

## **Texturas identitárias: grupalidade, criação e encontro**

Roberto Ives Abreu Schettini  
(Encenador, ator, dramaturgo, professor de teatro)  
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA; Professor Substituto  
Escola de Teatro UFBA

**Palavras-Chave:** Teatro de Grupo, Criação Colaborativa, Identidade Poética

O Teatro, como arte coletiva por natureza, é a arte do encontro. O *teatro de grupo*, modo de produção cênica recorrente no Brasil desde o séc. XX, leva o encontro às últimas consequências. Para Grotowski o âmago do teatro é o encontro, encontro em três níveis: a) o artista consigo mesmo; b) encontro entre os artistas fazedores; c) encontro entre artistas e público. O teatro de grupo leva o encontro às últimas consequências.

Esta opção política que o artista cênico brasileiro tem feito de trabalhar em grupalidade tem gerado ao teatro nacional uma série de experiências cênicas expressivas que nas décadas de 1960 a 1980 foram determinantes para o teatro no eixo Rio-São Paulo, quais sejam: *Asdrúbal Trouxe o Trombone*; *Pessoal do Victor*; *Grupo de Teatro Mambembe*; *Grupo Dia-a-Dia*; *Grupo Pod Minoga*; *Teatro do Onintorrinco*, entre outros, dos quais o *Arena* o *Oficina* e o *Opinião* são baluartes mais conhecidos. Tais experiências circunscrevem uma textura identitária que tanto produzem a identidade poética de cada coletivo, de maneira isolada, como também tecem saberes acerca de modos de criação e produção cênica. Além de compor os traços poéticos que representam a pluralidade de uma macro-textura identitária do que seria uma “cena brasileira”.

Na Bahia, por exemplo, não são poucos os municípios que sustentam o seu teatro sob as construções simbólicas de grupos amadores estáveis. Na capital baiana, coletivos como o *Bando de Teatro Olodum*, o *Grupo Dimenti*, e o *Grupo Finos Trapos* são expressivos representantes desse modo do fazer teatral.

O *Teatro de Grupo* é uma possibilidade de trabalho alheia a outro modo de organização da produção teatral, muito recorrente no Brasil, o *Teatro de Elenco*. Este modo é baseado na reunião de artistas cênicos com o fim último da montagem de um espetáculo cênico, enquanto o *teatro de grupo* pressupõe uma formação estável de artistas cênicos empenhados em torno de objetivos artísticos, estéticos, e mesmo políticos, comuns.

Segundo Oliveira,

a prática do Teatro de Grupo está alicerçada nos seguintes aspectos: a) treinamento (o ator é a tônica do trabalho); b) estabilidade de elenco; c) projeto de longo prazo; d) prática pedagógica; e) construção dramaturgicamente coletiva; f) instalação de uma sede que é o território “sagrado” do coletivo (OLIVEIRA, 2005, p. 87).

O *teatro de grupo* é um mergulho umbilical e profundo. Estão nele inscritos códigos de ética e valores que são muito particulares, cada grupo possuindo os seus. E essa matriz egoica produz a sensação de se estar lidando com ilhas solitárias, flutuantes (BARBA, 1991) e prenhes de singularidades e idiosincrasias coletivas. Na década de 1970, no Rio de Janeiro, o *Asdrúbal...* conclui: “o principal dentro de um grupo é o próprio grupo” (FERNANDES, 2000, p. 43). Estabelecem-se num grupo equações complexíssimas de variadas ordens.

A opção pelo modo de trabalho “grupo” é uma opção política, ideológica. No mais das vezes, essa escolha é atrelada, entre tantos outros fatores, a um desejo premente do artista em dizer, em criar de maneira autônoma potencializando a expressão de seus discursos, de suas convicções sensíveis. Nada mais natural que esse latente desejo pela autoralidade deflagre, então, *modos de criação em coletivo*. Tais modos de criação, dos quais temos como grandes matrizes metodológicas representativas a criação coletiva e a criação colaborativa, licenciam aos coletivos a possibilidade de serem senhores de seus discursos, de suas obras. Esses modos de criação só encontram condições adequadas no seio da grupalidade, pois seus procedimentos demandam princípios e pressupostos, demandam relações interpessoais que, de maneira geral, apenas a grupalidade e sua estabilidade estrutural e de pesquisa continuada dão conta.

A *criação em coletivo* gera práticas de novos estatutos de autoria que, por meio do encontro de artistas cênicos na sala de ensaio, tanto resultam na singularidade poética dos mais diversos grupos, como mapeiam a plural cartografia identitária da cena nacional na contemporaneidade.

Na década de 1960, tornou-se comum o modo de criação cênica, praticada por diferentes grupos, conhecido por *criação coletiva*. Um modo de criação que radicaliza, resinifica e redimensiona qualquer hierarquia na composição da obra cênica, na construção da autoralidade da obra.

Sem a presença de artistas com funções específicas da cena como membros do grupo, os atores, maioria absoluta dos integrantes dos coletivos na época, assumiam a assinatura dos diversos aspectos de criação concernentes ao espetáculo, e a demanda é a de que esses atores fossem “artistas polivalentes”, criadores, capazes de assumir quaisquer funções desempenhadas na criação de uma obra teatral. Essa horizontalidade também pode ser lida

como uma resposta à tirania despótica do regime militar. Era caso de sobrevivência, em que se tinha de recriar, improvisar, ajudar-se mutuamente, além de camuflar responsáveis diretos pelos espetáculos face à censura. Na época, esses primeiros grupos teatrais começam a trabalhar seus espetáculos no modo de criação coletiva, os anos 1960, após o golpe militar de 1964.

O conceito de horizontalidade é tônica dominante para a representação da criação coletiva, tal como entendida e praticada no Brasil. Todas as demandas de criação da cena são supridas pelos artistas envolvidos na criação, sem que haja uma delimitação de funções, ou delegação impositiva de tarefas. Os artistas são criadores, e como tais, assumem todas as demandas e necessidades da criação do espetáculo.

Já a *criação colaborativa*, outro modo de *criação em coletivo*, é mais uma possibilidade de construção de uma grupalidade autoral. Mais recente na história do teatro brasileiro, a *criação colaborativa* tem o *Teatro da Vertigem*, em São Paulo, como seu maior expoente, e a figura de Antônio Araújo como pioneiro pesquisador a sistematizar tal modo de criação. A *criação colaborativa* está pautada na democratização do espaço propositivo, do espaço de geração do discurso.

O processo colaborativo desloca sim a função de “pensar” a obra na criação do espetáculo, conquanto que o ator, por exemplo, faça a manutenção da função que desempenha na obra: atuar. Aí reside uma diferença central entre criação coletiva e processo colaborativo: manutenção das funções artísticas (SILVA, 2002). O lugar do artista cênico no processo colaborativo é o de propositor. O artista como um reservatório/motor, que pensa a obra como um todo, contamina-se com as diversas funções no disparo das proposições.

O *teatro de grupo* tem suas conformações e características – construção de repertório espetacular; formação estável de artistas cênicos; trabalho continuado de pesquisa, de práxis da cena – entre as quais reside a necessidade da construção de modos de criação que permitam o compartilhamento da autoralidade. Neste sentido, estes formatos de trabalho inventivo, de *criação em coletivo*, são geradores de discursos genuínos. O espetáculo resultado de processos desta envergadura coletiva são testemunhos das necessidades de discurso, das demandas de autoria dos coletivos. Tais espetáculos representam a construção de uma identidade de uma poética que é construída a cada espetáculo de repertório que é concebido pelo coletivo, e que formam o tecido, a textura identitária que de algum modo caracteriza o coletivo, e lhe dá visibilidade.

O grupo-autor exercita, com o encontro promovido pelo compartilhamento da autoria, a construção de uma identidade poética ao mesmo tempo original e transgressora, que

oportunamente se apresenta como possibilidade da composição de discursos geradores, que ampliem as possibilidades de expressão na cena. Ou como diria Trotta:

Um grupo-autor instaura uma tensão entre os valores que cultiva entre si – e que pretende afirmar artisticamente – e os valores socialmente aceitos – em relação aos quais ele pretende se contrapor. Lá onde se cultivam valores que ele recusa é também onde ele imagina encontrar o público que poderá acompanhá-lo, partilhando de suas obras. A tensão entre o “dentro” e o “fora” do grupo podem ser sua principal ferramenta no desafio de escapar do teatro sem autoria, elaborado pelo moto contínuo da profissão e da tradição. No contraponto a este modelo, a originalidade se associa à transgressão. A constituição de um grupo que, com a experiência de diversos processos, tem a oportunidade de amadurecer suas relações pessoais e artísticas, se apresenta como um terreno propício ao exercício da autoria coletiva (TROTТА, 2008, p. 45).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. **Além das Ilha Flutuantes**. Campinas: Hucitec – Unicamp, 1991.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FOUCAULT, Michel. **O Que é um Autor?** Lisboa: Nova Veja, 2006.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. **Reflexões sobre a Noção de Teatro de Grupo**. (Dissertação de Mestrado) Florianópolis: UDESC – Programa de Pós Graduação em Teatro, 2005.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. **O Teatro como a Arte do Encontro**: dramaturgia da sala de ensaio, uma abordagem metodológica para a composição do espetáculo “Gennesius – histriônica epopéia de um martírio em flor”. (Dissertação de Mestrado) Salvador: UFBA – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A gênese da Vertigem – o processo de criação de “O Paraíso Perdido”**. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: USP, 2002.

TROTТА, Rosyane. **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.