” (VAZ, 1992, p. 60). Está em jogo a relação “intracultural” de determinado grupo.

Mesmo sabendo que tais aspectos não aparecem separados no processo grupal, observando a criação compartilhada no Pleorama, é possível associar o *Estágio de Aproximação à Proximidade*, o *Estágio de Colisão à Convivência*, e os *Estágios de Confluência e Contágio* (etapas finais) à Permanência, numa tentativa de perceber a mudança de dinâmica relacional em busca do “ser-com-os-outros” (VAZ, 1992, p. 60). A criação compartilhada valoriza a intersubjetividade revelada como forma, o processo criativo como um espaço-tempo de troca e a ética antes do conhecimento.

---

<sup>17</sup> A terceira parte tratará sobre o aspecto relacional na criação compartilhada.

Bernardo Santos, que entrou para o projeto na fase chamada aqui de *Confluência*, não vivenciou a “construção da casa”, mas percebeu (assim como contribui para) a importância das relações interpessoais no trabalho. Segundo ele, a relação

“sempre foi de escuta, interesse e reflexões por parte de todos, sobre qualquer questão que um participante trouxesse para reuniões e encontros. O respeito pelo tempo de criação de cada um, sempre esteve presente, esse tempo traz qualidade e força para a criação. Diante de tantas atividades em que nos envolvemos, essa relação, individuo – individuo, individuo – grupo foi crescendo a cada momento e se solidificando.” (APÊNDICE C, p. 02)



**Foto 10: Integrantes do Pleorama no Domo Geodésico para o TCNSCRPXL, instalado no bosque da Escola de Dança da UFBA, em maio de 2014.**

Como implicação concreta da intersubjetividade revelada como forma, é possível apontar alguns dos resultados artísticos. Por exemplo, a contação de histórias de maneira sensorial (olfativa, auditiva, tátil, degustativa, com privação da visão), as performances realizadas no *I Festival Internacional de Tecnoxamanismo* e o experimento final, o *TecnoSacriPixel*. Em

tais realizações, apesar de ser possível descrever alguns pontos de sua gênese criativa, em determinado momento torna-se imprecisa a definição do delineamento autoral, tal é a potência do diálogo e o espaço de interseção das diferenças.

Simbolicamente, essa valorização motivou ainda a construção do **domo geodésico** (Foto 10), um dispositivo arquitetônico que, para o Pleorama, significa a zona de encontro e interseção das subjetividades, que, além de revelar a proximidade, convivência e permanência por meio da ação cênica, tinha por objetivo abrigar a dimensão relacional com os convidados, impelidos a não serem apenas espectadores, mas compartilharem da composição da relação intersubjetiva, se assim o desejassem. Heron Sena, integrante do Pleorama, ao descrever o domo geodésico, vai além de sua função meramente arquitetônica agregadora, mas ressalta este traço inclusive no processo de montagem do dispositivo, que, normalmente, é feito pelo próprio grupo. Diz ele:

uma estrutura porosa que atrai o olhar e desperta curiosidade, diferente dos ambientes de parede que segregam. Ela tem o formato da terra e talvez por conta disso tenha uma estabilidade matemática que eu não se explicar, mas nos quais os canos ficam firmes e retornam sempre pra o seu ponto, por isso que ela é chamada também de matemática sagrada. Muitas coisas no universo do *cosmos* seguem essa matemática sagrada. [...] A gente tem que se afinar, sempre que têm que montar ela, passar um tempo junto. Leve, um cosmo. Do lado de fora ela chama atenção por conta da sua estrutura ser côncava, chama atenção para o centro, curiosidade para o centro, mas quando você está no centro ela se torna convexa e íntima, une as pessoas [...] (Heron Sena, APÊNDICE D)

Voltando à pergunta insistente de “como criar no teatro uma relação capaz de potencializar a ação de todos os envolvidos no processo criativo?”, é possível perceber que, embora a criação compartilhada seja uma alternativa para se atingir tal relação potente, antes de se adotar tal procedimento caberia uma indagação acerca da nossa real predisposição (e preparação) em seguir “acordos de convivência” no teatro capazes de nos fazer ver o outro como o “outro”, dialogar, escutar e “ser-com-o-outro” na relação interpessoal.

Se a criação compartilhada colhe visões de mundo, as mais diferentes, ao menos esta predisposição parece ser uma condição geral e primeira do encontro. Do contrário, talvez, o

espaço criativo e relacional venha a ser um lugar de decomposição intersubjetiva, o contrário do almejado.

O problema da experiência intersubjetiva parece residir na dificuldade que temos em nos relacionar com o outro, com a diferença, com o choque de visões de mundo, com os dilemas diante da relação individual no encontro com a grupal, na tendência ao solipsismo, na dificuldade em estabelecer diálogos potentes com uso da escutatória, entre outros fatores levantados aqui como problemas à relação ética, e, por sua vez, fazem-nos chegar a uma última indagação: seria a criação compartilhada no teatro uma utopia?



### **3 CRIAÇÃO COMPARTILHADA NAS ASAS DA UTOPIA**

#### **3.1 Imergir para convergir: a invenção dos modos de convívio**

Ao longo desta pesquisa uma das perguntas que mais a impulsionou foi “como inventar uma relação capaz de potencializar a ação criativa de todos os envolvidos no processo teatral de criação compartilhada?” Conforme se estabeleceu, a criação compartilhada, por um lado, parecia apontar elementos que respondiam, em parte, tal indagação, mas, por outro, abria diversos questionamentos, entre os quais a possibilidade de sua concretização de acordo com os pressupostos estabelecidos como ideais em conformidade com o desejo mútuo e individual.

Se a análise do processo de criação compartilhada na esfera ética e criativa já se mostrou abstrusa, responder a tal questionamento não é uma tarefa simples e a tentativa de fazê-lo aqui parece só ser possível se olharmos tal aspecto sob ângulos diferentes. A dimensão utópica nesta investigação pode ser notada como ideal da pesquisa ao problematizar a esfera das relações, pela perspectiva temática das questões que circundaram o processo em suas atividades e como questionamento acerca da possibilidade desse método de trabalho e modo de criação.

Tais distinções estão entrelaçadas, sendo, em certa medida, impreciso afirmar se a temática motivou o ideal, ou se foi o contrário, ou ainda se os ideais apontaram para sua (não) concretização. A seguir proponho um olhar acerca de tais aspectos; ressalto, porém, que sua separação é meramente metodológica.

De que forma um processo criativo pode ser nutrido por experiências relacionais? No Pleorama, a experimentação na sala de ensaio esteve, quase sempre, alimentada pelas atividades paralelas/complementares aos encontros regulares, a exemplo dos encontros com profissionais acerca de determinado tema (Pleorama Convida), a intervenção em festas populares (Lavagem do Bonfim e Iemanjá) e as imersões (Itaparica, Arembepe e Canudos), além das pesquisas temáticas individuais (o poder do mito, elementos sensoriais, comunidades isoladas).

Um dos elementos descobertos na investigação foi a busca permanente pela invenção de novos modos de convívio capazes de potencializar o encontro entre os indivíduos envolvidos na criação e recepção (esta última, por sua vez, revelou-se também como criação, considerando a interferência dos “espectadores” nos exPLEOrimentos). Se, até então, tal elemento pairava na relação – como uma sombra ou sol –, embora não assumidamente, foi nas etapas chamadas aqui de *Confluência* e *Contágio*, que a utopia se mostrou como característica do processo e “liga” que faltava na relação teatral.

De acordo com a etimologia, a palavra utopia (do grego), significa “lugar inexistente” (outopia) ou, segundo outra leitura, “lugar feliz” (eu-topia) (ABBAGNANO, 2007, p. 1173b). Na verdade, o termo apareceu pela primeira vez em 1516, com livro do humanista Thomas More que tinha por título: *Livreto deveras precioso e não menos útil do que agradável sobre o melhor dos regimes de Estado e a ilha da Utopia até hoje desconhecida*.

A obra ficou conhecida apenas por *Utopia* e descreve uma ilha feliz encontrada pelo viajante português Rafael Hythlodæus em uma de suas viagens. O livro é uma ficção, mas há um alto grau de veracidade em sua narrativa. *A Utopia*, de More, que normalmente está nas prateleiras reservadas a livros de política, pode ser lida como uma resposta à pergunta: “Como seria a sociedade caso não existisse a propriedade privada?”

Este “livreto” é um marco e instigou o trabalho de outros literatos e filósofos. O termo utopia passou a ser usado, inclusive, retroativamente, por exemplo, para falar de *A República*, de Platão, que é um diálogo sobre como deveria ser constituído um bom Estado. A referência à Platão, apareceu, no Pleorama, ao menos em dois momentos, relacionado ao intento de inventar a “comunidade isolada”, tema eixo deflagrador da pesquisa.

A primeira citação foi feita por Felipe Viguini, no primeiro encontro, indicando a todos a leitura do texto de Platão e a segunda vez por meio de Mariana Passos que indicou a animação *Os Croods*, que traz uma família literalmente “homens da caverna” que só saem para caçar o alimento e vivem sob regras rígidas de isolamento, longe das ideias até conhecerem um rapaz que, além de saber fazer fogo, ajuda a família a encontrar um novo abrigo após a caverna deles ser destruída pelo “início do fim do mundo”.

Entre outras referências apontadas no processo de pesquisa que convergem para este tema (embora tenham sido relacionados a “comunidades isoladas”) apareceram os filmes *A Vila* (2004), de Night Shyamalan e *La Belle Verte* (1996), de Coline Serreau. No primeiro, um grupo de pessoas vive numa vila construída na floresta, como se estivessem no século XIX, e ninguém sai deste local por conta dos perigos (mitos locais) que o cercam; no segundo, um planeta evoluído a tal ponto que as pessoas coexistem em harmonia com a natureza.



**Foto 11: integrantes do Pleorama em *Imersão* na Ilha de Itaparica – BA, julho de 2013.**

O processo criativo nas fases iniciais, dessa forma, esteve aliado aos desdobramentos temáticos. Foram realizadas improvisações sobre as mais variadas propostas, valorizando as “visões de mundo” e os “olhares em movimento” de cada um em torno destas temáticas. No entanto, caberia refletir se o “estar-juntos” como mote central, no projeto Pleorama, foi resultado da criação compartilhada e vivência imersiva em Itaparica (Foto 11), Arembepe, Canudos ou se tais atividades surgiram como uma “estratégia de proximidade” (MOTTA, 2012, p. 10) para suprir a necessidade de criação de um ambiente coletivo.

Embora a dimensão relacional possa ser enxergada como ideal predominante no Pleorama, sobretudo nas etapas de “Confluência” e “Contágio”, foi nas atividades de imersão que a intersubjetividade começou a ser ressaltada. A proposta de realizar imersões partiu de uma integrante do projeto (Mariana Passos), nas primeiras semanas, no intuito de estreitar a

relação entre os participantes do grupo, a partir da instauração de “outras formas de convivência” (MOTTA, 2012, p.12).

Na ausência de um passado em comum, a imersão deveria, ao menos como meta, estreitar os laços e ajudar a “forjar” o sentimento de cooperação e coletividade. Para Denisson Palumbo, a importância da imersão está diretamente relacionada com a dinâmica de trabalho em grupo. Avaliando os primeiros três meses de atividade e pensando numa perspectiva futura, o dramaturgo conclui que tal dinâmica esteve

“[...] fragilizada pela relação ainda em construção. O nível de confiança e intimidade entre os integrantes deve ser maior para conseguirmos um melhor resultado, devido ao caráter da proposta, portanto a imersão é fundamental para o processo; para criar laços.” (APÊNDICE A)

Em prol de um melhor desenvolvimento do trabalho, ou um “melhor resultado”, a necessidade de confiança, intimidade e criação de laços, não seria opinião apenas de Palumbo. Essa demanda por traços agregadores da relação grupal apareceria, ao final da etapa de “aproximação”, na opinião de Illa, para quem “falta liga”, de Denise que reconheceu que “falta coesão” e Mariana que disse ao grupo: “a primeira etapa foi superficial [...], a gente se conheceu pouco” (APÊNDICE A).

Ocorre que o processo de estreitamento de laços e convivência na criação pode apresentar dinâmicas bem distintas conforme o grau de envolvimento, a disponibilidade de exposição pessoal e a abertura para tal experiência. No Pleorama, tal processo deu-se de maneira gradual, espontânea, justificando a primeira fase ter sido o espaço-tempo de aproximação, ou, nas palavras de Danilo “uma fase de reconhecimento” e por isso mesmo “lenta” (APÊNDICE A).

Dessas inquietações nasceu a atividade de imersão e logo, aquilo que, inicialmente, parecia ser uma forma de suprir a ausência do espírito de grupo necessário, a tal “liga”, aos poucos foi se revelando indissociável do modo de criar, colaborando para o aparecimento das diferenças, choque de “visões de mundo”, mas também contribuindo para o caminho em direção ao outro.

Nas palavras de Motta, “as microutopias artísticas criam estratégias de proximidade” (2012, p. 10). A marca dessa atividade, que despertou a atenção para “a relação com uma relação” (BOURRIAUD, 2009, p.67), foi sua dinâmica de convivência ininterrupta durante um final de semana, no qual, juntos, os participantes viajaram para um local com possibilidades de contato com a natureza, com certo grau de “isolamento” e capaz de propiciar o mergulho na atividade grupal.

“A incessante viagem da humanidade em direção ao país que não existe” (SZACKI, 1972, p. 03), a busca da tal ilha feliz, foi concebida nas maneiras as mais diversas e registradas em formas literárias e cinematográficas as mais variadas ao longo da nossa história. Se a ilha é um dos espaços preferidos para abrigar as utopias literárias e cinematográficas, a “comunidade isolada” começou a tomar corpo, por assim dizer, na primeira imersão do grupo, realizada na Ilha de Itaparica, num sítio de nome Mocambo<sup>18</sup>.

Na primeira imersão, além das atividades de serviço (cozinhar as refeições, limpeza, fazer fogueira, entre outras) na casa que nos recebeu, foi desenvolvida uma programação criativa e vivencial que se desdobrou, de certo modo, nos meses seguintes em rituais, práticas sensoriais, estreitamento da relação com a natureza e presença da roda como símbolo ritual, princípio de trabalho e marca da horizontalidade nas relações ético-criativas.

A segunda imersão foi realizada na aldeia hippie de Arembepe, em Camaçari – BA<sup>19</sup>. Nela, acampados por três dias, deu-se início a um trabalho de pesquisa de campo, entrevista e observação da comunidade em si, considerando que os modos de convívio específicos daquele lugar, poderiam se desdobrar, na sala de ensaio, nas nossas criações. Aqui atenta-se para a ligação, o encontro, mesmo que de forma superficial, com o tema da contracultura, entendida como

“um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e

---

<sup>18</sup> Realizada de 19 a 21 de julho de 2013, esta imersão na Ilha de Itaparica – BA contou com a participação de: Danilo Lima, Eduardo Machado, Felipe Viguini, Heron Sena, Illa Patrícia, Mariana Passos, Moreno Matos, PC Santos, além da companhia de Malaika Kempf Fraga, dona da casa que nos abrigou.

<sup>19</sup> Realizada de 13 a 15 de setembro de 2013, esta imersão na aldeia hippie de Arembepe contou com a participação de Danilo Lima, Denise Firmo, Eduardo Machado, Felipe Viguini, Heron Sena, Illa Patrícia, Mariana Passos, Moreno Matos, PC Santos.

um ideário que colocavam em xeque frontalmente alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura” (PEREIRA, 1983, p. 8)

Movimento marcadamente de espírito libertário e questionador, ficou conhecido também pela juventude transviada que tornava inseparáveis, por exemplo, a arte e o comportamento. Arembepe ficou conhecida por abrigar

“a mais ‘autêntica’ aldeia hippie do Brasil, surgida no final da década de 1960, quando os primeiros mochileiros começaram a chegar, ainda entorpecidos pelos acordes psicodélicos das guitarras de Woodstock”. (SOUZA, 2012, p. 01).

Sobre a primeira e segunda imersões, diz Heron Sena:

Acho que as duas primeiras imersões, na ilha e Arembepe, mais do que aprender com as pessoas do local nós nos conhecemos. Essa dinâmica básica de acordar, alimentação, cotidiano, de compartilhar todos os momentos e os objetos. De como transformar o viver em um pensar criativo que trouxesse informações e dados. (APÊNDICE D)

A terceira e última imersão foi realizada no Sertão da Bahia, em Canudos<sup>20</sup> (Foto 12). O grupo se propôs a acampar nas terras de Antônio Conselheiro e seus seguidores, terreno de grande projeto de revolução social brasileira no final do século XIX. Foi uma experiência de encontro com nossa história e vestígios de uma utopia, acolhimento dos moradores (descendentes dos sobreviventes da Guerra de Canudos) e imersão individual/espiritual ao pé do fogo, na Serra das Araras, vizinha a Canudos. Inicialmente pensada para acontecer durante 5 dias, a programação desta imersão, elaborada por Heron Sena e Mariana Passos, era a seguinte:

1<sup>a</sup> Noite: Acampamento nas ruínas de Canudos Velha. Para amanhecemos lá.

2<sup>o</sup> Dia (Sexta): Jejum e peregrinação de Canudos a Nova Canudos passando pelo parque da UNEB que há no meio do caminho. Com a chegada ao anoitecer no destino onde todas as vendas estarão fechadas e

---

<sup>20</sup> Realizada de 15 a 17 de novembro, a imersão em Canudos contou com a participação de Danilo Lima, Denise Firmo, Eduardo Machado, Heron Sena, Illa Patrícia, Mariana Passos e Moreno Matos.

então bateremos nas portas para encontrar alguém que nos sirva uma farta bodejada<sup>21</sup>.

3º Dia: Descoberta de Nova Canudos e Peregrinação em duplas "isoladas" ao Parque das Araras. Seriam duplas sorteadas para aumentar a interação entre os "pleos". Chegada na casa de Dona Rita pedindo abrigo.

4º Dia: Desprendimento de Dona Rita e acampamento perdido no parque; com a proposta de silêncio no período solar. Para usarmos o corpo na comunicação nesse espaço novo!

5º Dia: Peregrinação de recesso. (Arquivo Pleorama)



**Foto 12: Integrantes do Pleorama durante *Imersão* em Canudos – BA. Novembro de 2013.**

Desta programação, o grupo conseguiu, em três dias, cumprir o acampamento em Canudos Velho e na serra das Araras, além da visita ao Parque da UNEB (Universidade Estadual da Bahia), local onde, durante Guerra de canudos, era o acampamento militar, hoje transformado em museu. No entanto, só foi possível fazer todo esse itinerário por conta do auxílio do transporte cedido pela Universidade Federal da Bahia e do motorista à

---

<sup>21</sup> A culinária da região gira em torno da carne de bode.

disposição do grupo. A proposta de peregrinação não foi possível de ser realizada, apenas na Serra das Araras e quando da travessia pelo açude em Canudos Velha, agora seco.

Para José Antônio Sola, autor de *Canudos, uma utopia no sertão* (1989, p.38) “O sonho de Thomas Morus de uma sociedade mais justa e humana parecia se tornar realidade nas mãos de Antônio Conselheiro e sua gente”. O fato é que, embora haja quem afirme que havia miséria e necessidades em Canudos, a partir de um olhar hegemônico dos centros urbanos brasileiros, no final do século XIX, em comparação às demais cidades do sertão nordestino, Canudos representava a “terra prometida” para o povo que emigrava para lá.

As casas eram erguidas em forma de mutirão: uns auxiliando os outros em tudo que fosse preciso; as portas não conheciam nenhuma espécie de fechadura, pois não existiam ladrões e muito menos o que roubar, todos possuíam apenas o essencial para viver dignamente. Não havia nenhuma forma de diferenciação social originada pela posse ou riqueza” (SOLA, 1989, p. 38).

A cooperação como base das relações era uma das principais características de Canudos. De 1877 a 1879, uma grande seca aumentou a infelicidade dos nordestinos, que já enfrentavam a recessão e viam os engenhos (onde trabalhavam) sendo substituídos por usinas. Muitos migraram para a Amazônia e a maioria dos que ficaram passou a viver na miséria (MAIA et All, 1999. p. 42).

Diante da pobreza, da desesperança e exclusão, a mensagem e a presença de Antônio Conselheiro transformaram-se na alternativa ao desespero daquelas pessoas. Canudos rejeitava o latifúndio, a servidão e representava uma ideia libertária, um projeto de solidariedade, “a promessa messiânica de uma terra de leite e mel” (MAIA et All, 1999. p. 44), sem senhores, sem impostos, sem privação, motivos suficientes para despertar o combate que ocorreu por determinação das autoridades civis do Estado da Bahia.

Esta breve explanação não dá conta – nem é o foco deste trabalho – da complexidade que foi o fenômeno de Canudos ou da dimensão contracultural que marcou a construção da Aldeia Hippie de Arembepe. A existência de Canudos traz em si um mosaico de significados, não podendo ser reduzido a uma explicação unívoca. Destaco aqui, no entanto, em ambos os casos o aspecto libertário e transgressor da ordem estabelecida, a perseguição de ideais cooperativos e vida comunitária.



O contato com estas comunidades foi de vital importância para o processo criativo e ético nesta pesquisa, que sofreu um atravessamento pelas questões enumeradas, direta ou indiretamente, configurando sua dimensão propriamente relacional, do qual destaco a invenção de modos de convívios e o caráter utópico do trabalho.

Evidente que olhar o teatro como instaurador de “utopias” ou “micro-utopias” não é algo que possa ser aplicado exclusivamente às práticas de criação compartilhada, colaborativas, coletivas ou relacionais, nem tampouco se dá somente no teatro contemporâneo.

O professor Gilson Motta, analisando a relação entre arte e utopia, observa que a invenção de um novo espaço correspondente “ao que **deveria ser**” [grifo meu] mediante o conflito com “um determinado estado de coisas tido como insatisfatório” foi sonhada pelo poeta, dramaturgo e encenador Antonin Artaud (1896 – 1948) e décadas depois realizada por nomes como Jerzy Grotowski e Living Theatre<sup>22</sup>, entre outros (MOTTA, 2012, p. 12).

O sonho de Artaud pode ser considerado como uma utopia política na qual, assim como no Living Theatre, na arte relacional e criação compartilhada, “não há separação entre o aspecto ético e estético” (MOTTA, 2012, p. 6). Algumas destas experiências se aproximam ainda do que Jerzy Szacki<sup>23</sup>, autor de *As Utopias ou A Felicidade Imaginada* (1972), chama de “utopias monásticas” ou “micro-utopias”, ou seja, “utopias realizadas por pequenos grupos unidos por afinidades e que não creem que a sociedade como um todo pode vir a ser modificada.” Felix Guattari saudava essas “estratégias de proximidade”, tal qual as que são fundadas por determinadas práticas artísticas. Diz ele:

“Assim como penso que é ilusório apostar numa transformação gradual da sociedade, da mesma forma creio que as tentativas microscópicas, tipo comunidades, comitês de bairros, organização de uma creche na faculdade etc., desempenham um papel absolutamente fundamental” (GUATTARI, apud: BOURRIAUD, 2009, p.43)

“Observar a arte no horizonte da utopia” (MOTTA, 2012, p. 7) e evidenciar e problematizar a esfera das relações no campo artístico (BOURRIAUD, 2009) implica desenvolver, ou

---

<sup>22</sup> Fundado em 1947, o Living Theater é um dos mais antigos grupos teatrais existentes entre os que trabalham com a criação coletiva. Consagrou internacionalmente os nomes de Julien Back e Judith Malina. Esteve em sintonia com o projeto de revolução cultural dos anos de 1960.

<sup>23</sup> Jerzy Szacki (1929 - ), filósofo polonês, nascido em Varsóvia, em 1929. Professor emérito da Universidade de Varsóvia.

resgatar o sentido político da arte. No entanto, não se trata de uma releitura do marxismo. Se o teatro relacional pode ser caracterizado como uma repolitização da arte, tal ação “está relacionada menos a um discurso ideológico restrito [...] do que a uma proposta de **transformação das formas de relação social**” (MOTTA, 2011, p.218). [grifo meu]

Essa questão é ponderada também por Eugenio Barba, que num ensaio intitulado *Os deuses que morreram em Canudos*, discorre sobre a capacidade que o teatro tem de criar sociabilidade, reinventar a vida e forjar uma tradição. (BARBA, 1997, p. 45).

O discurso de Barba, especificamente sobre o teatro, remonta a experiências consideradas por ele como grandes marcos da tradição teatral que foram de encontro à realidade de sua época e buscaram reverter, à sua maneira, os valores vigentes. Entre outros nomes, ele considera o trabalho de Stanislavski e Bertolt Brecht.

Brecht via o teatro como “incubação” para algo que devia ocorrer após o espectador sair da sala de espetáculo (BARBA, 1997, p. 51). Sobre o mestre russo, Barba destaca o desenvolvimento do “trabalho pessoal do ator”, até então inexistente no teatro, um trabalho não direcionado a um resultado – um espetáculo em si –, mas ao processo como o mais importante. Nesse período, “o processo tornou-se um momento importante para a autonomia e o desenvolvimento do ator, não somente como artista, mas como ser humano.” (BARBA, 1997, p. 50).

Stanislavski, que também é chamado de “encenador-pedagogo” (FISCHER, 2003), na verdade, estava interessado em

“relações humanas nas quais o processo artístico ajudasse a criar **um outro tipo de sociabilidade**. Ele vivia o teatro como **a invenção de uma microssociedade**. O trabalho para chegar a uma microssociedade inventada pelo teatro já representava a nostalgia de uma vida mais densa, mais cheia de sentido e mais justa, que não é a que nos rodeia” (BARBA, 1997, p. 50). [grifo meu].

Buscar outro tipo de socialidade e inventar uma microssociedade no teatro não poderia ser visto sob a ótica da utopia? Evidente não é objetivo deste trabalho adentrar nas contribuições desses mestres da cena para o desenvolvimento do teatro ao longo do século

XX, destaco aqui apenas a possibilidade de olhá-los como quem buscaram uma *práxis* artística orientada por “aquilo que deveria ser” em oposição “àquilo que é”.

Quando se considera *o que é* como o que deve ser considerado bom, e que a realidade por si mesma produz o ideal e marcha para alcançá-lo, pode se dizer que se trata de uma antiutopia, ou seja, toda anulação da fronteira entre *o que é* e *o que deve ser*, entre a realidade e o ideal. Em outras palavras, a maior oposição que o utopismo pode ter é desempenhada pelo conservadorismo (SZACKI, 1972). A utopia é também uma transgressão.

Normalmente, a transgressão é vista como uma subversão do sujeito que não se conforma às normas e às leis e por rebeldia as transgride. Porém, a transgressão é um elemento essencial para o *ethos*, inclusive, porque é a partir dela que começamos a repensar os valores. A transgressão dá um depoimento do *ethos* existente e abre a possibilidade de instaurar novos valores, por assim dizer, um novo *ethos*.

Termo ao qual, normalmente, atribuímos um sentido negativo, transgressão é tido como revolta ou contestação à lei. No entanto, a ação de transgredir dá “testemunho desse *ethos* do qual prorrompe e, ao mesmo tempo, anuncia o advento de um novo mundo de valores.” (VAZ, 2000, p. 33)

Ainda pode ser dito que, na criação compartilhada, a transgressão é um “ativismo”, termo usado por Motta para definir uma atitude que “partindo de uma revolução da subjetividade, propõe uma revolução dos nossos modos de perceber, habitar e viver o mundo” (MOTTA, 2012, p. 7). Essa postura diante do fazer artístico aparece em diversas modalidades contemporâneas, como é o caso, por exemplo, da “arte relacional” (BOURRIAUD, 2009).

### **3.2 Por uma arte relacional: espaço-tempo de troca**

De acordo com Nicolas Bourriaud<sup>24</sup>, a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, se utilizando de signos, formas, gestos ou objetos e buscando

---

<sup>24</sup> Nicolas Bourriaud (França, 1965 ) é escritor, crítico de arte, curador de várias exposições, fundador da revista *Documents sur l'Art*, é autor de teorias sobre a arte contemporânea, explicitadas em seus títulos: *Formes de vie – L'art moderne et l'invention de soi* e *Pós-produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. É diretor da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris).

construir “modos de existência” ou “modos de ação” dentro da realidade existente. Nessa perspectiva, a arte é afirmada como “um espaço de diálogo que coloca em jogo as interações humanas”; apresenta (ou propõe) modelos de universos possíveis, e tem por característica indispensável a “invenção de relações entre sujeitos” (BOURRIAUD, 2009, p.39). O autor afirma que,

“de modo geral, a história da arte pode ser lida como a história dos sucessivos campos relacionais externos, que mudam de acordo com práticas determinadas por sua evolução interna: é a história da produção das relações com o mundo, intermediadas por uma classe de objetos e práticas específicas.” Bourriaud (2009, p.39),

Ora, se a história da arte é a história da produção das relações com o mundo, é possível considerar que a arte sempre foi relacional, como criadora de socialidade e como fundadora de diálogos. Bourriaud é considerado o pai da “estética relacional”, conceito aplicado aos artistas que buscam aprender a habitar melhor o mundo e aplicam essa busca às experiências criativas, fazendo de sua prática artística “um campo fecundo de experimentações sociais” (BOURRIAUD, 2009, p. 39).

A *estética relacional* é uma teoria que olha as obras de arte “em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam”, conceito aliado com o de *arte relacional* que, em linhas gerais, seria o “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privado”. (BOURRIAUD, 2009, p.151).

Pautando a criação compartilhada na arte relacional, é aceitável afirmar que nesse modo de criação e método de trabalho não estariam em jogo apenas a possibilidade de coexistência resultante do encontro da obra com os “espectadores” ou as questões tratadas no eixo temático que se desdobram na construção de um sentido. Ao decidirem produzir a obra artística num espaço-tempo de troca que valoriza a intersubjetividade, os artistas agem em prol de um modelo de socialidade na criação e articulam uma invenção de modos de coabitar. Assim,

“a arte contemporânea vem sendo marcada pela instauração de espaços de convivência alternativos, que recriam laços sociais e potencializam os

vínculos entre os participantes, explorando modalidades de uma “estética relacional” (MOTTA, 2012, p. 01).

Logo, o “ser-com-o-outro” torna-se uma questão central na prática artística, que passa a ser entendida como o espaço de invenção de relações. Para Bourriaud (2009, p.27), “a arte mantém juntos momentos de subjetividade ligados a experiências singulares.” A arte relacional manteve-se desconhecida, como conceito, durante as duas fases iniciais do projeto. A percepção de parentesco entre o modo de trabalho/ pretensão estética do Pleorama e o conceito de arte relacional veio através da indicação de Leda Bazzo<sup>25</sup>, durante sua participação numa das edições do Pleorama Convida (Foto 13).



**Foto 13: 2º Pleorama Convida com a bailarina e antropóloga Daniela Botero Marulanda sobre “Comunidades Isoladas”. Sala 5, Escola de Teatro da UFBA. Outubro de 2014.**

Bourriaud (2009, p.43) considera a formação de relações de convívio como “uma constante histórica desde os anos de 1960” e avalia que se no passado os artistas privilegiavam “o novo” e convidavam à subversão por meio da linguagem. Na contemporaneidade a ênfase

---

<sup>25</sup> Leda Bazzo é bailarina, fonoaudióloga e professora da UFBA.

recai sobre as relações. Aranda (2011, p.02), em sintonia com o pai da estética relacional, diz que “esta necessidade de ‘intimidade’ e de calor humano, numa sociedade tão carente de humanidade, remete-nos para as práticas artísticas dos anos 60.”

No tocante à intersubjetividade, a questão aqui reside em não considerá-la “como artifício teórico em voga, nem como coadjuvantes, ou pretexto, e sim, como ponto de partida e de chegada”, em resumo, os princípios elementares que darão forma à atividade (BOURRIAUD, 2009, p. 62). Para Felipa Aranda (2011, p.02), a arte relacional “implica ser para além do ser, tanto na ética, como nas interações humanas. É uma prática que [...] coloca a ética antes do conhecimento. Quando o sujeito está diante do outro, frente a frente, sente-se responsável.”

Conforme apontado anteriormente, as imersões pleorâmicas tinham como objetivo primeiro “forjar” o espaço-tempo de convivência ampliado, favorecer o estreitamento de laços no processo e garantir ao coletivo uma coesão maior, diante da cobrança por mais aproximação. Acabaram por se revelar como “momentos de convívio construído” (BOURRIAUD, 2009, p. 62), espaço-tempo de gestação do que se configurou adiante como experimentos relacionais e materialização da intersubjetividade almejada e experimentada.

Além das imersões, o “espaço-tempo de troca” (BOURRIAUD, 2009) tido como mote central apareceu em outros acontecimentos. Da participação do Pleorama no *I Festival de Tecnoxamanismo, realizado no Arraial D’Ajuda-BA, em abril de 2014*, por exemplo, resultou o retorno aos primeiros resultados, ligados à relação mais íntima com a natureza, às experiências sensoriais e xamânicas, e o poder do mito aliados às “religiões da natureza, as visões de mundo mais tradicionais, [...] a fim de trazer à tona suas sincronicidades, fazê-las interpenetrarem-se” (BORGES, 2014, p. 02).

A esta altura, a temática da festa como espaço-tempo de troca e ritual estava muito presente nos experimentos do grupo e, entre outras experiências, no festival, o pleorama compartilhou com os participantes do evento as performances “*Alma Boa de Piatã*” e o rito “*Juremeta*”.

Ao passo que o primeiro consistia numa interação com as pessoas que usavam a cozinha do evento, o segundo promovia um rito festivo em volta da fogueira. A ideia de

“apresentação” definitivamente já não integrava o vocabulário do grupo, aproximando a prática de ações cênicas a uma intersecção entre o teatro, a dança e a performance, mas fincadas no propósito de promover experiências de troca, no campo propriamente relacional.

O *Festival Internacional de Tecnoxamanismo* (Foto 14) apresentou vários elementos comuns aos ideais do Pleorama, como por exemplo a estruturação e organização das atividades de forma compartilhada, a valorização da intersecção horizontalidade e verticalidade, ligação com a natureza, a roda em volta do fogo, aspecto ritual e festivo de forma integrada, valorização da experiência performativas e de improvisação (centradas no movimento), em detrimento a uma prática artística “mais tradicional”.



**Foto 14:** : Participantes do *I Festival Internacional de Tecnoxamanismo* durante o festival, no Arraial *D’Ajuda*, em abril de 2014.

Por outro lado, no festival, o Pleorama deparou-se também com uma série de novidades que trouxeram inquietude e, direta ou indiretamente, atravessaram o trabalho criativo, como é o

caso da vivência com os moradores da Aldeia Pataxó<sup>26</sup>, a construção de uma cúpula geodésica, a intervenção de equipamentos eletrônicos, entre outros.

Para um maior entendimento dessa influência, cabe aqui explicar um pouco o que vem a ser Tecnoxamanismo. Como o próprio nome diz: o tecnoxamanismo propõe a conexão entre a tecnologia e xamanismo, ou, nas palavras de Fabiane Borges<sup>27</sup>, uma das organizadoras do *I Festival Internacional de Tecnoxamanismo*, conexão entre “a bruxa e o cientista, o curandeiro e o médico, a feiticeira e o robô.” É como se houvesse também uma tentativa de reparação dos erros antigos de “má distribuição de saberes e julgamentos deterministas precipitados a respeito das formas de conhecimento”. (BORGES, 2014, p. 02)

Somado a esta tentativa de reparação da “distribuição dos saberes” (BORGES, 2014, p. 02) há um elemento que pode ser visto, talvez, como o mais utópico dentro desta proposta, que é a ideia de ser o festival uma “zona autônoma temporária”, conceito de Hakim Bey<sup>28</sup>, conhecido pela sigla TAZ (*Temporary Autonomous Zone*). A TAZ é

“um microcosmo daquele ‘sonho anarquista’ de uma cultura de liberdade [...], uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento” (BEY, 2001, p. 06).

Essa dinâmica de dissolução é estratégica, de forma que a TAZ continue sendo livre, longe do alcance de forças dominantes. Todos esses elementos ficam a serviço da valorização da invenção das zonas de convívio e intersubjetividade. Quando misturados no Pleorama, indicam uma caminhada em direção a elementos do início do projeto, no entanto, agora

---

<sup>26</sup> Os Pataxós vivem atualmente na área em que chegaram os primeiros portugueses ao Brasil, na expedição de Pedro Álvares Cabral, no sul da Bahia, em Porto Seguro e Santa Cruz de Cabrália.

<sup>27</sup> Fabiane M. Borges é psicóloga ensaísta e artista, desenvolve pesquisa sobre arte, comunicação e tecnologia. Graduação em psicologia (Urcamp-Bagé), Mestrado e Doutorado em Psicologia Clínica (PUC.SP). Dedicou sua tese de doutorado a assuntos relativos à cultura espacial, satélites, foguetes, comunicação e programas de apropriação orbital (open source). É organizadora do *Festival Internacional de Tecnoxamanismo*. Publicou os livros: *Domínios do Demasiado* (Ed. Hucitec. SP. 2010), *Breviário de Pornografia Ssquizotrans* (Ed. Ex.Libris), *Ideas Perigozas* (Ed. Des. centro. 2010), *Peixe Morto* (Org. Ed. Imotirô. 2011).

<sup>28</sup> Hakim Bey é o inventor de uma série de "noções": "anarquismo ontológico", "atentado poético", "nomadismo psíquico", "zonas autônomas temporárias", e várias outras. Na verdade trata-se de um pseudônimo. Há quem afirme que é o (codi) nome em questão usado pelo senhor de alcunha Peter Lamborn Wilson, nascido em Baltimore, Estados Unidos, em 1945 e há os que defendem que ele sequer tenha existido e que seus livros são uma autoria coletiva.



amadurecidos pela dinâmica relacional mais elucidada, não como um meio apenas, mas como princípio e finalidade dos exercícios.

O encontro com os pressupostos de Bourriaud foi profícuo na medida em que o trabalho já decorria há seis meses e muitas das características atribuídas por ele às práticas relacionais estavam presentes na ação (ou no desejo) grupal. A saber: a intersubjetividade, o “estar-juntos” como mote central, a ideia de coabitação, espaço-tempo de troca, processo que propõe modos de socialidade, o vínculo com o outro, o mundo da arte como microcosmo, critério de coexistência, a formação de relações de convívio e a ética antes do conhecimento.

Na arte relacional, assim como na criação compartilhada, sobressai um sentimento de autoria coletiva, responsabilidade pelo que ocorre ao longo do processo e pelas escolhas e caminhos, sendo o resultado nada mais que a conformação das relações ético-criativas, a “intersubjetividade revelada como forma” (BOURRIAUD, 2009, 27).

Tal propósito relacional, além de guiar o modo de trabalho do Projeto Pleorama, esteve presente em todas as suas criações, nas quais o “público” foi convidado a participar efetivamente da construção de sentido, criando assim uma microcomunidade temporária de convivência, como partícipes dos ritos festivos. Na arte relacional,

“não se trata apenas de se estabelecer uma nova função para o espectador por intermédio, por exemplo, da fusão entre palco e plateia. Aqui se rompe com a ideia de que alguém possa estar “fora” da experiência estética, isto é, vendo algo que “se passa em algum lugar onde ele não está lugar de onde ele não participa.” (MOTTA, 2012, p. 9)

Dinâmica iniciada na festa *Pleoram[A]Lucina*, atravessou o *Rito Lunar*, primeiro experimento ritual realizado ao fim da segunda etapa, intervenções artísticas no *I Festival Internacional de Tecnoxamanismo*, as práticas sensoriais, realizadas ao longo da etapa final e incorporadas no *TecnoSacriPixel*, o último experimento, realizado na mata da Escola de Dança da UFBA. Se o propósito relacional for visto aqui como utopia, não seria esta o próprio combustível para a prática de criação compartilhada?

### **3.3 A utopia da *práxis*: criação compartilhada como um dispositivo**

Entre os problemas para se chegar à criação que se quer compartilhada, estão as exigências que se fazem aos artistas envolvidos, diante da relação interpessoal e criativa. Como apontado, parte-se de um consenso acerca dos papéis a serem desempenhados, numa relação na qual ninguém está no centro, todos estão lado a lado. Ou como diz Antônio Araújo, “um plano da horizontalidade máximo. Ou seja: ninguém subjuga ou direciona ninguém. Todos estão em pé de igualdade o tempo inteiro, em relação a todos os aspectos da criação” (ARAÚJO, 2008, p.61).

Conforme visto na seção 1 (sobre Relação Criativa), trata-se da roda da criação, que vai de encontro ao individualismo (mas, a favor das individualidades). Aqui, não deve haver a ideia de “minha parte”, “meu papel”, “minha tarefa”. A liderança é compartilhada: todos têm total responsabilidade sobre os rumos, estratégias, decisões, proposição e condução de exercícios, dentro de suas especificidades.

Como foi possível observar na seção 2 (sobre Ética), no primeiro momento de trabalho, *Estágio de Aproximação*, o grupo vivenciou, com constância, o dilema da mudança e da resistência à mudança, de como se portar perante o novo (ou o outro). Sujeitos tentando construir uma casa em comum, para estabelecer parâmetros e possibilidades de uma criação compartilhada e um aprendizado mútuo, que de fato é, ou devia ser, o objetivo dos grupos: aprender juntos.

Entre algumas dificuldades que atravessaram a criação compartilhada nesta pesquisa – e que alguns certamente podem usar como argumento para qualificar a experiência como “utópica” – no sentido de mera fantasia quimérica, deslumbramento, e projeto irrealizável – , aponto a dificuldade de adaptação às novas conformações surgidas ao longo do processo; a expectativa por uma unidade grupal e artística, quando o aspecto plural parece ser uma marca desse modo de criação e método de trabalho; e a dificuldade de ver o outro como outro (a alteridade); entre outras.

Outra evidência que se impõe como obstáculo é que a criação compartilhada é vista, neste contexto, como um modo de criação e método de trabalho, independentemente de ser na conjuntura de um grupo de teatro, oficialmente estabelecido. Logo, do ponto de vista das

questões de ordem prática da criação teatral, nem sempre tal modelo – que é sempre experimental – pode, de fato, colaborar com a realização artística, que na maioria das vezes está circunscrita a prazos curtos e exigência de sucesso, questões estas que, normalmente, são antagônicas a um teatro que valoriza o processo.

Mariana Passos, avaliando a primeira fase, chega a afirmar que “a proposta é boa, mas não temos maturidade” (APÊNDICE A). A atriz se refere à dificuldade observada na conformação dos trabalhos e na superação da “montanha de condicionamentos” para se chegar à criação compartilhada. Se maturidade é uma característica que se adquire ao longo do tempo, de uma forma geral, pode-se dizer que há na fala de Mariana uma ideia de constatação de impossibilidade ou mesmo um adiamento da sua concretização. Szacki, refletindo sobre a utopia, diz que

“com certa frequência não é o caso de que um certo projeto seja absolutamente irrealizável, mas sim que a maioria das pessoas ainda não é capaz de propor-se a sua realização, ou ainda que, de fato, o projeto seja impossível no momento, embora venha a ser possível amanhã ou depois. (SZACKI, 1972, p. 05).

No entanto, tal pensamento pode apontar pra um conformismo ou estagnação diante de uma realidade que se aceita como intransponível, quando a transgressão dos limites é um convite “a lançar-se no risco de um novo e mais radical caminho da liberdade” (VAZ, 2000, p. 34).

O princípio utópico é “aquilo que sempre fez parte do processo do mundo e que leva ao que necessariamente se busca” (COSTA, 2011, p. 4), é um princípio que nos faz ultrapassar aquilo que nos é apresentado como curso natural dos acontecimentos. É o que impulsionou, certamente, o trabalho dos mestres do teatro dos quais somos herdeiros, a criação do Living Theater, a construção de Canudos e da aldeia *hippie* Arembepe, a realização do *I Festival Internacional de Tecnoxamanismo*, o Projeto Pleorama.

Isso nos faz chegar, então, ao termo “utopia da práxis”, criado por Ernest Bloch<sup>29</sup>, e aproximado aqui da experiência de criação compartilhada no Pleorama. “Ao contrário da visão simplificadora que apresenta a categoria utópica como um nada ou da visão reluzente,

---

<sup>29</sup> Ernest Bloch (1885 – 1977), filósofo alemão do “princípio esperança” e da “utopia concreta”.

não menos redutora, que apresenta a utopia como um tudo” (COSTA, 2011, p. 3), Bloch fala de utopia como uma consciência antecipatória, fazendo uma correlação entre utopia e *práxis*. É este o sentido que nos interessa nessa reflexão. Segundo Costa,

“o pensamento de Bloch traz consistência ética e lógica para a possibilidade da utopia e para que a função utópica não seja considerada como mera fantasia quimérica, já que não se move por uma possibilidade vazia de um sonho abstrato, pois está associada ao ‘possível real’.” (COSTA, 2011 p. 9)

O fazer artístico é uma esfera do desenvolvimento humano que costuma estar à frente (porém, conectado) do seu tempo, tomando consciência dos limites e ultrapassando-os. A invenção de novos modos de convívio, aqui exemplificados pela tentativa de criação compartilhada, pode ser considerada como um “sonho diurno”, que, na opinião de Bloch “são antecipadores do realmente possível” (COSTA, 2011, p. 3).

Sobre esta questão, diz Pálbert (PELBART, 2008, p.35): “não me parece que o teatro seja estranho a essa tarefa, que é da sensibilidade, da percepção, da invenção de possíveis, de formas de associação inusitadas, de modos de existência. É um desafio estético, ético, político, subjetivo”. O mesmo é afirmado por Deleuze, para quem

“As artes inventam novas possibilidades de vida, e talvez caiba às artes essa incumbência rara de nos devolver a crença no mundo, neste mundo, neste presente, não crença na sua existência, de que não duvidamos, mas crença nas possibilidades deste mundo de engendrar novas formas de vida, novos modos de existência” (DELEUZE, apud: PELBART, 2008, p. 35)

No entanto, a invenção de “novos possíveis” no teatro não se dá de forma etérea nem abstrata. Trata-se de uma experimentação que precisa de “dispositivos muito concretos capazes de sustentá-la” (PELBART, 2008, p.35). Os dispositivos aos quais Pelbart se refere são certos modos de associação e cooperação no teatro, entre os quais é possível incluir a criação compartilhada e a arte relacional, que buscam “criar *modi vivendi* que permitam relações de existência múltiplas e fecundas” (BOURRIAUD, 2009, p.63).

Há quem afirme que tal pensamento não passe de entusiasmo ou caduquice, no entanto, Deleuze reforça que este poder das artes “não se trata de uma ingenuidade pueril, nem de

um otimismo cego, mas de uma avaliação concreta no mais alto grau” (PELBART, 2008, p. 35). As artes inventam novas possibilidades de vida, novos modos de existência.

Assim, entre entusiasmo e avaliação concreta, chego ao fim dessa reflexão acerca da experiência pleorâmica vista sob o prisma da utopia em diversos sentidos e atravessamentos. Se fiz aqui uma opção, por ver a invenção de modos de convívio no teatro como um dispositivo de biopotência e “utopia da práxis” – o que pode ser uma conclusão provisória –, este trabalho abre-se à outras possíveis leituras e visões de mundo, coerente com o princípio ético da alteridade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



**Foto 15: Pleorama promovendo rito festivo no I Festival Internacional de Tecnoxamanismo no Arraial D’Ajuda – BA, em abril de 2014.**

Iniciei este trabalho me perguntando qual seria o papel, a esfera de ação, do diretor teatral num processo de criação teatral compartilhada, me indagando ainda acerca de como o diretor poderia potencializar a ação criativa de cada envolvido em tal processo, baseado na hipótese de que essa experiência poderia garantir a pluralidade e uma ação coletiva mais comprometida e engajada com o trabalho como um todo. No entanto, no decorrer da investigação, fui me desviando cada vez mais deste propósito e o foco recaiu sobre as relações éticas e criativas do processo empreendido. Eu me perguntava: “focar num papel quando se olha uma dinâmica de coletividade não seria uma controvérsia?”

Ainda assim, o olhar sobre o fazer artístico não deixa de ser o do diretor, com a mesma inquietude que impulsionou a formação do Pleorama e com a qual conduziu o processo de pesquisa. Considero, porém, que há inúmeras possibilidades de abordagem sobre este processo e que, certamente, cada participante tem uma visão muito particular acerca das questões e dos objetos criados.

Coube a mim recortar, para usar um termo corrente na academia, nas relações ético-criativas por entender que a criação compartilhada é, sobretudo, um convite para o exercício da convivência. Assim, busco ao longo da reflexão aproximar as experiências vivenciadas em nossa riquíssima coexistência a uma série de conceitos que julgo necessários ao entendimento dessa dinâmica de convívio. Consciente, porém, que é um filtro, uma “visão de mundo” e uma busca muito pessoal.

Pela ausência de estudos em teatro com enfoque propriamente nas relações interpessoais, por muitas vezes, sobressai na reflexão o diálogo com outras áreas de conhecimento. Considero necessária esta interdisciplinaridade pela própria natureza desta pesquisa, que propõe uma dinâmica de pluralidade, alteridade e cruzamento de desejos, vontades e ações. Assim vejo o diálogo proposto como uma composição entre a experiência e as teorias que aqui orbitam, ciente de que as indagações não se esgotam aqui.

Entre algumas questões que ficam por responder aqui, destaco: quais as principais diferenças entre a criação compartilhada adotada como modo-método por um coletivo recém-formado e um grupo com um passado em comum? Do ponto de vista ético, estético e político, quais as diferenças entre um espetáculo criado dentro do modo-método compartilhado e de uma forma mais “tradicional”? Historicamente, qual a relação entre teatro e utopia? Seria a criação compartilhada uma forma de contracultura na contemporaneidade (diante dos modos de convívio dominantes)?

A criação teatral de autoria compartilhada pode significar para os envolvidos um encontro potente de expressão da liberdade criativa em favor de um objetivo comum, assim como pode se configurar num espaço de embates e desgaste relacional entre os envolvidos. Tolerância, diálogo, escuta, persistência, paciência, desejo, generosidade, flexibilidade se apresentam como apenas alguns dos atributos necessários para participação em processos desta natureza, que podem ser observados sob o ponto de vista de uma ética no teatro relacional.

Ainda assim, ciente de que as limitações que impedem a efetivação da criação compartilhada não estão circunscrita ao âmbito das relações interpessoais, mas também de ordem artística e técnica, reconheço que, por vezes, me questiono sobre a necessidade de

uma formação para o trabalho criativo que privilegia os aspectos levantados ao longo desta discussão. Obviamente, tal questionamento levanta outros problemas como a imposição de modelos previamente estabelecidos, por exemplo.

Olhando o Pleorama, é evidente que, após alguns meses de intensa convivência e uma prática criativa articulada em torno de uma tarefa comum, é possível perceber a diferença no trato entre os criadores, tanto no sentido de desgaste em função dos debates e divergências, como no tocante à maturidade para dialogar, propor, ceder, escutar e negociar em prol de uma criação compartilhada. Tal desgaste e maturidade estão atrelados à tentativa de desenvolvimento de um vocabulário comum, tanto ético quanto estético.

O fato é que se na primeira fase a falta de laço apareceu como uma questão – motivando, inclusive, o surgimento das atividades de imersão – na última, a relação de “ser-com-outro” parecia já uma realidade. E o que antes era um grupo desconhecido em busca de uma relação a favor da criação, aqui já era uma espécie de “comunidade” na qual as fronteiras diluídas dificultavam, inclusive, as tentativas de separação entre as questões éticas e criativas. Ressalto que não diminuíram os choques de visões e as diferenças, mas, na dinâmica que se conformou o processo, lidar com tais questões, valorizando o individual, inclusive, tornou-se imperativo.

Entendo ainda que a criação compartilhada é um modo-método, dentre vários, no contexto teatral contemporâneo. Logo, não se trata aqui da defesa de um modelo. Aponto apenas como uma possibilidade, deixando claras as ressalvas, a partir da vivência nesta pesquisa, considerando que é um processo com invenção não apenas de um resultado cênico-dramatúrgico, mas também – e, sobretudo, – de uma relação que se quer potente entre os participantes.

A grande questão, hoje, parece residir em “como” o artista teatral pode lidar com a enorme diversidade de formas de criação e complexidade da criação teatral contemporânea, abrindo espaço para o desenvolvimento de seu *modus operandi* (ou *modi vivendi*) em adequação a cada processo e a cada nova equipe de trabalho, quando for o caso, numa constante reconfiguração de seu papel. Diante disso, há que considerar também que os artistas devem estar abertos à mudança e à revisão de seu próprio pensamento, o que significa não perder



de vista que a dinâmica de transformação que atravessa o teatro sinaliza sua latente vitalidade.

Evidente que a pesquisa tomou rumos que antes eram inimagináveis, sendo a experiência com o *I Festival Internacional de Tecnoxamanismo* um impulso que nos fez retornar às primeiras criações e experimentos grupais acerca do poder do mito e do ritual. Uma reaproximação com o pensamento de Joseph Campbell e com a natureza, além do desejo do grupo em criar “zonas autônomas temporárias” capazes de contagiar os copartícipes (“público”).

Sob a ótica da relação ético-criativa, vejo o Pleorama como um dispositivo, um experimento no teatro que, certamente, pode ser caracterizado como utópico. Inicialmente em função das atividades que atravessam o tema “comunidade isolada”, a saber: os filmes assistidos, as imersões na ilha de Itaparica, na aldeia *hippie* de Arembepe e nas ruínas de Canudos (cidade construída como “a terra prometida”), a aproximação com o tecnoxamanismo e a ideia de zona autônoma temporária.

Em seguida, a utopia pode ser vista como o ideal da criação compartilhada: “ser-com-outro”, vivenciado no contexto da arte relacional e da intersubjetividade revelada como forma. Outra acepção é como questionamento (ou acusação) da possibilidade de se concretizar tais ideais, por exemplo, porque se propõe a viver a proximidade, a convivência e a permanência quando isso ainda parece ir na contramão de processos dominantes nas relações sociais e mesmo no teatro, em determinados contextos.

Entretanto, ao menos provisoriamente, faz-se a opção por associar a criação compartilhada ao sentido de utopia da *práxis*, ou seja, como possibilidade. Logo, o Pleorama é visto aqui como um dispositivo concreto em busca de uma antecipação de novos modos de existência, de convívio e de criação que sejam capazes de potencializar a ação dos envolvidos. Entre a busca e a realização, obviamente, há um caminho, e percorrê-lo, embora não se tenha um mapa, parece ser o que caracteriza o aspecto da *práxis* à utopia.

## REFERÊNCIAS

### Obras lidas:

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011. (Estudos; 294).

BARBA, Eugênio. Os Deuses que Morreram em Canudos. In: NASCIMENTO, Elimar Pinheiro. **Ética: Brasília, capital do debate** – (seleção de textos) Rio de Janeiro/ Brasília: Garamond/ Codeplan, 1997).

BOFF, Leonardo. **Ética e Moral: a busca dos fundamentos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as artes).

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito** (com Bill Moyers) ; org. por Betty Sue Flowers ; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CORTELLA, Mário Sérgio. **Qual é a tua obra? : inquietações propositivas sobre gestão, liderança e ética**. 21. Ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

ECO, Humberto. **Cinco Escritos Morais**. Trad. Eliana Aguiar. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2000.

\_\_\_\_\_. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: 2010. (Estudos; 277).

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. - Campinas. SP : 2003. Dissertação (mestrado)- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

\_\_\_\_\_. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FUMAGALLI. C. **A Teoria do papel**. Núcleo de Psicologia Social da Bahia, 1993.

- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- GONÇALVES, Jean Carlos. **Processo Colaborativo no Teatro Universitário: Utopia ou Possibilidade**. Repertório, Salvador, nº 19, p.165-171, 2012.2.
- HAGEN, Uta; FRANKEL, Haskel. **Técnica para o ator: a arte da interpretação ética**. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as Artes).
- MORUS, Thomas. **A Utopia**. Trad. Anah Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.
- MOURA, Jandeivid. **Processos de Criação Compartilhada e Formações Rizomáticas**. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso; 5ª reunião da abraçê. Anais 2011.
- MOTTA, Gilson. **Arte e Utopia**. O Percevejo On-line. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO).Vol. 04, Número 02, agosto/dezembro. Rio de Janeiro: 2012.
- PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: **Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea** / organização Fátima Saadi e Silvana Garcia. São Paulo : Itáu Cultural, 2008.
- PICON-VALLIN, Beatrice. Os Novos Coletivos: Teatro e Utopia. In: **Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea** / organização Fátima Saadi e Silvana Garcia. São Paulo : Itáu Cultural, 2008.
- PICHON-RIVIÈRE, Enrique. **O Processo Grupal**. (trad. Marco Aurélio Fernandes Velloso e Maria Stela Gonçalves) 8. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Ética**. 18ª ed., Rio de Janeiro: Civilizações Brasileira, 1998.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. [trad. De Tomaz Tadeu] 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SZACKI, Jerzi. **As Utopias ou A Felicidade Imaginada**. Trad. Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TORRES NETO, Walter Lima. **Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador**. Repertório, Salvador, UFBA – PPGAC, nº13, pp. 34-47, 2009-2.

TROTTA, Rosyane. **A autoria coletiva no processo de criação teatral**. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

VALLS, Álvaro L. M. **O Que é Ética**. Cidade: Editora Brasiliense, 1994 (Coleção Primeiros Passos, nº 177).

VAZ, Henrique C. de Lima. **Escritos de Filosofia II: Ética e Cultura**. 3ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

#### **Obras consultadas:**

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos).

BARELLI, Ettore; PENNACCHIETTI, Sergio. **Dicionário de Citações: 5.000 citações de todas as literaturas antigas e modernas com o texto original**. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BIEDERMAN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 2005. v. 1.

BOOTH, Wayne C. **A arte da pesquisa**. Trad. Henrique A. Rego Monteiro. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Ferramentas).

- CHAUÍ, Marilena. **Espinoza: uma filosofia da liberdade**. São Paulo: Moderna, 2005.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Com a colaboração de André Barbault. Coordenação: Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et AL.] 15. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- COSTA, Carlos Manuel de Matos Moura. **Os Escritores da Cena na primeira década do século XXI**. Dissertação de Mestrado em Texto Dramático. Porto: Faculdade de letras da Universidade do Porto, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Espinoza: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Espinoza e os Signos**. Porto: RÉS Editora, s/d.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**; coord. Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos; equipe Elza Tavares Ferreira... [et al]. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GHIGGI, Lisete. **A roda : método de aprendizagem que desafia o individualismo**. São Leopoldo : EST/IEPG, 2007. Dissertação (mestrado) – Escola Superior de Teologia. Instituto Ecumênico de Pós-Graduação. Mestrado em Teologia. São Leopoldo, 2007.
- GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0**. Objetiva: 2005.
- MAIA, Cláudio Lopes. Et all. **Canudos: um povo entre a utopia e a resistência**. Goiânia: Centro Popular de Estudos Contemporâneos, 1999.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. ver. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOURA, Jandeivid. **Micropolíticas da Criação: os processos compartilhados da confraria dos atores (MT) e do Teatro do Concreto (DF)**. Dissertação de mestrado UFMT. Instituto de linguagens. Programa de Pós-Graduação em estudos de cultura contemporânea. Cuiabá, 2012.

MOTTA, Gilson. **O Espaço da Tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: Fapemig; Brasília, DF: CNPQ, 2011. (Estudos; 290).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. (estudos; 279).

PESSOA, Disiree Gomes da Veiga. **Questões Éticas na Prática Teatral: a experiência do grupo NEELIC em Porto Alegre**. Dissertação de mestrado. UFRS, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre: 2012.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINTO, Pedro Arnaldo Henriques Serra. **Eu, o outro e nossas circunstâncias : o legado de Stanislavski para uma formação teatral eticamente comprometida**. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Salvador, 2013.

RÓNAI, Paulo. **Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco: os laboratórios teatrais na Europa**. Trad. Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos; 299).

SCHOPKE, Regina. **Dicionário Filosófico: conceitos fundamentais**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SILVA, Antônio Carlos Araújo. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. São Paulo: A.C.A.Silva, 2008. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

SILVA, Benedito, (coord. Geral). MIRANDA, Antônio Garcia et al. **Dicionário de ciências sociais**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.

SOLA, José Antônio. **Canudos: uma utopia no sertão**. São Paulo: Contexto, 1989.

STANISLAVSKI, C. **Manual do Ator**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fonte, 1988.

VAZ, Henrique C. de Lima. **Antropologia Filosófica II**. São Paulo: Loyola, 1992 (Coleção filosofia; 22).

BORRÁS, Tomás; ROBLES, Federico Carlos Sainz de. **Diccionario de Sabiduría: frases y conceptos**. Aguilar: Madrid, 1956.

#### **Sites:**

TROTТА, Rosyane. **Autoralidade, Grupo e Encenação**. Sala Preta V.“(2006) USP PPG-ARTES, Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305> Acesso em 01/01/2013.

SOUZA, Getulio Cavalcanti. **Herança da contracultura: a comunidade hippie de Arembepe, Camaçari-Bahia (1970 - 2011)**. Anais do VI Simpósio Temático de História Cultural. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/ST29/Getulio%20Cavalcante%20de%20Sousa%20-%20Resumo%20ST%2029.pdf> Acesso em 10/11/2014.

COSTA, Maria de Fátima Tardin. **A Utopia na perspectiva de Ernest Bloch**. Anais do VX ENABRAPSO, Associação Brasileira de Psicologia social: 2011. Disponível em: [http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais\\_XVENABRAPSO/526.%20%20a%20utopia%20na%20perspectiva%20de%20ernst%20bloch.pdf](http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/526.%20%20a%20utopia%20na%20perspectiva%20de%20ernst%20bloch.pdf) Acesso: 05/12/2014.

COPELIOVITCH, Andrea. **Artaud e a Utopia no teatro**. Revista.doc Ano VIII nº 3 Janeiro/Junho 2007. Publicação Semestral. Disponível em:  
[http://www.revistapontodoc.com/3\\_andreac.pdf](http://www.revistapontodoc.com/3_andreac.pdf) Acesso em 10/12/2014.

BORGES, Fabiane; Melo, Camila. **Tecnoxamanismo: uma metodologia compartilhada**. Disponível em <https://catahistorias.files.wordpress.com/2012/07/nanopolitics-texto23.pdf> (acesso em abril de 2014).

ALVES, Rubem. **Escutatória**. Publicado no Correio Popular em 09/04/1999. Disponível em: [http://www.rubemalves.com.br/site/10mais\\_03.php](http://www.rubemalves.com.br/site/10mais_03.php) Acesso em 04/08/2014.

APOLINÁRIO, J.A.F. **A Práxis no Pensamento Utópico de Ernst Bloch**. Cadernos de Ética e Filosofia Política 13, 2/2008, p. 43-56. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/cefp/article/viewFile/83382/86390> Acesso em 22/12/2014.

ARANDA, Filipa. **Estética Relacional**. Experimentos em Performance. Instituto de Artes da USP/UNESP, São Paulo, 2011. disponível em:  
<http://performancexperiment.files.wordpress.com/2011/08/estc3a9tica-relacional.doc>  
Acesso em 10/11/2013



**APÊNDICE – RELATÓRIOS**

## APÊNDICE A - Avaliação da primeira etapa

**Algumas perguntas norteadoras da avaliação**<sup>30</sup>: 1. O que é esta atividade? O que ela representa para você? 2. De uma forma geral, como você avalia esta primeira etapa de trabalho? 3. Quais as principais dificuldades enfrentadas nesta primeira fase? 4. Quais foram os primeiros resultados encontrados na pesquisa? 5. Como você avalia a relação de envolvimento na tarefa, por parte dos integrantes da pesquisa? 6. Quais suas principais contribuições e dificuldades nesta etapa? 7. Do ponto de vista da criação, como você avalia a participação dos integrantes? 8. O que você acha que deve ser reavaliado nas próximas etapas? 9. Qual a importância das atividades de imersão no trabalho do pleorama? 10. Como você avalia o andamento da produção no trabalho do pleorama? 11. Como você avalia o registro das atividades do pleorama? 12. A que motivos você atribui as ausências ocorridas nesta primeira fase? Como lidar com esta questão nas fases que se aproximam? 13. Qual a relação entre as discussões/pesquisas teóricas e atividades práticas?

**Felipe:** Ausências. Indefinição sobre conceitos e objetivos. O tempo da produção tem que ser outro. Pra mim, não vale a pena ir, chegar às 19h e não estarem as pessoas. Perco o interesse quando chego e não estão todos. Não sei quais foram os primeiros resultados. Acho que quanto à tarefa, foi fraco, pois há algo como: “vai quando pode”, “vai quando quer”. Tenho um olhar pragmático, com objetividade. Não consegui alocar tempo para a tarefa fora da reunião. Não apresentei, pois não tive tempo. Quanto à criação, se pensarmos nos encontros, nos jogos, o grupo se desenvolveu bem. Para as próximas etapas acho que deve ser reavaliada a questão da presença, da forma como pesquisamos e da produção. Sobre a primeira imersão, foi mais um encontro de conhecimento pessoal, de integração, onde obtivemos um pouco mais de intimidade. Não houve exploração do território, estreitamento de laço. Arembepe teve uma experiência de colher frutos do lugar, ainda estávamos muito primários na forma como aproveitamos o que nos propusemos na Aldeia. O andamento da produção roubou tempo, no começo. Não alocamos tempo na primeira parte. Acabou sendo uma necessidade de criação de conceito. Quanto ao registro das atividades do Pleorama, o revezamento não está funcionando. Não sou bom nisso, tenho que fazer um esforço miserável, se eu não anotar desde o primeiro dia. Quanto à relação teoria-prática acho que foi frágil, a pesquisa não foi consistente. Não tinha como ser muito consistente.

**Danilo:** Uma fase de reconhecimento. Lenta. Falta de unidade. O grupo todo nunca está presente. O rio [em Arembepe] foi um momento muito bonito. Destaco as imersões e as práticas na sala de ensaio. Os temas abordados estavam em nosso corpo. A atividade sensorial e os outros dois improvisos apresentaram no nosso corpo alguns primeiros resultados. Coloquei no corpo e reverberou no improvisado.

Sobre o envolvimento da parte de cada integrante, acho que todos querem estar, mas há outras coisas que impedem o trabalho de acontecer de forma mais contundente. As principais dificuldades na etapa: ter tempo para me dedicar a minha pesquisa, não tenho tempo. Quanto às práticas criativas, Campbell reverberou nas improvisações, no 1º experimento do grupo. Como ator e como

---

<sup>30</sup> Estas perguntas foram sugeridas pelo coordenador do projeto, Eduardo Machado, para orientar a avaliação, feita verbalmente durante reunião no dia 13/10/2013, na casa de Denise e Inajara. Este encontro, que durou um dia inteiro de domingo, além de avaliação este dia marcou também o retorno às atividades após o primeiro recesso iniciado em 20/09/2013. Os depoimentos foram gravados e transcritos.

pesquisador, pessoas que não acompanharam o processo colocaram coisas que não estavam em sintonia com o outro olhar. Não se encaixou, esteticamente, na linguagem. Para as próximas etapas, acho que pode ser revisto o querer estar no grupo, conseguir tempo de focar na pesquisa, querer estar no grupo. Deve ser reavaliado. Devemos ser mais objetivos nas decisões e ações. Focar! Não ter a ideia de multi. Etapa por etapa. Isso é mais produtivo. Divisão de atividades. Grupo de pessoas. Quanto a imersão: intimidade. Unidade. Presença das pessoas e confiança nos colegas de trabalho, intimidade com os colegas, é uma atividade revolucionária. Sensações, memórias que podemos trazer e colocar nas improvisações. O andamento da produção no grupo é fraco, pois faltou divisão. Deixar na mão de uma comissão ajuda a termos resultados mais rápidos. Precisamos de registros de vídeo e fotos e relembrar disso. Me coloco para filmar e fotografar. Quanto ao registro teórico, relatório, estou fazendo, estou em dia.

**Illa:** É a oportunidade de vivenciar teatro, pesquisa e grupo. Faço parte de vários grupos em letras. Tenho uma capacidade de liderança, sou organizadora, coordenadora. Sei me organizar na bagunça. Quando eu cheguei em Arembepe vi um caos, mas depois ficou mais organizado. O Pleorama me representa. O pleorama é um veículo, todo mundo está nesse trem e devemos colocar esse trem em movimento, somos um veículo, deveríamos observar a pesquisa e o desenvolvimento e ter a responsabilidade de levarmos essa pesquisa em imagem para o palco. Avaliação: não estamos nem tão mal, mas também não estamos bem. Cada um sabe o que fez e o que não fez. A presença foi ... [não entendo a anotação nesta parte]. Eu faço, mas podia fazer mais. O tempo é maldito. Estou lutando contra o tempo. Tenho a responsabilidade de pagar o aluguel, tenho de me formar, não fazer as responsabilidades é desrespeitar o colega. A questão das faltas foi um dos fatores que mais influenciou o grupo (o trem) a não andar. No início ficamos com um tesão, mas depois o trem parou e isso foi foda. Sobre as vivências: a primeira pesquisa de campo interna, cada um estava se pesquisando e pesquisando o outro. Na segunda cheguei, no primeiro dia achei um caos e depois tudo foi tomando uma forma. Quanto ao registro, tenho tudo num caderninho, mas é uma bagunça. Me preocupo demais. No primeiro *Pleorama Convida* eu me preocupei demais, fiquei exausta. Quando acabou, queria dormir uma semana. Há uma dificuldade de dinheiro, há uma dificuldade de espaço. Estou aprendendo a ser mais objetiva e me colocar um pouco mais. Percebo a desigualdade do movimento. Tem gente que nunca está no grupo, não percebo porque está. Poderia ter contribuído mais. Há uma falta de unidade. Ainda não há liga. Temos um objetivo em comum, apesar da diferença. Talvez, com a divisão em comissões de trabalho, vai ser mais produtivo, mas a divisão atrapalha um pouco. Acho que todos são criativos. Fico impressionada com o grupo. Cada um tem uma criatividade diferente. Algumas regras fazem falta. O compromisso de fazer deve ser revisto. Acho fundamental que todos participem das imersões. As coisas vão sendo processadas com o tempo. A produção está pobre porque a pesquisa está pobre. O registro foi péssimo. Quanto à relação teoria-prática, não podemos praticar uma teoria que não é consistente. Precisamos ter uma teoria mais pesada, para poder praticar. O grupo tem um potencial da porra. É uma oportunidade da porra. Vou fazer o trem andar, nem que eu tenha que descer do trem e empurrar. É uma emoção falar do pleorama. O amor.

**Inajara:** Ainda não sei o que é esta atividade, nem o que ela representa para mim. Na reavaliação das atividades da vida, o Pleorama foi colocado como uma possibilidade. Ainda não sei qual é o meu papel. Sinto falta de acompanhar de perto os ensaios. O trabalho em comissões pode ser útil, à

medida que facilita o contato. A forma das cobranças me incomoda, me poda. Não é que não deva haver cobrança, mas eu não me sinto à vontade.

**Heron:** Transformar teoria em movimento. Na hora de se prontificar, nós nos propomos a algo que não vamos fazer. Os primeiros resultados: fenômenos que não tivemos controle. Houve um envolvimento superficial: a maior parte das minhas contribuições foi no diálogo, nos debates. O registro precisa virar conceitos para que as pessoas que não viveram essa experiência possam entender o que ocorreu. A divisão nos prejudica. Palumbo está ausente. A imersão precisa reverberar no trabalho prático do movimento. A sala de aula é vazia, nula, não é a proposta do grupo. O grande problema da imersão é dosar a dependência da independência. Individualmente, cada um pode ter uma independência. Questões de produção parecem extrateatral. Quanto ao registro das atividades: o corpo registra. Às vezes debatemos assuntos que permeiam o grupo, mas que estão fora do foco.

**Denise:** É a minha primeira experiência de grupo. É a minha primeira experiência de pesquisa coletiva, e é ainda mais difícil, pois é dentro de um coletivo em teatro. Acho que a primeira etapa foi superficial. Demorou para criar a clareza. Eu cheguei, já estavam. Tenho consciência das ausências. De uma forma geral, o grupo é muito carrasco consigo mesmo. Evoluímos. Não da forma que pensamos. Vejo evoluções. A principal dificuldade: entender o meu lugar dentro do grupo. A questão do tempo. O caos me acompanha. Tenho outro processo, um tempo diferente. A astrologia explica. Nessa primeira fase, a gente encontrou a pesquisa em si, ela ainda está tomando forma. Entender o que é a pesquisa foi o primeiro resultado. Como integrante, dediquei meu tempo de pesquisa à leitura, mas não transformei em escrita, em reflexão. Minha principal contribuição é eu não ser de teatro. A galera de teatro são um saco pra caralho. As coisas poderiam ser resolvidas de forma mais simples. A busca da unidade não é fácil. Falta coesão. Deixamos passar muita coisa, temos que encontrar, romper, encontrar essa coesão. O grupo tem um potencial muito forte. Somos pessoas criativas. Precisamos de mais objetividade. Temos que ter mais objetividade. Vivemos situações muito simples que foram colocadas como dificultosas. Temos que pensar em recursos, espaços alternativos, vivenciar outras coisas. Vamos pra rua! Vamos vivenciar outras coisas.

**Mariana:** Temos uma grande oportunidade de pesquisar. O que é pesquisar? O tema que me puxou muito é uma coisa que muito me angustia. Essa atividade, como todo o teatro, é a minha vida. A busca do isolamento. O Pleorama já é minha vida. Eu penso: o que eu vou produzir é diferente do que o diretor ou a produção vai fazer. A primeira etapa foi um lugar do desconhecido. Eu exijo muito dos outros que estão comigo. A primeira etapa foi superficial, mas eu me doeí. Estamos a quem do que podemos. Não me contento com pouco. A gente se conheceu pouco, podemos se conhecer mais ainda. Eu consigo ver ligação em tudo. Eu sou chata. Falo. Sou verdadeira. Depois da vinda de Aline<sup>31</sup>, comecei a me abster de muitas coisas. Eu não fujo de um debate, mas nem todos os debates valem a pena. Acho doloroso quando não se cumpre o contrato. A proposta é boa, mas não temos maturidade. O que é ser ator-criador? O que é ser ator independente?

---

<sup>31</sup> Mariana se refere à Aline Matheus Veloso, psicóloga social especializada em processo grupal que supervisionou o trabalho do grupo em alguns momentos, viabilizando um diálogo franco sobre a relação os papéis desempenhados nos grupos.

**Palumbo:** O PLEORAMA é um projeto de mestrado na área de Direção Teatral e uma interseção de outros projetos nas áreas de dramaturgia, performance, instalação, dança, interpretação, etc. PLEORAMA é uma movimentação. 2. A primeira fase do trabalho foi fragilizada, produziu-se menos do que se esperava, pois a relação entre os participantes necessitava ser muito mais dinâmica, num entanto esta relação ainda está em construção e não foi possível avançar muito na criação.

Talvez essa avaliação revele certa ansiedade por minha parte, então a “fragilidade” citada não é nada mais que uma espécie de pequena frustração. 3. A principal dificuldade, e creio que essa sintetiza outras tantas possíveis, foi se sintonizar com o ritmo e o volume da pesquisa que é rápido e intenso. Todos os participantes têm trabalhos paralelos e essa é outra dificuldade, em termos práticos, pois, às vezes, falta-se e uma falta faz muito falta nesse processo. A pesquisa caminha e os resultados são provisórios, portanto evito dar uma resposta a essa pergunta. Efetivamente estamos experimentando uma relação horizontal e talvez este seja um resultado destacável ou o ponto alto que é o processo que experimentamos: uma pesquisa coletiva sem prejuízos individuais para os atores, as atrizes, o diretor, a produtora e o dramaturgo. Existe muito respeito e reciprocidade ao trabalho de cada um mesmo que um não tenha visto o outro em cena, por exemplo, e então, efetivamente, não conheça o trabalho do outro. Há um respeito pela pessoa em primeira instância. O envolvimento foi menos ou mais engajado devido a outras demandas. Todos os participantes nutriam outros processos. Eduardo teve que viajar a Pernambuco, eu tive que focar na faculdade (formatura, iniciação científica), Heron, Mariana na peça de pré-formatura, Moreno, PC, Viguini em mostras da Escola de Teatro. Destaco o envolvimento de Illa que desde o início tem uma postura proativa. Inajara também, sempre diligente e Denise em um processo de adequação, eu diria, ao grupo e ao teatro em si. As minhas principais dificuldade foram de ordem prática: tempo e dinheiro. A questão do tempo se relaciona não a falta de planejamento e sim a questão do deslocamento, mas como não é cabível a mim resolver o trânsito da cidade, planejarei me mudar para mais próximo do centro. A questão financeira é pontual, não tinha renda durante essa primeira fase, mas isso mudará. Avalio que todos se sentem estimulados pela proposta e desde o início trazem referências que já são ‘criações’, além da disposição para organizar e apresentar suas pesquisas pessoais ainda em contornos diferentes e sempre em diálogo com a proposta. Os dias de encontro, seus horários e possíveis encontros extras. É preciso redetalhar o cronograma de atividades. A importância da imersão está relacionada com o que foi dito a respeito da dinâmica de trabalho em grupo que no caso foi fragilizada pela relação ainda em construção. O nível de confiança e intimidade entre os integrantes deve ser maior para conseguirmos um melhor resultado, devido ao caráter da proposta, portanto a imersão é fundamental para o processo; para criar laços. Mas tenho ressalvas à atividade de imersão que não signifique trabalho e seja só lazer. A produção tem cumprido bem as demandas. Sinalizo, somente, que será preciso mais outras pessoas para tarefas desse gênero. Que sejam do próprio grupo teremos, além das atividades de pesquisa e criação, atividades de produção executiva, como Illa fez: sondou a diretora do Colégio Anglobrasileiro. O caso pode ser chamar outra pessoa. Até o momento a atividade de registro não foi minuciosa e avalio que talvez tenha sido uma grande falha do grupo. Até então somente Eduardo anota realmente tudo o que acontece nas reuniões. Para a segunda fase já tenho preparado um caderno para meus registros. Mas, positivamente, já foi proposta formas de registrar criativas!

A relação é de pertencimento. A atividade teórica possibilitou ao grupo tomar propriedade sobre o tema e a pesquisa pessoal mostrou isso ao passo que cada um trouxe sua contribuição para o processo.

## APÊNDICE B – Relatório do Projeto Pleorama 1

### 1. DINÂMICA DA RELAÇÃO CRIATIVA:

**Denisson Palumbo:** Quando me encontrava com Eduardo e conversávamos sobre o seu projeto de pesquisa havia uma intensa relação criativa. Nesses encontros eu propus o nome Pleorama, que é o título de uma música instrumental de Lindemberg Cardoso (1935 - 1989) um maestro baiano, e o significado parecia dialogar diretamente com a proposta de criação compartilhada. Estava bastante empolgado, e a cada encontro nosso, trocávamos ideia e partilhávamos nossos repertórios até então de maneira espontânea. Nesse momento ainda não havia um grupo propriamente conformado. Lembro-me de Edu ter me proposto a Vingança como mote de “criação dramática”. Depois de um tempo se foi essa Vingança – inclusive houve a menção de se partir das Tragédias de Eurípedes (Trilogia de Orestes) – ao passo que melhor nos entendíamos, e melhor entendíamos o projeto. Mas não consigo me lembrar como chegamos à “comunidade isolada”. Tamanha sinergia ou simbiose entre nós. Fato é que para mim o lugar era auspicioso, refiro-me ao lugar, nesse caso, em dois sentidos: o lugar de dramaturgo numa posição de igual responsabilidade com os atores, atrizes e o diretor; e o lugar em si, o cenário da fábula, por assim dizer. Mas infelizmente não pude ocupar o primeiro lugar, pois, e justamente, na dinâmica em que se conformou o trabalho de grupo não consegui me encaixar como deveria. Tecnicamente eu não soube lidar com as proposições do grupo: viajar juntos, assistir vídeos, bate-papos com psicólogos e antropólogos. Consigo avaliar, hoje, que todas essas atividades realizadas pelo Coletivo Pleorama não convergiam, aliás, atrapalhavam-me e cada vez eu me via mais afastado do lugar ao qual queríamos chegar: a comunidade isolada, porque não me vi como dramaturgo. Mas só consigo perceber isso agora, e forçosamente! É complicado pensar sobre um processo criativo enquanto se está nele, enquanto ele é processo, mesmo depois é preciso muita maturidade para perceber os percalços, e eles sempre acontecem, além dos prazeres. E às vezes são os prazeres que se tornam uma força ofuscante nessa reflexão. Acredito que todo processo criativo é prazeroso, profilático, positivo, mesmo em minha opinião mais ascética creio na criação artística como um processo prazeroso, para mim, uma necessidade tanto cognitiva quanto estética, e, também de transcendência. Quando falo de transcendência não quero dizer êxtase, falo do ponto de vista ético. Eu sei da relevância que a Ética tomou na pesquisa de Eduardo, então tomo cuidado para fazer qualquer consideração sobre essa que, junto com Política, Epistemologia, Lógica e Estética, é uma das principais áreas da Filosofia. Não tenho condições para discorrer sobre questões éticas nesse véis. Meu conhecimento se resume a algumas lições que tive durante minha graduação em licenciatura em Letras na disciplina Filosofia e Educação. Então quando me refiro à transcendência me remeto ao que compreendi das ideias de Jean-Paul Sartre... é complicado falar nos seus termos, pois, correria o risco de falar que foi simplesmente por má-fé que a dinâmica da relação criativa, em sua questão ética, foi desastrosa. Talvez esteja embrenhado em minhas próprias percepções, e essas podem estar todas equivocadas, mas não me furtarei a pontuar que eticamente, talvez, o Coletivo Pleorama não tenha chegado nem perto de ser um grupo.

**Mariana Passos:** A relação criativa era muito potente devido a heterogeneidade do grupo, porém confusa por não haver uma sintonia entre as proposições e necessidades técnicas do grupo e irreprodutível por questões técnicas dos membros e acredito de ordem conceitual de pesquisa, cada

experimento nasceu e morreu naquele momento não conseguimos reproduzir a mesma intensidade ritual e clímax, esperado num espetáculo, quando necessário.

**Denise Firmo:** O processo de troca criativa foi bastante rico. Tivemos a oportunidade de, em determinados momentos, exaurir a criatividade individual que sempre estava confrontada com a de cada um dos integrantes, além do norte criativo que permeava o todo. O que como não poderia deixar de ser, trouxe vários embates para o pensamento sobre a própria criação e a do outro.

**Inajara Diz:** O Diretor buscava estimular a criação e a participação de todos os integrantes do grupo no desenvolvimento artístico do mesmo, também em sua conceituação e reflexões sobre os caminhos a serem seguidos.

## 2.CRIAÇÃO COMPARTILHADA

**Denise Firmo:** A partir da experiência Pleorama, pude constatar que a criação compartilhada é algo que exige bastante doação dos participantes. Criar junto, e mais do que isso, criar junto com desconhecidos, exigiu de mim entrega desmedida de pontos de vistas. Foi doloroso.

**Denisson Palumbo:** Às vezes a definição de “criação compartilhada” me parece meramente estipulativa – para aumentar o vocabulário -, pois pretende encerrar o que seja uma forma de criar; alcançar um significado lexicográfico ou, na melhor das hipóteses, um significado aclarador que consiga eliminar ambiguidades. Explicar teoricamente é ainda mais estéril, então, definir criação compartilhada, para mim, é assumir uma postura persuasiva; querer influenciar a atitudes, práticas, modos operantes que sejam realmente criativos: onde cada artista tem espaço-tempo para produzir e não reproduzir... As vantagens estão implícitas nessa forma de criação, pois desde que os envolvidos tomam parte em todas as partes o resultado é de todos, e inteiramente de cada um, mas para chegar a esse estado é preciso ultrapassar uma montanha de condicionamentos. E aí estão aí os problemas, pois somos, em nossa formação artística, influenciados a assumir uma posição alienada e aceitar a maneira com que se divide o trabalho: em cima os diretores com seu intelecto e em baixo os cenógrafos com sua carpintaria. Sabe-se que o teatro é uma criação coletiva, que não existe evento teatral sem a participação de dezenas de pessoas com funções distintas, mas muito pouco se faz para que cada uma dessas seja tratada igualmente e que ao fim colham os mesmos louros. Minha experiência com o Coletivo Pleorama foi enriquecedora nesse sentido. Encontrar pessoas disponíveis a romper com esse ciclo, opostas ao star system nosso de cada dia e, principalmente, vendo essa atitude partindo de quem, nesse jogo excludente, está na posição mais privilegiada, foi engrandecedora. A metodologia de trabalho foi sendo criada durante nossos encontros e, talvez, por não nos conhecermos tão bem, e pelo pouco tempo disponível para tamanha empreitada, a metodologia foi insipiente. Como conciliar o tempo de cada um com o calendário acadêmico de pesquisa de um só? Considero esse o problema nevrálgico! Quem sabe ético, técnico e relacional.

**Felipe Viguni:** Eu definiria criação compartilhada como um processo no qual todos os envolvidos dividem a responsabilidade sobre o objeto a ser criado (no caso do Pleorama um espetáculo). Essa responsabilidade se dá na forma de direitos e deveres. Os membros tem espaço para interferir no processo de criação, contribuir com ideias, propor e executar atividades, entre outros. Todos esses exemplos poderiam figurar tanto como um direito, quanto como um dever dependendo da configuração do grupo. O que eu acho importante salientar é que existem dois eixos num trabalho



de grupo: o eixo artístico-criativo e o eixo administrativo. A principal vantagem que eu percebi foi que os membros tem uma liberdade artística maior para proposição e exploração de ideias. A pesquisa individual de cada membro toma a forma que ele lhe dá, sem muitas restrições impostas de antemão. Isso abre um leque maior de possibilidades para o grupo e faz com que o eixo artístico-criativo floresça. A principal desvantagem é a própria liberdade conferida aos membros. Aquilo que abre os horizontes e permite a exploração também pode dispersar energia e contribuir para uma perda de foco. Isso tem um impacto muito forte no eixo administrativo, porque ao descentralizar as responsabilidades, pode ocorrer que membros do grupo não tomem parte da responsabilidade para si.

**Inajara Diz:** Não possuo uma definição clara. As vantagens são um processo mais uniforme de crescimento e compreensão de grupo. Desvantagens o tempo para que tod@s tenham possibilidades de expressão, compreendam a necessidade de sua participação para uma contribuição sem que seja necessário cobranças como um professor por aí.

**Mariana Passos:** Comparo a criação compartilhada à anarquia. A anarquia não possui um processo meritocrático vertical, porem há hierarquia apenas para manutenção da ordem, mas ela em si não é valorizada; na anarquia cada membro sabe muito bem sua função e deveres com o coletivo e a cumpre para assim efetiva-lo e conseguir alcançar um lugar juntos. A criação compartilhada se assemelha ao ideal anárquico, cada um produz o que lhe cabe, interfere se necessário no trabalho do outro, mas não invadindo a função que lhe é de dever. Eu não considero criação compartilhada atingida meritamente no pleorama, mas houve momentos sim, e só pela disposição para tal já fico muito feliz e louvo a minha estadia no Pleorama.

### 3. O PAPEL DO DIRETOR

**Denisson Palumbo:** A condição de ser o pesquisador interferia na condição de ser diretor. Estava latente a diligência de ser um em detrimento do outro. Alguns momentos era o mais interessado no diário de bordo, pois esse era o mais interessado, em outros momentos, como esse agora, fazia-nos cumprir diligência da pesquisa, que era, por tabela, nossas, nossas por suas! Não quero entrar em contradição. Todos nós estávamos de acordo com o formato da pesquisa, em colaborar com Edu e fazer um trabalho bacana, mas entre nós e Edu havia uma enorme diferença: nós podíamos todos abandonar o barco, mas ele não. Havia, por causa disso, uma sobrecarga, eu acho, em observar como pesquisador e como diretor... resultado que ao invés de um olhar obliquo se chegou a um olhar estrábico! A função do diretor se diluía no horizonte movediço e andar lado a lado, que é trabalho de pedagogo, tornou-se imprescindível, quando o diretor deveria andar na frente, como uma espécie de escudeiro-general. Assim, esperávamos de Edu comandos que são no fundo moedas de confiança e trocos de perdão; distribuições de tarefas e a elaboração máxima destas; além de uma voz decisiva... posto que nós ainda sejamos reféns de certos condicionamentos que atribuem ao diretor tais posturas. Então, desse ponto de vista, o papel do diretor foi nulo, mas, talvez, do ponto de vista que interessa esse papel tenha sido vitorioso. Eduardo abriu mão de suas intenções em prol de uma intenção dele e de outro. Avalio, contudo, que esse abrir mão, embora seja positivo, não é potente quando se abre a mão para um outro desconhecido, é preciso ser o outro: o maior desafio.

**Inajara Diz:** Como um condutor de processo, sempre preocupado no crescimento artístico no caminhar do grupo, tentando estabelecer parâmetros mínimos de qualidade de produção, buscando estimular para o crescimento artístico e intelectual do grupo e assim vai.

**Felipe Viguini:** A minha visão de um diretor numa montagem convencional de teatro (partindo de um texto já escrito) é a de um profissional que faz uma releitura daquela dramaturgia e a encena sobre esse seu ponto de vista. É ele o responsável por conferir uma unidade político-estética ao que será apresentado ao público. Curiosamente eu acredito que o papel do "diretor" no contexto do Pleorama deva ser o mesmo: conferir uma unidade político-estética ao espetáculo. Os seus meios é que diferem. Ele não mais faz uma leitura de um texto escrito, mas de um processo criativo vivo, em constante mutação. Parando para analisar friamente hoje, eu não vejo diferença no papel que deve ser exercido por esses dois diretores (tomando por base que conferir uma unidade não significa impor o seu ponto de vista). O que difere drasticamente é a carga administrativa que implicitamente se atribui ao (ou é exercida pelo) diretor de uma montagem convencional e que no caso do Pleorama se pretendia ser dividida entre todos. Tanto no viés de o que administrar, quanto no viés de como administrar.

**Denise Firmo:** No início foi difícil se libertar do "líder", da ideia do alguém que estar ali para nortear o processo como um todo. Nos batemos bastante até perceber que cada um de nós exercia também o papel de norteador, que estávamos equiparados, ou que pelo menos, era dessa forma que deveria ser.

**Mariana Passos:** Acho que Eduardo no que se propôs tem seu mérito. Percebo uma confusão do papel do diretor, a busca da horizontalidade no processo criativo e a hierarquia incutida pela sua formação na escola de Teatro da UFBA. Acho que muitas vezes que ele deveria ter atuado enquanto diretor, por estar de fora, se conteve, creio eu, por poder ferir sua ideologia trabalhada que é a horizontalidade, mas convém sempre lembrar que o horizonte não é feito de planícies. E acho que o lugar proposto por ele não foi compreendido e nem pensado por todos do grupo.

#### 4. AVALIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

**Denise Firmo:** A experiência foi rica em amadurecimento pessoal e artístico e profissional. Estive ao lado de pessoas incríveis e que estavam dispostas a buscar caminhos alternativos ao que temos aprendido na academia e na vida. Considero a minha saída prematura, mas o pouco tempo que tive, vivi situações, experiências que trouxeram sentido ao meu cotidiano, a mim enquanto ser.

**Filipe Viguini:** Foi uma experiência produtiva para mim, sobretudo no início, enquanto o grupo de pessoas ainda estava em formação. O tema era interessante e a proposta de criação também. A exploração inicial do tema, embora considerada superficial por muitos, foi um momento onde existia um diálogo verdadeiro entre os participantes. E uma das dificuldades em dar sequência às atividades foi essa cisão de que num momento o grupo pesquisa e no outro o grupo põe em prática. Isso quase que criou uma barreira para o avanço. Como as pesquisas eram heterogêneas, o passo para aplicação seria diferente para cada um. Eu ainda precisava de um bom tempo de estudo para trazer algo que alavancasse as experiências práticas. A dificuldade predominante, no entanto, foi a configuração do grupo e o grau de importância e dedicação com que cada um se aplicava. Como o lado administrativo do grupo estava frágil e instável, esse comportamento permaneceu, só sendo

discutido e tratado quando o estrago já tinha sido feito. No começo eu acredito que eu tinha um esforço grande tanto em participar, quanto em pesquisar e trazer informações. Depois que o grupo se configurou e ficou aparente o descompromisso de muitos na participação e contribuição, eu fui gradativamente perdendo interesse. Passei a não participar de verdade, deixei de pesquisar e compareci durante um bom tempo por inércia. Motivo pelo qual eu decidi sair.

**Denisson Palumbo:** Quero começar falando, nesse ponto, das causas da minha saída do Pleorama... Foram duas as causas: primeiro, a minha falta de recursos financeiros, e segundo a minha necessidade de continuar no projeto que foi mitigada quando deveria ser exacerbada. Via-me supérfluo no processo enquanto dramaturgo. Talvez essa sensação fosse uma subconsequência da primeira causa – a falta de recursos financeiros compromete nossas relações sociais contumazmente – e eu não tive maturidade para lidar com a situação.

Em todo caso a experiência foi engrandecedora, como já sinalizei, e impulsiona a minha vontade de trabalhar de forma não-convencional, fora do pré-estabelecido molde fordista de criação artística. Muito produtiva pelo horizonte teórico e compreensão das necessidades de manutenção de um grupo de pesquisa que o Pleorama me abriu. Creio que divergências conceituais sobre funções e papéis de um grupo de pesquisa teatral a ausência de um senso de alteridade e coletividade de produção foram fatores primordiais para a minha saída do grupo, fora o momento conturbado da minha vida. Deixo claro aqui que o grupo tinha um senso coletivo muito forte e grande, mas a meu ver se restringia ao âmbito de convivência, relacionamento informal, mas diante do lugar de trabalho a postura era mais complexa.

**Inajara Diz:** Foi ótimo! Conhecer um pouco mais desse universo artístico, compreender um pouco mais as limitações, carências e vantagens na liberdade do fazer... Minha saída se deu por uma opção imediata de sustento.

## 5. OUTRAS QUESTÕES

**Mariana Passos:** Confesso que o caminho que o grupo tomou, que a meu ver se distanciou muito do estímulo primeiro que eram comunidades isoladas, posturas um tanto quanto anti-ideológicas com o que proposto no estudo me chocaram. Compreendo que o trabalho do artista permeia todo o âmbito de sua vida, do seu íntimo ao externo, e confesso aqui que eu vivi o Pleorama, e acho que todos os integrantes viveram também, o Pleorama foi uma experiência de vida. Os lugares visitados e propostos me são muito caros, a exemplo do Parque das Araras, lugar que não sai dos meus pensamentos. Mas toda essa coleta me é muito cara enquanto Eu, Ser, Mariana, Atriz e sonhadora; lamento não ter produzido e proporcionado para a sociedade o que o Pleorama me proporcionou, aquele silêncio e lugar de solidão que o Parque das Araras me colocou. Acho que foi lindo pra nós que vivemos o Pleorama, mas confesso que foi esse lugar egoísta que o artista contemporâneo se coloca de viver suas experiências e não pensar em realmente passar para o outro tal experiência que me incomodaram na postura pleorâmica. O teatro por ser de ordem humana, é um ato comunicativo, no período que estive no Pleorama estávamos mais preocupados em viver inocentemente e inconsequentemente tudo, mas eu não percebi uma preocupação de o quê fazer com todo aquele material levantado. E assim firmo aqui meu compromisso com o Pleorama na minha vida, ele me abriu um mundo que felizmente apenas a arte propicia que o da surpresa, o que idealizei com o pleorama para o pleorama se reverberar hoje e no resto de minha vida, um dos meus compromissos

enquanto artista é o parque das Araras, ainda não entendi o que ele signific(a)ou para mim mas é meu dever de vida e de arte descobrir e agradeço muito a todos que fizeram parte desta experiência. Cada um está em meu coração. Moreno com sua inocência e sorriso de menino, Danilo com sua ânsia de produzir, Illa com a presença do oculto e do coração, Viguini como o menino de palavras sábias, Heron com seu romantismo radical, PC com sua confusão sensata, Denise com a juventude da taurinidade, Palumbo com os olhos atentos e as palavras no gatilho, Inajara com producionalidade competentíssima e Eduardo com sua efervecência de menino presa sob a paciência de diretor. Vocês agora, querendo ou não, fazem parte da minha estrada e sou muito grata por cada passo que dou e darei carregando vocês por onde for. Obrigada a todos. Obrigada Pleorama.

**Denise Firmo:** Perceber é relevante.

## APÊNDICE C – Relatório – Projeto Pleorama 2

### 1. dinâmica da relação criativa:

**Danilo:**... o teatro só se faz comigo e com você, juntos! Relembrar os momentos de troca cria-se um filme em minha cabeça, ora em preto e branco, ora colorido, e vem aqui por agora fragmentos de ensaios noturnos e diurnos, de espaços visitados, de banho no mar, do suor do improvisado e dos olhares de perguntas ou respostas. Eram muitos, e por serem muitos, as vontades ficavam se chocando como átomos. Do início para se (re) conhecer com cada brilhante foi difícil. O namoro esquentava cada vez mais após os dias, semanas e meses que ficávamos juntos. Canalizando a energia para a criação cênica - desejando o outro - era descobrir o outro e suas novas possibilidades. Era voltar para casa com suas inquietações e refletir sobre cada corpo presente nos ensaios e na minha relação com tal. As discussões sobre as nossas vontades sempre foram riquíssimas, longas, mas riquíssimas, e nessas trocas verbais se mergulhava para entender tal e quando este estava em estado de ação física prática, esse discurso aparecia em seu modo de realizar tais atividades criativas. O grupo tão interdisciplinar fazia com que você dedicasse uma atenção maior para cada atuante, percebê-lo e assim realizar as efetivas trocas. Tanto nas práticas - jogos improvisatórios - quanto na relação fora da sala de ensaio. E lembrando que por existir tanta diferença, muitas vezes o diálogo - prático ou verbal - não resultava em uma experiência positiva - digo isso porque, sempre havia os problemas pessoais colocados nas discussões e isso reverberava por dias - e sim, apenas como uma experiência, entendimento. Busquei sempre entender e me fazer entender enquanto propositor nas atividades realizadas, sempre com os erros e os acertos. Me recordo agora de uma frase de uma ex integrante do grupo: -Nós somos muito éticos! E por momentos havia o desejo, entre alguns pela clareza do discurso, da verdade que impedia o andamento mais seguro do processo. De pontuar os atrasos, das atividades não realizadas, do não estar presente. E isso favorecia uma bola de neve que quando as tais longas discussões chegavam... (café nunca tinha, rs).As saídas foram sendo frequentes, algumas levadas por outras paixões profissionais, outras pela não paixão pelo o que estava sendo feito, uns iam e voltavam, outros nós permaneciam. Alguns desligamentos foram cruéis (sinto carinho por todos, deixo claro, rs) por serem efetivados em momentos de alta adrenalina, no momento em que o grupo estava se preparando para realizar algum evento resultante da pesquisa. Abalava sim, mas como o teatro dá sempre suas respostas, as soluções viam e sempre da melhor forma, cênica e viva. Nós ficamos! Bons corações chegaram e por tão simples nos apaixonaram (digo por mim, me apaixonei). Agora sinto e até no plural sentimentos uma relação tão forte e carinhosa que passar uma semana dia e noite com eles - irlan - é de uma revitalização surreal - edu - as gargalhadas que nascem e ecoam - heron - do desafio artístico de comungar e se fazer necessário para o outro - bê - e trazer sempre de forma viva e plena o amor de viver.Trabalhar em grupo é um exercício de convívio, escuta, aprendizagem, troca e construção de experiências entre os participantes. Acredito que no trabalho em grupo deve sempre existir verdade e transparência nas relações entre aqueles que fazem parte, pois, um grupo só permanece de fato, quanto essas relações são verdadeiras, dentro e fora do espaço de trabalho.

**Bernardo:** O Pleorama é um grupo que me causou bastante interesse em estar próximo e fazer parte desde o momento em que conheci, lá em novembro de 2013. Nossa dinâmica, considero que seja uma dinâmica livre, aberta, em comparação a outros grupos, coletivos e trabalhos em que já fiz parte, em me sentir participante ativo, presente em corpo e voz e pensamento. A relação criativa do

grupo sempre foi de escuta, interesse e reflexões por parte de todos, sobre qualquer questão que um participante trouxesse para reuniões e encontros. O respeito pelo tempo de criação de cada um, sempre esteve presente, esse tempo traz qualidade e força para a criação. Diante de tantas atividades em que nos envolvemos, essas relações, individuo – individuo, individuo – grupo foi crescendo a cada momento e se solidificando.

## 2. processo de criação:

**Bernardo:** O processo de criação do Tecnosacripixel é a junção de diversos elementos, pesquisas e informações vistas durante esse período de produção. Foram diversas atividades que foram pensadas e criadas com base no que íamos vivenciando dias de ensaios, imersões, leituras, questionamentos, debates etc. O Tecnoscripixel, surgiu de afinidades e relações com o mundo em que vivemos, pensamos e conhecemos, foi e são perguntas, propostas e visões de tudo o que nos atravessa dentro e fora da academia.

**Danilo:** Diante desses meses vividos em que etapas foram sendo criadas e executadas, a medida em que os dias passavam para a "estreia" do que estávamos propondo, novas situações e reflexões foram surgindo, ao final, com um modelo de roteiro e direção, criamos e fechamos o que chamamos de rito/ festa/ passagem. O resultado final, não existe. Não existe pelo simples fato de que cada dia apresentado é diferente do anterior e assim sucessivamente, por se tratar de algo em que a presença, a coexistência é fundamental, cada minuto ali vivido é singular.

*\* Coletivo Pleorama Sala 5 20:00 hrs - sex, sáb e dom black, burburinhos entre os co-participantes, uma luz em pino começa a acender de forma lenta e suave, vê se barro seco e molhado no chão, poeira, começa a aparecer sons de materiais artesanais, folhas e galhos começam a serem vistos, burburinhos saindo da boca dos atores xamãs, uma tribo, uma dança ritual em círculo, uma morte, uma conversa com um sábio, uma guitarra faz a trilha sonora do nascimento do novo guerreiro, dança dança dança, cenas de preparação de comidas e bebidas, pinturas que lembram os índios, tudo se acalma, o espaço agora está totalmente modificado, existe no chão grãos, folhas secas, sangue, fumaça, lama, a luzes vão se apagando. Black.*

Acima um relato de uma ideia inicial de como seria o nosso resultado de 1 ano de convivência/aventura/pesquisa vista por mim. Cada dia mais que chegava uma referência em nossos ensaios, perguntas direcionadas a nós sobre o que se via/imaginava vindo das imersões que realizávamos, o fator visual [04] me direcionava muito. Ou era imagens de livros e sites que compartilhávamos, ou a escrita coletiva que tendia a ir nos mitos primitivos e isso fazia com que visualmente tudo se afluísse mais, e ia para as improvisações, e por tais motivos apareciam guerreiro da tribo, filho de pajé, xamã, a morte, criança... As respostas vocais e corporais estavam sempre ligadas a estas imagens. Ao longo do processo, buscando colocar em nosso momento e local tal necessidade de diálogo entre eu - grupo - comunidade externa, as imersões nos deram uma necessidade maior de abrir o discurso, perceber o que brotava, de onde vinha os desejos, como nascer, o que vem antes. E veio de fora as respostas, das imersões as festas populares religiosas, das leituras - tanto em dramaturgia quanto em resultado de experiências pessoais - que descreviam estas festas, do festival que carrega tecnologia e xamanismo em sua prática, da cidade que foi local de

guerra na Bahia e de nossas interpretações sobre tudo isso. Propomos realizar trocas diversas vezes com os Pleorama Convida e nesses bate papos a partir do profissional convidado discutíamos sobre diversas questões que afetariam diretamente em nosso trabalho, não pelo resultado final e sim pela vivência que geraria. Que corpo? Que grupo? Que comunidade? Que ritual? Que sexo? Que teatro? Essas trocas provocativas abriam um leque de possibilidades ou afirmações bastante positivo. Chegavam mais referências que iam auxiliando-nos nas novas descobertas cênicas. A estética relacional foi um disparo/achado que nos fez caminhar para um retorno de início de atividades do grupo. Recordo-me que em um ensaio, foi realizado um momento sensorial que por sinal está presente no TECNOSACRIPIXEL. O PLEORAMA ALUCINA também se faz presente quando se vê o momento do ALUCINA chegar no espetáculo, com os dispositivos eletrônicos em destaque e as performances sendo realizadas. TECNOSACRIPIXEL no mais é as nossas vivências apaixonantes fundamentadas. São as respostas sobre sexo, festa, religião, povo, teatro, mito, certo, contemporaneidade, errado, primitivo... ...para conhecer as primeiras palavras formosas, é preciso formatar o coração. ...e a busca de estar em grupo.

### **Criação compartilhada:**

**Danilo:** O fazer teatral contemporâneo requer um artista ainda mais apto para suprir/exercer maiores funções e não só a sua estabelecida. Em um processo com a metodologia de criação compartilhada, a liberdade de se pensar no todo é muito maior, acredito. No grupo, o pensar desde a veste até a luz para a performance me dá uma ampla capacidade de erros e acertos que podem servir para discussões futuras. E isso, me faz pesquisar bem mais cada necessidade de tornar este evento um bom resultado – falo das respostas cênicas que eram estabelecidas ao longo do processo. O início do grupo, com essa pergunta bicho de 7 cabeças, rondava sobre a necessidade de um diretor decisivo para a condução das atividades. Não percebíamos que cada membro tinha sua autonomia no processo, podendo sempre interferir, propor, mudar o caminho e não desejar essa resposta vir do diretor. Juntos, estávamos buscando a tal da horizontalidade no trabalho artístico, que hoje, afirmo estar presente, onde cada membro se propõe, sua caracterização, sua luz, seu cenário, suas possibilidades de encenação, tornando ele bem mais presente no seu processo e dando possibilidades para o todo. As afinidades pelas áreas de trabalho também vão aparecendo, produção, cenário, mídia, sonoplastia, fazendo com que o atuante esteja mais presente e em diálogo com cada área e fornecendo resultados ao grupo. Como decidimos fazer tudo no grupo, em momentos houve a sobrecarga e com isso, alguma tarefa não era executada com êxito – ou atraso, ou falha, ou desistência. Forçando o repensar sobre estratégias a tomar para suprir. A criação da dramaturgia sempre me preocupou, e ela era vinda de início de uma escrita coletiva, depois nas improvisações surgiam textos, e assim fomos tentando criar a nossa. Muitas falhas, até darmos a função para dois atuantes – Heron e Eduardo – e deixar as palavras virem. A escrita pessoal também entrava no processo, tudo se aproveitava, imagens, textos, músicas. As habilidades específicas de cada atuante conta muito no grupo, buscando harmoniza lãs de forma prática, de se expandir com sempre novas características, e são esses momentos que o papel de direção e ator se mistura, porque o diretor está na sala de ensaio, praticando, aprendendo o passo, a respiração, suando e sendo deixado a ser levado pelo o atuante. Como acadêmico, defendo o teatro de grupo pois se torna uma escola de aprendizados amplos e emergenciais. Horizontalizar a criação é desejar sempre o novo.

**Bernardo:** A criação compartilhada é um método de trabalho dentro de um grupo onde a presença de cada participante é fundamental para a contribuição das pesquisas e propostas pensadas pelo grupo e o crescimento do mesmo. Dentre as vantagens de se trabalhar com a criação compartilhada, é a presença do integrante no que Pichon vai dizer em seu "cone invertido", ou seja, a sensação única e individual de fazer parte do grupo, respeito aos compromissos assumidos e efetiva participação nas atividades, a cooperação, troca de informação entre os participantes do grupo a pertinência, a comunicação, aprendizagem e a tele, são funções/fatores que determinaram uma boa execução e trabalho e do grupo. O inverso, ou seja, a não presença, acredito que seja o problema dessa metodologia.

#### **Papel do diretor:**

**Danilo:** No contexto do Coletivo Pleorama, defino o papel do "diretor" como coordenador. Por se tratar de um grupo onde a relação do processo criativo parte de todos os componentes e os mesmos estão em movimento de funções e tarefas, o termo "direção" como é bastante conhecido e desempenhado nas artes cênicas, aquele que apenas dirige com um olhar de fora da cena, não cabe dentro do grupo, essa relação de direção parte de alguém que também participa, habita e rege o trabalho como todo, sendo assim, uma função de coordenação, alguém que está inserido, participando, mas que precisa também mostrar possíveis caminhos. • é atuante! Consciente das novas possibilidades que o teatro necessita, essa figura que por anos exercia a função maior de um processo criativo, onde toda energia era canalizada para si, hoje, percebo que vem ficando mais rico quando o diretor se propõe a imergir além da função cotidiana de dirigir. Estar em cena é uma forma de se despir perante aos co-participantes presentes em alguma situação que necessite. Por meses, um dos desafios e nossa necessidade era descentralizar a hierarquia no grupo e sim equalizá-la dentre nós, mas jamais negando o papel do diretor e exigindo que ele cumpra suas funções. O elenco, também, por necessidades de criação/pesquisa, se auto dirigia /produzia para momentos de performances respostas que imbricavam em encaminhamentos no processo. A não negação do diretor se torna também pela confiança que deposita o atuante para a função do diretor, e esse sempre apto as interferências de metodologias e reformulações estéticas, dramáticas... Eduardo, que vem de teatro de grupo e já exercia essa metodologia de criação partilhada, nos possibilita observar novas saídas – muitas vezes complicadas – que vão possibilitar um novo olhar sobre a mesma coisa. Propõe ao atuante autonomia onde este possa aprender na prática cada função que o grupo necessita. Neste 01 de entrega, os pensamentos agora pairam nas lembranças de como foi toda essa experiência tão rica e promissora e a uma afirmação, o papel do “diretor” contemporâneo necessita se abrir além das suas obrigações básicas e sim, se colocar como um membro, igualitário, podendo errar e acertar sempre com seus companheiros. O ator está ali para dar voz e corpo a algum personagem como o diretor está no ensaio para pontuar/propor o que se aproveita dentro do contexto a ser realizado ou não, mas não a resposta definida sobre tal. E por vezes isso aconteceu, Eduardo precisou decidir para que obtivéssemos naqueles momentos uma clareza maior do fato. Para o ator que está entregue na cena, a certeza de uma leitura e a do diretor outra é evidente, e a equalização se faz necessária ai, quando ele, o ator, aproveita a visão de quem estava de fora – o diretor – e reinventa na cena.

#### **Conceitos trabalhados:**



**Danilo:** Partindo da vontade de se obter uma comunidade isolada onde se compreenderia e entenderia toda a sua estrutura, chegamos no ponto crucial, que para mim desencadeou em muitas soluções e nossas verdades. O Mito. Debruçar sobre e perceber como se move e o que move qualquer comunidade são suas histórias, suas verdades e que elas são apenas reformuladas de lugar para lugar. Entender Joseph Campbell é compreender possibilidades espirituais, que vai estar ligada ao teatro ritual por escolha e dar respostas as nossas perguntas sobre a morte, vida, sobre o humano e suas ligações entre o sagrado e profano. A relação que obtemos com um deus, e questionar o real sentido de se ter um –acima- de nós. Tudo isso implica na descoberta de uma fase nestas sociedades que revelam bastante detalhes de suas crenças. O ritual, o momento em que todos comungam de forma ímpar, forte, celebre, divina... é o momento de se dar ao outro e se encontrar consigo mesmo. Afirmar suas verdades, ter suas respostas, abraçar as qualidades e por que não entrar em suma êxtase? Porque não? A mim, obter conhecimento de estar na pesquisa de criar o nosso ritual – pleorama – me dá mais liberdade por se fazer a nossa forma. De trazer para o cênico a vivência de nossas imersões em festas populares religiosas, seja na musicalidade, na intenção oral, corporal ou até mesmo no visual, e além disso tudo, na mudança pessoal de se pensar sobre isso. Certeza de uma nova maturidade sobre o assunto, que por mais que seja íntimo me atravessa e me diz que esse é o caminho, o da descoberta da minha relação com a religião e como isso implica diretamente no trabalho/vivência com o grupo. Do novo olhar com esse sagrado que existe - ? – em mim. E do profano que está em você e em mim. Desse sagrado que existe em você. E na ritualização desejo comungar de forma ímpar de conhecimento entre esses deuses internos, xamãs que vem do seu seio/peito. Esse fazer ritualístico me atravessa enquanto ator pesquisador pelas possibilidades que me tornam ciente dos estados a se chegar a um momento inconsciente/consciente na prática, no desejo feroz da busca pelo sacerdote Sul que me foi escolhido. A energia se equaliza quando relembro de nosso início, dessa vontade mística que sempre rodeou o grupo e que por hora toma forma neste TCNSCRPXL. E sim, lembrar dos expleoramentos que consistia em interligar o ritual à festa – do ritual que se dedica ao deus, a nós, a comunhão, em roda, delírio, divindades – e essa festa que contemporâneas como nós, desse tempo, necessita expurgar os desejos do corpo ao som , a saliva , a carne , as cores , ao corpo , a batida eletrônica. PLEORAMALUCINA foi um indício desse nosso desejo festivo – sagrado profano humano – de estar com os co-participes e nós mesmos. A Bahia nós trouxe isso, juntamente com os locais marcados com a presença Pleorama. E estar junto, desejar os co-participes juntos a nós, olho a olho, pele a pele, se relacionar de forma ativa e sincera, chegamos por indicação a um dos conceitos bem presentes e doce no grupo, a Estética Relacional de Nicolas Bourriaud vem para dar forma, explicar melhor tudo aquilo que já vinha da sala de ensaio e que nos animava cada vez mais em praticá-la, inicialmente com nós mesmos, e por conseguinte foi virando experimentos pré TCNSCRPXL.



Sentir a vontade em pleno olhar, no corpo, nas situações mais íntima e confiáveis é provocar a ele e poder ser provocado em todo momento. Sensorialmente se despir e aproveitar o momento, desejar sentir o momento e todos seus segundos. Esse trabalho tendo público é que se faz carne/vivo. Em sala de ensaio, eu anseio muito a presença, o colocar em prática, por mais que o faça, por imaginar, o sentir não corresponde no tempo real. Todas as sensações bem mais visitadas e conquistadas corporalmente, a oralidade, verbo foi ficando cada vez menos necessário, queríamos a verdade instantânea, tanto nossa quanto dos que se fazem presente. Desejamos isso cada dia mais. Silenciar o corpo e mente. Baianidade [Karisma] é um dos conceitos chaves da pesquisa. Primeiro porque se tratando de um grupo baiano, somos seres dessa cidade e co-habitamos com ela, está inserida a todo momento nas nossas pesquisas e discussões, não temos como estudar e ambientalizar outro local, já que fazemos parte deste. Essa baianidade, esse carisma, estão intrínsecos e trazem pontos fortes para nossas corações. Outro conceito abordado, é a Estética Relacional. Partindo do mesmo convívio pela baianidade, as experiências sensoriais e as imersões, foram/são também; em muito importantes para a comunicação com a cidade, locais, grupo, festas e rituais. / O Poder do Mito, é um dos conceitos que mais engloba toda pesquisa feita até hoje pelo Pleorama, aqui, encontramos signos e fragmentos da pesquisa que tornam o trabalho ainda mais conciso, o mito nos questiona sobre figuras, religião, incorporação, preparação com temas diversos.

#### **Avaliação da experiência:**

**Bernardo:** Desde quando comecei o curso de Bacharelado Interdisciplinar em Artes na UFBA, nunca tinha tido um contato tão próximo com as artes cênicas. Ao entrar no grupo, pude perceber o quanto o fazer artístico faz parte de mim e do meu cotidiano, em um momento em que não me sentia realizado profissionalmente, o grupo e curso, me trouxeram novas energias, desenvolvendo ainda mais meu lado criativo. Fazer parte de um grupo onde você se vê responsável por tudo o que circula nele, é um exercício de motivação e conquista diária, afinal é seu nome, é sua presença e pensamento que estão ali, expostos para à academia e sociedade. Nesses cinco meses de contato com o grupo e o fazer artístico, me sinto realizado, feliz e motivado ainda mais em criar, desenvolver e conceber respostas, questionamentos e pesquisas a cerca de todo o conteúdo a ser pesquisado. Tenho sempre a preocupação em desenvolver mais habilidades dentro do grupo, pesquisando, ouvindo...

A procura de uma arte que se relaciona de forma efetiva com os presentes. Em um local que possibilite uma organicidade e identidade destes presentes e além do mais, a busca de um diálogo atual de nós para com vós. Pleorama é movimento, quer dar abraços e receber. Estamos em início de uma história, artistas universitários, pesquisam com desejos próprios e tornam coletivo seus anseios.

**Danilo:** Formamos diálogos entre os que são de grupo e realizam pesquisa continuada, que lidam com teorias e as tornam práticas. Sofremos por desejar neste primeiro ano buscar espaços não convencionais para as nossas atividades, mas isso só solidifica as nossas vontades e até certezas. Ensaiar no fundo da Reitoria da Universidade Federal da Bahia por não haver um espaço é afirmar que sim, queremos fazer, dizemos sim as alternativas, sofremos por aceita-las, mas antes experimentamos. É o que temos feito, experimentamos o que nos vem, conhecemos, para sim, depois expurgar nossa conclusão sobre. Experimentamos performar em uma festa sagrada com uma enorme população em contato conosco. Experimentamos dançar ao som de uma vitrola e depois

fazer uma intervenção em uma festa acadêmica e fazer as pessoas dançarem – dançarem – sorrirem – se relacionarem – conhecerem o [P].

APÊNDICE D – Depoimento Heron Sena<sup>32</sup>**1. Definição do que foi o Pleorama**

Assim como a gestação de uma criança, ela passa por várias eras, desde um girino, que se desenvolve... o pleorama foi assim também, em um ano, talvez menos de um ano, mas as ideias iniciais foram levando a gente por um caminho muito distinto. Parecia no início que nós íamos estudar teatro ritual, que íamos contar histórias... Nos deixamos atravessar pelos espaços, pelos lugares que nós imergimos, descobrimos a possibilidade de trabalhar em espaços alternativos ou então espaços místicos, deixamos o exoterismo nos atravessar também, fizemos rituais como se aquilo fosse se tornar uma religião, também produzimos festas eventos, bacantes, libertadores pra muita gente, inclusive prá nós. Nos deparamos com a arte relacional e seus novos valores de coparticipação, de contribuição. A arte como um evento que se assemelha mais a vida, talvez, menos como um produto a se consumir. Encontramos arte sensorial também como uma forma de promover a cura desprendendo as pessoas, os músculos, os entraves, levando elas a dançar. Nos inspiramos com indígenas, hippies, sertanejos, seres ultramegatecnológicos... Foram tantas coisas assim, nessa gestação e tudo que a gente já provou neste um ano, agora talvez a gente tenha uma sobriedade pra observar e pesquisar mais profundamente. Foi uma grande degustação livre, meio juvenil e sem muitas preocupações com o amanhã, que talvez tenha deixado a gente mais livre, sem muitas preocupações com talvez um espetáculo, coisas que levam tempo, não sei. Pleorama realmente no seu primeiro ano foi um grito utópico.

**2. Sobre a dinâmica criativa, a dinâmica relacional, a criação compartilhada.. vantagens e desvantagens...**

No inicio eu acreditava que um grupo se formaria por uma convocação, que a convocação daquelas 12 pessoas tinha sido acertada. E várias coisas trabalham com convocação, por exemplo quando a gente faz um evento no Facebook é uma convocação, quando a gente faz todo um trabalho de cartazes, banner, publicidade etc é uma convocação das pessoas. Com o tempo, a gente foi vendo que por mais que cada indivíduo acha que tem consciência do que quer, as vezes ele está percorrendo o caminho oposto do que sua consciência diz. Penso onde estou, estou onde não penso. Tinham 12 pessoas ali que através do pensamento comungavam, da experiência, dos desejos de

---

<sup>32</sup> Depoimento transcrito de Heron Sena a Eduardo Machado, dado em 18/01/2015, na Universidade Federal da Bahia, campus Ondina. O depoimento foi livre, uma avaliação do processo, considerando que o mesmo não fez o procedimento de responder o formulário do Google com o questionário de avaliação em junho de 2014 como os demais. A divisão em tópicos segue o fluxo do depoimento que não seguiu um questionário pré-estabelecido, mas as questões que foram surgindo. Uma entrevista livre.

viver isso, dos sonhos com arte diferenciada, mas no espírito e no corpo talvez não houvesse essa mesma comunhão, essa mesma experiência, porque – apesar do grupo está começando em um ano – não foi uma atividade bem iniciática. Cada um já estava percorrendo um caminho que ia colidir nisso. Aí uns se encontraram, outros acharam que se encontraram, por mais que na cabeça, no desejo, quisessem estar conosco. No entanto, essas pessoas que não ficaram, a grande parte delas era de áreas diferentes de conhecimento, ou então de vidas diferentes, de estruturas de vida diferentes, o que trouxe nesse um ano uma pluralidade de pensamentos. Do ponto de vista negativo [a **pluralidade de pensamentos**] fez com que nossas produções emperrassem, engessassem, porque por mais que a opinião delas fossem super válidas, não entendiam da logística teatral pra construir o evento e aí isso emperrava os nossos processos. Em compensação nós ouvimos muitas opiniões diferenciadas de letras, educação física, jornalismo, arte-vida, interesses espirituais... Muitas opiniões distintas que não eram só opiniões, na verdade. Porque o que cada pleorama dizia era visto como um ditame, como uma lei... A gente respeitou bastante a subjetividade coletiva, nesse sentido. Mas, no final de um ano, talvez mais do que as pessoas desejavam, talvez fora do pleorama tenham pessoas até mais pleorama, mas ficaram os corpos aptos.

### **3. Sobre a questão metodológica:**

O primeiro momento acho que teve uma natureza fundacional, nós estávamos descobrindo o que tinha de intersubjetivo, o que todos admiravam, o que todos imaginavam que são os deuses, o que chama atenção nos mitos e etc. isso com várias pessoas, doze, diversos colaboradores, pessoas que opinavam depois de passar pelas situações e tudo. Aí com o passar do tempo parece que, de olhos fechados, a gente começa a cumprir as coisas que a gente pensou. O começo foi super caótico porque nós pensamos dez milhões de coisas, todas elas juntas num turbilhão com opiniões opostas, opiniões metafísicas, ultrarracionais. Agora é como se fosse a prática, o resultado de um processo que talvez tenha uma natureza maior do que eu esteja pensando, achando que um ano depois o que nós estamos fazendo é prática. Mas, talvez no início, pelo fato de haver doze pessoas e a gente está debatendo nossa dinâmica, como ia ser nossa dinâmica, nós dêssemos muito valor às palavras, mais às palavras do que às ações. A gente permitiu que indivíduos que tinham só a palavra, interferissem muito nas ações.

### **4. Sobre a importância das imersões:**

Acho que as duas primeiras imersões, na ilha e Arembepe, mais do que aprender com as pessoas do local nós nos conhecemos. Essa dinâmica básica de acordar, alimentação, cotidiano, de compartilhar todos os momentos e os objetos. De como transformar o viver em um pensar criativo

que trouxesse informações e dados. As outras duas externas: o sertão e o tecnoxamanismo, nós fomos invadidos, nós já tínhamos feito essas duas imersões anteriores que era pra discutir nossa dinâmica de grupo, nas outras duas a gente não precisou mais. a gente discutia mais com os outros convidados do que entre nós. Aí nós pudemos nos debruçar mais sobre as pessoas, a cultura local, os eventos, a natureza, a paisagem, elas foram muito reveladoras do imagético pra gente. Tiveram também as outras duas imersões também em Salvador, que foram as festas sincréticas: Bonfim e Iemanjá, que aí pairou um comportamento habitual que se tem no dia de festa em que os indivíduos não abriram mão e não conseguimos chegar em nenhuma dela numa energia diferente porque cada indivíduo já é muito adestrado pra aquela situação enorme de milhões de pessoas. E tem que tomar cerveja, no tempo, como é o evento... O controle que o evento produz. Não deu pra gente alcançar, mas foram muitas experiências. O dois de fevereiro, eu gostei bastante do antes, da construção coletiva do estandarte. Aquele momento foi mágico.

### **5. O domo geodésico:**

Parte do meu coração essa coisa da geodésica se opor à hegemonia da arquitetura, digamos assim. Ela sempre ta inserida em um lugar em que as curvas são feitas apenas pelas folhas, pelos galhos, pela natureza e os prédios ao redor são extremamente retos, concretos, não convidativos. Ela é uma estrutura porosa que atrai o olhar e desperta curiosidade, diferente dos ambientes de parede que segregam. Ela tem o formato da terra e talvez por conta disso tenha uma estabilidade matemática que eu não se explicar, mas em que os canos ficam firmes e retornam sempre pra o seu ponto, por isso que ela é chamada também de matemática sagrada. Muitas coisas no universo do cosmus seguem essa matemática sagrada. É como se fossem também as fontes de hidrogênio superjuntas, quase se tornando uma pedra de gelo no momento em que ela é um cristalino. Ela hoje tem um emaranhado em cima que é um olho de deus, misturado com uma mandala e não precisa nem discutir o significado disso. Montá-la é sempre enriquecedor pra gente porque ela é trabalhosa, ela é manual. A gente tem que se afinar, sempre que tiver que montar ela, passar um tempo junto. Leve, um cosmo. Do lado de fora ela chama atenção por conta da sua estrutura ser côncava, chama atenção para o centro, curiosidade para o centro, mas quando você está no centro ela se torna convexa e íntima, une as pessoas e não sei porque as pessoas tem ideias diferentes, só pelo fato do formato ser diferente. Está num ambiente de educação também em que nós estamos adestrados a receber todos os conhecimentos do mundo de diversas áreas, a história de países orientais, sempre na mesma sala quadrada e reta, o que eu acredito que não chama atenção para o conhecimento. O conhecimento que fica impregnado em nós é o conhecimento da ação, da experiência, da visualidade, da apreensão sinestésica, o que é a geodésica.

## **6. A experiência do pleorama em contraste e diálogo com outras:**

Ela contrasta gritantemente no ponto de vista permacultural, porque é o único trabalho que eu fiz na vida que não gera lixo, em que o consumo de energia é reduzido. É totalmente devotado à natureza. A própria natureza do objeto, a forma com a qual a gente lida com o tempo, a dramaturgia, que é uma dramaturgia do corpo, uma dramaturgia-liturgia, ritual, os temas... porque parece que o nosso desejo não é falar dos dramas, dos dramas e novelas dos seres humanos, mas sempre pensamos em contar a história da terra, de deuses, ou então o aspecto mitológico de Canudos. A não repetição também é um fator que toca a criatividade gritantemente. Só o fato de nunca pensar em repetir, não preparar um roteiro prefixado, dá um espaço pra criar. Uma tensão e um frisson criativo diferenciado de uma repetição que soa como trabalho.

## **7. Avaliação da experiência:**

É como se depois de ter passado por tudo isso, e continuar passando – porque eu não sei se essa cachaça vai passar –, eu criei mecanismos pessoais para transformar em ações, transformar em imagem, assuntos que me chamavam atenção e que eram intocados, por exemplo da metafísica ou da cura. Eu começo a mexer de forma xamânica, que é uma palavra também do grupo, sabendo que isso também pode ser convertido em arte pra ser assistida ou arte pra ser coabitada, arte pra ser feita junto, uma sensibilidade. Eu também pude desfrutar do não saber o que vai acontecer antes da coisa acontecer, um exercício diferenciado, eu vi como uma meditação. Atuar como meditação.

**ANEXOS**



## **ANEXO I – MODELO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Eu, (*nome, nacionalidade, idade, estado civil, profissão, endereço, RG*), declaro que fui convidado a participar de um estudo denominado Projeto Pleorama, associado à pesquisa de mestrado de Eduardo Machado dos Santos, intitulada Por uma horizontalidade nas Relações Criativas: o papel do diretor no processo compartilhado de criação teatral, cujos objetivos é investigar como o papel do encenador num processo compartilhado de construção de obra artística cênica potencializa a relação criativa horizontal.

A minha participação no referido estudo deu-se no sentido de integrar o Projeto Pleorama, grupo de pesquisa que se reuniu por doze meses com o intuito de investigar na prática artística cênica a criação compartilhada **através de estudos, viagens, debates, experimentos cênicos e eventuais outras atividades.**

Fui informado de que me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas conseqüências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação. Enfim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Autorizo expressamente a utilização gratuita do uso de meu nome, voz, imagens e depoimentos nos materiais do projeto Pleorama, desenvolvido sob a coordenação de Eduardo Machado dos Santos, no período de 01 de julho de 2013 a 31 de junho de 2014, na cidade de Salvador – BA, para utilização dos direitos licenciados em campanhas de comunicação da pesquisa, tanto em mídia impressa (dissertação, periódicos, publicações, informativos, livros, catálogos, revistas, jornais, entre outros) das licenciadas, como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado Multimídia, “home vídeo”, DVD (“digital vídeo disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento, seja em ambiente privado ou de frequência coletiva, desde que as utilizações

estejam estritamente vinculadas ao projeto a que alude a presente autorização e não tenham quaisquer fins lucrativos.

Salvador, (*dia, mês e ano*).

*(Nome e assinatura do integrante do projeto)*

Eduardo Machado dos Santos

*coordenador responsável pelo Projeto Pleorama*

**ANEXO II – MODELO TERMO DE AUTORIZAÇÃO - FOTOGRAFIA****TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

Pelo presente instrumento, eu, \_\_\_\_\_, portador do CPF \_\_\_\_\_ e RG \_\_\_\_\_, FOTÓGRAFO, autorizo o pesquisador **Eduardo Machado dos Santos**, portador do RG \_\_\_\_\_ e CPF \_\_\_\_\_, a utilizar as fotografias de minha autoria, a serem veiculadas, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de audiovisuais), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exposições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha os registros fotográficos do processo de pesquisa realizado de julho de 2013 a junho de 2014, denominado **Projeto Pleorama**, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o pesquisador Eduardo Machado dos Santos poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que está expresso nas fotografias, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 26 de janeiro de 2015. (*Assinatura do Fotógrafo*)