

Teatro de Criação: Espaço de Conversação Dialógica e Construção de Narrativas Alternativas

Ana Luiza de Azevedo Junqueira e Ricardo Simões Jaenicke*

Resumo

Este artigo pretende apresentar o teatro de criação enquanto um possível recurso para a construção de espaços dialógicos em grupo. O teatro de criação foi desenvolvido pelo psicodramatista Albor Renones e tem como inspiração o teatro espontâneo, desenvolvido por J.L Moreno, além das ideias de outros autores, como Michael Foucault e Felix Guattari. O teatro de criação segue uma metodologia baseada nas etapas de trabalho desenvolvidas por Moreno: aquecimento, dramatização e compartilhamento. Durante a etapa de dramatização, são desenvolvidas cenas de forma espontânea juntamente com o grupo e através delas é possível construir um contexto conversacional que possibilita a ação criadora e a construção de narrativas alternativas.

Palavras-chaves. Conversação Dialógica, Grupo, Narrativas, Teatro de Criação.

Introdução

A inspiração para construir este texto surgiu da proposta de pensarmos sobre a nossa prática profissional enquanto um exercício de reconhecermos as próprias experiências como possíveis conhecimentos produzidos no nosso cotidiano. A possibilidade de refletir sobre o nosso fazer profissional tornou este trabalho ainda mais instigante e interessante para nós, na medida em que possibilitou colocar em diálogo o que temos feito com o que temos aprendido teoricamente. Segundo Grandesso (2009) podemos considerar que refletir sobre uma prática apresenta-se como uma ação generativa, tomando como eixos norteadores questões epistemológicas e teóricas.

Dentre algumas práticas que desenvolvemos nos nossos diversos contextos profissionais, pensamos em eleger uma prática grupal que vivenciamos intensamente ao longo dos últimos anos, o teatro de criação. Há quinze anos fazemos parte de uma trupe de teatro de criação chamada “Trupe DK”, grupo formado por alguns psicodramatistas de Belo Horizonte. Tivemos o primeiro contato com o teatro de criação em um congresso brasileiro de Psicodrama no ano de 2001. Lá participamos de uma apresentação de uma trupe formada pelo criador da proposta, o psicodramatista Albor Vives Renones. Achamos o trabalho bem interessante e resolvemos convidá-lo para nos oferecer uma formação em teatro de criação. Assim, nossa trupe se formou e.

*Alunos da V turma do Certificado Internacional em Práticas Colaborativas e Dialógicas INTERFACI e Houston-Galveston e Taos Institute, 2015.

começamos a trabalhar. Ao longo dos últimos quinze anos desenvolvemos mais de uma centena de trabalhos nos mais diversos contextos coletivos: escolas, comunidades, empresas, salas de aula e grupos de trabalho que tinham a proposta de refletir sobre sua atuação cotidiana.

Apresentando o Teatro de Criação

Mas, o que vem a ser o teatro de criação? O teatro de criação nasce no contexto psicodramático e tem como importante inspiração o teatro espontâneo, modalidade teatral desenvolvida por Jacob Levy Moreno, pai do Psicodrama, da Socionomia e da Psicoterapia de Grupo. Quem conhece a vida de Jacob Levy Moreno pode afirmar que ele foi um grande gênio inovador em busca da inclusão e da organização social, além de ser um estudioso da espontaneidade e criatividade presentes nos indivíduos.

Historicamente, sua trajetória de vida é dividida em quatro fases: religiosa, teatral, científica e terapêutica. Foi na fase teatral, por volta de 1920, que Moreno propôs a abertura do teatro convencional para o teatro da espontaneidade. Tudo começou com alguns de seus questionamentos, na época, em relação às conservas do teatro convencional, que colocava o expectador numa posição aprisionada de seu status espontâneo e interativo. Para ele, o teatro tinha se corrompido pela conserva cultural e perdido seu verdadeiro lócus de espontaneidade. Como se o teatro sofresse de uma “patologia”, sendo só uma reprodução rígida do que foi elaborado no passado pelo dramaturgo, impedindo a liberdade de expressão dos atores e da plateia.

A partir destas críticas, Moreno propôs o teatro espontâneo, que foi à primeira manifestação de teatro de improviso existente. O teatro espontâneo tinha como grande pretensão revolucionar o teatro tradicional abolindo algumas conservas dramáticas e propondo o teatro como um lócus de ação e interação espontânea. Moreno via nesta possibilidade teatral mais do que uma nova categoria de teatro, mas sim a abertura do homem para uma nova dimensão da existência mais espontânea e criativa. Segundo Moreno, em seu Livro “O Teatro da Espontaneidade” editado no ano de 1941, a mudança de proposta concretizou-se de quatro formas:

- 1- Eliminação do dramaturgo e do texto teatral por escrito.
- 2- Participação da audiência, ser um teatro sem espectadores. Todos são participantes, cada participante é um ator em potencial.

- 3- Atores e platéia são agora os únicos criadores. Tudo é improvisado: a peça, a ação, o motivo, as palavras, o encontro e a resolução dos conflitos.
- 4- O antigo palco esta desaparecido; em seu lugar desponta o palco espaço, o espaço aberto, o espaço da vida, a vida mesma.

Após a abertura da proposta de Moreno, várias formas de teatro de improviso foram elaboradas ao longo do tempo. Citamos alguns: teatro de playback, teatro do oprimido, teatro do invisível e teatro de criação. Todos mantêm a configuração de realizar um tipo de teatro que abole o uso prévio de um roteiro teatral. A crítica principal é que, geralmente, o roteiro contém tudo que é dito pelos atores no palco e todas as indicações sobre o que deve ser feito para que a representação seja realizada, promovendo um espaço de reproduções e não de criações.

O teatro de criação surgiu como uma prática coletiva desenvolvida pelo psicodramatista Albor Vives Renones. Além de se inspirar nos princípios do teatro espontâneo de Moreno, Renones também lançou mão das idéias de Walter Benjamin, Michael Foucault, Gaston Bachelard, Guilles Deleuze e Felix Guatarri para construir as bases teóricas que sustentam a prática do teatro de criação. Esta prática usa como metodologia de trabalho as fases do psicodrama: aquecimento, dramatização e compartilhamento. Vamos compreender quais são os objetivos e propósitos de cada uma destas fases neste trabalho.

O **aquecimento** consiste na primeira etapa do trabalho. No caso do teatro de criação, existem dois momentos dentro desta etapa: o aquecimento entre os atores e o aquecimento com todos do grupo no espaço em que o trabalho será realizado. O aquecimento dos atores começa muito antes do dia e do momento da realização do trabalho. No caso da nossa trupe, temos encontros regulares em que nosso objetivo é nos desenvolvermos enquanto atores de teatro de criação. Para isso, utilizamos de muitos exercícios de expressão corporal, atividades que possam ativar nossa criatividade e ampliar nossas perspectivas através do uso de ressonâncias. Além disso, quando há alguma apresentação marcada , geralmente dedicamos alguns encontros nos preparando para este trabalho específico. Sempre que apresentamos temos um tema

1. Albor Vives Renones tem alguns livros publicados sobre o Teatro de Criação, neles ele desenvolve as bases teóricas e a prática desta proposta, são eles: “Do Playback ao teatro de Criação”, “O Riso Doído: Atualizando o mito, o rito e o teatro grego” e “O Imaginário Grupal: Mitos, Violência e Saber no Teatro de Criação”.

norteador, seja oferecido por nós numa apresentação aberta, seja delegado á nós quando somos convidados a realizar um trabalho com um tema já pré-estabelecido. Muitas vezes o convite surge de uma empresa ou instituição que já diz qual tema gostaria que abordássemos na apresentação. Alguns exemplos de temas que já trabalhamos: dia internacional da mulher, relação pais e filhos, luta anti-manicomial, assedio moral nas corporações, saúde mental do trabalhador, desgaste dos médicos em jornadas triplas de trabalho. A partir do tema proposto, nos preparamos através de leituras reflexivas, conversações e exercícios corporais que se relacionam com a temática. Além disso, o tema nos orienta na construção prévia de como vamos realizar o aquecimento junto com grupo no momento da apresentação. Em cada trabalho, o aquecimento com o grupo é desenvolvido de forma diferente, dependendo do tema e do contexto onde será realizado o trabalho.

No momento da apresentação é necessário desenvolver um processo de aquecimento dos atores junto ao grupo. A intenção primeira é grupalizar, transformar um “bando de pessoas” em um grupo. Para isso, utilizamos de movimentos corporais, caminhadas, toques, exercícios de interação, música, jogos ou qualquer outra atividade que permita aos membros do grupo se disponibilizem fisicamente, emocionalmente e relacionalmente para o trabalho. Depois do processo de grupalização, passamos para o aquecimento relativo ao tema da apresentação. Para isso, utilizamos de dispositivos diversos para sensibilizar o grupo em relação ao tema em questão, em cada trabalho pensamos em algo distinto relacionado com o tema.

Com o grupo já aquecido, chega o momento da **dramatização**. Nesta etapa o espaço cênico é aberto para que as cenas possam ser criadas, lembrando que não há nenhum tipo de roteiro prévio que irá conduzir as interações dos atores e será parte deste momento o convite de interação com a plateia de forma espontânea. Esta ideia de poder construir junto com o grupo o trabalho parte do principio da incerteza e da instabilidade presentes no pensamento pós-moderno, ou seja, não é possível prever como o trabalho em grupo irá acontecer. Diante disso, não é possível controlar quais histórias surgirão e muito menos quais cenas serão dramatizadas. A trupe juntamente com o grupo constrói tudo que vai ser produzido nesta fase.

As dramatizações começam a acontecer inspiradas pelo aquecimento. Geralmente o diretor da trupe abre um espaço de conversação com a plateia e, aos poucos, convida as pessoas para compartilharem histórias, sentimentos, imagens, ou qualquer tipo de relato que se relacione com o tema do trabalho ou que tenham sido

suscitadas ao longo do aquecimento. As histórias que surgem podem ser relativas à vida das pessoas, histórias do grupo, políticas e sociais. Tudo aquilo compartilhado pela plateia servirá de matéria prima para inspirar as cenas criadas pelos atores. Na medida em que a conversação vai se desenrolando, o diretor ouve as várias histórias e, aos poucos, permite-se “atravessamentos”, a partir das ressonâncias que surgem.

Uma ressonância é uma abertura: a falas, olhares, silêncios; um diretor responde. Sua resposta afasta-se do mesmo quanto mais ele permitir-se e estiver disponível para abrir naquilo que viu, ouviu e sentiu, aquilo que falta, aquilo que poderia ser, aquilo que está junto, aquilo que teria sido... Ambos os conceitos, ressonância e rizoma, indicam uma intenção clara de **desconstruir** o que está dado como narrativa inicial da plateia, na certeza de sua **afirmação como sendo únicas versão e forma de ver o evento (grifo nosso)**. (RENONES, 2004, p.77)

O conceito de ressonância é fundamental no Teatro de Criação. São as ressonâncias que surgem no diretor, atores e plateia é que servirão de base para a criação das cenas. A partir das ressonâncias do diretor, ele convida os atores a construir cenas. Geralmente os estímulos para construção da cena oferecidos pelo diretor aos atores são amplos: algum tipo de personagem ou personagens, um contexto para que a cena possa ocorrer ou um título para a cena. Os atores então se colocam dentro da referência escolhida e iniciam uma cena. Ao longo da cena o diretor pode convidar pessoas da plateia a entrarem no lugar de alguns personagens, dando continuidade à história contada. Mas há também a liberdade de quem entra dar novos rumos a cena. Há também a possibilidade das pessoas que se aventuram nesta nova cena darem um rumo totalmente diferente. Pedirem um novo quadro de referência. Mudarem radicalmente a postura dos personagens. Modificarem os personagens a partir de alguma fala postura ou gesto, da própria cena, ou das que observou/vivenciou anteriormente. Ou simplesmente vivenciarem outros ângulos da cena até então pouco explorados.

Após as cenas, a plateia é convidada a compartilhar sentimentos, sensações e lembranças emergidas a partir daquela cena assistida e, assim, uma multiplicação de sentidos se tornam disparadoras de associações de ideias, emoções e pensamentos, retroalimentando a criação de novas cenas. Ao longo de toda esta etapa há momentos de conversas e momentos de dramatização de forma entrelaçada e contínua. Não há uma regra que determine quando as cenas irão acontecer. O diretor encontra ao longo da conversação, narrativas que possam ser transformadas em cena. Convém lembrar que as cenas podem ter como ponto de partida as ressonâncias nascidas de uma história específica ou podem partir das ressonâncias das várias histórias relatadas.

A etapa final do trabalho é a etapa do **compartilhamento**. Este momento é indispensável para que as experiências vivenciadas ao longo da apresentação tenham um sentido de apropriação para a vida cotidiana. Nunca sabemos a abrangência e repercussões das cenas na vida das pessoas que participaram. Ao longo do trabalho, muitas associações são feitas, novas conexões surgem, novas perspectivas brotam, velhas histórias são revisitadas, afirmações velhas se solidificam, novas florescem e possibilidades de ampliação de perspectivas e sentidos são estimuladas nesta etapa de reflexão. Depois de assistir e vivenciar uma experiência intensa de criação e construção de cenas é importante que o grupo ainda tenha um espaço para construir sentidos coletivos e individuais. É importante nesta fase que cada pessoa possa dizer da sua própria experiência e que não haja espaço para interpretações e julgamentos em relação ao que foi construído pelos outros participantes. Ou seja, apesar de ser um momento de construção coletiva, é imprescindível que cada um tenha seu espaço de expressão individual livre de julgamentos ou censuras. A proposta é que se construa na fase do compartilhar um contexto relacional colaborativo, em que possa haver trocas horizontais e que as pessoas se sintam confortáveis e seguras para isso. O objetivo é que no final do compartilhar as pessoas saiam com possibilidades de reflexões e elaborações, mais do que com conclusões fechadas. A ideia é abrir portas e não fechá-las, ou seja, abrir novos sentidos.

Teatro de Criação, Narrativas e Conversação Dialógica

No Teatro de Criação a grande matéria prima para a criação de cenas são as múltiplas narrativas vindas do grupo ao longo do trabalho. Estas narrativas contam histórias vivenciadas por cada um ou pelo grupo (se é um grupo que já se conhece), descrevem estados emocionais experimentados naquele momento, proferem opiniões sobre o tema em questão, propõem ideias e desejos em relações às dramatizações construídas. Enfim, as várias narrativas servem como linhas que tecem as interações entre as pessoas do grupo. Anderson (2010) explica que as narrativas referem-se a como as pessoas organizam, explicam, entendem e geram significados às suas vidas, às suas experiências e a acontecimentos que ocorrem ao seu redor. Acrescenta que a narrativa é uma forma de dar coerência e estrutura a eventos e fragmentos de nossas experiências. Além de dar sentido e organização às experiências de nossas vidas, a autora também diz

que servem como formas de construção das nossas identidades. Ou seja, formas discursivas não apenas organizam os eventos e nossas experiências no mundo, como também organizam histórias sobre nós mesmos que utilizamos de forma a construir o que chamamos de nossas identidades (autoidentidades), quem é. Por isso, escolhemos como porta de entrada para o trabalho com o teatro de criação as múltiplas narrativas emergentes. Elas são as expressões do que as pessoas entendem como mundo, experiências, e principalmente, como elas se veem.

Michael White e David Epsom também postulam que as histórias organizam e dão sentido às experiências vividas. Estes terapeutas oriundos da Austrália e Nova Zelândia são representantes dos estudos das narrativas no campo psicoterapêutico. A terapia narrativa pode ser compreendida como um conjunto de práticas orientadas pelo pensamento pós-moderno, uma vez que tem como pressupostos básicos a natureza construída da realidade, a função generativa da linguagem, a impossibilidade de um conhecimento objetivo e isento de valores e o foco no significado (Grandesso, 2009). Dentro destes pressupostos, a terapia narrativa se revela principalmente a partir da ideia de que a linguagem constrói modos de descrever o indivíduo e que isso trará um impacto importante naquilo que se considera subjetividade. Para eles as pessoas organizam estas experiências em sequências de eventos temporais que acabam construindo um relato coerente sobre si mesma e sobre o mundo. Uma história pode ser definida como uma unidade de sentido que oferece uma estrutura para a experiência vivida. É através destas histórias que a experiência é interpretada (Epston et al, 1998, p.119).

É importante ressaltar que estas histórias construídas são constitutivas na vida de cada um, na medida em que elas modelam as experiências e as relações entre as pessoas. Esta modelagem se dá a partir dos recortes que são feitos nas narrativas, ressaltando algumas partes e ocultando outras, há uma espécie de seleção de acontecimentos na construção de uma história. Neste processo de constituição/construção da subjetividade fica claro que as narrativas sobre algo vivido não contemplam toda a experiência. Entre a narração e a experiência, é possível encontrar algumas frestas, brechas, espaços. Uma narração nunca contempla totalmente a experiência vivenciada, sempre fica algo a ser contemplado ou espaços a serem preenchidos: pensamentos, intenções e sentimentos que estão presentes na vivência de uma experiência, mas que não são incorporadas às narrativas.

Ou seja, uma história nunca é fechada em si mesma. Pode ganhar outras aberturas, principalmente, em contextos de conversação, em que a escuta e a interação dos interlocutores propõe a construção de outros sentidos.

A partir daí, os autores desenvolvem também a noção de narrativas dominantes. Referem-se às narrativas predominantes expressas pelos clientes no contexto terapêutico que abarcam apenas determinados aspectos da experiência e que de alguma forma restringem as possibilidades existenciais daquele indivíduo. A concepção de narrativas dominantes é inspirada pelas ideias de Michael Foucault, acerca do poder. Foucault não entende o poder como um atributo ou característica de alguma pessoas ou instituição, mas como um efeito do discurso. Discurso é entendido como um conjunto de práticas, metáforas, significados compartilhados, histórias e imagem que cooperam na determinada construção de um fato, evento ou objeto. (FOUCAULT, 1979)

Partindo desta noção de discurso e poder, é possível pensar que as histórias estreitas, com perspectivas restritas, têm como efeito as escassas alternativas de transformação da existência. Essas histórias estreitas, transformadas em histórias dominantes, produzem pessoas e comunidades com menores potenciais de ação, com narrativas empobrecidas de identidades e menores possibilidades de performances. São histórias que levam as pessoas a perpetuarem um “mais do mesmo”, como redundâncias operacionais que as mantêm aprisionadas em seus próprios infortúnios (GRANDESSO, 2011).

Em um trabalho de teatro de criação o processo de conexão entre as narrativas é infundável e acontece através das conversações entre os membros do grupo e das cenas construídas. Nas cenas, a trupe participa oferecendo “linhas” para que se criem novas tramas e conseqüentemente novos desenhos. Esta multiplicidade de linhas e desenhos não é trivial. Estamos tentando co-construir conhecimentos. Kenneth Gergen (2010) e Harlene Anderson (2010) dizem que para o construcionismo social, o relacionamento é a morada do conhecimento: “Dessa perspectiva, idéias, verdades ou autoidentidades, por exemplo, são produtos dos relacionamentos humanos” (Anderson, 2010, p. 35). Para o construcionismo social, significados e a própria realidade são constructos dos relacionamentos humanos. Esta maneira de evocar, como base da criação da realidade de relacionamento, é uma mudança de visão em relação a todas as teorias e abordagens que centralizam o conhecimento dentro do indivíduo, a partir de uma posição individualista. A partir desta mudança epistemológica na forma de como conhecemos o que conhecemos, as abordagens pós-modernas (e aqui incluímos o teatro de criação)

rejeitam a possibilidade descartiana de separar o objeto do cognoscente. Sujeitos e objetos foram separados para se tentar apreender melhor o objeto a ser conhecido a partir da tradição iluminista. Nas teorias pós-modernas, torna-se impossível de realizar esta operação.

O passo que o construcionismo claramente propõe é que tampouco um sujeito, mesmo com a capacidade de reflexão de separar o que tem dele próprio na observação, seja uma forma pelo qual ele constrói e apreende a realidade. É no relacionamento que o significado é construído, a partir de um eterno processo de negociação, persuasão, convencimento, retórica e legitimação. A ideia de que a mente espelha o que está lá fora na natureza (captura o real) e traduz fidedignamente o que viu ou compreendeu justamente a ideia de representação, é rejeitada pela visão relacional do construcionismo e da abordagem colaborativa. A ênfase aparece nas ações coordenadas entre as pessoas e nas ações complementares que cada envolvido no diálogo cria nas sequências relacionais. Vemos que o significado não reside em nenhum dos dois indivíduos, mas somente na relação de ambos, para que o significado ocorra. (GERGEN 2010)

Assim, significados não são processados na mente das pessoas, mas sim, na conversação que se estabelecem uns com os outros. A forma de produzir significados, juntamente com os valores e a maneira de descrever as experiências, a si mesmo e os eventos ao nosso redor, seriam o que chamamos de sentido. Como descrevemos, o significado co-construído e os valores adjacentes seriam os elementos que estamos atentos para entender os sentidos que alguém dá ao falar de si, do mundo e do “real” no teatro de criação. Estamos sempre tentando co-construir significados, lógicas de sentidos (a junção de significados, valores e descrições) e novas narrativas alternativas. Segue algumas palavras de Albor Renones, elaborador do teatro de criação.

O teatro de criação possibilita uma retomada da tradição de contar histórias de fazer essas histórias ser compartilhadas, o que implica ouvi-las, de construir uma narrativa comum às pessoas, de fazê-las conscientes de sua cumplicidade com as histórias dos outros, e dos outros com as suas. Possibilita a ação criadora, de não se resignar a uma narrativa, mas dar-lhes novos elementos e permitir-se experimentar alternativas para a vida em cena. (RENONES, 2004, pg. 190).

Assim como na abordagem colaborativa e na terapia narrativa, o teatro de criação busca não se resignar a uma única narrativa, acredita-se que é possível construir e experimentar novas alternativas para vida, através da construção de outras muitas narrativas. Existem muitas estórias dentro das estórias, e o ato de não se resignar a uma

única estória, está na crença de que a vida é multi-estoriada, não existindo assim uma única estória legítima.

No trabalho de criação acredita-se também que as narrativas têm brechas e lacunas que podem ser preenchida de diversas formas. Muitas vezes estas brechas se tornam aberturas para que outras pessoas do grupo tragam outros elementos, que se agregam a uma história (ações complementares que podem ampliar significados) e, assim, a possibilidade de novas conexões, que serve como inspiração para as cenas construídas.

Agregar elementos ressoantes de outros membros da plateia à narrativa de um deles constrói um amálgama que, pela diversidade e contradições, abre portas para se olhar diferentemente o que um membro disse. Ajudando a co-construir outros significados e a ampliar lógicas de sentidos através de novas formas de descrever o que foi narrado, acrescentando ou intensificando alguns valores e/ou trazendo significados implícitos daquele inicialmente colocado.

Uma das formas de agregar novos elementos às histórias é quando o diretor que está conduzindo o trabalho busca, através de perguntas, novos elementos ressoantes no grupo. Por exemplo, no momento em que alguém relata uma história específica durante a apresentação, o diretor pode propor as seguintes perguntas à plateia: Que outras histórias esta história lembra? Se esta história tivesse um título, qual seria? Alguém mais já se sentiu desta forma? Qual parte desta história mais chama a atenção de vocês? Quais personagens surgem quando vocês escutam esta história? Surge alguma música ou imagem quando vocês escutam esta história? Qual? Através destas e outras perguntas buscam-se criar aberturas que ampliem a rede de sentidos sobre a história contada. No momento em que se amplia a perspectiva, criam-se novos enquadramentos do cenário inicial. Desta forma, a história inicial ganha outros elementos e se transforma em outra história construída coletivamente. Esta história coletiva não pertence mais há uma única pessoa, mas sim a todos que participaram e a construíram.

Para haver este processo de ampliação de sentidos a trupe conta também com o recurso da linguagem cênica. Na perspectiva construcionista social a linguagem constrói a realidade. Dizer que a linguagem não representa a realidade, mas a constrói, é considerar a linguagem como uma prática, ou como alguns autores construcionistas dizem, é considerá-la a partir de suas características performáticas (SPINK, 2004). Partindo deste pressuposto construcionista de que a linguagem não representa a realidade, mas a constrói, é interessante focar um importante princípio do teatro de

criação: a impossibilidade de repetição ou transcrição literal para a cena do que foi narrado. Renones (2008) acredita ser impossível reproduzir na cena, fidedignamente, uma história contada. Assume-se uma posição contrária: se não é possível à repetição, que se faça a criação de uma nova cena, que se liga a primeira não por sua literalidade, mas pela rede complexa das diferenças e conexões provindas do grupo.

As cenas no teatro de criação se inserem ao longo da conversa que ocorre entre o diretor, atores e todo o grupo. Não existem momentos certos, previstos ou determinados para que isso aconteça, apenas momentos em que o diretor e atores entendem que a linguagem cênica pode estar á serviço do contexto conversacional dialógico estabelecido no grupo.

A partir daí, podemos pensar em algumas funções que a cena possa ter durante um trabalho de teatro de criação. A primeira função que reconhecemos é a de **ampliar sentidos**: as cenas podem servir à conversação na medida em que ela amplia a rede de sentidos (descrições, significados e valores) sobre o que está sendo conversado. A segunda função é a de **construir narrativas alternativas**: as cenas podem servir como um instrumento de construção de narrativas alternativas, na medida em que ela pode representar aspectos não dominantes de alguma narrativa específica ou sobre as várias narrativas trazidas. A terceira função é **manter o diálogo vivo**: as cenas podem servir como dispositivos para que a conversa generativa possa florescer e dar continuidade a manutenção do aquecimento do grupo. O diálogo é um processo dinâmico e gerador, e a transformação é sua marca inerente (ANDERSON,2016)

Enfim, as cenas podem servir á conversação dialógica, mantendo o diálogo vivo, quebrando a noção de verdades únicas e exaltando a busca pelas diferenças, que ajudam a combater as histórias dominantes e empobrecidas, levando à ampliação de novas possibilidades relacionais.

Fragmentos de uma apresentação

Para que possamos exemplificar ou dar vida á tudo que temos dito até agora, decidimos contar um pequeno recorte de uma apresentação que fizemos. Este recorte servirá para elucidar melhor o que temos apresentado enquanto teatro de criação. Para selecionarmos um pequeno trecho fizemos uma difícil seleção entre tantas experiências marcantes e significativas vivenciadas através da TRUPE DK. Lembrando que sempre

se perde muito quando transcrevemos uma experiência viva, mas tentaremos criar a emoção deste momento.

No ano de 2004 participamos do Congresso Brasileiro de Psicodrama em Belo Horizonte e neste congresso havia uma modalidade de trabalho que se chamava “Comunidade em Cena” que tinha como proposta a realização de atividades psicodramáticas em diversos contextos sociais da cidade sede do congresso, neste caso em Belo Horizonte. Nossa trupe foi convidada para realizar um trabalho juntamente com os catadores de papel que faziam parte da ASMARE (Associação de catadores de papel, papelão e material reciclado). Durante nossa preparação para o trabalho resolvemos adotar como título da nossa apresentação a frase que acompanha a logomarca da associação: “Reciclando Lixo, Reciclando Vidas”. O trabalho aconteceu dentro de um espaço cultural que a associação havia criado, chamado Reciclo. Este espaço foi construído pelos próprios catadores dentro de um galpão, todos os objetos que compunham o espaço foram feitos utilizando-se de vários tipos de material reciclável.

No dia da nossa apresentação estavam presentes muitos catadores de papel e técnicos que trabalhavam na associação, oferecendo suporte para todo o trabalho: desde a reciclagem até a criação das peças que utilizavam do material reciclável. Além deles, a plateia também era constituída por alguns participantes do congresso de Psicodrama.

Não temos como pretensão relatar como foi toda a apresentação neste dia, mas selecionamos um momento que foi marcante para nós e que consideramos ser um recorte que ilustra a função da cena no trabalho.

Durante a apresentação, houve um momento em que um homem, que trabalhava como técnico da associação relatou ter perdido a mãe havia pouco tempo em decorrência de um acidente em que ela tinha sido atropelada por um caminhão de lixo. Ele contou sobre a dor de perder a mãe e da revolta por ela não ter sido assistida pelo motorista no momento do acidente.

Ao contar esta história, se instalou no grupo um clima de tristeza e revolta. Neste momento quem estava dirigindo o trabalho da trupe (Evanderson) convidou dois atores (Heide e Ricardo) para se posicionarem no palco e desenvolvessem uma cena espontânea, a partir de um cenário específico. Neste caso, ele sugeriu que o cenário para a cena acontecer fosse um jardim. Por que um jardim? Nunca saberemos. São as ressonâncias e “frestas” que acontecem e devem, no caso do teatro de criação, ocorrer ao diretor em segundos. A cena começa com a Heide passeando pelo jardim e, logo em

seguida, Ricardo entra na cena. Ao encontrar com a Heide, ele dá um forte abraço nela e diz: Que saudade! O abraço dura alguns instantes e Heide muito emocionada corresponde o abraço dizendo: Quanto tempo! Ambos pareciam emocionados pela surpresa do encontro. Um misto de não acreditar e um desejo de que isso já tivesse acontecido antes.

E, então, ela convida Ricardo para conhecer o jardim que ela havia cultivado nos últimos tempos. Passeia de mãos dadas pelo jardim mostrando as várias flores e plantas que ela havia plantado. Durante este passeio, Ricardo se mostrava surpreendido e encantado pela beleza daquele jardim. Em um determinado momento disse: “Nossa, não sabia que você tinha tanta habilidade assim para as plantas, seu jardim é lindo!” Depois de um tempo apreciando as criações dela, Ricardo anuncia que precisa ir embora, pois precisava voltar para algum lugar desconhecido. Uma sensação de perda e tristeza parece abater os dois com a iminente e necessária despedida. Havia um clima de despedida eterna, como se ambos soubessem que este encontro seria a última oportunidade de se verem. Heide fica triste e resolve escolher a flor mais bela do jardim, para que ele levasse embora, como forma de lembrança daquele encontro. A cena termina com a entrega da flor e com outro longo abraço de despedida. Despedidas acometem a todos, são inevitáveis, são constantes... eternas.

Após a cena era possível notar uma forte emoção presente na plateia. Muitos chorando explicitamente, outros com olhos vermelhos ou mareados, alguns olhando atentamente para os integrantes da Trupe incrédulos. O diretor pediu, então, para que as pessoas pudessem dizer sobre como estavam se sentindo naquele momento. Imediatamente, o rapaz, que havia contado a história sobre o acidente da mãe, contou que estava muito emocionado com a cena da trupe, pois havia lembrado que logo após a perda da mãe, ele havia começado a produzir flores com garrafas pets recicláveis e que, graças a isso, ele tinha conseguido o trabalho enquanto instrutor na Associação. Além disso, ele disse ter ficado muito surpreso ao assistir a cena e ver a coincidência sobre as flores e, naquele exato momento, havia também percebido que produzir flores recicláveis tinha sido um recurso encontrado por ele para lidar com morte da mãe, já que a mãe tinha um grande interesse por flores, orquídeas. Muitas emoções e choros por parte do rapaz e de outros membros e companheiros de reciclagem que conheciam a história dele. Todos estavam visivelmente emocionados em conhecer outra parte da história que nunca haviam conversado sobre.

Ele continuou dizendo que diante desta constatação havia ficado mais motivado

a continuar produzindo peças artísticas com materiais recicláveis. Após este relato, outras pessoas da plateia começaram a contar histórias sobre momentos da vida em que viveram a perda de alguém querido e como tinham encontrado recursos para superar este momento. Além disso, algumas pessoas começaram a compartilhar do desejo que tinham em poder reencontrar alguém que já faleceu para que pudessem dizer algumas coisas que não tiveram oportunidades de dizer.

Escolhemos este fragmento de apresentação, pois entendemos que neste recorte é possível identificar algumas funções dialógicas da cena no teatro de criação. Podemos reconhecer a função de criação de narrativas alternativas. A narrativa contada pelo participante dizia de uma história de perda de uma pessoa querida, onde a tristeza, a dor e a revolta estavam muito presentes. Na cena construída após o relato, nenhum destes sentimentos estava presentes explicitamente, não houve uma cena de morte, de acidente, de revolta ou de dor. Diferente disso houve uma cena onde o sentimento de amor e cuidado se sobressaía através de um inusitado encontro afetivo no jardim. Desta forma foi possível alcançar outros aspectos menos dominante da narrativa inicial afinal era possível perceber no relato sobre a perda da mãe, todo o afeto que existia nesta relação e que gerava toda a dor diante da situação. Talvez se o amor não estivesse presente, não haveria o sentimento de saudade, revolta e dor. Ao identificar estes valores presentes na narrativa, a trupe então, resolveu buscar construir uma cena que contemplasse estes valores, criando assim novos olhares para a história inicial.

A cena também serviu como dispositivo para a ampliação de sentido. Através da cena o narrador construiu um novo sentido, por exemplo, para o fato de produzir flores com garrafas pets recicláveis. A partir da cena ele pôde reconhecer a produção de flores artesanais enquanto um recurso construído para superar a perda da mãe. Além disso, as flores representavam uma lembrança dela, já que as plantas remetiam a um grande interesse de sua mãe. Até então, estes sentidos pareciam ainda não terem sido atribuídos ao seu trabalho enquanto artista plástico, através da cena foi possível realizar outras associações dentro daquela experiência.

Finalmente, é possível notar que a cena serviu para manter o diálogo vivo entre os participantes, favorecendo o aquecimento interacional do grupo. Após a cena, a conversa se desenvolveu através de outras histórias que se conectavam de formas diversas com a cena. Além das histórias, houve relatos dos participantes sobre os sentimentos suscitados ao assistirem a cena ou comentários que se referiam ao tema da perda e da superação. Houveram relatos emocionados que trouxeram um tom bastante

afetivo para a conversa do grupo, surgindo inclusive músicas e imagens que traduziam o estado emocional daquele momento.

Reflexões Finais

Muitas são as implicações de um trabalho em grupo na ótica pós-moderna. Se na modernidade a principal característica de quem participa de trabalhos com grupo é esperar uma estrutura rígida e de direcionamento, agora, o trabalho de estar com e em grupos traria como principal característica um espaço de conversação onde há o convite para um processo relacional colaborativo (ANDERSON, 2010).

Os sistemas humanos passam a ser demarcados pela característica da comunicação e da linguagem. O *setting* grupal passa ser um local de indivíduos relacionando por intermédio da linguagem. Não mais estruturas rígidas e demarcações de papéis que enfatizavam uma separação, como por exemplo, a ênfase de se classificar um determinado grupo de uma forma específica.

Outra diferença, e talvez a mais marcante, seja a de olhar para os integrantes de um grupo como vários especialistas com perspectivas e conhecimentos diferentes criando uma parceria colaborativa. Se não há verdades mais verdadeiras do que outras e estamos permanentemente construindo realidades, assumimos que conhecimentos e narrativas sobre nós mesmos e os outros são maneiras de dizer algo da sua/nossas experiências, histórias ou premissas. Portanto, não existem mais conhecimentos melhores ou mais válidos do que outros em um grupo. Não há espaço para um especialista que sabe mais sobre o que é certo e como viver melhor do que o outro que não o sabe. Nesta nova postura filosófica todos assumimos que os conhecimentos são diferentes e precisamos aprender ser informados e conhecer a perspectiva do outro. (ANDERSON,2010)

Nesta nova proposta de olhar para o trabalho com grupos, entendemos que o teatro de criação ajuda a criar um espaço de conversação para facilitar o processo de diálogo. O foco permanece na insurgência das narrativas não dominantes, aquelas que as pessoas deixaram de “fora” das suas histórias. O enfoque está na possibilidade de conhecer os não ditos e as potencialidades das pessoas, a partir das mudanças que deixaram de contar ou enxergar.

Outra característica marcante é a premissa de que o conhecimento surge e acontece na interação. Em outras palavras, o conhecimento está em constante evolução. Por isso a concepção na pós-modernidade apoia-se no princípio da incerteza. Não sabemos *a priori* o que é melhor para o outro ou para o grupo.

Nessa ótica, o diretor do teatro de criação passa a ser o acompanhante do grupo ao longo de suas criações, descobertas, reorganizações, desconstruções e construções. Ele co- constrói o trabalho colaborativamente, caminhando junto com o grupo e não á sua frente.

Diante destas implicações que perpassam um trabalho de grupo desenvolvido na ótica pós-moderna, podemos afirmar que o teatro de criação pode ser considerado uma metodologia que promove tais características em trabalhos com grupos diversos. Lembrando que qualquer recurso para alcançar as implicações pós-modernas dependem imensamente da postura filosófica de quem propõe o trabalho. Desta forma o teatro de criação pode ser um recurso que promove conversações dialógicas e construção de narrativas alternativas nas mãos daqueles que desenvolvem esta nova forma de olhar.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Harlene. **Conversação, Linguagem e Possibilidades: um enfoque pós-moderno da terapia**. São Paulo: Roca, 2010.

BRUNER, J. Actual minds, possible worlds. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

EPSTON, D., WHITE, M., e MURRAY, K. (1998). Proposta de uma terapia de reautoria; revisão da vida de Rose e comentário. IN S. MCNamee e K.J.Gergen (Orgs). A terapia como construção social (p.117-138). Porto Alegre: Artes Médicas.

FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GERGEN, Kenneth J.; GERGEN, Mary. **Construcionismo Social: um convite ao diálogo**. Rio de Janeiro: Instituto NOOS, 2010.

GRANDESSO, M. Desenvolvimentos em terapia familiar: das teorias às práticas e das práticas às teorias. In L. C, OSÓRIO & M. E. P. Do VALLE (e col.) Manual de terapia familiar, cap. 7, pp. 104-118. Porto Alegre: Artmed. 2009.

GRANDESSO, M. Terapia Comunitária Integrativa e Terapia Narrativa: Ampliando possibilidades. In M. H. Camarotti, T. C. G. de P. Freire & A. de P. Barreto (Orgs.), Terapia Comunitária Integrativa sem fronteiras: Compreendendo suas interfaces e aplicações (pp. 196-224). Brasília: MISMEC-DF, 2011a.

RENONES, A.V. O Imaginário Grupal: Mitos, violência e saber no Teatro de Criação. São Paulo: Ágora, 2004

SPINK, M.J. Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas. 3ª Ed. São Paulo: Cortez, 2004.

WHITE, M. Maps of narrative practice. New York: W. W. Norton & Company, 2007.