

UNESP – Universidade Estadual Paulista
IA – Instituto de Artes

MESTRADO

A PALAVRA FORA DA CENA

*Aspectos da formação da escuta em processo colaborativo
teatral*

Autor: Giuliano Tierno de Siqueira
Orientadora: Profa. Dra. Luiza Helena S. Christov
Dissertação apresentada como
exigência para obtenção do
título de mestre junto ao
Programa de Pós Graduação em Artes
do Instituto de Artes da UNESP.

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

	Siqueira, Giuliano Tierno de.
S618p	A palavra fora da cena : aspectos da formação da escuta em processo colaborativo teatral. / Giuliano Tierno de Siqueira. - São Paulo : [s.n.], 2010. 115 f.
	Bibliografia Orientador: Prof ^a . Dr ^a . Luiza Helena da Silva Christov. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
	1. Teatro-processo colaborativo. 2. Teatro coletivo. 3. Teatro-formação. I. Christov, Luiza Helena da Silva. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Crer é dar existência ao que se crê.

Emerson

Tudo que não invento é falso.

Manoel de Barros

Para Olga, tia de força, em memória.

*Aos sobrinhos Luís Felipe e Lucas, com amor e fé na coluna de seres humanos
interligados através do tempo.*

Agradecimentos

A minha mãe, Marilene, pelo ensino generoso da função do princípio de realidade, quando despertava-me para ir ao encontro do conhecimento e por ajudar-me a construir a disciplina que se precisa para viver.

A meu pai, Roberto, pelo ensino generoso da função do princípio de prazer, quando pintava cenários nas paredes do quarto de dormir para que o lugar que vivíamos fosse outro ou quando levava-me para andar de bicicleta no parque atentando-me a tudo o que nos acontecia.

A meu irmão, Cristiano, por ajudar-me a escovar as palavras nas delongadas conversas que sempre tivemos sobre os processos de formação e nosso comprometimento com aquilo que nos propusermos a fazer no mundo.

A minha irmã, Luciana, por seu abraço maior do mundo, por sua competência em acolher, sobretudo em épocas mais difíceis, nos períodos mais delicados lá estava ela com o seu afago.

A minha mestra e orientadora, Luiza Christov, pelos encontros de orientação repletos de partilha, por sua incansável generosidade em ampliar a potência de quem está à sua volta, pelo convívio inesquecível com a sua capacidade de abrir os olhos e os ouvidos e falar o necessário para que a conversa seja sempre dialógica.

A Jorge Larrosa Bondía, da Universidade de Barcelona por receber-me em suas aulas repletas de vida, por dar-me a ler palavras de carne e osso.

A família Lima Junqueira, pela incansável ajuda nos momentos mais áridos dessa caminhada.

A MiniCia Teatro e a cada um dos amigos desse coletivo (Luísa, Mariza, Nádia, Tibério, Chico, Heidi, Marina, Nathália, Rui, Raquel, Flávio, Lucélia, Bruno, Vanessa, Maria Clara, e tantos outros que por lá passaram), pelos momentos de criações-verdade e pensamentos-vida que me proporcionaram ao longo dos seis felizes anos em que passamos juntos.

A Ângela, companheira de incentivos nos últimos instante de conclusão desse trabalho.

A Daisaku Ikeda, mestre da vida, por fazer-me olhar para o mais potente da existência e por incentivar-me que eu olhe com mais vagar aos meus semelhantes de maneira fraterna.

A meus alunos e alunas que me mostram a minha ignorância-salvação todos os dias e a todos os amigos e amigas que sempre estiveram ao meu lado, que sempre me incentivaram e continuam a incentivar-me de alguma forma a tornar-me aquilo que sou.

Resumo

Neste trabalho são analisados alguns aspectos que constituem a formação da escuta num coletivo de teatro que pretende construir espetáculos em processos colaborativos, cuja organização horizontal das funções envolvidas na criação é pressuposto desse modo de produção. O trabalho deu-se a partir do estudo de caso da coletividade MiniCia Teatro, grupo vinculado à Cooperativa Paulista de Teatro desde 2004 e que tem em seu histórico três espetáculos até o ano de 2009 (data essa que o pesquisador afastou-se do referido coletivo). O título dessa dissertação *A Palavra Fora Cena*, refere-se à potência formativa dos espaços para além da cena que suscitam diálogos profícuos entre os integrantes de um coletivo teatral. Para pensar alguns aspectos que formam a escuta de um grupo de teatro fez-se necessário discutir as relações de poder intrínsecas às palavras em jogo nos diálogos que perpassavam todas as negociações nesse coletivo. Daí a escolha por pensar as palavras *língua, linguagem, experiência e processo colaborativo* com vagar desde o capítulo 1, na tentativa de explicitar as acepções apresentadas no contexto dessa dissertação. A perspectiva de dispositivos de interdição da fala, para manter a ordem do discurso, foi posta para que pudéssemos entender em contrapartida quais dispositivos operam como ameaças aos discursos condicionados - cuja função é controlar ouvintes e falantes, mantendo-os numa ordem aceitável de sentidos das palavras ditas – para o favorecimento da formação de uma escuta colaborativa. Propusemo-nos a pensar o que efetivamente aproxima os sujeitos em processo colaborativo teatral e a horizontalidade como modo de produção igualitária entre as potências criativas do trabalho. O foco investigativo é a escuta e a sua formação contínua como condição precípua para todos aqueles que pretendem realizar qualquer tipo de trabalho em grupo.

Palavras-chaves: formação, escuta, teatro, coletivo, experiência, processo colaborativo.

Abstract

This work analyses some aspects that constitute the formation of listening in a theater collective that intends to make plays in collaborative processes, whose horizontal organization of functions involved on the creation is the assumption of this means of production. The work began in a case study of the MiniCia Teatro collective, a group associated to the Paulista Theatre Cooperative since 2004 and that has three plays in its background up to the year 2009 (date in which the researcher left the collective). The title of the dissertation *The Word Outside The Scene*, refers to the formative potency of spaces beyond the scene that make room for fruitful dialogues to arouse among the participants of a theatrical collective. To think of some aspects that form the listening of a theater group it was necessary to discuss the relations of power intrinsic to the words forming the dialogues that ran through all the negotiations in this collective. Hence the choice to reflect on the words *language*, *experience* and *collaborative process* more slowly since chapter 1, in an attempt to make explicit the meanings presented in the context of this dissertation. The perspective of speech interdiction dispositives, so to keep the order of the speech, was set so that we could understand which dispositives work as threats to conditioned speeches – whose role is to control listeners and speakers, keeping them in an acceptable order of meanings of the spoken words – to the benefit of the constitution of a collaborative listening. We suggested the reflection upon what effectively approximates the subjects in theatrical collaborative process and the horizontality as an egalitarian means of production among the work's creative potencies. The investigative aim is the listening and its continuous formation as a basic condition for all of those who intend to carry out any kind of team work.

Word-key: formation, listening, theatre, collective, experience, collaborative processes.

Sumário

Introdução	010
Capítulo 1 – A viagem de formação.....	019
1.1. Antes da partida.....	019
1.2. A bagagem.....	023
1.3. A partida.....	030
1.4. Território de passagem: MiniCia Teatro.....	034
Capítulo 2 – Como nascem as perguntas: a escuta do coletivo MiniCia.....	039
2.1. MiniCia Teatro: um lugar para desacelerar as certezas: Parar para escutar, escutar mais devagar, demorar-se nos detalhes: encontrar.....	043
2.2. Encontro é dar a pensar.	050
2.3. O discurso condicionado.....	065
2.4. Aspectos da formação da escuta: das ameaças ao discurso condicionado.....	070
Capítulo 3 – Reflexão sobre os aspectos envolvidos na formação da escuta em processo colaborativo teatral.....	072
3.1. As palavras que atravessam o sujeito.....	076
3.2. Confiança em desassossego: eu penso, ele pensa, nós pensamos.....	079
3.3. Desvio do espírito de abstração.....	088
3.4. O instante de contato: consentir ou o sentir com como ato colaborativo.....	092
Capítulo 4 – Escutatória: ensaio sobre o ouvir poético ou sobre a escuta em devir.....	099
4.1. Citação ou a anunciação de uma pista para refletir o que se pensa.....	099
4.2. Estratégias metodológicas para encontrar o verbo e o substantivo da escutatória.....	099
4.3. O título.....	100
4.4. Oráculos de leitura para a tessitura textual.....	101
4.5. Primeiro devaneio em cinco movimentos: a anunciação do enigma da esfinge.....	103
4.6. A estruturação narrativa para solver o enigma.....	103
4.7. Por uma escuta colaborativa: o ouvir poético ou a escuta em devir.....	106
Considerações finais e aberturas para re-começos.....	109
Referencial bibliográfico.....	114

Introdução

(...) não podemos, pela decisão da mente, fazer qualquer coisa sem que dela tenhamos uma lembrança prévia. Por exemplo, não podemos falar nenhuma palavra sem que tenhamos dela uma lembrança prévia.

Spinoza

Esta é uma pesquisa que confiou na morada do corpo e em suas reminiscências. A investigação de uma *coisa que nasce da lembrança prévia* da minha vivência em grupos de teatro: entender quais são os aspectos imbricados na formação da escuta de um coletivo de teatro. Em devaneio, vou visitando as moradas de dentro, território com marcas que podem ajudar-me a entender como esse recorte foi constituindo-se ao longo de minha experiência até aqui, enquanto vou tocando o mundo, e como ele atravessou-me.

No encontro com o tema da pesquisa e com as pessoas envolvidas, generosas e atentas, entendi que o foco deveria estar no “entre” de nós, no “entre” que se cria ao propormos que pensemos juntos uma questão. Esse “entre” eram os mundos que íamos aos poucos constituindo. A partir dessas construções, fui notando e anotando os vestígios de infindáveis mundos que íamos produzindo juntos, mundos esses que me deram a pensar as questões que apresento nesta dissertação.

Ao apostar que uma pergunta de pesquisa nasce das reminiscências de uma existência com a experiência vivida no presente, num movimento solidário entre a memória e a imaginação, fui tecendo o que me levava a elaborar o que sentia, o que dizia e o que pensava acerca da formação da escuta. Uma jornada que não seria possível sem a contribuição mais do que inteira de cada pessoa que compunha a coletividade MiniCia Teatro.

O caminho para se chegar ao recorte desta pesquisa foi o de compartilhar com a lembrança a sua virtude de nos tornar aquilo que já somos; fazer o exercício da articulação dessas reminiscências com a produção de hipóteses que nasciam do contato com o grupo MiniCia Teatro; e investigar a hipótese de que o produzir junto em teatro só é possível em meio à construção diligente da escuta. Esse caminho deu-me a pensar no tema que recortei para apresentar como resultado nesta dissertação: aspectos da formação da escuta num processo colaborativo em teatro.

Acho que aqui vale abrir uma fenda no tempo e retomar o espaço da infância como condição constituinte deste pesquisador. Nasci e passei minha infância no bairro operário da Mooca na cidade de São Paulo, capital do estado. Brinquei nas ruas de casas térreas repletas de gente grande olhando as gentes pequenas a brincar corridas, a conversar banalidades que nos faziam querer ficar ouvindo os mais velhos, a querer ficar com o outro até o máximo das horas da noite. Era bom encontrar os amigos porque aquele encontro fluido, aquele encontro sem certezas, significava conhecer mais de nossa existência de maneira acompanhada. Depois voltávamos para casa e nos preparávamos para dormir e receber o dia seguinte da escola-contradição: lugar das informações controladas que nos dava espaço real de conhecimento quando ocupávamos a arquitetura intersticial (as escadas, os corredores, o pátio coberto com pombos voando, as vozes sentidas e sem sentido que se encontravam em diálogo).

Junto com essa lembrança, recordo-me da minha relação com a avó Aurora. Motivo pelo qual lembrei-me dos amigos em estado de encontro. Acho que a lembrança deu-se colada porque dona Aurora levou-me à palavra sem tê-la como sua. Ela morreu no ano de 1989. Era semianalfabeta, digo semi porque aprendeu a ler sozinha, lia jornais e depois me contava as notícias, dava-me o que não possuía e me deixava atento para o porvir de suas histórias enquanto comia uma deliciosa sopa de feijão com macarrão. Eu

aprendia palavras e junto com as palavras aprendia o encontro e a invenção de sentidos. Não sei se ela lia e contava-me o que lia ou se inventava o que lia a ponto de tornar potente aquele falar e ouvir.

Atento ao devaneio da infância, percebo que o meu interesse por formação vibra, ao menos, a partir dessas duas reminiscências: as conversas acompanhadas das brincadeiras de infância e das palavras que me davam a ler a partir de alguém que não sabia ler, alguém que só dava porque não possuía, alguém que por não possuir o que falava não desejava possuir quem ouvia.

Já minha experiência com teatro sempre foi marcada pelo fenômeno recorrente do desentendimento entre os integrantes de um grupo de teatro abrindo um espaço perguntador em mim. Na MiniCia, a complexidade do movimento de entendimento e de desentendimento entre os sujeitos envolvidos no processo de produção coletiva tinha traços daquela confiança que eu recorro da infância, portanto, era um estranhamento em relação às experiências anteriores. Havia naquela coletividade uma confiança que nos fazia estar o tempo inteiro atento ao que o outro dizia, como se não tivéssemos nunca certeza do que era o trabalho coletivo, havia uma abertura para a fala do outro, havia uma escuta que me interessava muito; para mim este seria, portanto, o território da investigação e o foco de minha pesquisa no mestrado: a formação da escuta desses sujeitos.

Para atingir os resultados dissertativos desta investigação, foram realizadas leituras e levantamentos bibliográficos e a aplicação de duas técnicas para a produção de dados: entrevistas individuais com os integrantes da MiniCia Teatro e um grupo focal coletivo com os mesmos integrantes.

Para tentar “fisgar” o nervo dos participantes da pesquisa, no sentido de deixar que a emoção tocasse as palavras narradas em cada entrevista e no grupo focal, elaborei

dois eixos com o desejo de que ambos pudessem gerar experiências de palavras para análise e escrita desta dissertação.

O primeiro estava ligado ao sentido de *aproximação* e *distância* no ato de fazer teatro, já que é uma arte intrinsecamente coletiva. O foco estava em como cada um sente a sua proximidade e a sua distância com essa arte e com esse coletivo. O segundo eixo estava ligado diretamente a como cada um percebia e entendia a produção de falas no trabalho para o entendimento comum e quais implicações existem na formação da escuta desse coletivo.

O primeiro eixo transformou-se numa pergunta que utilizei na entrevista individual: *O que te aproxima e o que te afasta da MiniCia Teatro?* Logo depois, a pessoa ouvia-se naquilo que acabara de dizer e era lhe perguntado: *Depois de se ouvir, você sente que deixou de falar alguma coisa?* A intenção era a de que a pessoa se relacionasse mais com o sentir, com o aspecto emocional, do que com o aspecto intelectual, de nomear o significado. O que se queria era a expressão das sensações a partir do sentido que cada um dava ao aproximar e ao distanciar do trabalho e quais sentidos atribuíam a ele. Optei por diluir as entrevistas ao longo da dissertação por meio de narrativas de episódios vivenciados na experiência produtiva do grupo, sem utilizar-me de fragmentos transcritos.

No segundo eixo, a opção foi pela aplicação de um grupo focal. A partir da questão: *O que construímos como fala para nos entendermos e o que falamos que pode nos distanciar do entendimento comum?* Nesse caso, utilizo-me de fragmentos da conversa transcritos para que o leitor possa acompanhar o jeito dialógico que tínhamos de pensar nossas questões, e como dessa forma de conversar nasciam temas profícuos, tanto que alguns dos temas centrais desta dissertação são excertos dessas discussões dadas pelo grupo focal.

Produzidos esses dados, chegou-se à estruturação desta pesquisa. No capítulo 1, procuro contar *a minha viagem de formação* dividindo-a em quatro partes: a primeira parte intitulei-a *antes da partida*, uma espécie de “prólogo dramatúrgico” em que procuro narrar como deparei-me com o recorte temático desta dissertação; a segunda parte, *a bagagem*, contém as abordagens do trabalho e a carga semântica das palavras que recorrerei ao longo da produção da escrita; a terceira parte, *a partida*, procura apontar a importância desta investigação em minha formação como educador. E por fim, a quarta parte, *território de passagem: MiniCia Teatro*, apresento meu encontro profissional com a MiniCia Teatro e com a temática escolhida para a pesquisa a partir do contato com essa coletividade.

O capítulo 2, *Como nascem as perguntas: a escuta do coletivo MiniCia*, estruturou-se a partir das reminiscências de vivências com o grupo, das entrevistas realizadas com cada integrante e com grupo focal – o qual transcrevo alguns dos trechos mais relevantes para o tema investigado –; procuro destacar os temas fundamentais para se pensar os aspectos da formação da escuta. Esse capítulo está dividido da seguinte maneira: *MiniCia Teatro: um lugar para desacelerar as certezas. Parar para escutar, escutar mais devagar, demorar-se nos detalhes: encontrar*. Nesse tópico, procuro expor como a temática da escuta, a partir das ações investigativas, tornou-se algo material a ponto de fazer-se foco desta pesquisa. Aqui vale uma breve digressão, pois a princípio o que se queria com este trabalho era compreender quais aspectos contribuíam para um trabalho colaborativo em teatro, mas a partir dos instrumentos de pesquisa e dos materiais gerados por eles de maneira tão contundente em torno da escuta e dos aspectos que a compõem fui atravessado pela temática da formação da escuta a ponto dela tornar-se o foco investigativo. Foi aqui que compreendi o que havia lido, num trecho que transcrevo abaixo, do livro *Todos os nomes*, de José Saramago, anos antes

acerca de como as coisas nos tomam, acerca de como nossas decisões formam-se para nós:

Em geral não se diz que uma decisão nos aparece, as pessoas são tão zelosas da sua identidade, por vaga que seja, e da sua autoridade, por pouca que tenham, que preferem dar-nos a entender que reflectiram antes de dar o último passo, que ponderaram os prós e os contras, que sopesaram as possibilidades e as alternativas, e que, ao cabo de um intenso trabalho mental, tomaram finalmente a decisão. Há que dizer que estas coisas nunca se passaram assim. Decerto não entrará na cabeça de ninguém a ideia de comer sem sentir suficiente apetite, e o apetite não depende da vontade de cada um, forma-se por si mesmo, resulta de objectivas necessidades do corpo, é um problema físico-químico cuja solução, de um modo mais ou menos satisfatório, será encontrada no conteúdo do prato. Mesmo um acto tão simples como é o de descer à rua a comprar o jornal pressupõe, não só um suficiente desejo de receber informação, o qual, esclareça-se, sendo desejo, é necessariamente apetite, efeito de actividades físico-químicas específicas do corpo, ainda que de diferente natureza, como pressupõe também, esse acto rotineiro, por exemplo, a certeza, ou a convicção, ou a esperança, não conscientes, de que a viatura de distribuição não se atrasou ou de que o posto de venda de jornais não está fechado por doença ou ausência voluntária do proprietário. Aliás, se persistíssemos em afirmar que as nossas decisões somos nós que as tomamos, então teríamos de principiar por dilucidar, por discernir, por distinguir, quem é, em nós, aquele que tomou a decisão e aquele que depois a irá cumprir, operações impossíveis, onde as houver. Em rigor, não tomamos decisões, são as decisões que nos tomam a nós. A prova

encontramo-la em que, levando a vida a executar sucessivamente os mais diversos actos, não fazemos preceder cada um deles de um período de reflexão, de avaliação, de cálculo, ao fim do qual, e só então, é que nos declararíamos em condições de decidir se iríamos almoçar, ou comprar o jornal, ou procurar a mulher desconhecida. (SARAMAGO, p. 41-42)

Ao fim e ao cabo de ser atravessado pela temática da formação da escuta, iniciou-se o processo de tornar o tema sublinhado objeto de pesquisa executando-o nos mais *diversos actos*, com *períodos de reflexão, de avaliação*, porque não, *de cálculo*, mas não com o fim de decidir algo, mas com o objetivo de dar a ler a potência dessa reflexão para outros *processos físico-químicos* que possam vir a constituírem-se.

Ainda nesse capítulo, apresento o tópico *Encontro é dar a pensar*, no qual procuro transcrever partes do grupo focal ao mesmo tempo em que vou tramando passagens da vivência com o coletivo tanto nos ensaios como nas entrevistas realizadas com cada integrante, a fim de destacar temas que possam contribuir para a análise dos aspectos que formam a escuta. No tópico *Discurso condicionado*, apresento alguns dos dispositivos que interditam a fala e a escuta; e proponho pensar, no tópico *Aspectos da formação da escuta: das ameaças ao discurso condicionado*, dispositivos que possam ameaçar a causalidade ou a continuidade nos discursos condicionados para o porvir de falas e escutas que traziam significados para aquela coletividade.

No capítulo 3, *Reflexão sobre os aspectos envolvidos na formação da escuta em processo colaborativo teatral*, procuro articular os temas destacados no capítulo anterior, balizando-os em quatro tópicos: *As palavras que atravessam o sujeito*, no qual procuro pensar o sujeito da experiência como um território de passagem, mas um território com marcas justamente porque permitiu que algo lhe acontecesse; Em, *Confiança em desassossego: eu penso, ele pensa, nós pensamos*, analiso a tese de

Jacques Rancière e seu *Mestre ignorante* de que somos todos iguais e somente o que nos diferencia é a nossa vontade, portanto, o outro pensa, sente e diz por si mesmo quando está emancipado do discurso condicionado. No tópico *Desvio do espírito de abstração*, atento para os riscos de consolidar-se um discurso abstrato, distante da experiência vivida e o que essa abstração pode gerar no convívio de uma coletividade que pretende se organizar em processo colaborativo. No último tópico, *O instante de contato: consentir ou o sentir com como ato colaborativo*, analiso o consentimento como base para a construção colaborativa, em última instância, procuro pensar a amizade como a *philia* grega, aquela que gera encontros e conhecimentos a partir da dialogicidade das conversas em experiências compartilhadas.

O capítulo 4 é composto de um ensaio sobre a escuta. Procurei pensar a experiência desta dissertação para a escuta em âmbitos mais amplos, pensei a escuta analogamente à produção poética, um espaço com “buracos” para que o diálogo se faça em estado de poema auditivo, o capítulo intitula-se *Escutatória: ensaio sobre o ouvir poético ou a escuta em devir*.

O que pretendo apresentar nesta dissertação são reflexões e análises acerca de alguns aspectos que elegi como constituintes da formação da escuta. Seria muito interessante que o resultado desta importante jornada em minha trajetória como pesquisador fosse uma baliza para que cada sujeito interessado nesse universo possa produzir mais palavras de pensar, sentir e dizer acerca do complexo movimento da formação da escuta num coletivo teatral.

O meu sincero desejo é o de que se abra, para cada sujeito de um coletivo em formação, a possibilidade de ser, citando Walter Benjamin, narrador de suas histórias no fio da substância viva da vida. Como é de protocolo, iniciei o trabalho com uma epígrafe seguindo a tradição. Sem querer trair o gesto protocolar, gostaria de propor

encerrar esta introdução com uma epígrafe que dá o tom da nota que irá ecoar ao longo da leitura deste trabalho.

Cada um só sabe mesmo as coisas que suporta saber

Não sabe outras

Viviane Mosé

Capítulo 1 – A viagem de formação



Figura 1. www.jjfez.com

Não há desejo mais natural do que o desejo de conhecimento. Experimentamos todos os meios que nos podem levar a ele. Quando a razão nos falta, empregamos a experiência, que é um meio mais fraco e menos digno; mas a verdade é algo tão grande que não devemos desdenhar nenhum recurso que nos conduza a ela. A razão tem tantas formas que não sabemos a qual nos atermos; a experiência não as tem menos.

Montaigne

1. 1. Antes da partida

Antes da partida, a espera. A espera como a da menina traçada na ponta do lápis de J. Jesús Fernández, na figura 1 acima: debruçada na mesa de saberes e olhando para o copo vazio de possibilidades. É hora de parar com vagar nas palavras e entrar no movimento da metamorfose da espera em experiência. Por isso, dizer o que se passa antes da partida para a pretensa viagem de formação. Para esta jornada trago a hipótese

de que toda e qualquer palavra ancorada na pesquisa que se segue não dará conta da experiência inteira vivida nos espaços criativos e intersticiais do grupo MiniCia Teatro – lugar de vivências, observações e pensamentos do qual parto para a construção desta dissertação.

Enquanto palavra, a experiência pode ser contada, cantada, mostrada. Como algo que se desprende, a experiência perde massa, volume, partes do corpo ao se mostrar em palavras. Por isto, em nenhuma situação, a experiência se mostra inteira, nem para quem a pensa, canta, conta e mostra e nem para quem a ouve e a lê. (CHRISTOV, 2008, p. 9)

Mesmo tendo a clareza de que não trarei a totalidade da experiência neste estudo, aposto nas palavras de Montaigne, descritas na epígrafe acima, acerca da razão ter tantas formas para nos conduzir à verdade como as tem a experiência. Todos os saberes, analisados ao longo desta dissertação, nasceram do descolamento de parte de minha relação com o fazer em teatro para a produção de um conhecimento acerca de como se dá a formação da escuta num coletivo de teatro.

Este trabalho surgiu da minha necessidade em desvelar os ruídos na relação entre falas e audição que afastam os sujeitos num grupo de teatro e dificultam a formação da escuta desse coletivo. O recorte apresentado nesta investigação refere-se às forças concernentes ao processo de comunicação, sobretudo no movimento entre falas e escutas, fora da cena, entre integrantes de um grupo de teatro e as contribuições desse movimento na formação da escuta desse coletivo.

Quando digo *forças*, refiro-me aos mecanismos da fala e da escuta que se engendram na comunicação entre os sujeitos em uma coletividade criativa e as suas dimensões de partilha ou de controle de sujeito sobre sujeito.

A hipótese e foco investigativo desta pesquisa, a partir da observação ao longo

de minha experiência como diretor de teatro e educador, é a de que na medida que nos constituímos como sujeitos de ideias e opiniões, nos tornamos, pela defesa de “nossas” palavras, deficientes da escuta daquilo que falamos (o que nos dizem as palavras que dizemos) e, conseqüentemente, passamos a ouvir com dificuldade, ou ouvir de maneira parcial, os sentidos e as possibilidades de interpretação da realidade trazidas nas palavras do outro. Em nome da razão, do ter razão, da manutenção da razão, sobre este ou aquele tema, negligenciamos o ouvir a nossa própria experiência como ser falante e conseqüentemente a experiência do sujeito ouvinte. Passamos a sabotar a formação da escuta na relação dialógica, no diálogo com o outro, por nos apegarmos em demasia às nossas *palavras de razão*, negligenciando a suspeita de que estas estão manchadas com as nossas indefinições no dizer e com a imprecisão da escuta do outro.

Hay un intento en marcha para librar al lenguaje de su incómodo espesor, un intento de borrar de las palabras todo sabor y toda resonancia, el intento de inponer por la violencia un lenguaje liso, sin manchas, sin sombras, sin arrugas, sin cuerpo, la lengua de los deslenguados, una lengua sin otro en la que nadie se escuche a sí mismo cuando habla, una lengua despoblada. (PARDO *apud* MAASCHELEIN y SIMONS, 2006, p. 47)

Apresento neste trabalho a investigação da *falta de razão*, como nos dá a ler Montaigne, nos lugares de diálogo fora da cena, num coletivo de teatro como contribuição fundamental para a formação da escuta. *Falta de razão* aqui será entendida como uma necessidade em recorrer à experiência real (coisa material), vivida por esse coletivo, como recurso para se chegar a uma escuta em contato material entre sujeitos. Falas e escutas, com *manchas* e *sombras*, como nos oferece Pardo, em que a palavra dita é misturada, suja com a interpretação e a tradução daquele que escuta e vice-versa, de maneira a deixar o outro ser o que ele é. Mais uma hipótese: uma ameaça aos

discursos hegemônicos que sustentam a “verdade” e que costumam autorizar e controlar tanto falantes como ouvintes de acordo com os cânones do discurso oficial.

Tanto o método como os temas a serem analisados terão como ponto de partida *aquilo que nos aconteceu*, ou o relato de nossa experiência, em meio ao processo de formação do grupo de teatro MiniCia, justamente pela abertura e procura deste coletivo em enfrentar essas questões nos processos criativos ao longo de sua existência.

Quando penso um grupo de teatro, entendo a formação da escuta, dos sujeitos envolvidos no processo de criação, como um ponto fundamental para a produção estética, fruto de um processo genuinamente colaborativo. Juntamente com esse ponto fundamental, trago uma outra inquietação investigativa: como encontrar caminhos para explicitar os mecanismos envoltos nessa formação, colocando-me em xeque, explicitando como se dá a minha formação de escuta em meio a esse coletivo de teatro?

Fez-se necessário, portanto, antes de quaisquer apresentações conceituais, da hipótese da *falta de razão* como meio para uma real escuta, narrar a minha viagem de formação como sujeito na função de diretor de teatro e educador, e apostar que uma das maneiras de aproximar o leitor dos caminhos percorridos nesta dissertação é responder às questões: o que eu aprendo com tudo isto? Como eu escuto mais as minhas palavras enquanto digo aquilo que digo? Como eu lido com a *falta de razão* empregando a experiência para se chegar ao conhecimento e, conseqüentemente, ouvindo mais as minhas palavras e as palavras do outro?

Para esta viagem, selecionei algumas palavras que considero ser a minha bagagem, pois elas descrevem a abordagem pela qual vou dizer o que penso e como penso, ao longo deste percurso, o fazer colaborativo em teatro em meio aos desafios singulares dos sujeitos na luta por vontade de poder.

1.2. A bagagem



Figura 2. www.mnartists.org/work.do?rid=163852

A cada frase que passar pela sua cabeça, pergunte-se: esta é realmente a minha língua?

Peter Handke

Como diretor de teatro e educador, antes de partir para esta viagem, já carregava uma bagagem relevante. Palavras, ideias, conceitos, crenças, enfim, um arcabouço teórico volumoso. Contudo, fragmentado, isolado, impedido, controlado, assim como a representação trazida pela figura 1, acima apresentada, construída a partir da obra *Kunst = Kapital* do artista plástico alemão Joseph Beuys.

Havia uma fantasia de que o conhecimento era dividido em compartimentos estanques, ou algo impalpável que vivia em torres de marfim, e que a sua língua era a Razão. Portanto, que o conhecimento era algo gerenciado por aqueles que já pensaram e detinham a sua posse. Era propriedade e não território de passagem. O que acontecia em minha compreensão era uma espécie de hibridismo entre fé e ideologia. Porque acreditava nesse conceito ideológico passado em todo o meu processo de formação,

desde o ensino fundamental.

Foi a partir do recorte da pesquisa e da escuta da minha língua, como aponta Peter Handke, que fui desvelando a função de uma pesquisa acadêmica: o enfrentamento das palavras fé e ideologia para que se produza conhecimento genuíno, explicitando, sem medo, o que está por trás de nossos mais bem-intencionados pensamentos.

Antes de partir rumo a esta viagem, chamada mestrado, foi fundamental a pesquisa de meu destino: para onde estava indo? Qual o foco investigativo? Encontrado este recorte, como descrito no início deste capítulo, pude perceber que era preciso reorganizar a mala, no esforço cuidadoso de retirar as divisórias que afrouxavam a potência do conhecimento e somar outras palavras à bagagem anterior, com intuito de fortalecer a trama conceitual que sustenta esta dissertação.

Comecei a pesquisa, como a rigor se recomenda, fazendo a revisão bibliográfica, por vezes de maneira curiosa, por vezes orientado pelas palavras-de-encontrar-caminhos da minha orientadora. Selecionei algumas palavras que pudessem acompanhar-me ao longo do caminho investigativo.

As primeiras palavras a serem pensadas são *língua* e *linguagem*, pois estão implicadas diretamente na relação de comunicação e no movimento entre falas e escutas dos sujeitos do coletivo pesquisado.

Ao menos três abordagens acerca dessas palavras seriam possíveis: em primeiro lugar, *a abordagem de origem primeva* (Bíblia Sagrada, 1996), como a descrita no mito cristão, que nos apresenta o aparecimento ou origem da linguagem a partir da narrativa da Torre de Babel. Uma torre construída pelo “povo de Deus” quando ainda falavam a mesma língua, como uma passagem para o sagrado. Deus, supostamente, não havia gostado desse projeto, por achá-lo soberbo, e teria espalhado os povos sobre a terra, cada qual com a sua própria língua. Multiplicando as línguas faladas no mundo para que

continuassem dependendo da mediação divina.



Figura 3. *A Torre de Babel*, 1563, de Pieter Bruegel –

www.educ.fc.ul.pt/.../fregerussel/index.htm

Em segundo lugar, *a abordagem estruturalista* (PONTY, 2004), que tem como ponto de partida *a mimesis da natureza*, com a hipótese de que as línguas carregam uma estrutura que as sustentam. Um código linguístico, linguagem. Elas trazem um parâmetro de ordem, que pode ser representado matematicamente. Cada linguagem é estruturada por seu povo a partir de sua percepção condicionada por suas circunstâncias materiais de sobrevivência e de sua cultura espiritual.

Ou ainda, *a abordagem pós-estruturalista* (FOUCAULT, 2008), na qual o código linguístico é entendido como um modo de organização mental, ligando-se ao conceito de ideologia. A palavra, portanto, não tem origem, tampouco uma estrutura em si. Ela é resultante de uma luta entre vontades de poder. O conhecimento, gerado na atribuição de sentido nessa luta entre vontades, pode ser entendido como momentâneo. Portanto, o conflito no processo de produção de conhecimento é contínuo no encontro entre sujeitos de vontades que estão em luta por poder.

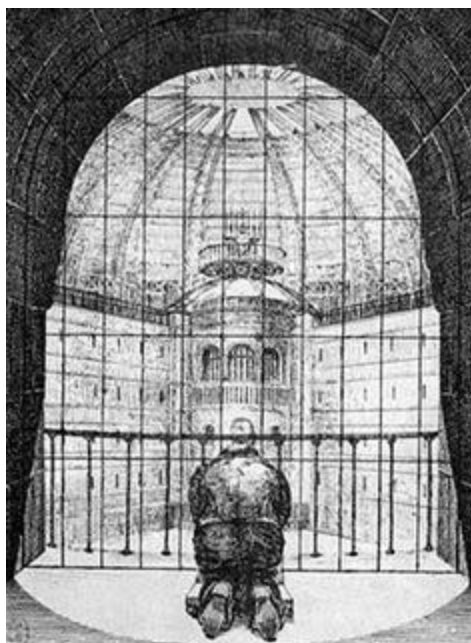


Figura 4. Projeto de Penitenciária de N. Rarou-Romain, 1840 –
designprisional.blogspot.com

Por entender que no processo de formação da escuta, dentro do coletivo teatral, inclusive em processos colaborativos, lida-se com essa contínua luta entre vontades de poder, optou-se pela abordagem pós-estruturalista, apoiada nas concepções de Michel Foucault, sobretudo em seu pensamento acerca da ordem do discurso. (FOUCAULT, 2007)

Outra nomenclatura bastante importante para explicitar a relevância da formação da escuta é o conceito de *Processo colaborativo*, termo utilizado no subtítulo desta dissertação. Aparece descrito no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, coordenado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima, e publicado no ano de 2006 pela editora Perspectiva, como:

Processo contemporâneo de criação teatral, com raízes na *criação coletiva*, teve também clara influência da chamada “década dos encenadores” no Brasil (década de 1980), bem como do

desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia preestabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. 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. (...) Embora o processo colaborativo solicite integração de seus participantes na construção de uma obra única e comum, isso não significa a dissolução das identidades criadoras, ao contrário, propugna pela autonomia e pelo aprofundamento dessas identidades. (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 253-254)



A Filosofia na Alcova, do grupo Os Satyros (à esquerda) e cena de Vem Vai – O Caminho dos Mortos, da Cia. Livre

Figura 5. Dois grupos de teatro que têm como modo de produção o processo colaborativo – www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link

Assim, será justamente nos territórios de *busca da horizontalidade nas relações criativas*, dos *limites de atuação* das partes envolvidas no processo em busca de *uma obra em comum*, que analisaremos a complexidade envolvida na formação da escuta na MiniCia Teatro que me deram a pensar as questões levantadas nesta investigação.

Experiência também aparecerá de maneira recorrente neste trabalho. Nosso esforço é trazer a *experiência* sem esvaziá-la, pois vivemos num contexto histórico, imersos no consumo de conceitos, cujo emprego da palavra *experiência* está associado a todo tipo de mercadoria social, cultural, espiritual etc., e proliferado de maneira a tornar interessante todo o tipo de produto consumível que a tem como slogan. Entenderemos *experiência*, em nossa pesquisa, valendo-nos das palavras de Jorge Larrosa:

A experiência é o que nos passa, ou o que nos acontece, ou o que nos toca. Não o que passa ou o que acontece, ou o que toca, mas o que nos passa, o que nos acontece ou nos toca. A cada dia passam muitas coisas, porém ao mesmo tempo, quase nada nos passa. Dir-se-ia que tudo o que passa está organizado para que nada nos passe. Walter Benjamin, em um texto célebre, já certificava a pobreza da experiência que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (LARROSA, 2004, p. 154)

Quando penso a *experiência como aquilo que me passa, ou aquilo que nos acontece*, emprego os pronomes reflexivos *me* e *nos*. A *experiência*, portanto, é um ato reflexivo. Como tive a oportunidade de assistir a algumas aulas do professor Jorge Larrosa, na Universidade de Barcelona, pude escutar a sua discordância em múltiplos pontos da teoria de John Dewey acerca da *experiência*, por estar colada ao pragmatismo e, em suas palavras, num sentido utilitarista do termo. Contudo, encontro reverberações de sua conceituação no pensamento de Dewey:

Uma experiência possui uma unidade que lhe confere seu nome,

aquela comida, aquela tempestade, aquela ruptura de amizade. A existência dessa unidade está constituída por uma qualidade única que penetra toda a experiência, apesar da diferença de suas partes constitutivas. Unidade que não é nem emocional, nem prática, nem intelectual, porque esses termos denominam distinções que a reflexão pode estabelecer no interior dela. (DEWEY, 1980, p. 90)

Ainda, se entendermos o ato reflexivo como aquilo que passa no (dentro do) sujeito, o aspecto emocional é fundamental na produção de uma experiência, como continua Dewey:

Não é possível separar numa experiência vital, o prático, o emocional e o intelectual uns dos outros, e pôr as propriedades de um em oposição às dos outros. O aspecto emocional liga as partes num único todo; “intelectual” simplesmente nomeia o fato de que a experiência tem significado; “prático” indica que o organismo está em interação com eventos e objetos que o rodeiam. (DEWEY, 1980, p. 104)

Com a bagagem em mãos – a abordagem e as acepções das palavras que empregarei ao longo da dissertação – é hora de escutar a experiência (*aquilo que me passou e aquilo que nos passou*, quando abordarei o coletivo) sem banalizá-la e com ela encontrar os temas rumo à produção de saberes.

1.3. A partida



Figura 6. <http://paraalguemespecial.files.wordpress.com/2009/11/partida.jpg>

Não há narrativa natural; toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos.

Tzvetan Todorov

Na construção desta história acadêmica, como me deu a pensar Todorov na epígrafe acima, fez-se necessário uma outra narrativa, imagética e poética, para iniciar esta viagem de formação.

Era uma vez um lindo príncipe por quem todas as moças se apaixonavam. Por ele também se apaixonou uma bruxa horrenda que o pediu em casamento. O príncipe nem ligou e a bruxa ficou muito brava. “Se não vai casar comigo não vai se casar com ninguém mais!” Olhou fundo nos olhos dele e disse: “Você vai virar um sapo!” Ao ouvir essa palavra o príncipe sentiu uma estremeção. Teve medo. Acreditou. E ele virou aquilo que a palavra de feitiço tinha dito. Sapo. Virou um sapo.

Bastou que virasse sapo para que se esquecesse de que era príncipe. Viu-se refletido no espelho real e se espantou: “Sou um sapo. Que é que estou fazendo no palácio do príncipe? Casa de sapo é charco.” E com essas palavras pôs-se a pular na direção do charco. Sentiu-se feliz ao ver lama. Pulou e mergulhou. Finalmente de novo em casa.

Como era sapo, entrou na escola de sapos para aprender as coisas próprias de sapo. Aprendeu a coaxar com voz grossa. Aprendeu a jogar a língua para fora para apanhar moscas distraídas. Aprendeu a gostar do lodo. Aprendeu que as sapos eram as mais lindas criaturas do universo. Foi aluno bom e aplicado. Memória excelente. Não se esquecia de nada. Daí suas notas boas. Até foi o primeiro colocado nos exames finais, o que provocou a admiração de todos os outros sapos, seus colegas, aparecendo até nos jornais. Quanto mais aprendia as coisas de sapo, mais sapo ficava. E quanto mais aprendia a ser sapo, mais esquecia de que um dia fora príncipe.

(...) Imagino que o sapo, vez por outra, se esquecia da letra do coaxar, e no vazio do esquecimento, surgia uma canção. “Desafinou!”, berravam os maestros. “Esqueceu-se da lição”, repreendiam os professores. Mas uma jovem que se assentava à beira da lagoa juntava-se a ele, num dueto... E o sapo, assentado na lama,

desconfiava...

(...) Acho que o sapo, tão bom aluno, tão bem educado, passava por períodos de depressão. Uma tristeza inexplicável, pois a vida era tão boa, tudo tão certo: a água da lagoa, as moscas distraídas, a sinfonia unânime da saparia, todos de acordo... O sapo não entendia. Não sabia que sua tristeza nada mais era que uma indefinível saudade de uma beleza que esquecera. Procurava que procurava, no meio dos sapos, a cura para sua dor. Inutilmente. Ela estava em outro lugar.

Mas um dia veio o beijo de amor – e ele se lembrou. O feitiço foi quebrado. (ALVES, 2000, p. 33-37)

A história do sapo é a minha própria história. E o gosto por perguntar, “uma jovem que se assentava” ao meu lado à beira da lagoa. Apaixonei-me. O “beijo de amor”: o pensamento.

Quando iniciei o processo de mestrado, percebi que a minha formação estava apenas iniciando-se. Era preciso assumir que esta investigação era também uma viagem de formação. Era a minha própria formação. Tornou-se inevitável perguntar-me: o que eu aprendo com tudo isto? Apostando que se eu souber o que eu aprendo posso partilhar deste conhecimento com outros: um conhecimento que nasce da minha própria escuta.

Iniciei esta pesquisa em meio a uma busca de um educador-diretor de teatro. Um educador que fosse democrático. Um educador reflexivo, que pudesse refletir, não no “espelho da realidade”, mas no espelho da alma, do espírito, da imaginação: a realidade. Um educador-diretor de teatro moldado na poética de Manoel de Barros, *tudo que não invento é falso* (BARROS, 2001). Um educador que pudesse intervir na realidade como a interpretação dominante, proposta por Nietzsche (2007).

Como um sujeito em formação, depois do “beijo de amor” – o pensamento – resolvi enfrentar que estava em busca do *meu educador-diretor de teatro*, da formação

da escuta deste sujeito. Para isso, tinha que me expor. Explicitar-me até encontrá-lo. E a MiniCia Teatro seria o território ideal, já que ali estávamos sempre dispostos a enfrentar os jogos de verdade, a poética da verdade, a história da verdade. Sobretudo, a ordem do discurso da verdade. Mesmo, por vezes, cumprindo exatamente o protocolo de estar na ordem do discurso e envoltos na ingenuidade do falar sem intenção, do dizer sem querer etc.

Há percalços e tropeções na procura *desse* sujeito-ouvinte. Depois de duas direções de espetáculos na MiniCia, afastei-me do coletivo e fui a Barcelona. Encontrei-me, na Universidade de Barcelona, com o professor doutor Jorge Larrosa Bondía, com suas aulas repletas de vida. Escutei uma pergunta numa das primeiras aulas: “*Como tornar-se aquilo que se é*”, citando Nietzsche. Dessa pergunta uma afirmação inquietante: “*Você já é aquilo que você é, você só não está aquilo que você é!*” A minha escuta foi “*Você já é o sujeito-ouvinte que você é, você só não o está*”.

Foi daí que percebi, para começar esta pesquisa eu tinha que assumir, antes de mais nada, que ela é a minha viagem de formação. Entre o tema investigado – a formação da escuta em processo colaborativo teatral – está a minha própria viagem em busca de ser aquilo que já sou, em busca do educador-diretor de teatro que já sou, em busca de compreender como esta questão contribuía e continua a contribuir na própria formação de minha escuta, em busca das minhas palavras sujas na experiência com as palavras do outro.

Entendi que quanto mais escutasse o vivido naquele coletivo, mais escutaria a potência do que sentia, e mais reflexivo poderia ser. Pois *me* escutaria em estado de pronome reflexivo. E a aposta é a de que quanto mais eu *me* escuto, mais eu *nos* escuto. Entenderei o *nos*, pronome também em estado de reflexão, como um código linguístico que se refere ao *eu* com o *outro*, o *eu* que partilha com o *outro*.

1.4. Território de passagem: MiniCia Teatro



Figura 7. www.transformarse.wordpress.com/2010/02/

Cada um traz consigo um mundo de coisas, cada qual tem o seu mundo de coisas. Como podemos então nos entender se as palavras que uso, emprego o sentido e o valor das coisas como são para mim, ao passo de que quem as ouve lhes dá o sentido e o valor das coisas como são para ele, no mundo que traz consigo? Pensamos nos entender e, no entanto, jamais nos entendemos.

Luigi Pirandello

A epígrafe acima foi extraída do texto dramaturgico *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Foi a partir desse texto que nasceu, no curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 2004, o grupo de teatro MiniCia. Esse foi o espetáculo de formatura da turma de 2000. Eu não integrava nesse momento o coletivo, mas sempre tive uma proximidade afetiva com os ideais estéticos e produtivos do grupo.

Não sabia que aquela frase, dita por uma das personagens do texto de Pirandello e o grupo MiniCia Teatro, seria a janela aberta (figura 7) *para o mundo de coisas* que eu pensaria ter, anos mais tarde, no curso de graduação da UNESP. Além, claro, de me dar

a pensar uma questão fundamental acerca de um grupo de teatro: como os espaços fora da cena, no processo de produção de um espetáculo, estão imbricados na formação individual e na formação coletiva dos sujeitos que o compõem?

Aqui vale um pequeno histórico sobre a minha formação teatral. Iniciei minha atividade com o teatro antes mesmo de ingressar na graduação no Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), na cidade de São Paulo, no ano de 2004. Nesta trajetória, participei de diversos processos com diferentes modos de produção de espetáculos e em processos de formação, tanto como educando quanto como educador. Um tema latente na minha interação com o fazer teatral sempre foi o da imbricação da produção artística de um grupo de teatro com as relações interpessoais existentes nesse coletivo de sujeitos, com aquilo que acontece fora da cena e reverbera no jogo cênico.

No início de 2005, passei a fazer parte do grupo MiniCia e foi a partir da imbricação das minhas inquietações, em processo de formação deste coletivo, com as leituras e discussões na graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas na UNESP, e no grupo de pesquisa em *Experiências de Formação Roda-Línguas*, também da UNESP-IA¹, que fui me descobrindo um sujeito perguntador.

As minhas primeiras perguntas estavam ligadas à força das palavras, à potência das palavras, ditas e escutadas (ou não) entre sujeitos de um grupo de teatro. Em como essas palavras eram entendidas, misturadas, complicadas, escondidas, reveladas. Como elas, por vezes, favoreciam e/ou impediam a formação continuada deste coletivo.

No início do ano de 2009, entre os meses de janeiro a abril, tive a oportunidade de participar como aluno-ouvinte de duas disciplinas, *Teoria do Conhecimento e Filosofia da Educação*, ministradas pelo professor doutor Jorge Larrosa Bondià, na Universidade de Barcelona. Nessas aulas, Larrosa deu-me a ler como as palavras fazem

1 O grupo é identificado junto ao CNPq como *Arte e Formação de Educadores*. Roda-Línguas é o nome dado como referência interna aos integrantes deste coletivo de pesquisadores.

coisas conosco:

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, em que fazemos coisas com as palavras e também que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos baseando-nos em nossa genialidade, em nossa inteligência, mas valendo-nos de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. (LARROSA, 2004, p. 152)

Na MiniCia teatro, havia algo interessante, que me chamava a atenção: a maioria das pessoas, envolvidas naquele coletivo, tinha o desejo de dizer o que sentia, *dar sentido ao que somos e ao que nos acontece*, havia também um espaço profícuo de escuta. Por vezes, essas conversas eram até criticadas por alguns integrantes, como perda de tempo no processo de produção do espetáculo. Com o passar do tempo, víamos que esta era a nossa metodologia de trabalho, pois eram essas conversas, que levam o tempo, que gastam o tempo, que perdem o tempo, que nos constituíam como coletivo. Sempre tinha o *perder tempo*, o *tomar tempo*, o *levar o tempo*.

As discussões eram intensas e, na maioria das vezes, provocavam desentendimentos e mostravam-me, a partir do vivido, que quando as línguas estão em jogo acontece um movimento babélico. É como se as nossas línguas, quando não compreendidas pelos outros, fossem línguas de dragões com fogo que atingem a todos e se recolhem ardendo. Uma hipótese, a partir dessa realidade babélica, era a da necessidade de tradução em nossa própria língua, e isso ficou mais claro para mim a partir de uma afirmação de Heidegger, citada em um texto de Jorge Larrosa Bondía:

Estamos traduzindo constantemente também nossa própria língua, a

língua materna, a sua própria palavra. Em todo diálogo e em toda conversação consigo mesmo se faz valer um originário traduzir. (HEIDEGGER *apud* LARROSA, 2004, p. 67)

Mas quando pensamos em Babel, deus é o mediador dessas línguas, há uma mediação invisível e divina, não há personificação. Contudo, no nosso coletivo de teatro, esse tradutor era cada um de nós e continuamente mutável, pois éramos nós, envolvidos no processo, que realizávamos a tradução. Porém, por vezes, a sensação babélica estava presente, pois esse tradutor divinizava-se, ou seja, ficava invisível, como se o não entendimento entre as línguas daquelas pessoas não fosse responsabilidade dos sujeitos envolvidos nesta complexa atividade humana: o trabalho coletivo. Esses episódios foram gerando uma sombra perguntadora em mim, era como se eu quisesse desvelar o por quê escamoteamos esse movimento inevitável de tradução atrás de discursos de horizontalidade e de colaboração. Era como se precisássemos da mediação divina para alcançar a Torre de Babel do entendimento.

Implicava explicitar por que falamos o que falamos e por que ouvimos o que ouvimos. Falar para quê? Para ter razão? O que acontece *na falta de razão*? Depois da palavra dita, qual o movimento que se segue? Quando dizemos algo, esse algo entra no movimento de negação e contradição da própria vida, assim como afirma George Steiner:

Cada ato da linguagem, seja ele um enunciado audível ou apenas formulado interiormente, “toma tempo” – expressão em si bastante sugestiva. Pode ser medido temporalmente. Partilha com o tempo a sensação de irreversibilidade, daquilo que corre para longe de nós no momento mesmo em que é dito. À medida que elaboro meu pensamento, o tempo passa; e passa de novo quando eu o expresso verbalmente. A palavra dita não pode ser trazida de volta. Por ser a

linguagem ação expressiva no tempo, não pode haver volta atrás, só negação ou contradição, que são, elas mesmas, movimentos para frente. (STEINER, 2005, p. 155)

Antes de se chegar à realização de um espetáculo, percebemos a necessidade de troca e soma de muitas palavras fora da cena. A *negação* e a *contradição* acontecem num processo contínuo no cotidiano de um coletivo. Depois da palavra dita, o movimento para frente exige negar e contradizer.

Nessa investigação, pretendemos observar duas das possíveis direções desse movimento apontado por Steiner: *a zona desconfiada*, que no embate por vontades de poder entre os sujeitos de um coletivo, faz da palavra dita negação e contradição para apropriar-se daquele a quem se fala-ouve; *a zona de confiança*, que também no embate por vontades de poder, a partir da palavra dita, caminha na direção de aproximar-se do sujeito a quem se fala-ouve.

No próximo capítulo, abordaremos a coletividade MiniCia Teatro, território de passagem relevante em minha formação, e os saberes de experiência que o grupo deu-me a pensar, para a formação da escuta.

Capítulo 2 – Como nascem as perguntas: a escuta do coletivo MiniCia

Somente aquele que não tem pode dar. Aquele que dá como proprietário das palavras e de seu sentido, aquele que dá como dono daquilo que dá... esse dá ao mesmo tempo as palavras e o controle sobre o sentido das palavras e, portanto, não as dá.

Jorge Larrosa Bondía



Figura 1. eccentricwoman.blogspot.com

Tenho uma imagem do que o discurso pedagógico dominante fez comigo ao longo da minha formação: ensinou-me a andar e amarrou-me as pernas. Ensinou-me a falar e calou-me os ouvidos. Ensinou-me o que deveria ser dito e prendeu-me no interdito. Pensei que o que fazia era dialogar e, quando me dei conta, percebi que conversar é algo mais complexo e mais arriscado do que toda a segurança que me ensinou grande parte do discurso educacional ao qual fui exposto.

Guardei numa caixa de perguntas o que estava para além do que era aceito pelos discursos oficiais até o momento em que a destampeei. Esta dissertação é uma das chaves que a abriu. Dei-me conta que o diálogo é um dos mecanismos de comunicação mais complexos que existem na medida que trabalha com dois ou mais *logos* em luta por vontades de poder. Com o *eu* em fricção com o *tu* num território instável, num fio de corda bamba preso entre rochedos, cujo intervalo é um precipício de significações. Entenderei *logos* neste trabalho como *palavra escrita ou falada*, assim como nos dá a pensar Jorge Larrosa:

Todo mundo sabe que Aristóteles definiu o homem como *zôon lógon échon*. A tradução dessa expressão, porém, é muito mais “*vivente dotado de palavra*” do que “*animal dotado de razão*” ou “*animal racional*”. Se há uma tradução que realmente trai no pior sentido da palavra é justamente essa de traduzir *logos* por *ratio*. E a transformação de *zôon*, vivente, em animal. O homem é vivente com palavra. E isso não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é como palavra, que todo o humano tem a ver com a palavra, dá-se em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente que é o homem se dá na palavra e como palavra. Por isso, atividades como atender às palavras, criticar as palavras, escolher as palavras, cuidar das palavras, inventar as palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc., não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavratório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como juntamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. (2003, p. 152-153)

Portanto, palavras escritas e faladas formam repertórios de acepções e sentidos próprios atribuídos à existência pessoal do sujeito e ao seu lastro de experiência com a linguagem (STEINER, 2005, p. 153). Pergunto a esta experiência num coletivo de teatro: *Como posso dar palavras se aprendi ter controle sobre os sentidos que elas carregam para mim?* O controle referido na pergunta será conceituado neste trabalho como sendo as *palavras de razão*.

Para encarar a nervura exposta pela questão acima, quero olhar com atenção e analisar, com as referências teóricas, o movimento entre palavras faladas e escutadas, fora da cena, no grupo de teatro MiniCia. Partindo do pressuposto que essa coletividade sempre trabalhou em processos colaborativos, na busca de uma horizontalidade entre as funções, na produção material e simbólica da cena. Quero entender como a formação da escuta dá-se nos espaços intersticiais de diálogo – nos cantos que muitas vezes nem imaginamos que compõem nossa *sala de estar lexical*, a qual sustenta a negociação de sentidos numa cena – como também, em espaços descontínuos que margeiam ou perpassam a cena.

Assim como aponta a epígrafe de Larrosa, que precede este texto, só é possível *dar aquilo que não temos*. Dar sem a segurança-amarrada de que o outro vai receber de maneira límpida os sentidos pelos quais eu dei o que dei. *Dar aquilo que não se tem* relaciona-se diretamente ao desapego às *palavras de razão*, ou seja, dar sem que a minha razão esteja sobre a razão dos demais interlocutores envolvidos no encontro. *Dar aquilo que não se tem* para de fato ouvir o que se tem – ou o que o outro tem – requer uma abertura no dizer o que se diz sem a posse, sem a propriedade do que se diz, para que aquele que ouve possa ouvir em devir. No último capítulo, ensaiarei outros ramos desse porvir implicado na escuta.

Em muitos diálogos no grupo, as acepções dadas às minhas palavras eram diversas das trazidas pelos outros integrantes do coletivo, e a não relevância da existência dessa polissemia trazia um primeiro boicote ao jeito colaborativo de se fazer teatro e, mais grave, comprometendo o trabalho como um todo, tornando as minhas palavras de “verdade” as *palavras de razão* sobre as demais, justamente pelo controle de sentidos que perpassava o ato de dizer o que eu dizia. Isso evidentemente não

acontecia apenas comigo, mas era um fenômeno observável em outros sujeitos do grupo.

Foi justamente quando me dei conta da necessidade do desapego de minhas *palavras de razão* para que o fluxo dos ensaios efetivamente fosse colaborativo, e da percepção de que elas estão implicadas num pensamento mais complexo, numa ordem de discurso condicionada por diversos fatores, numa luta por vontades de poder, o que, por vezes, alijava-nos – falantes e ouvintes – de nossa própria experiência, que senti a necessidade vital de pensar quais elementos sustentam a imposição de meu *logos* sobre os demais, e quais elementos sustentam a partilha de meu *logos* com os demais.

Foi pelo respeito ininterrupto entre sujeitos, encontrado na MiniCia Teatro, que pude exercitar meus questionamentos, e com esse respeito – atributo escasso em muitos espaços que transito – construir minha morada de perguntas com vagar, com paradas alongadas nos ruídos, afirmações e detalhes que se seguem, que só o cuidado entre pessoas inteiras pode dar a pensar.

El respeto parece bien escaso.

Es como si de esta valiosa materia

no hubiera suficiente. Como muchas hambres,

esta escasez también ha sido creada

por los hombres. Pero al contrario que los alimentos,

el respeto no cuesta nada.

Por eso uno se cuestiona cómo

puede ser algo tan escaso. (SENNET *apud* RICKEN *apud* SIMONS e MAASCHELEIN, 2006, p. 107)

2.1. MiniCia Teatro: um lugar para desacelerar as certezas. Parar para escutar, escutar mais devagar, demorar-se nos detalhes: encontrar

Como chegar a falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém, como conseguir fazer falar aqueles que não têm esse direito, e devolver aos sons seu valor de luta contra o poder? Sem dúvida, é isso, estar na própria língua como estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga.

Deleuze

Antes mesmo de encarar o papel de diretor de teatro, e todos os desafios implicados nessa função do fazer teatral, as questões pertinentes aos processos formativos, há muito, estão presentes em minhas inquietações acerca desse ofício. Sempre tive o interesse em processos que inçassem o coletivo numa busca emancipadora – um coletivo que construísse junto com a sua *linguagem uma espécie de linha de fuga*, como nos dá a pensar as palavras de Deleuze, para não se prender em seus absolutismos – sem perder de vista que é a vontade e não a inteligência, por um determinado jeito de dizer artisticamente algo, o que nos faz adentrar no *país do saber* e encontrar, juntos, aquilo que ainda não sabíamos esteticamente.

Há desigualdades nas manifestações da inteligência, segundo a energia mais ou menos grande que a vontade comunica à inteligência para descobrir e combinar relações novas, mas não há hierarquia de capacidade intelectual. É a tomada de consciência dessa igualdade de natureza que se chama emancipação, e que abre o caminho para toda aventura no país do saber. (RANCIÈRE, 2007, p. 49)

As decisões partilhadas por todos num processo emancipatório de criação é de fundamental importância. Já havia experimentado tal procedimento em cursos de

formação e no meu fazer como educador de teatro em diversos grupos com crianças e jovens. Faltava ainda o espaço artístico profissional para exercê-lo.

Foi na MiniCia Teatro que esse espaço se abriu. Os integrantes do coletivo, desde a sua origem, tinham como modo de produção de espetáculos, preponderante, o viés participativo. A partir do fazer em grupo, passei a indagar-me sobre aspectos da formação da escuta e suas contribuições no processo efetivamente colaborativo de se fazer teatro.



Figura 2. Cena do espetáculo *Melhor não incomodá-la*, 2008.

Na MiniCia, encontrei um espaço para pensar e exercitar as questões que trago comigo desde o começo de minha vida profissional como educador de teatro. O grupo era um território em que *aquele que dá a palavra como dono daquilo que dá*, assim como aponta a epígrafe de Larrosa, era o tempo todo questionado. Um coletivo de leigos errantes que abriam frestas de novas miradas às palavras, do vocabulário teatral, viciadas de significações.

As primeiras questões ligavam-se mais à minha função como diretor de teatro num fazer teatral colaborativo, sobretudo ao desafio que eu encontrava em manter viva uma proposta cênica em meio à horizontalidade entre as funções, entre muitos dizeres

que geravam polifonia e muitas vezes abafavam minha voz. Era um combate interior, num drama de dúvidas diante da minha função imagetivamente construída por duas propostas vivenciada na minha formação: de um lado o ideário clássico do fazer teatral com funções hierarquizadas – o qual eu combatia sem nem saber por que; de outro lado, a possibilidade partilhada que propõe a forma horizontal entre as funções – o qual eu apostava, também sem saber claramente por quê.

Perguntas minavam de minhas ambivalências: *Será que há algum aspecto escamoteado no fazer de um diretor contemporâneo gerando um discurso colaborativo quando na realidade age na direção da centralização e hierarquização das funções? Por que não assumir esse ideário clássico centralizador? É a vontade de poder que me mantém numa ordem de discurso aceita pela comunidade teatral? Qual postura assumir para que o teatro seja potência criativa para todos os envolvidos no processo?*

No coletivo MiniCia Teatro, deparava-me com críticas a outros coletivos que nos cercavam justamente por esse conflito entre discurso e ação, e refletia constantemente, em meio às minhas ações e palavras no grupo, se de fato eu estava em busca de um processo participativo ou se este era um pseudodiscurso democrático, utilizado como meio para persuadir os integrantes, já que esse discurso também está numa ordem aceitável, pois quase todos os coletivos contemporâneos trabalham na acepção de processo colaborativo.

As perguntas só faziam jorrar: *Quais eram as sombras envolvidas nesse jeito de dizer, pensar e fazer teatro?* O privilégio era estar numa coletividade composta de sujeitos que se colocavam, a todo o momento, na busca de trazer para si a responsabilidade deste fazer, numa busca honesta por uma horizontalidade deliberativa e numa crueldade de dizeres precisos que buscavam o esqueleto dessa verdade, assim como a imagem que o poema de Bateson delineia:

O manuscrito

Está expresso em palavras precisas

E se alguém deseja lê-lo entre linhas

Não encontrará nada ali

Pois essa é a disciplina que almejo

Nem mais, nem menos.

Não o mundo tal como é

Nem como deveria ser

Somente a precisão

O esqueleto da verdade

Não especulo com a emoção

Assiná-lo implicações

Evoco os espectros das antigas crenças esquecidas

Tudo isso é para o pastor

O hipnotizador, o terapeuta e o missionário.

Eles virão depois de mim

E usarão o pouco que disse

A fim de armar trapaças

Para aqueles que não podem suportar

O solitário esqueleto da verdade.

Essa *disciplina que almejávamos* como coletivo, de não querermos *armar trapaças* para escamotear nosso modo de produção, estimulava-me a prestar atenção em nosso próprio movimento como sujeitos de palavras e a não me ater ao que estava *nas entrelinhas*, mas ao que estava ali, na *precisão* de nossa formação, na necessidade de

nossa busca inteira naqueles espaços de criação. Era preciso silenciar e mergulhar nas palavras ditas e escutadas a fim de banhar-me de hipóteses também inteiras. Nesse processo de silenciamento, fui tramando uma hipótese de que a escuta generosa pode transfigurar a relação de controle, ou seja, ao invés de controlar aos outros, controlar a si mesmo no intuito de se ouvir para além de suas *palavras de razão*. Essa seria a base de sustentação de uma partilha, o elemento fundante que nos coloca em estado de colaboração.

O primeiro sinal de que o sujeito que fala sabe escutar é a demonstração de sua capacidade de controlar não só a necessidade de dizer a sua palavra, que é um direito, mas também o gosto pessoal, profundamente respeitável, de expressá-la. Quem tem o que dizer tem igualmente o direito e o dever de dizê-lo. É preciso, porém, que quem tem o que dizer saiba, sem sombra de dúvida, não ser o único ou a única a ter o que dizer. Mais ainda, que o que ter a dizer não é necessariamente, por mais importante que seja, a verdade alvissareira por todos esperada. É preciso que quem tem o que dizer saiba, sem dúvida nenhuma, que, sem escutar o que quem escuta tem igualmente a dizer, termina por esgotar a sua capacidade de dizer por muito ter dito sem nada ou quase nada ter escutado. (FREIRE, 2006, p. 116-117)

Para escutar era preciso então anatomizar a escuta e expor o *esqueleto dessa verdade* deflagrando quais aspectos compõem a oitiva num processo colaborativo teatral. A partir dessa busca, dada a pensar na relação vital com o grupo, aliada ao meu desejo de entender a formação da escuta do educador de teatro e do diretor que eu era e de como se dava tal formação em nosso coletivo de trabalho, que pensei em trazer a

MiniCia Teatro como território de investigação. Uma passagem relevante da minha viagem de formação.

Depois de muita observação nesse coletivo, horas de entrevistas com cada integrante, pude explicitar que a sombra que está diretamente ligada às relações de poder que envolvem o falante e o ouvinte fora da cena, fora do jogo estético, deve ser enfrentada para que a escuta coloque-se a serviço da potência criadora. Nessa luta por vontades de poder, entre os sujeitos que integram uma determinada coletividade, como a escuta pode aproximá-los? Quais os aspectos imbricados na formação dessa escuta?

Para essa investigação acerca dos aspectos da formação da escuta num coletivo de teatro, além das conversas em espaços intersticiais (rodas de conversa depois dos ensaios, chegadas aos ensaios, cafés na cozinha, troca de e-mails etc.), fora da cena, e das entrevistas com cada sujeito que compõe o coletivo, gerei uma conversa que pudesse também tornar-se material a ser pensado. Organizei um experimento a partir de uma técnica de produção de dados que explicitasse as profícuas discussões que tínhamos no grupo ao longo de nossos processos de produção de espetáculos: um grupo focal – o qual optei por utilizar com maior frequência por ser o experimento que mais trouxe palavras dos integrantes do grupo acerca da temática recortada nesta dissertação.

A questão a ser discutida foi: *O que construímos como fala para nos entendermos e o que falamos que pode nos distanciar do entendimento comum?* O *construímos como fala* do início da pergunta tinha o intuito de dar luz, ao longo da discussão, à palavra *construção* em meio à realidade do coletivo, àquilo que falamos deliberadamente para se chegar ao que se quer dizer.

O que falamos, da segunda parte da pergunta, estava baseado na hipótese de que pode existir um âmbito do *construir a fala* que se dá de maneira inconsciente, um espaço de sombra: talvez aí o território de luta por vontades de poder, sem nos darmos

conta que estamos nessa luta. O intuito era que os participantes expusessem suas palavras a partir de como pensam o espaço do dizer e do escutar num grupo e à sua própria participação nesse coletivo de sujeitos em embates de palavras, ancoradas em crenças e ideologias.

Era um final de tarde de 21 de setembro de 2008. Um a um, os integrantes da MiniCia Teatro foram chegando numa casa-sobrado, no bairro da Mooca, na cidade de São Paulo, do casal Nádia e Tibério, ambos atores do grupo. O Tibério também fazia as direções musicais e grande parte das composições musicais dos espetáculos. A casa representava um lugar repleto de simbologias para a coletividade: madrugadas de preparo de projetos para inscrição em editais públicos e privados; pousada para os integrantes que viviam no interior, enfim, um lugar com sentidos afetivos na vida daquelas pessoas.



Figura 3. Integrantes do grupo em frente ao espaço do Grupo XIX de Teatro, local de estreia do espetáculo *Melhor não incomodá-la*, 2008.

Vale ressaltar que afeto é outra palavra na experiência do grupo, dada a acepção trazida a essa palavra, pois *por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo*

tempo, as ideias dessas afecções (SPINOZA, 2009). É fato que nesse coletivo vivíamos *afectados* e, justamente, dessas afecções que advinham as ideias que nos provocavam pessoal e artisticamente, dessas afecções que nasceram grande parte das inquietações investigativas aqui propostas.

Iniciamos o Grupo Focal. Uma câmera num tripé estava preparada para captar as palavras e os silêncios *de afecções* daquela conversa. Afixei cartazes nas paredes com a pergunta impressa para que todos, ao longo da conversa, pudessem visualizá-la, caso perdessem o fio da meada.

Como sempre, o grupo começou por aquecer-se. Por pensar as palavras da pergunta. Por dizer o que lhes passava ao ler aquela pergunta. E quando um dizia uma coisa, o outro já ia traduzindo, questionando, e, assim, as palavras foram sujando-se umas com as outras.

Minha escolha foi por destacar e tematizar alguns trechos, misturados com reminiscências de nossa vivência, que estão implicados na análise das perguntas desdobradas a partir da hipótese de investigação: *Quais aspectos estão imbricados na formação da escuta dos sujeitos envolvidos num processo colaborativo de se fazer teatro?*

2.2. Encontro é dar a pensar

Para que as palavras durem dizendo cada vez coisas distintas, para que uma eternidade sem consolo abra o intervalo entre cada um de seus passos, para que o devir do que é o mesmo seja, em sua volta a começar, de uma riqueza infinita, para que o porvir seja lido como o que nunca foi escrito... há que se dar as palavras.

Jorge Larrosa Bondía

E foi assim que os integrantes da MiniCia Teatro e a vivência no cotidiano criativo desse coletivo contribuíram para que eu pudesse pensar as questões que discuto nesta dissertação: *dando-me palavras*, dando-me a pensar as palavras trazidas na conversa do grupo focal e tantas outras que a memória me traz, que traduzem bem a interação desses sujeitos, numa abertura essencial existente no interior desse grupo para o fazer junto, o fazer com o outro, mesmo entendendo o complexo esforço da atividade coletiva.

Em muitos momentos do trabalho de um coletivo de teatro temos que parar e conversar sobre o que está acontecendo, às vezes os assuntos são operacionais, por exemplo, a chegada pontual aos ensaios, pois atrasos implicam em disputas de empenho. Quantas vezes paramos com vagar nesse assunto, esgarçando as possibilidades de dizer para que chegássemos a uma compreensão mútua.

Quando digo esgarçar quero também dizer afrouxar o discurso que nasce pronto, que quer moralizar o encontro, *o um* que tem a palavra de ordem ou a ordem da palavra porque chegou cedo, e *o outro* que chegou atrasado e que por sentir que a palavra *do um* é de ordem ou está na ordem de um discurso, que as palavras querem mais controlar do que de fato potencializar o encontro, acaba por resistir até o tecido, tenso por discursos prontos de fábricas, se esgarçar e abrir frestas de escuta capazes de distensionar os dizeres e trazer palavras que de fato contribuem para o fazer em partilha.



Figura 4. Cena do espetáculo *Melhor não incomodá-la*, 2008.



Figura 5. Cena do espetáculo *Melhor não incomodá-la*, 2008.

A questão das palavras que *vêm prontas de fábrica* aparece no trecho a seguir do grupo focal, no discurso do Tibério, e para nós será um primeiro aspecto a ser pensado em nossa investigação. Leiamos:

Mariza – Toda fala é construída?

Tibério – Algumas já vêm prontas de fábrica. A maioria já vem pronta de fábrica.

Chico – Uma coisa é a necessidade de colocar pra fora uma coisa que está dentro de mim e outra coisa é a necessidade de ser compreendido. O meu objetivo é que vocês me entendam, meu objetivo não é uma coisa genial que eu tenho que expressar.

Tibério – No campo da experiência pessoal, a gente fala só para falar mesmo, porque a gente acha que a gente é genial, ou sei lá, por mil motivos. Mas, porque a gente quer falar alguma coisa... É que às vezes a gente fala uma coisa nem para ser entendido, nem para se entender. A gente fala de um impulso de falar uma coisa. Na verdade, a gente só quer um ouvinte. Há quem fale por hábito, sem desejo nenhum, por reprodução de um modelo sem reflexão nenhuma.

Quando o Tibério diz *há quem fale por hábito, sem desejo nenhum, por reprodução de um modelo sem reflexão nenhuma* podemos relacionar esse pensamento à ideia de que há dizeres que já *vêm prontos de fábrica*, ou seja, pertencem a um discurso condicionado. Entendendo que o discurso condicionado não é apenas ideologia proliferada no senso comum, mas também discursos, muitas vezes irrefletidos, de enunciados politicamente e socialmente autorizados por comunidades científicas, artísticas e culturais.

Esse falar sem refletir é um dizer que não passou pelo sujeito falante, ou seja, é um falar que não foi ouvido, no sentido metafórico e concreto, por aquele que falou. É um dizer que segue o fluxo de um discurso dado e proliferado indefinidamente. Um discurso que faz parte de uma ordem controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que alija o sujeito de sua própria experiência (FOCAULT, 2007), como veremos mais adiante.

O sujeito entra na ordem, tanto do senso comum, como dos discursos aceitos em suas comunidades – no caso desta investigação, a comunidade teatral – gerando aquilo que nomeei serem *palavras de razão*, ou palavras que querem o controle sobre os demais e que afastam o sujeito de si e consequentemente de seu interlocutor; ele passa a ser capaz de abstrair de si e do outro para defender o discurso em questão.

Daí a necessidade de uma análise mais aprofundada àquilo que tange o apego às *palavras de razão*, que pode cegar a escuta dos sujeitos de um coletivo de trabalho, afastando-o da experiência do dizer e do ouvir de fato colaborativos.

A Luísa, atriz integrante do coletivo, sintetizou outro pensamento do grupo, que destaco: a escuta como construção a partir de dois movimentos para o falar em voz alta com o outro. Em primeiro lugar, *o sujeito falante constrói uma fala para transmitir ao sujeito ouvinte um pensamento que já está claro para ele que fala*; em segundo lugar: *o sujeito falante constrói uma fala para o sujeito ouvinte para que – no processo de construção – o pensamento fique claro para ele enquanto fala*.

Luisa – Eu acho que muitas vezes a gente fala para construir alguma coisa para a gente mesmo. Eu falo muito para isto. Talvez a gente ache que o objetivo da fala seja sempre ser entendido, mas nem sempre a gente de fato constrói conscientemente uma fala pensando de fato em ser entendido. Tem momentos em que a gente acha que está falando para o outro e a gente ainda quer que o outro entenda...

Heidi – Às vezes, a gente dá conta do que falou e pensa “nossa, é mesmo!”. E você precisava desta consciência do que você falou, e você não tinha, só conseguiu pela maneira como você construiu.

Luisa – Isso pode acontecer ao acaso. Eu estou falando uma coisa para você para que você entenda, e eu já tenho consciência disso. É uma coisa que eu já conheço e eu vou construir esta coisa para transmitir

para você. Outra coisa pode ser: eu vou falar uma coisa para você, que eu tenho consciência e eu acho que estou falando para você entender, mas na verdade, eu estou falando para eu entender. E outra coisa ainda: é quando você tem consciência de que você fala para construir, muitas vezes é assim, eu acho que agora, por exemplo, eu estou falando um pouco para tentar resumir o que as pessoas disseram e eu mesma tentei falar. Eu não tinha consciência destas três coisas que disse. Eu fui tendo consciência disso no decorrer.

Tibério – Mas pode ser, ao mesmo tempo, para ser entendido e para me entender.

Por assim dizer, essas palavras deram-me a pensar, que quando temos consciência de que esses movimentos acontecem, a escuta segue caminhos distintos, pois se estou ouvindo um pensamento conclusivo ouço criticamente, sem perder de vista a paciência com quem fala:

Somente quem escuta paciente e criticamente o outro, fala com ele, mesmo que, em certas condições, precise de falar a ele. O que jamais faz quem aprende a escutar para poder falar com é falar impositivamente. Até quando, necessariamente, fala contra posições ou concepções do outro, fala com ele como sujeito da escuta de sua fala crítica e não como objeto de seu discurso. (FREIRE, 2006, p. 113)

Da mesma forma, a paciência é elemento fundamental quando ouço um pensamento em construção, contudo, os aspectos críticos ficam suspensos sabendo-se que o pensamento está em devir, ainda não se sabe – quem está falando e quem está escutando – qual será a plasticidade do pensamento que está sendo gerado por aquilo que está sendo dito.

Os dois movimentos na construção do discurso estão diretamente ligados à formação da escuta, na medida que o sujeito descobrindo para si o que diz e o sujeito

partilhando suas descobertas, orgânicas para si, com o organismo vivo do grupo formam caminhos para se produzir conhecimentos com o outro, com partilha, em colaboração.

Ambos os movimentos de construção de discurso têm como aspecto básico o que estou nomeando como uma *confiança em desassossego* nos sujeitos desse coletivo e vice-versa. *Confiança*, porque o sujeito sabe que não será impedido no ato de dizer; e *desassossego* porque ele sabe que a coletividade, em negociação de sentidos, transformará suas palavras para que de fato aconteça a produção de conhecimento, portanto, não será um movimento confortável para ninguém.

Tenho certeza que sem essa *confiança em desassossego* os espetáculos do grupo, *Abaixo das canelas* (2006) e *Melhor não incomodá-la* (2008) – dos quais fui diretor – não seriam possíveis. Foram inúmeros os momentos de parar para falar sobre uma palavra, implicados que éramos nos sentidos diversos que as palavras produziam em nossa forma de agir em cena e fora dela. Outro trecho do grupo focal aponta essa implicação com as palavras:

Luisa – O que é fala?

Tibério – É, eu acho mais legal para a discussão assumir que fala é uma coisa mais genérica, não é só palavra.

Mariza – Não é discurso?

Tibério – Não, mas discurso é muita coisa também.

Mariza – Eu tenho uma imagem da palavra discurso que é uma coisa de mim para, e fala pode ser só pra mim, entendeu? Eu falo comigo mesma, entendeu? No sentido de se comunicar.

Flávio – Você não discursa para si própria?

Mariza – Não, eu não discurso para mim mesma, entendeu?

Bruno – Nossa, eu discurso para mim mesmo.

Tibério – Aí, ó... Palavras! Discurso! O que para você (*Mariza*) discurso tem um sentido próprio, para o Bruno tem outro sentido.

Bruno – É, mas existe um sentido histórico, não é?

Tibério – O que ela constrói como fala para ser entendida, discurso para ela não faz sentido, para ele faz.

Bruno – Então, mas será que é tão subjetivo assim? Para mim fala é isso, para ela...

Tibério – Acho que sim, não acho que é só subjetivo, mas, subjetividade faz diferença. Para ela faz sentido discurso por motivos, para você faz sentido por outros motivos, você tem uma história com esta palavra e ela tem outra história com essa palavra, que tem intersecções. Somos brasileiros.

Bruno – Mas, a palavra em si tem uma história dela, não é?

Tibério – A palavra tem uma história dela que percorre a nossa história.

Mariza – De uma origem... Etimológica.

Tibério – A palavra não tem uma história à parte da nossa história. Uma história da palavra discurso passa por mim, passa pela Luisa, passa por você e passa por todas as pessoas que já usaram e já conheceram esta palavra. E a gente troca estas palavras e elas vão ganhando colorações diferentes também tanto que as línguas vão se transformando, não é? O latim vira francês, vira um monte de coisas. Não tem uma pessoa só no mundo que contenha tudo. É uma coisa múltipla que vai mudando e vai... E discurso... A Mariza, o discurso da Mariza, a fala da Mariza pode estar mais adaptada e as pessoas ouvirem isso e realmente ganharem este sentido que tem para ela ou o Bruno. Neste sentido, o discurso vai ganhando um peso, uma conotação e um sentido... Que vai se modificando.

Essa implicação com a palavra, no caso do exemplo acima, a palavra *fala*, apresenta-nos outro aspecto ligado à formação da escuta, em diálogo com os dizeres do Tibério acerca de *colorações diferentes* trazidas às palavras, ou dizendo de outra forma, a necessidade contínua de tradução das palavras para se colocar junto com o outro. Há que se *manchar* as nossas palavras com as dos demais aceitando muitas vezes que o sentido que damos a elas não é o melhor naquele contexto, há que se entrar num movimento deliberado de concessão de sentido que o outro traz às palavras (AGAMBEN, 2009). Entenderemos essa concessão como um acontecimento provisório, um entendimento momentâneo que será o ponto de partida para um novo embate entre dizeres e escutas (STEINER, 2005) no ato de transmitir um pensamento conclusivo ou no ato de construção do pensamento em devir.

O *consenso*, aspecto da formação da escuta que se pretende discutir nessa pesquisa não é um consentir oprimido, por vias de um autoritarismo mascarado, mas é um consentir que permita um *instante de contato* entre os sujeitos envolvidos num trabalho coletivo. Entenderemos esse *instante de contato* como o momento em que todos estão próximos a todos, num entendimento tácito e ao mesmo tempo transbordante de palavras com sentidos coletivos.



Figura 6. www.substantivoplural.com.br

O conceito *instante de contato* traz em si duas palavras: *instante* e *contato*. A acepção dada à *instante* será de efemeridade, justamente por entendermos que esses contatos são momentâneos e resultantes de relações complexas que envolvem consciência das construções de discurso – transmissão de um pensamento concluso ou construção de um pensamento em devir –, concessão aos dizeres do outro e tradução contínua por parte dos sujeitos que compõem a coletividade. A segunda palavra que compõe esse conceito e aspecto da formação da escuta é *contato*, pensaremos essa palavra em seu possível desmembramento: *com tato* (figura 5). Ou seja, vamos pensá-la de maneira metafórica como um sentido, o tato, o toque, a afecção. Esse tato que pretende o contato será pensando também como um *ter tato*, *ter* cuidado e delicadeza, para que algo nos aconteça, como nos dá a pensar Jorge Larrosa:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais

devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2004, p. 160)

Só é possível compreendermos o *instante de contato* se estivermos ligados a este *gesto de interrupção* proposto por Larrosa e se concebermos o conhecimento como um *produto* momentâneo das vontades e inteligências em jogo (RANCIÈRE, 2007, p. 78). No *instante de contato*, chega-se a um determinado conhecimento, mas ele é apenas ponto de início de um outro movimento repleto de embates, na luta por vontades de poder, em que há novos consentimentos para a produção de um outro conhecimento, num movimento contínuo sem princípio nem fim. Será justamente na soma desses instantes e no constante esforço de se permanecer num objetivo em comum que o fazer colaborativo, na busca de um produto estético, síntese de uma volição coletiva, dar-se-á.

A transcendência à significação mais imediata da palavra que já se conhece, ou seja, ao desapego à *palavra de razão*; o *consentir* que não é alienado, pois é um movimento consciente; e a aposta no valor desse *instante de contato* são princípios para se desviar do *espírito de abstração* e de fato estar imerso na escuta presente com o outro.

O conceito de *espírito de abstração* foi concebido por Gabriel Marcel (1889-1973) em seu ensaio *O espírito de abstração como fator gerador de guerra*, dado-me a ler pelo filósofo e poeta laureado japonês Daisaku Ikeda, em sua proposta de paz do ano de 2009 encaminhada à Organização das Nações Unidas (ONU) (DAISAKU, 2009). Marcel trata nesse ensaio da abordagem macrocósmica e literal do conceito de guerra. Nesse trabalho, desloco o conceito para uma relação microcósmica e metafórica da

guerra nas inter-relações, e essa realocação caberá no que chamo de impulso, na luta por vontades de poder, que faz o sujeito, falante ou ouvinte, perder a origem da discussão inicial em jogo e, conseqüentemente, perder o foco da conversação. Esse movimento lança o sujeito dominante num irrefreável gesto de apropriação do outro, a partir de suas *palavras de razão*, alienando-se, em estado de guerra, de suas reais motivações enquanto fala (MARCEL *apud* DAISAKU, 2009, p. 6). Há um trecho da conversa do grupo focal, transcrito abaixo, em que a questão do *espírito de abstração* foi dada-me a pensar:

Nádia – Quando a fala está próxima do fenômeno que acabou de acontecer, acontece um entendimento implícito. Todos estão envolvidos. Viveram aquilo.

Tibério – É muito concreto sobre o que está sendo falado.

Nádia – A tendência é irmos nos distanciando da matéria que gerou a discussão.

Tibério – Se a gente perde qual é o contexto, o que a gente está fazendo aqui, por que a gente está fazendo isto, qual é o objetivo material, concreto, isto vai distanciar necessariamente.

Luisa – Mas se alguém falar alguma coisa, necessariamente isso vai gerar novas aberturas para as outras pessoas. A partir do momento que alguém verbaliza algo sobre uma coisa que acabou de acontecer, ele gera mais do que acabou de acontecer, porque ele gera um entendimento sobre o que acabou de acontecer. Isso gera uma disparidade de opiniões necessariamente. A gente precisa encontrar um senso comum de alguma maneira, entre aquelas pessoas que estão ali para fazer algo, para que exista um entendimento. E o senso comum, necessariamente, precisa de um jogo de ceder. Cada vez mais a gente leva em conta a nossa própria subjetividade e dane-se a

subjetividade do outro. Porque a gente não quer ser entendido, a gente quer se expressar, falar, ou que alguém olhe para a gente. Eu acho que não importa o contexto, nem o que está sendo discutido. Só importa se você está aproximando as pessoas do que você está falando. O que gera o entendimento é o acordo estabelecido. Se a gente decidiu falar sobre esta pergunta, não é necessariamente o fato de estarmos falando sobre isto que nos aproxima. O que nos aproxima é o esforço que cada um faz individualmente de manter todas as subjetividades conectadas.

No trecho destacado acima, percebemos que o consentir está ligado a um *esforço para manter as subjetividades conectadas*, como princípio para o desvio do *espírito de abstração*. Esse esforço subjetivo será outro aspecto da formação da escuta, é uma tensão do sujeito para manter sua subjetividade conectada ao interesse coletivo, contudo, é um esforço para que algo nos aconteça, como num jogo, como nos dá a pensar o Flávio, ator do grupo, numa outra passagem da discussão:

Flávio – Vamos lembrar de jogo: o jogo sempre tem um foco. E os dois focos que eu vejo aqui são: não perder de vista uma pergunta norteadora da discussão. E o tempo todo a gente está tentando, mesmo que perca isto de vista durante o exercício, fazer que a conversa também seja útil para esta investigação.

Tibério – Às vezes, eu acho que o que nos distancia são algumas polaridades que acontecem entre a compreensão racional e a experiência. Entre eu compreender a minha experiência... A tensão que vem em mim do discurso do outro é de decifrar a linguagem mais fortemente do que ultrapassar a linguagem e chegar ao outro.

Luisa – É que entendimento não tem só sentido. Entender não é só entender o sentido do que alguém disse, entender é também ser acolhido. Entender não é só entender o sentido do discurso.

Nádia – O que importa é o esforço. O esforço que cada um faz para ficar perto.

Tibério – O esforço pode ser outra palavra para esta construção. O desejo de atingir a subjetividade do outro. Construir a minha fala e pensar nisso cuidadosamente.

Bruno – Este esforço que é o esforço por algo que não é individual.

Luisa – Por adequar a sua subjetividade ao coletivo.

Bruno – Um assunto ou um objeto de arte só é vivo havendo estas duas coisas: o assunto ou objeto de arte ser de interesse comum e/ou cada indivíduo também ter um esforço em adequar o seu interesse a esse foco comum.

Flávio – Geralmente, a gente pensa que quem propõe alguma coisa como o foco de discussão tem que aproximar as subjetividades das pessoas para si e esquece que tem um esforço de você aproximar a sua subjetividade àquele foco.

Esse esforço dá-se no sujeito, dentro do sujeito, em meio às palavras que surgem para além do sujeito, contudo, o território pelo qual passam as falas que se lê ao se escutar aos outros é o sujeito da experiência. Isso foi me dado a pensar a partir de uma fala do Francisco, ator do grupo, em outro momento da discussão:

Francisco – Se é fala, se é discurso, onde eu imprimo isto? Se eu assisto a uma dança grega, onde aquela dança foi escrita para que eu tenha acesso também? E para que eu possa manusear aquele espaço, onde ele foi impresso? Eu posso entender se aquela fala, discurso, foi impressa no mesmo território que eu.

Mariza – E onde se dá isso? No subconsciente?

Francisco – No ser humano. No ser. Eu acho que independente do que seja essa fala, é importante ter a consciência. Quando existe a

consciência de onde eu vou imprimir isto, eu sei que o outro vai ter acesso.

O lugar da inscrição da fala, portanto, é o *sujeito da experiência*. O sujeito é o espaço de inscrição da fala. Não é falar e ouvir para que o outro chegue ao conhecimento professado em discurso, mas é um falar e um ouvir para que, com o outro, em *com tato*, em movimento de *tradução e consenso*, os sujeitos juntos em experiência, produzam conhecimento, para si e com o outro, enquanto territórios de passagem e não propriedades privadas daquele saber construído em partilha.

No próximo capítulo, analisarei os aspectos delineados anteriormente, no esforço de refletir, ancorado em teorias e pensamentos de minha revisão bibliográfica, como o grupo me deu a pensar a formação da escuta num coletivo de teatro de fato colaborativo, diante de uma ordem de dominação instituído por dispositivos nas relações entre sujeitos, relações estas permeadas por vontades de poder. Importante destacar que quando emprego a palavra *dispositivo* recorro-me à concepção trazida por Michel Foucault:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...] o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados. (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2009, p. 28)

2.3. O discurso condicionado

Entendemos nesta dissertação que para se trabalhar de maneira colaborativa em teatro ou em qualquer coletividade há que se pensar nos discursos que condicionam nossa forma de falar e ouvir para podermos encontrar aspectos que possam ameaçá-los e de fato formar uma escuta em partilha. Pensei essa hipótese a partir da experiência com o grupo, pois muitas vezes nos víamos alijados de nossas palavras como se estivéssemos servindo a um discurso para além daquele experimento. Procurarei ancorar minhas reflexões na tese de Michel Foucault acerca da ordem do discurso e dos dispositivos de controle (FOUCAULT, 2007, p. 21), contudo, encontro em Roland Barthes reverberações da mesma natureza das ideias de Foucault, sobretudo em sua aula inaugural no Colégio de França, em que ao meu ver trama o pensamento dos dispositivos com o suporte privilegiado de sua assunção: a língua.

Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo: chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a todo momento contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes, e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é simetricamente, perpétuo no tempo histórico; expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado das coisas. A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-

social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é a: linguagem – ou para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 2001, p. 11-12)

A *verdadeira guerra*, apresentada por Barthes, refere-se ao contínuo deslindar da língua – inclusive dos deslinguados, aqueles que não têm o que dizer, os que emprestam seu silêncio às rodas de conversas – para que encontremos modos de dizer capazes de desarticular os condicionamentos aos quais a língua está exposta. Na perspectiva proposta por Barthes, até mesmo os deslinguados dizem algo, estão também no campo de batalha e lutam com sua vontade de poder.

Portanto, a ideia é pensarmos a formação da escuta como o espaço em que se dá a suspensão do movimento de continuidade de um discurso que vem antes de mim, ou seja, um discurso engendrado por dispositivos que mantêm o estado de coisas, o *status quo* e que está inscrito na língua dos sujeitos falantes e no ouvido dos sujeitos ouvintes.

A hipótese que queremos refletir é que tanto a tese de Foucault – que uma voz sempre precede o que dizemos e que quase sempre a continuamos irrefletidamente, num discurso instituído, num discurso dominante – quanto a tese de Barthes – acerca dos mecanismos engendrados na língua – são a base do alijamento do sujeito de sua própria experiência com as suas palavras e consequentemente da experiência com as palavras produzidas em partilha. É esse *espírito de abstração*, essa sensação de que aquilo que se diz tem uma singularidade discursiva – quando na realidade está em alguma ordem condicionada, pois se acredita estar pensando quando na realidade se está sendo pensado – que impede a formação da escuta.

Ainda em relação ao discurso ordinário, Foucault apresenta-nos a tese de que em toda sociedade a produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função

conjurar seus poderes e perigos (FOUCAULT, 2007). A este conjunto de procedimentos ele nomeia como *dispositivo*, como já dissemos anteriormente. Contudo, torna-se vital para entendermos os mecanismos engendrados nos espaços de condicionamento do discurso, decuparmos tais procedimentos. O primeiro desses procedimentos trazidos por Foucault é a *interdição*, qualquer um não pode falar qualquer coisa, não se tem o direito de dizer tudo e não se pode falar de tudo em quaisquer circunstâncias. Assim, o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, *mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar* (FOUCAULT, 2007). Um segundo procedimento para se desviar o perigo de um discurso é a separação ou a rejeição (FOUCAULT, 2007). Podemos pensar na figura do louco que desde a alta Idade Média é aquele cuja palavra, não tendo verdade nem importância, não pode testemunhar a favor da justiça, não pode autenticar um fato. Foucault ainda apresenta um terceiro sistema, ou procedimento de desvio ou exclusão do discurso, apresentando-o como o mais arriscado: a oposição entre o falso e o verdadeiro.

Certamente, se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se. (FOUCAULT, 2007, p. 14)

Tais procedimentos instalam uma espécie de círculo de impotência nos sujeitos que falam e que ouvem, pois o sujeito não pode dizer o que pensa a partir de suas

experiências – o que muitas vezes é diametralmente oposto à ordem condicionada dos discursos – ou aquilo que quer pensar em voz alta com o outro. Esse procedimento dissimula a evidente diferença entre ignorância e ciência, desviando o sujeito de suas palavras, abrindo um círculo de impotência em sua confiança em dizer e alijando-o da escuta de suas próprias palavras, formando, assim, uma espécie *marcha do mundo social* (RANCIÈRE, 2007, p. 89).

A MiniCia me deu a pensar a existência dos procedimentos de interdição, rejeição e exclusão do discurso, trazidos por Foucault, imbricados naquilo que tenho nomeado nesta dissertação como *palavras de razão* ou ao controle dos sentidos de nossas palavras tanto quando dizemos o que dizemos como quando escutamos o que escutamos pautados nos sentidos unívocos atribuídos às palavras que herdamos em nosso lastro de experiência lexical.

Os aspectos da formação que nos propusemos a pensar neste texto nascem da descontinuidade desse discurso impresso na ordem do que deve ser dito, portanto, há que se suspender por um instante o discurso herdado e habitá-lo. Somente nesse interstício, nesse vazio dos discursos ordinários, que as palavras ditas, uma ao lado da outra, poderão ser escutadas por aquele que fala o que fala e por aquele que ouve o que se fala, somente nesse espaço algo poderá passar pelo sujeito a ponto de ameaçar o discurso dominante condicionado. É um movimento pendular ou retroalimentativo, sem começo nem fim, pois será tanto a formação da escuta que promoverá essa interrupção quanto essa interrupção promoverá a formação da escuta.

É nessa suspensão que se dá a *ameaça aos discursos condicionados*. Contudo, vale ressaltar que essa é uma parada complexa, pois mesmo suspendendo o discurso não podemos desviarmo-nos das palavras herdadas. Será justamente no enfrentamento desse paradoxo entre suspender o discurso e dar continuidade às palavras que possuímos, por

meio de nossa herança lexical, que ocorrerá a formação contínua de nossa oitiva. Nessa escuta em estado de tradução, somos levados a trasladar, a nos deslocar em nossos espaços de certezas rumo ao indefinível porvir daquilo que ainda não sabemos.

Na tradução existe algo, o sentido, que se transporta e que, ao transportar-se, conserva-se e ao mesmo tempo se transforma, metamorfoseia-se, modifica-se. Como se na tradução se conservasse o significado e se transformasse o significante, a materialidade concreta que porta ou suporta o sentido, o suporte que tem ou contém o conteúdo. (LARROSA, 2004, p. 67)

Destaco do pensamento de Larrosa as palavras *conservação* e *transformação*, pois tais palavras podem ser lidas imbricadas com as palavras *tradição* e *traição* – ambas derivadas do latim *tradere* – e nos apontam caminhos para reflexão dessa suspensão necessária para que a escuta se dê em estado de presença. *Tradição*, porque quando se diz algo, esse algo dito é palavra herdada, dada em continuidade, as palavras não são nossas, elas são herança de muitos outros sujeitos que vieram antes de nós e que contribuíram para a formação de nossos discursos. *Traição*, porque ao falar o herdado no tempo presente funda-se um novo significado adequado ao tempo e ao espaço em que se fala. Há, portanto, uma continuidade de algo e algo que é novo, ambos os acontecimentos estão em coerência para se poder entrar na relação presente com o outro, como nos dá a ler Marcel Proust, sobre uma de suas personagens, em *Em busca do tempo perdido*: “*continuar*” e “*novo*” não eram nele expressões contraditórias, pois “*continuar*” era a forma usual do verbo “*entrar*” (PROUST, 2004, p. 605).

Portanto, será justamente esse *entrar* na ordem do discurso, na leitura – do latim *legere* ou colher, percorrer, escolher – das palavras da ordem dominante que poderemos levantar hipóteses para desarticulá-la e conectar tais hipóteses a alguns aspectos

elegidos nesta dissertação que formam *a escuta colaborativa* e que ameaçam esse discurso da ordem, esse discurso condicionado.

2.4. Aspectos da formação da escuta: das ameaças ao discurso condicionado

Pensaremos três princípios que podem ameaçar o discurso condicionado – partindo do pressuposto de que o diálogo entre sujeitos é um confronto contínuo por vontade de poder – e que a partir deles poderemos pensar os aspectos da formação da escuta: primeiro, querer chegar ao sujeito falante, e não à ideia abstrata em discussão; segundo, a certeza de que o outro vai traduzir o que eu digo, de que o outro vai manchar as minhas palavras com a sua experiência; terceiro, a confiança em desassossego – não existem certezas estanques, estamos o tempo todo em transladação – pois o outro pensa e transforma minhas palavras, os sujeitos pensam com as minhas palavras, mas descobrem os seus próprios sentidos e as sujam com o cheiro, o gosto, a imagem, a textura, o ruído de sua experiência.

Esses princípios não apresentam tranquilidade alguma aos sujeitos dispostos ao fazer coletivo, muito pelo contrário, trazem desequilíbrio, desassossego, conflito. É uma confiança de que a fala e a escuta estão ancoradas no pensamento de que o sujeito falante e o sujeito ouvinte não estão apegados às suas *palavras de razão*, mas estão no movimento, sem princípio nem fim, de partilha de palavras, em instantes de contato, com o objetivo de produção de conhecimentos de diversas naturezas.

A partir dos três princípios apresentados acima, surge o recorte – aprofundados no capítulo 3 – dos aspectos da formação da escuta dentro de um coletivo de trabalho que poderão autorizar o sujeito a desgarrar-se dos sentidos arbitrários da língua, do ter

que dizer o que o outro quer ouvir, do ter que estar na ordem instituída, rompendo com os procedimentos de controle – dispositivos – apontados por Foucault.

Isso porque o sujeito falante pode transmitir o que pensa, pois confia que aquele que o escuta está ouvindo com paciência sem perder a *críticidade*. E, também, porque o sujeito falante está autorizado a construir o pensamento em estado de porvir, pois enquanto fala a audiência está pacientemente compondo com o falante o pensamento que ainda virá a ser. No próximo capítulo, analisaremos em tópicos os aspectos imbricados na formação da escuta que podem colocar os sujeitos de um coletivo teatral num fazer colaborativo profícuo.

Capítulo 3 – Reflexão sobre aspectos envolvidos na formação da escuta em processo colaborativo teatral

*Quem o conhece, a este que baixou
seu rosto, de um ser até um segundo ser,
a quem apenas o veloz passar das páginas plenas
às vezes interrompe com violência?*

*Nem sequer sua mãe estaria segura
se ele é aquele que ali lê algo, mergulhado
em sua sombra. E nós, que tínhamos horas,
que sabemos de quanto se dissipou*

*até que, com esforço, ergueu o olhar?
Carregando sobre si o que, abaixo, no livro,
acontecia, e com olhos dadivosos, que ao invés
de tomar, se topavam com um mundo pleno e pronto:*

*como crianças caladas que jogavam sozinhas
e de pronto vivenciam o existente;
mas seus traços, que estavam ordenados,
ficaram alterados para sempre.*

Rainer Maria Rilke



Figura 1. *Madame Manet*, Edouard Manet, 1868.

O poema é de Rilke. A pintura a que se refere Rilke (figura 1) é um retrato de Suzanne Leenhoff, esposa de Manet, pintado em 1868. Essa justaposição de poema e imagem no intuito de formar a figura de um leitor me foi dada a pensar por Jorge Larrosa, em seu livro *Pedagogia profana*, com tradução brasileira, em 2006, pela editora Autêntica.

Não obstante, e ao mesmo tempo, o leitor levanta sobre si mesmo algo do que acontecia no livro, como se fosse capaz de arrastá-lo e a levá-lo para cima com o mesmo esforço com que ergue o olhar. Porque o levar para cima o que acontece no texto é um “carregar”, um transportar com esforço algo que pesa e que resiste em se despregar de onde está. Por isso, para arrastar aquilo que carrega sobre si mesmo, o leitor deve se esforçar, utilizar a força. Como se somente pela força fosse possível arrancar do segundo ser algo que ele contém, apropriar-se dele, e transportá-lo para o mundo interpretado e administrado para ali submetê-lo à lógica do uso. Não será o leitor também um ladrão, alguém que se apropria do que é impróprio, para fazê-lo sua

propriedade, de uma propriedade que leva inscrita a marca de sua impropriedade primeira e da força com a qual foi apropriada? (LARROSA, 2006, p. 109)

Reconheci-me nesta dissertação como um pesquisador-leitor, alguém que “rouba” o impróprio para fazê-lo sua propriedade submetendo o apropriado à lógica de um pensamento reflexivo, a partir das páginas em que Larrosa tece em palavras a figura daquele que lê. Desse reconhecimento, nasceu este terceiro capítulo. Um capítulo cuja escrita dos reflexos de leitura – dos dois capítulos que o precedem – é a nervura de força que o constitui. É como se eu fosse o leitor que aparece na sombra do retrato de Manet, tentando carregar saberes que resistem em se despregar da experiência, saberes que serão transportados para outra língua de dizer a experiência: dissertar sobre o que nos aconteceu e o que me dá a pensar tais acontecimentos. Compenetrado que estava na escuta da experiência do coletivo de teatro, de repente ergo a cabeça e vejo a existência dos temas que o grupo MiniCia deu-me a pensar. Como a criança imersa no jogo descrita por Rilke, a vivência com o grupo e a leitura dessa experiência *alterou-me para sempre*.

Neste capítulo, apresento reflexões a partir dos aspectos, por mim lidos da experiência com o coletivo MiniCia – do latim *lectio* ou ato de escolher – da formação da escuta, fora da cena, que ameaçam o discurso condicionado e podem aproximar os sujeitos de um coletivo de teatro a trabalharem em efetiva colaboração.

Semiergo meus olhos transformados, ainda no esfumaçado da sombra, como no retrato de Manet, e olho para o devir. Reflito no espelho da imaginação um caminho para uma formação da escuta: autorizar-me diante da transmissão de um pensamento conclusivo para o meu interlocutor e consentir que o outro possa fazer o mesmo; autorizar-me a construir um pensamento em devir com o meu interlocutor e consentir que o outro possa fazer o mesmo.

Esse consentir *que o outro possa fazer o mesmo* é uma confiança em desassossego, pois a partir do momento que sei que as minhas palavras não são a verdade última, também saberei que as palavras dos outros estão em negociação e nesse movimento posso encontrar um instante de contato capaz de colocar-me – *com tanto*, de maneira cuidadosa e delicada – na experiência presente e não no espírito de abstração que quer a todo custo vencer a batalha de palavras ancoradas nos discursos condicionados. Esse instante de contato também pode ser lido como:

O olhar dadivoso do leitor (no poema de Rilke), não busca porque não sabe o que quer, porque não está determinado pela vontade: por isso, encontra. E o que encontra é um mundo “pleno e pronto”, ou seja, não fragmentado pela divisão e não humilhado pela carência. (...) os olhos dadivosos não dividem nem projetam a vontade de dominação e, por isso, encontram um mundo que revela sua plenitude e sua verdadeira realidade, seu ser é como é, sua independência de nós, sua inacessibilidade e seu mistério. (LARROSA, 2006, p. 111)

O trabalho de um coletivo em teatro não é com-dividir, mas um com-sentir na inteireza do fazer, pois esse fazer em teatro está permeado por essa *inacessibilidade e mistério* a partir da matéria cênica que estamos gerando, não é *um* eu que deve vencer, há que se vencer o saber estético. Há que se desviar desse quase inexorável destino, de *vontade de dominação*, abstraindo-se tanto do que se diz, do que se pensa e do que se faz – que muitas vezes se termina por não se dizer, pensar e fazer aquilo que se queria.

Nesse processo de servir ao trabalho ou de deixar vir a ser um espetáculo de teatro, há que se encontrar um mundo *pleno e pronto*, não *humilhado pela carência*, não *fragmentado pela divisão*. Esse *pleno e pronto* pressupõe bactérias e não pasteurização das palavras, pois existe um organismo vivo imbricado na produção de saberes num coletivo. Há que se sujar muitas palavras, há que se deixar sujar também – consentindo

existir com o outro para que a experiência seja inteira – num irrefreável movimento de tradução acerca daquilo que nos acontece. Há que se deixar o território de saberes livre para que se dê a passagem das palavras e que elas possam fazer coisas conosco.

3.1. As palavras que atravessam o sujeito

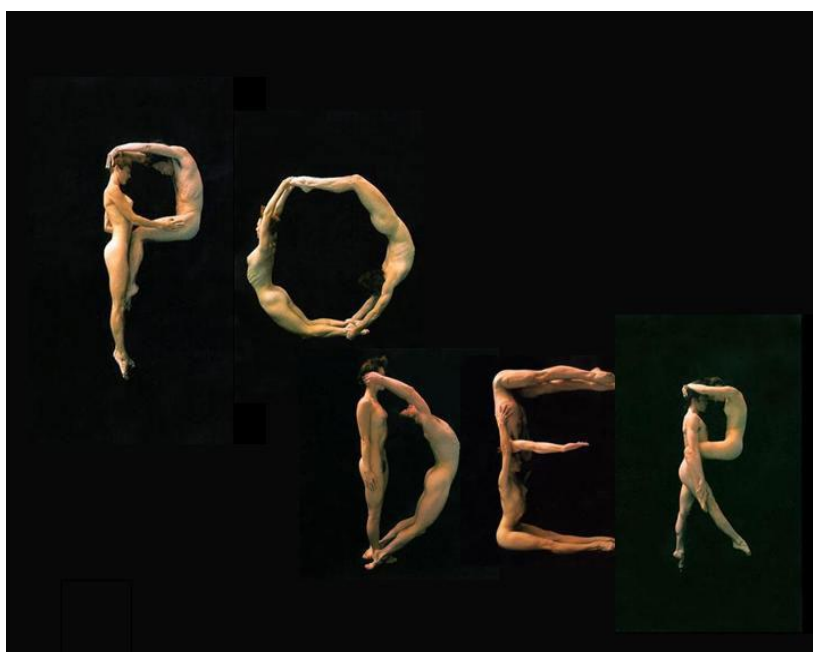


Figura 2. aomarblog.blogspot.com

No Dicionário UNESP do Português Contemporâneo, organizado por Francisco S. Borba, pela editora da UNESP, em 2004, constam as seguintes acepções para os verbetes inscrição e passagem:

Inscrição: 4. aquilo que está inscrito ou gravado;

Passagem: 3. estada provisória; 5. lugar por onde se passa; ponto de ligação; comunicação.

Esses são termos com os quais procurarei tecer um pensamento de como as palavras podem fazer coisas conosco, de como podem nos atravessar e sobre quais

procedimentos podemos utilizar para a desarticulação do discurso condicionado do qual, por diversas vezes, somos porta-vozes.

Pensemos hipoteticamente num sujeito como um território de inscrição de palavras, tendo em si *gravado* diversos discursos que o compõem e o constitui – ao longo de sua existência – num discurso condicionado. Como descondicioná-lo se não por meio de uma outra substantivação desse território que é o sujeito? Se quisermos que as palavras não se fixem nesse território em estado de registro, há que se deixar que elas simplesmente escorram, passem, nos passem.

A partir dessa concepção, o sujeito é um território de passagem. Pois bem, se um território de passagem é uma *estada provisória* de determinadas palavras, e se tais palavras provocam uma nova experiência no espírito do sujeito, há que se associar essa ideia ao acontecimento de algo no, dentro do, sujeito. Esse acontecimento inscreve no sujeito um novo discurso que o impelirá a negociá-lo com o discurso condicionado introjetado por meio de dispositivos diversos. A passagem desse *algo* pelo sujeito será um possível mecanismo de descristalização de certezas que poderá ameaçar os discursos de dominação de *um* sobre o *outro*.

O sujeito como território de passagem está exposto para que coisas lhe aconteçam. Esse *algo* que lhe acontece pode ser também chamado de experiência. O sujeito passa a ser um sujeito de experiência, e serão essas experiências *pontos de ligação* para a produção de outros saberes: *saberes de experiência*. Tanto sua escuta quanto sua fala não se fixam, estão no movimento contínuo de novas inscrições que passam por ele produzindo, quando em relação com outros sujeitos, saberes de experiência em partilha.

Se escutamos em espanhol, nessa língua na qual a experiência é “lo que nos pasa”, o sujeito de experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície de sensibilidade na qual

aquilo que passa afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é um ponto de chegada, um lugar ao que chegam coisas, como um lugar que recebe o que lhe chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece”, “nos passa”, “nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo o espaço onde tem lugar os acontecimentos. (LARROSA, 2004, p. 153)

Esse *algo que me passa, que me sucede ou que me acontece* é uma nova realidade em meio à realidade hegemônica que os discursos condicionantes proliferam. Ela pode provocar uma bomba atômica espiritual nos paradigmas do sujeito abalando suas certezas, em estado de abstrações alijadas de si e fazendo que se conecte ao seu próprio corpo, crie conexões com a sua própria existência, ou seja, pense naquilo que escuta e, sobretudo, ouça aquilo que ele fala, pois sabe o que foi dito e pensa no que faz. O importante não é saber o que se faz, mas o pensar no que se faz. Não é a ideia do que se faz, mas o estar presente naquilo que se faz. O corpo passa a estar presente, passa a ver por si mesmo.

Para que *algo me passe*, nesse processo de escuta, é inevitável sair da pergunta *por que eu disse o que disse* e deslocar-me para a pergunta *o que me diz o que eu disse*. É importante uma atenção que será compreendida aqui como uma mirada para além de minhas – nem tão minhas assim – certezas, ou como um desapego de minhas *palavras de razão*, uma *abertura essencial* para o produzir com o outro aquilo que ainda eu não sei.

Em qualquer caso, seja como território de passagem, como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se

define não tanto por sua atividade, como por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA, 2004, p. 161)

Em nosso coletivo de trabalho com teatro na MiniCia, grande parte dos saberes estéticos partilhados aconteciam quando essa *disponibilidade fundamental* concretizava-se em ações de *padecimento*, ou seja, havia *paciência* com o outro, *atenção* para o outro e uma *receptividade* às palavras que o outro trazia de seu mundo de coisas, que muitas vezes nem ele que dizia ainda sabia o que dizia e nem nós que escutávamos sabíamos o que viria a ser aquele pensamento, mas estávamos receptivos ao porvir de experiência. Quanto mais havia a escuta de *um* que ouvia o *outro* no ato de dizer, mais o outro que dizia ouvia-se enquanto dizia. Éramos, portanto, sujeitos de experiência, territórios de passagem para saberes em devir.

3.2. Confiança em desassossego: eu penso, ele pensa, nós pensamos

Hoje, em um dos devaneios sem propósito nem dignidade que constituem grande parte da substância espiritual da minha vida, imaginei-me liberto para sempre da Rua dos Douradores, do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, dos empregados todos, do moço, do garoto e do gato. Senti em sonho a minha libertação, como se mares do Sul me houvessem oferecido ilhas maravilhosas por descobrir. Seria então o repouso, a arte conseguida, o cumprimento intelectual do meu ser.

Fernando Pessoa

(Livro do desassossego)

O inferno são os outros, afirma Jean Paul-Sartre em *o Ser e o nada*. Fernando Pessoa, na epígrafe desassossegada acima, devaneia em sonho a sua libertação do outro como um cumprimento intelectual de seu próprio ser. Essas são “verdades” da existência que se não expandidas, miradas por outras vistas do ponto em encontros entre sujeitos, podem gerar discursos cínicos da impossibilidade de convivência que neutralizam prováveis ações coletivas. Esse *outro* que Fernando Pessoa sonha em libertar-se é o outro que quer possuí-lo, é o outro que proprietário de um discurso condicionado sonha em condicionar os homens existentes em seu mundo. Já o *outro* que nos propusemos a olhar nesta dissertação, é aquele que é tão sujeito de experiência quanto eu, é o outro que tem uma abertura essencial para a partilha, sem perder de vista que essa abertura também é desassossegada.

Os homens se unem porque são homens, isto é, seres *distantes*. A linguagem não os reúne. Ao contrário, é sua arbitrariedade que, forçando-os a traduzir, os põe em comunicação de esforços – mas, também, em comunidade de inteligência: o homem é um ser que sabe muito bem quando aquele que fala não sabe o que diz. (RANCIÈRE, 2007)

Essa confiança de que *somos seres distantes*, mas que estamos em *comunicação de esforços* é o que nos autoriza dizer o que pensamos, é o que nos torna autores de nossas palavras. Este poder dizer o que não se sabe para poder saber o que se diz é sempre *desassossegada*, pois *um* diz o que pensa e o outro escuta também o que pensa, ambos ampliando seus “poderes”, suas potências, mas sem a segurança das certezas. Enquanto o outro ouve aquilo que *um* diz, essa oitiva não está segura por uma acepção unívoca das palavras em jogo, à beira da terra firme de suas potências há um precipício de significações em devir a ser constantemente cuidado.



Figura 3. ccbsemcensuras.forumeiros.com

Somente confiando que a abertura para o saber que está no porvir do fazer-pensar junto é condição precípua e que todos os sujeitos envolvidos na produção de saberes são territórios de passagem, e não propriedades de registro, é que essa *confiança em desassossego*, aspecto fundante da formação da escuta, consolida-se. Pois, o sujeito passa a entregar-se ao movimento pelo qual é transportado o tempo inteiro de sua territorialidade segura – por valores, crenças, ideologias etc. – para uma territorialidade em marcha, em negociação constante de sentidos. Seu mundo de coisas passa a ser plástico, pois o outro mancha as suas palavras com aquilo que ele tem a dizer e com as palavras que eu lhe dou a pensar a partir das minhas palavras.

Esse *manchar* que estou tratando aqui é um traduzir, é um compreender para além da “razão” do que foi dito (RANCIÈRE, 2007). É uma confiança de que em toda fala há polissemia – a mesma palavra significa coisas diferentes para cada ser falante e ouvinte. A confiança, contudo, é uma linha tênue e que só pode ser ameaçada pela sombra gerada das certezas que nascem do professar dos discursos condicionados. Será, justamente nesse *locus de sombra*, nesse lugar em que se ignora a geração de ruídos

entre falas que deveremos parar com vagar para conseguirmos entender o valor da atenção para evitar-se romper a linha delicada que liga os homens em confiança. Essa atenção é um sair de si em direção ao outro, podemos entender como uma prece, como nos dá a pensar Ecléa Bosi num artigo dedicado ao pensamento da filósofa francesa Simone Weil:

A atenção traz consigo uma “liberdade para o objeto”, como se ela cortasse as peias que nos prendem a nós mesmos. É um sair de si, que pela sua qualidade de doação se assemelha à prece. Walter Benjamin (1985, p. 159) escreveu: Se Kafka não rezava, o que ignoramos, era capaz ao menos, como faculdade inalienavelmente sua, de praticar o que Malebranche chamava “a prece natural da alma” – a atenção. Como os santos e sua prece, Kafka incluía na sua atenção todas as criaturas. (BOSI, 1999)

Pensemos no caso do nosso coletivo de teatro. Inúmeras vezes, sem percebermos naquele lugar de sombra, manipulávamos discursos condicionados recheados de certezas fazendo que a confiança dos ouvintes em relação a essa fala de verdade fosse abalada. O sujeito que falava estava *preso a si mesmo*. O outro que ouvia, então, entrava na zona de luta por vontades de poder, pois combativo que estava àquele discurso que queria dominá-lo – aquele discurso que pretendia torná-lo o si ensimesmado daquele que falava – procurava palavras para desarticular o dito, provocando uma interdição na possibilidade de algo acontecer-lhe e conseqüentemente a interdição na produção de um saber partilhado.

Era tanto de um lado como de outro o uso indiscriminado do que *um* dizia para que a defesa de tese do outro fosse somando-se numa espécie de “guerrilha de palavras”. Estávamos em guerra e íamos nos abstraindo da questão central que havia nos colocado em contato e sem percebermos estávamos esgarçando o fio tênue de

confiança, quase rompendo-o. Entendo que é justamente nessa sombra irrefletida de controle dos sentidos daquilo que *um* diz para o outro vencer a discussão, que nasce a língua do poder que aparta o sujeito de si e dos outros e põe em risco a produção de saberes colaborativos.

Maquiavel observou que o sentido podia ser deslocado na fala comum de modo a gerar confusão política. Ideologias em competição raramente criam novas terminologias. Como mostraram Kenneth Burke e George Orwell em relação ao vocabulário do nazismo e do stalinismo, as ideologias se assenhoram do vocabulário comum e o corrompem. No idioma do fascismo e do comunismo, palavras e expressões como “paz”, “liberdade”, “progresso”, “vontade popular” são proeminentes como no idioma da democracia representativa. Mas elas têm sentidos cruelmente díspares. O vocabulário do adversário é tomado e lançado contra ele. Quando sentidos antitéticos são grudados à força numa mesma palavra (a novilíngua de Orwell), quando o alcance conceitual e o valor de uma palavra podem ser alterados por um decreto político, a língua perde credibilidade. A tradução no sentido comum do termo torna-se impossível. Traduzir um texto stalinista sobre a paz ou a liberdade sob a ditadura do proletariado para um idioma não stalinista, usando as mesmas veneráveis palavras, é produzir uma glosa polêmica, uma contra-asserção de valores.

(STEINER)

Reconhecendo, portanto, a sombra existente no encontro de palavras de sujeito para sujeito, passamos para o segundo aspecto fundamental para a desarticulação de um discurso condicionado e para a formação da escuta: entender que em toda conversa há tradução. Há o movimento de transportar alguma coisa de um lugar a outro. É justamente acolhendo esse movimento de tradução contínua que poderemos habitar –

para expandi-lo – o *locus sombrio* abrindo-nos, de maneira generosa, para prestar nossa atenção e escutar aos outros desapegado de nossas *palavras de razão*.

No caso do trabalho colaborativo em teatro, esse *locus de sombra* pode ser o uso indiscriminado de discursos condicionados sobre a horizontalidade de funções justapostas com ações incoerentemente hierarquizadas. Uma discordância entre fala e ação, mas que produz um novo discurso na tentativa de escamotear as reais intenções no trabalho em meio à coletividade.

Para de fato entrar em contato com o trabalho colaborativo, há que se adentrar na zona sombria, há que se aceitar o movimento contínuo de tradução e mais, há que se enfrentar a mais importante questão em trabalhos de natureza coletiva, sobretudo em teatro: *É o meu desejo real a partilha nesse trabalho ou estou articulando um discurso condicionado, através de uma fala adaptada à ordem de um discurso em moda no cotidiano do teatro contemporâneo, para dominar os sujeitos envolvidos no processo alijado-me e aos outros de nosso ser criativo e pensante? Essa dissonância entre dizer o que se diz e não pensar no que se diz distante do que se faz não é um ponto de fuga para o enfrentamento da questão central?*



Figura 4. *Cena do espetáculo Melhor não incomodá-la, 2008.*

Se o desejo colaborativo for algo que acontece no sujeito fazedor de teatro e não um discurso condicionado, há que se compreender a complexidade dessa escolha,

sobretudo pela necessidade de constantes negociações de valores, ideias, crenças, ideologias etc. A abertura essencial para o outro, a partir da confiança mútua no decorrer do trabalho, como já dito, é fator fundante dessa experiência. Abrindo-se para o outro e aceitando o movimento de contínua tradução em nossa própria língua haverá genuinamente um trabalho colaborativo, pois na medida que no embate entre palavras o principal objetivo é a produção de um saber estético, o que será valorizado é o consenso criativo.

A atenção à palavra tradução talvez seja um ponto relevante para pensarmos a formação da escuta em partilha a qual estamos nos propondo a pensar nesta dissertação. A palavra tradução carrega em si também diversas acepções e etimologicamente tem raízes que se trançam no subsolo semântico com as palavras *tradição* e *traição*. A leitura da palavra tradução ao lado das palavras *tradição* e *traição* pode abrir outras janelas capazes de deixar entrar frestas de luz no *locus* de sombra envolvidos em processos coletivos, assim como nos dá a pensar Jorge Larrosa:

(...) é muito interessante a relação entre tradução, tradição e traição. Se tradução vem de *traducere*, no sentido do conduzir de um lugar a outro, tradição vem de *tradere*, algo assim como dar a outro lugar, dar mais além, entregar, fazer entrega. E não deixa de ser curioso que o traidor, o traditore, derive desse mesmo *tradere* do qual deriva a palavra tradição, porque o traidor é fundamentalmente o que dá, o que faz entrega, o que entrega aos seus porque ele mesmo é o primeiro que se passou ou se traduziu aos outros. Somente no século XVI tradição se associa à imobilidade, à segurança, a costume etc., e tradução se associa a movimento, a intercâmbio, à conversão (daí a “versão” ou o traduzir como um verter) e, também, à perversão, à subversão, à diversão. E é então quando o tradutor é o que está próximo ao traidor.

Ao fazer passar, o tradutor entrega e, ao entregar, trai. (LARROSA, 2003)

Nessa aceitação da traição como entrega, desapego-me de minhas *palavras de razão* e deixo-as mescladas, misturas e envolvidas pela experiência de pensamento do outro, permito-me atribuir sentidos e contornos outros, a partir das mesmas palavras que possuía. Transponho o mito cristão de babel, com um mecanismo babélico, ou seja, liberto-me, em confiança, dos significados unívocos daquilo que digo para a possibilidade de uma convivência com diferentes línguas na mesma língua.

Em um grau maior ou menor, cada língua oferece sua própria interpretação da vida. Mover-se entre línguas, traduzir, mesmo dentro das restrições de totalidade, é vivenciar a tendência quase desconcertante do espírito humano em direção à liberdade. Se estivéssemos alojados no interior de uma única “casca linguística” ou entre pouquíssimas línguas, a inevitabilidade de nossa sujeição orgânica à morte poderia se provar mais sufocante do que já é. (STEINER, 2005, p. 495)

A confiança em desassossego também é um entendimento de que o conhecimento de outras línguas na mesma língua é a nossa própria preservação. Sem ignorar que a distância entre os seres, trazida como condição precípua por Racière, causam inimizade, contradições e discórdia nas relações entre sujeitos e que estes são aspectos inevitáveis dos relacionamentos entre os seres humanos e entre estes com a natureza e o universo. Somente por meio da transposição de tais aspetos e pelo processo de perseverar apesar disso e de transformar esses conflitos, restabelecendo e rejuvenescendo as relações entre nós, é que podemos forjar nossa escuta como elemento fundante das relações de produtividade criativa em processos colaborativos em teatro (IKEDA, 2006).



Figura 5. Cena do espetáculo *Melhor não incomodá-la*, 2008, em cena as atrizes Mariza Junqueira e Lucélia Machiaveli.

Essa *confiança em desassossego* pressupõe que aquele que ouve pensa e transforma as minhas palavras: o outro pensa com as minhas palavras e descobre os seus próprios sentidos nelas e nessa ida e vinda de escutas e negociações de sentidos é que vão sendo produzidos os saberes coletivos e estéticos em teatro.

3.3. Desvio do *espírito de abstração*

As pessoas que, em sua impaciência e arrogância, pensam que sabem tudo e estão prontas a oferecer um projeto grandioso de história humana, caíram vítimas dos aspectos negativos do espírito de abstração.

Gabriel Marcel

O conceito de *espírito de abstração* foi criado pelo filósofo francês Gabriel Marcel (1889-1973) e foi-me dado a ler numa Proposta de Paz encaminhada à ONU, no ano de 2009, pelo poeta japonês e filósofo laureado Daisaku Ikeda. Ele discute nessa proposta questões do nosso sistema planetário que envolvem aspectos econômicos, políticos, sociais e espirituais. O conceito de *espírito de abstração* será lido nesta dissertação a partir da perspectiva microcósmica, a partir do experimento vivido no coletivo de teatro MiniCia e nas suas relações entre sujeitos, sobretudo, nos espaços fora da cena em que se dava a formação de nossa escuta.

É na minha disponibilidade à realidade que construo a minha segurança, indispensável à própria disponibilidade. É impossível viver a disponibilidade à realidade sem segurança mas é impossível também criar a segurança fora do risco da disponibilidade. (FREIRE, 2006, p. 135)

Se entendemos que a *paciência, o padecimento, a atenção e a disponibilidade* – descrita também como uma relação de risco pelo professor Paulo Freire – são elementos vitais para que algo nos aconteça, logo a *impaciência* – a qual Marcel refere-se na epígrafe supracitada no início deste tópico – é um elemento constituinte da face negativa desse *espírito de abstração*.

Há que se reconhecer como se processa e o que é essa face negativa da abstração para desviarmo-nos de suas peias em direção à consolidação de um trabalho efetivamente com partilhas, colaborativo. Marcel nos dá a ler a questão em termos macrocósmicos, porém, podemos pensá-la imbricada com a reflexão apresentada no tópico anterior acerca daquilo que nomeie como sendo uma *guerrilha de palavras*, ou seja, não pensaremos a guerra em termos universais como propõe o filósofo, mas a guerra existente no interior dos discursos, sobretudo nos discursos que apartam o sujeito de si e que servem a uma ordem condicionada. Diz Marcel em relação a como se processa o espírito de abstração num espaço concreto de guerra entre exércitos inimigos:

As pessoas exigem o meu compromisso beligerante contra outros seres humanos a quem devo, em virtude da minha opção, estar pronto a destruir. É necessário, do ponto de vista daqueles que estão me exigindo, que eu perca totalmente a consciência da realidade individual, da pessoa que eu sou, para que eu seja levado a destruir. A fim de transformá-los em meros alvos impessoais, é imprescindível convertê-los em abstração. (MARCEL *apud* IKEDA, 2009, p. 5)

Assim se dá também a guerrilha de palavras entre sujeitos de um coletivo de teatro. Inúmeras vezes vivenciamos isso em nossas conversas acerca de um espaço para estreia de um espetáculo, de um código de cena, de um elemento para o cenário, de uma música para o espetáculo, enfim, quantas vezes era *um* que queria vencer em nome de uma ideia alijada de seus reais interesses e havia essa conversão do *outro* em mera abstração.

É claro que o conceito aqui emprestado nasceu de uma circunstância concreta a qual o filósofo francês estava exposto e que perpassou inúmeros pensadores atravessados pelas incompreensões da guerra, contudo, quero valer-me desse conceito

justamente por me sentir igualmente exposto a essa guerra de palavras que ocorre no interior dos coletivos de teatro e, atravessado que sou pela temática, dialogar com esse conceito a fim de explicitar possíveis caminhos para desviarmo-nos desse espírito de abstração para um fazer teatral, arte essencialmente coletiva, efetivamente colaborativa.

A tentativa de deslocar um conceito tão ajustado num contexto objetivo, como o campo da guerra para outro contexto cujo *locus* é a subjetividade da experiência com a língua, é um tanto arriscada. Não podemos deixar de expor que toda teoria carrega em si a perspectiva positiva da abstração, pois toda teoria é essencialmente abstrata, por dar-se no campo linguístico de códigos, símbolos e signos de representações das coisas. As teorias costumam ter uma relação solidária com práticas existentes na experiência do sujeito com os fenômenos que o cercam, contudo, nem sempre essa relação é correspondente, como nos dá a pensar Deleuze, fazendo-nos abrir a possibilidade de diálogo e transposição de tal conceito à realidade aqui investigada:

As relações teoria-prática são muito mais parciais e fragmentárias. Por um lado, uma teoria é sempre local, relativa a um pequeno domínio e pode se aplicar a um outro domínio, mais ou menos afastado. A relação de aplicação nunca é de semelhança. Por outro lado, desde que uma teoria penetre em seu próprio domínio encontra obstáculos que tornam necessário que seja revezada por outro tipo de discurso (é este outro tipo que permite eventualmente passar a um domínio diferente). A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática a outra. Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar o muro. (DELEUZE *apud* FOUCAULT, 2008, p. 69-70)

Essa prática com o coletivo MiniCia e a escuta dessa experiência levaram-me a *atravessar o muro* e arriscar-me a ancorar o pensamento acerca do *ensurdecimento* dos sujeitos em meio a uma conversa sobre determinado assunto em nosso grupo, no conceito de espírito de abstração.

Reconheci em mim e em outros integrantes da coletividade, muitas vezes por único e exclusivo desejo por vontade de poder, a articulação de conceitos abstratos que nos faziam ficar surdos perante as questões com as quais entrávamos em diálogo. Por meio da construção de conceitos abstratos, que careciam de substância do mundo da realidade concreta vivida – sobretudo em relação à diversidade de acepções e sentidos trazidos nas formas de pensar, sentir e agir nesse mundo de cada sujeito – íamos nos distanciando cada vez mais do pensar e fazer juntos. Foi a partir dessa escuta que fui questionando a manipulação de conceitos abstratos sem estarem ancorados em questões concretas dentro do mundo da coletividade.

Embora a habilidade de desenvolver e manipular conceitos abstratos seja indispensável à atividade intelectual humana, as abstrações resultantes carecem de substâncias. A ideia de *ser humano*, por exemplo, pode ser entendida, em certo sentido, como ficção. A realidade é assim: somos homens ou mulheres, japoneses ou americanos, idosos ou jovens, nascidos em algum lugar. Quanto mais observamos as pessoas, mais as reconhecemos como únicas. Este é o mundo da realidade concreta. Qualquer discussão sobre seres humanos ou humanidade que deixe de considerar essas diferenças, acabará criando conceitos abstratos sobre a própria vida. (MARCEL *apud* IKEDA, 2009, p. 6)

É somente pelo deslocamento de nossas certezas que nos colocamos no movimento vital de partilha de palavras cujo objetivo central é a produção de saberes de

experiência. Quando me refiro à *face negativa* do espírito da abstração, estou pensando na ideia ilusória que a impaciência da surdez nos dá em relação aos outros, a ideia de que estamos *prontos* e que o outro, fora de mim, é o inacabado, o inconcluso. Só consigo desviar-me da face negativa dessa abstração na medida que a teoria à minha disposição me fizer pensar e continuar a pensar, ao ouvi-la (HORKMEIR e ADORNO, 2005, p. 228).

3.4. O instante de contato: *consentir* ou o *sentir com* como ato colaborativo

Entre quien da y quien recibe, entre quien habla y quien escucha, hay una eternidad sin consuelo.

R. Juarroz

O que pretendo refletir neste último aspecto que abordo neste capítulo – que perpassa de maneira transversal a formação da escuta como um todo, o qual nomeei como *instante de contato*, é uma porta-de-abrir-partilhas no corredor dessa *eternidade sem consolo* proposta por Juarroz. Uma espécie de consolo ao inconsolável: a amizade.

Nós sempre tivemos no grupo MiniCia um jeito de nos dirigirmos às questões trabalhadas no interior do coletivo: *pezzo-profissional*. Quando queríamos dizer algo que nos envolvia por inteiro, para além da coletividade, dizíamos que aquele determinado assunto era um assunto “pezzo-profissional”. Pois eram questões pessoais que resvalavam na experiência vital dos integrantes do grupo em relação ao trabalho ali profissional como atores, músicos, cenógrafos etc. Havia demandas de natureza material do trabalho e demandas outras que vinham do mundo de coisas de cada um e que eram acolhidas por todos.

Tivemos muitas conversas delongadas sobre se eram ou não profícuas essas misturas entre a vida pessoal e a profissional. Sempre acabávamos por entender que essa era uma característica intrincada da natureza dessa coletividade. Perguntava-me constantemente, na solidão de minhas questões, sobre o papel da amizade na consolidação de uma escuta colaborativa.

Encontrei-me com dois textos que me fizeram refletir sobre tal questão e que os apresento a seguir. Um deles encontrei na Proposta de Paz, do poeta e filósofo japonês Daisaku Ikeda. É uma citação de Dostoiévski, em *Os irmãos Karamázov*, seguida por um comentário de Ikeda acerca do se estar próximo e de se estar distante do outro. Ele discorre acerca das asperezas para se amar quem está próximo e a relação desse amor com o espírito de abstração, abordado no tópico anterior.

Uma nova tradução para o idioma japonês de *Os irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoievski, tornou-se best seller há alguns anos, redespertando o interesse pela obra clássica. A certa altura, Ivã, o irmão ateu, diz à sua jovem irmã Aliósha:

Tenho uma confissão a fazer... Jamais consegui compreender como é possível amar o próximo. Em minha opinião, as pessoas impossíveis de se amar são justamente aquelas mais próximas. As que realmente amamos estão distantes.

Assim, de forma irônica, isso demonstra quão pouca resistência sentimos para dar amor a algo distante e abstrato. O amor não é tão fácil quando a pessoa, embora próxima, é de alguma forma incompatível.

Amar essas pessoas requer uma espécie de luta espiritual que envolva todo o nosso ser, uma profunda metanoia, uma transformação da alma, como prega o Sermão da Montanha no Novo Testamento. O indivíduo, inegavelmente presente em nossas circunstâncias imediatas,

representa o crisol no qual é provado o verdadeiro valor de nosso compromisso de amar a humanidade. (IKEDA, 2009, p. 14)

Nossa incapacidade de amar o próximo é a ironia e o paradoxo de Ivã e de nossa coletividade. Foi na MiniCia e nos embates diversos que tivemos naquele grupo que pude compreender a aspecto da amizade intricado nessa *luta espiritual* a qual refere-se Ikeda. Pois, somente consentindo-me que eu esteja com o outro num experimento – e a tese que apresento aqui é a de que a *philia* é fundamental, a amizade é o que envolve toda a confiança entre sujeitos, mesmo que de maneira desassossegada – é que pode haver a metanoia proposta pelo Sermão da Montanha, ou seja, pode haver a mudança de mentalidade e a transfiguração – a partir da real oitiva do que o outro diz – daquilo que *um* pensava para o que *um* pensa agora, ao plasticizar e volatizar seu pensamento.

O segundo texto que dialoga com o fragmento de Ikeda é um trecho de *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, o qual li numa obra de Giorgio Agamben acerca dos elementos que compõem a contemporaneidade. Nesse trecho, Aristóteles trata da amizade, não da amizade de infância ou coisa que o valha, mas da amizade *philia*, na acepção grega, uma amizade que tem uma dimensão política na medida que horizontaliza o ser no mundo com outros seres – a existência com o outro, com sentida, sentida com o outro – democratizando de fato as relações entre sujeitos.

Aquele que vê sente (*aisthanetai*) que vê, aquele que escuta sente que escuta, aquele que caminha sente que caminha e assim para todas as outras atividades há algo que sente que estamos exercitando-as (*oti energoumen*), de modo que se sentimos, nos sentimos sentir, e se pensamos, nos sentimos pensar, e isso é a mesma coisa que sentir-se existir: existir (*to einai*) significa, de fato, sentir e pensar.

Sentir que vivemos é por si só doce, já que a vida é naturalmente um bem e é doce sentir que um tal bem nos pertence.

Viver é desejável, sobretudo para os bons, já que para estes existir é um bem e uma coisa doce.

Com-sentindo (*synaisthanomenoi*) provam doçura pelo bem em si, e isso que o homem bom prova em relação a si, o prova também em relação ao amigo: o amigo é, de fato, um outro si mesmo (*heteros autos*). E como, para cada um, o fato mesmo de existir (*to auton einai*) é desejável, assim – ou quase – é para o amigo.

A existência é desejável porque se sente que esta é uma coisa boa e essa sensação (*aisthesis*) é em si doce. Também para o amigo se deverá então com-sentir que ele existe e isso acontece no conviver e no ter em comum (*koinonein*) ações e pensamentos. Nesse sentido, diz-se que os homens convivem (*syzen*) e não como para o gado, que dividem o pasto. [...] A amizade é, de fato, uma comunidade e, como acontece com relação a si mesmo, também para o amigo: e como, em relação a si mesmos, a sensação de existir (*aisthesis oti estin*) é desejável, assim também será para o amigo. (ARISTÓTELES *apud* AGAMBEN, 2009, p. 86-87)

Esse existir que é pensar, sentir e agir, proposto por Aristóteles, só é possível, portanto, *consentido que o amigo exista no conviver e no ter em comum ações e pensamentos*. Não será a simples divisão ou com-divisão de funções que nos fará bem-sucedidos numa produção em partilha coletiva, mas o com-sentir, o sentir que estamos juntos na inteireza de nosso ser-pensar-fazer. Agamben, em seu texto, abre outras reflexões a partir desse fragmento do filósofo grego, contudo, gostaria de ater-me a um aspecto de suas considerações: o amigo como o outro de si ou como uma expansão desse si mesmo que somos cada um de nós que nos potencializa para estarmos numa *existência como um bem e em doce sentir*:

O amigo é, por isso, um outro si, um *heteros autos*. Na sua tradução latina – alter ego –, esta expressão teve uma longa história, que não é aqui o lugar de reconstruir. Mas é importante notar que a formulação grega tem algo a mais do que nela compreende um ouvido moderno. Antes de tudo, o grego – como o latim – tem dois termos para dizer a alteridade: *allos* (lat. *Alius*) é a alteridade genérica, *heteros* (lat. *Alter*) é a alteridade como oposição entre dois, a heterogeneidade. Além disso, o latim *ego* traduz exatamente *autos*, que significa “si mesmo”. O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na “mesmidade”, um tornar-se outro do mesmo. No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um com-sentir que a desloca e deporta para o amigo, para o outro mesmo. (AGAMBEN, 2009)

Esse estar com o outro, em colaboração para que algo nos aconteça, é fecundo porque devolve a todos uma existência percebida como doce. A existência atravessada por um com-sentir pode nos arremessar ao porvir de um saber que ainda não sabemos, assim será tanto uma abertura para o saber-outro como saber-com-outro esse saber-outro. Confiar que aquilo que eu ainda não sei é a própria abertura para o outro é o que pode potencializar as relações de saberes que uma coletividade é capaz de produzir. O primeiro passo, portanto, é consentir a si mesmo, dar a palavra que não se tem para que o outro possa trazer suas palavras e não tenha que continuar o discurso de *um* – muitas vezes continuado por *um*, mas iniciado no discurso condicionado de outrem – para que seja possível uma palavra outra, a palavra do outro.

A fecundidade é dar uma vida que não será nossa vida nem a continuação de nossa vida porque será outra vida, a vida do outro. Ou dar um tempo que não será nosso tempo nem a continuação de nosso tempo porque será um tempo outro, o tempo do outro. Ou dar uma

palavra que não será nossa palavra nem a continuação de nossa palavra porque será uma palavra outra, a palavra do outro. (LARROSA, 2003, p. 30)

Assim, notamos que serão esses aspectos, combinados, misturados, imbricados, justapostos, mesclados, lambuzados entre si que irão compor uma escuta colaborativa, capaz de assegurar um trabalho colaborativo e a produção de um saber estético de fato partilhado. O professor Paulo Freire, em sua *Pedagogia da autonomia*, oferece-nos um tópico inteiro para a reflexão da importância da escuta em processos formativos, e foi nas palavras do professor Freire que encontrei a síntese para o pensamento aqui apresentado nesta dissertação acerca da temática da formação da escuta.

(...) Escutar (...) significa a disponibilidade permanente por parte do sujeito que escuta para a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro. Isto não quer dizer, evidentemente, que escutar exija de quem realmente escuta sua redução ao outro que fala. Isto não seria escuta, mas autoanulação. A verdadeira escuta não diminui em mim, em nada, a capacidade de exercer o direito de discordar, de me opor, de me posicionar. Pelo contrário, é escutando bem que me preparo para melhor me colocar ou melhor me situar do ponto de vista das ideias. Como sujeito que se dá ao discurso do outro, sem preconceitos, o bom escutador fala e diz de sua posição com desenvoltura. Precisamente porque escuta, sua fala discordante, em sendo afirmativa, porque escuta jamais é autoritária. (FREIRE, 2006)

Essa oitiva que se dá sem me diminuir, sem me autoanular será ainda ensaiada no próximo capítulo em cotejamento com o porvir. No próximo capítulo, ensaiarei acerca do tema de uma escuta que serve o que ainda está por vir, uma escuta aberta e que não calcifica as palavras ouvidas, que ouve como um poeta escreve. Ao empregar uma determinada palavra num poema, o poeta está realojando o mundo de coisas, que

as palavras dão existência na realidade ordinária, abrindo fendas irreais no cimento real para um mundo de vibrações ainda porvir, para que coisas outras possam nos acontecer.

Capítulo 4 – Escutatória: ensaio sobre o *ouvir poético* ou sobre a *escuta em devir*

Este é um ensaio sobre um sujeito que busca, escolhendo com vagar, palavras para dizer o que diz. Um sujeito que busca, suspendendo sua vontade de poder, ouvir o que diz para, depois de dizer o que diz, fazer o que faz e pensar acerca do que faz. Esse sujeito só tem duas únicas certezas: que não é uma ilha e que está determinado por uma interdependência entre semelhantes e diferentes – outros tantos além de si – da qual depende a sua preservação.

4.1. Citação ou a anunciação de uma pista para refletir sobre o que se pensa

O que mais ameaça a leitura: a realidade do leitor, sua personalidade, sua imodéstia, sua maneira encarniçada de querer seguir sendo ele mesmo frente ao que lê, de querer ser um homem que sabe ler em geral. (BLANCHOT *apud* LARROSA, 2004, p. 19)

4.2. Estratégias metodológicas para encontrar o verbo e o substantivo da escutatória

O objetivo deste ensaio: refletir como a análise dos temas investigados nesta dissertação, a partir da vivência com o coletivo MiniCia Teatro, deu-me a pensar a experiência de escuta em processos de formação e quais caminhos a seguir para a construção de um jeito de escutar colaborativo.

Como chegar a este objetivo: Vamos pensar, de maneira análoga à proposta de Blanchot acerca da leitura – descrita na citação acima – os aspectos que ameaçam a

escuta: a *realidade do “ouvinte”*, sua *personalidade encarniçada*, sua *imodéstia*, sua inflexibilidade frente ao que se apresenta diante de si. É o movimento de suspensão desses aspectos que estou chamando de *escutatória*. Esse movimento dá-se no sujeito escutador-poeta. Poeta porque ao ouvir as palavras que ouve tece um poema auditivo com frestas de irrealidade capazes de não acomodar-se no diálogo restrito apenas com o seu mundo de coisas, sua cotidianidade estática, mas se inclinado ao porvir de saberes outros e, portanto, volátil para a possibilidade de outros ouvintes poderem fazer o mesmo, expandindo o mundo que o cerca.

Avaliação: Ao fim e ao cabo deste ensaio, queremos propor um caminho para a invenção de um ouvinte capaz de abrir mão de sua realidade unívoca em nome do criar junto, do caminhar junto, do fazer junto num encontro possível cujo objetivo precípua será o de servir o porvir para vir a ser um sujeito que colabora; e que a partir dessa colaboração se abre para um novo servir o porvir para vir a ser um sujeito que colabora, num movimento plástico e contínuo em busca de tornar-se aquilo que se é, de formar-se com, de existir com, de sentir com, de *com-sentir* uma existência em partilha.

4.3. O título

Escutatória. Essa palavra foi um jeito que encontrei para substantivar e, ao mesmo tempo, verbalizar esse jeito colaborativo de escutar. O termo surgiu da leitura de um texto do filósofo Rubem Alves, de 1999, cujo título é *Escutatório*. Optei por colocar o termo no gênero feminino, acreditando que a abordagem trazida neste ensaio dá-se na acepção atávica do feminino arquetípico, cujas características precípuas são seus movimentos sinuosos em espiral – que seduzem, envolvem e volatizam o objeto a ser

conhecido evitando a penetração *das palavras de razão* viciadas em nomearem com imediatismo o vivido, à região que expõe o conhecimento à sua estagnação mortuária.

4.4. Oráculos de leitura para a tecitura textual

Uma imagem para o silêncio:

Os pianistas, antes de iniciar o concerto, diante do piano, ficam assentados em silêncio, como se estivessem orando. Não rezando. Reza é falatório para não ouvir. Orando. Abrindo vazios de silêncio.”
(ALVES, 1999, p. 83)

Duas imagens para a atenção:



Figura 1. Rembrandt, *A lição de anatomia do Dr. Nicolas Tulp*, 1632, Haia.



Figura 2. Foto do filme *Zelig*, de Woody Allen, 1983.

Três imagens para a escritura e o seu suporte:

*Não é bastante ter ouvidos para se ouvir o que é dito. É preciso também que haja silêncio
dentro da alma.*

Alberto Caeiro

A alma é uma literatura.

Rubem Alves

*(...) a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que
ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens.*

Roland Barthes

4.5. Primeiro devaneio em cinco movimentos: a anunciação do enigma da esfinge

Movimento 1: Atenção.

Movimento 2: Vazios de silêncio.

Movimento 3: Alma como literatura.

Movimento 4: A escuta como a escrita de um poema.

Movimento 5: O ouvinte como poeta.

4.6. A estruturação narrativa para solver o enigma

A partir desses cinco movimentos, ancorados nas palavras de Rubem Alves e Roland Barthes, nas imagens de Rembrandt e Wood Allen – nas quais sublinho a curiosidade presente em corpos projetados em estado de escuta – e na hipótese de escuta como a escrita de um poema é que proponho este ensaio. Entro na sala de espelhos, dispostos de maneira prismal, na minha imaginação, e percebo como se configura a imagem de *escuta colaborativa* para mim, depois do vivido na experiência de pesquisa e na escritura desta dissertação, e que esta tem imbricações com duas palavras: estética e ética, sem as quais não será possível descrever tal imagem.

Estética porque ao escutar de maneira colaborativa lidamos com a síntese de um jeito de acomodar cada elemento ouvido no suporte da alma a fim de se criar um texto auditivo que produza vínculos intelectual, prático e emocional e que seja capaz de produzir uma qualidade de experiência completa, nas palavras de John Dewey (DEWEY, 1980, p. 104). *Ética* porque ao ouvir de maneira colaborativa somos incitados a tomar uma posição diante do sujeito que fala e nesse *locus* escolher qual

ação corporal assumir: ou a imposição da escuta sobre quem fala; ou a oposição da escuta sobre quem fala; ou a exposição da escuta a quem fala.

A experiência completa de escuta colaborativa dá-se na *estética da acolhida*, cuja qualidade é expor-se para o outro que fala, é um deixar-se expor para que o outro possa lhe atravessar e transfigurar-lhe. É um recolhimento de si aos limites de seu corpo que tangem a experiência vivida para que o ilimitado do encontro, no aqui e agora, apareça até o seu limite corpóreo e assim em sucessivo e constante movimento de plasticidade. A *estética da acolhida* produz uma ética específica: *a ética da recepção*. É um posicionamento do corpo aberto diante daquele que fala, em que a atenção à ignorância de seus espaços ulteriores coloca o sujeito ouvinte em contato real com a igualdade das inteligências entre ouvintes e falantes, cuja diferença está apenas na vontade maior ou menor de cada sujeito em dizer o que diz, em ouvir o que ouve, em fazer o que faz, em pensar o que pensa. É uma ética que confia que a inteligência serve a uma vontade e o que deve ser medido nos encontros entre sujeitos que partilham é sempre a volição e nunca a inteligência (RANCIÈRE, 2007, p. 83).

Essa escuta colaborativa de natureza estética e ética está ancorada na seguinte analogia: é como se o sujeito que escuta ouvisse como o poeta que produz um poema. Estranha as palavras que ouve, pensa nas palavras ouvidas, escova as palavras sujas de verdade que escuta, suja as palavras limpas de estagnação que ouve. Escutar os outros de maneira colaborativa é antes posicionar-se em exposição e com atenção deliberada nos espaços vazios de silêncio, nos espaços em branco da alma que passam a ser escritura no contato com o outro em territórios de porvir. É uma escuta que busca potencializar a alma e torná-la suporte de escritura desse porvir. É também a busca de uma existência coexistida de maneira bela e doce, como nos deu a ler Aristóteles no capítulo anterior. Na relação com as palavras do outro, escutar é poetizar a audição, é

tornar os encontros potentes e abrir brechas para que coisas possam nos acontecer. Uma relação ético-estética permeada pela solidariedade entre quem fala e quem ouve para que possa existir a *alta forma de generosidade* proposta pela filósofa Simone Weil: *a atenção*.

A atenção é uma forma alta de generosidade. Todas as outras vantagens da instrução são secundárias comparadas ao exercício da atenção: é um bem em si independente de recompensa ou aquisição de informações. Os estudos são nada mais que uma ginástica da atenção, seja qual for seu conteúdo. (WEIL *apud* BOSI, 2003, p. 2)

Quando o falante diz ao ouvinte que preste atenção ao que ele fala, o que está pedindo é que o ouvinte dê ao falante aquilo que ele precisa e não aquilo que o ouvinte pode dar. O sujeito ouvinte muitas vezes cede esta atenção, por ela estar sob o julgo da opressão ou submetida a um poder exterior à própria atenção. A atenção que não pode dar, não tem potência, pois é uma atenção submetida. Impossível, portanto, a *alta forma de generosidade*, proposta por Weil. Atentar-se é um bem em si e potencializa-se quando o sujeito vê-se numa relação de horizontalidade entre vontades.

A atenção que perpassa essa escuta colaborativa é aquela que se desprega de nós como se fosse um corpo vivo independente, carregado de volição. Como nas imagens propostas por Rembrandt ou Allen, são corpos dispostos e projetados em direção ao foco investigado, para que se possa de fato ouvir o que se apresenta diante daqueles corpos. É uma atenção que emerge do si pela volúpia de um corpo auditivo que precisa, tem necessidade em ouvir. É como se a escuta, que é potente de vontade, tivesse um órgão reprodutivo – os ouvidos – e como se o vibrar das línguas do sujeito falante o tocassem estimulando-o a ponto de haver gozo em dar-se em oitiva para o outro. É um gozo que engravida saberes e pari pensamentos vivos e compartilhados.

Foi a língua volitiva que tocou o ouvido padecido, que ao ser estimulado faz do padecimento reação propondo à língua agora uma passividade, num movimento pendular de ação e reação cuja natureza do encontro é a paciência entre os pares que estão envolvidos na conversação dialógica e erótica – de eros, de amor – para a produção de saberes em devir.

4.7. Por uma escuta colaborativa: o ouvir poético ou a escuta em devir

(...) a gente não aguenta ouvir o que outro diz sem logo dar um palpite melhor, sem misturar o que ele diz com aquilo que a gente tem a dizer. Como se aquilo que ele diz não fosse digno de descansada consideração e precisasse ser complementado por aquilo que a gente tem a dizer, que é muito melhor. (ALVES, 1999, p. 53)

A escuta colaborativa é como se fosse um *ouvir poético*, ou *uma escuta de algo que está por vir*, é um jeito de escutar cuja característica fundamental é a paciência com a incompletude daquilo que o outro diz, mas que nós pensamos saber completar. É um suspender essa vontade de ser completo e afirmar que o outro é o incompleto. Ter uma escuta colaborativa é suspender o querer o tempo inteiro completar os espaços vazios que emergem numa conversação, é tornar-se um rapsodo da escuta, um cosedor, um deixador de buracos enquanto trama os fios daquilo que escuta cujo objetivo é preparar uma morada para o porvir de sentidos.

Quando dizemos que a escuta colaborativa é um ouvir poético, queremos dizer que assim como o poeta privilegia na escritura de um poema a invenção de outros cenários possíveis na relação com as palavras ordinárias, assim dá-se também com o ouvinte, pois ao aceitar, com descansada consideração, aquilo que foi dito pode

contatar-se de maneira efetiva com o fala do outro e dar-se em produção de saberes outros daqueles que conhece.

É justamente ao privilegiar os vazios de incompletude do outro que se abrem os interstícios nas palavras ouvidas e que se dá o convite para habitá-las. É na morada dos vazios daquilo que o falante diz que o ouvinte pode surpreender-se em diálogo, pode ser atravessado, transfigurando suas certezas e plasticizando sua relação com o seu mundo de coisas e com o mundo que o cerca. Ser um poeta-ouvinte.

(...) o poeta não é guiado por nenhuma regra consciente, e sim por uma fome inexplicável. Uma vez que se abre para seres humanos os mais distintos e os compreende da maneira mais antiga, pré-científica, ou seja, através da metamorfose; uma vez que, com isso encontra-se interiormente em movimento contínuo, que ele não pode enfraquecer e ao qual não pode por um fim – pois não coleciona seres humanos, não os coloca ordenadamente de lado, mas depara com eles e, vivos, os acolhe –; e uma vez que experimenta por meio deles choques intensos, é bem possível que a súbita mudança em direção a um novo ramo do saber seja também determinada por tais encontros. (CANETTI, 1990)

A escuta colaborativa, assim como a produção de um poema pelo poeta, é o exercício do servir o vir a ser. O ouvinte ainda não sabe aquilo que ouve, portanto, está a serviço daquilo que escuta para estetizar o ouvido e torná-lo ético. Como aquilo a que se serve, ainda não é, mas virá a ser, e como aquilo que ainda não é, ainda não foi entendido por aquele que o serve, o ouvinte, ainda não se pode valer da completude. Não se pode dizer sobre o que ainda nem se ouviu, não se pode estar cheio de complementos e faltas diante de algo que ainda não se conhece o que é, há mistérios, ruídos, ar, gestos naquilo que se escuta.

Em primeiro lugar, a oralidade é o lugar da fugacidade da palavra: a palavra que se ouve é a palavra perdida que nunca voltará, a que chegou e se foi e a que, sem se poder evitar, se perde. Ao escutar existe algo que sempre fica para trás, e é impossível ir para trás para recuperá-lo. Em segundo lugar, a oralidade é o lugar da suspensão da palavra: assim a voz constitui um discurso ou um discorrer que cessa sem que se haja chegado a algum termo, sempre na borda de algo que nunca chega, sempre na imanência de uma revelação que não se produz, sempre inconcluso, deixando sempre uma falta, um desejo. Se ao escutar há algo que sempre fica para trás, também há algo que fica adiante e que fica também ouvido pela metade, como apontado ou anunciado em um brusco interromper-se da palavra dita. Por isso, a oralidade é a forma da palavra sempre ouvida pela metade, da palavra, em suma, que se dá em seu passar e que, portanto, permanece inapropriável. (LARROSA, 2003, p. 41)

A escuta colaborativa é a escuta do *inapropriável*, é um ouvir dirigido à liberdade de assumir-se inconcluso. Assim como o poeta que produz um poema possuído pelos ecos em estado de palavras pela metade, que vibram em sua escrita, ouvir o que o outro diz é uma entrega deliberada para aquilo que fica para trás ou para algo que fica adiante. Como um território de passagem, o sujeito que ouve também permite que o outro escutador deixe nascer nos seus ouvidos outros e diversos ramos em suas raízes de saberes.

Considerações dissertativas finais ou abertura para outras viagens

Iniciei o desenho desta dissertação, na introdução, a partir da força de uma *lembrança prévia*, proposta por Spinoza, numa mistura de um suspiro de encontro da infância e com uma abertura para o outro em estado de igualdade que encontrei em minha passagem pelo grupo MiniCia Teatro. Entendo que essa miscelânea de experiências vividas pode vir a contribuir para qualquer tipo de conhecimento a ser produzido. Escrevo estas considerações finais, com pretensões de continuidade, com a tese de que só sobrevive em nossa memória o conhecido, o de fato pensado, sentido e dito por si mesmo. Algo me aconteceu ao passar por essa experiência de escrita e reflexão sobre o vivido com aquela coletividade teatral, algo que reconheci ao ler o poema de Nicanor Parra:

*Nada podrá apartar de mi memoria
La luz de aquella misteriosa lámpara,
Ni el resultado que en mis ojos tuvo
Ni la impresión que me dejó en el alma.
Todo lo puede el tiempo, sin embargo
Creo que ni la muerte ha de borrarla.
Voy a explicarme aquí, si me permiten,
Con el eco mejor de mi garganta.
Por aquel tiempo yo no comprendía
Francamente ni cómo me llamaba,
No había escrito aún mi primer verso
Ni derramado mi primera lágrima;
Era mi corazón ni más ni menos
Que el olvidado kiosko de una plaza.
Mas sucedió que cierta vez mi padre*

*Fue desterrado al sur, a la lejana
Isla de Chiloé donde el invierno
Es como una ciudad abandonada.
Partí con él y sin pensar llegamos
A Puerto Montt una mañana clara.
Siempre había vivido mi familia
En el valle central o en la montaña,
De manera que nunca, ni por pienso,
Se conversó del mar en nuestra casa.
Sobre este punto yo sabía apenas
Lo que en la escuela pública enseñaban
Y una que otra cuestión de contrabando
De las cartas de amor de mis hermanas.
Descendimos del tren entre banderas
Y una solemne fiesta de campanas
Cuando mi padre me cogió de un brazo
Y volviendo los ojos a la blanca,
Libre y eterna espuma que a los lejos
Hacia un país sin nobre navegaba,
Como quien reza una oración me dijo
Con voz que tengo en el oído intacta:
<<Este es, muchacho, el mar>>. El mar sereno,
El mar que baña de cristal la patria.
No sé decir por qué, pero es el caso
Que una fuerza mayor me llenó el alma
Y sin medir, sin sospechar siquiera,
La magnitud real de mi campaña,
Eché a correr, sin orden ni concierto,*

*Como un desesperado hacia la playa
Y en un instante memorable estuve
Frente a ese gran señor de las batallas.
Entonces fue cuando extendí los brazos
Sobre el haz ondulante de las aguas,
Rígido el cuerpo, las pupilas fijas,
em la verdad sin fin de la distancia,
Sin que en mi ser moviérase un cabello,
¡Cómo la sombra azul de las estatuas!
Cuánto tiempo duró nuestro saludo
No podrían decirlo las palabras.
Sólo debo agregar que en aquel día
Nació en mi mente la inquietud y el ansia
De hacer en verso lo que en ola y ola
Dios a mi vista sin cesar creaba.
Desde esse entonces data la ferviente
Y abrasadora sed que me arrebató:
Es que, em verdad, desde que existe el mundo,
La voz del mar en mi persona estaba. (PARRA, 2007, p. 65-66)*

O que pretendia com esta dissertação era entender parte de como se dá a formação da escuta num coletivo de teatro ao mesmo tempo em que formava a minha própria escuta. Uma escuta que pudesse contribuir para que eu me tornasse aquilo que já sou. A resposta para a pergunta *como chegar a ser o que se é* talvez esteja contida nos versos de Parra *es que, em verdad, desde que existe el mundo, la voz del mar en mi persona estaba*. Parti para esta viagem de formação com a afirmação *você já é o que você é* *você é* *você só não está o que você é*. Esta dissertação foi como o pai do personagem do poema de Parra que apresentou o mar ao filho. Eu me entendo como o pequeno que

pode ver pela primeira vez a onda que se criava. O educador que esbocei ao fim e ao cabo desta pesquisa produziu cinco versos que traduzem esse abismal sentimento de descoberta que esta viagem me proporcionou:

Tu podes pensar!

Tu podes sentir!

Tu podes dizer!

Lembraí-vos todos os dias

Desde uma missa

De pássaros em revoada.

Lembraí-vos!

E desse gesto esboçado e inconcluso compreendi e sistematizei alguns dos aspectos pensados neste trabalho que contribuíram para a formação da minha escuta: desapegar-me de minhas palavras de razão para que novas razões sejam postas em diálogo; uma escuta colaborativa é aquela que me coloca a serviço do que ouço, ou seja, quando estou a serviço para algo que está por vir numa conversa dialógica a escuta pode ser uma espécie de processo criativo; confiar em desassossego que o outro pensa, sente e diz por si mesmo; e, por fim, que só é possível emancipar-me e contribuir para que outros se emancipem se eu estiver de coração aberto, confiante na amizade, pois o consentir ou o sentir com prescinde de um gesto de *philia*. Assim, com esses aspectos também podem funcionar como simples dispositivos para suspender a ordem dos discursos instituídos e dar a existir outras possibilidades de encontros, novos mundos entre os pares de um mesmo experimento, tocando-se mutuamente a ponto de aprender e ensinar em movimento pendular sem a pretensão de pensar, sentir e dizer pelo outro.

(...) embora diferente entre si, quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos nem

formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. (FREIRE, 2006, p. 23)

Vejo-me depois desta viagem apenas como um esboço de educador que não tem linhas de contornos tão definidas, que quer mergulhar nas palavras de inconclusividade de Freire, Larrosa, Nietzsche, Deleuze, Rancière, entre tantos outros que me deram a ler palavras sem sentidos controlados. Quiçá eu consiga não cair no feitiço dos processos preeminentes de criação de discursos de dominação. Quiçá eu continue a encontrar amigos, de *philia*, que me ajudem a colocar-me em confiança desassossegada, escutando outras palavras para tantos sentires, diversos pensares e novos dizeres sobre a formação da escuta já que esta nunca se conclui.

Referencial bibliográfico

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

ALVES, Rubem. A alegria de ensinar. Campinas: Papirus, 2000.

BARROS, Manoel. Memórias inventadas: Infância. São Paulo: Planeta, 2003.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 1996.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 2004.

DESCARTES, René. Discurso do método. Porto Alegre: L&PM, 2009.

DEWEY, John. A arte como experiência. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, (Volume XV): 246-163, 1974.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

_____ **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1997.

_____ **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUINSBURG, FARIA e LIMA. Jacó, João Roberto e Mariangela Alves de.
Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva,
2006.

HORKHEIMER e ADORNO, Max e Theodor W. **Dialética do esclarecimento:
fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de babel.** Belo Horizonte:
Autêntica, 2004.

_____ **La experiencia de la lectura. Estúdios sobre literatura y
formación.** México: FCE, 2003.

_____ **Pedagogia profana. Danças, piruetas e mascaradas.** Belo
Horizonte: Autêntica, 2006.

MAASCHELEIN y SIMONS. Jan y Marten. **Mensajes e-ducativos desde tierra de
nadie.** Barcelona: Laertes Educación, 2008.

MARLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins
Fontes, 1999.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios. Livro III.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOSÉ, Viviane. **Pensamento chão, poemas em prosa e verso.** Rio de Janeiro-São
Paulo: Record, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre educação.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.

PARRA, Nicanor. **Poemas y antipoemas.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o mediterrâneo e o atlântico, uma
aventura teatral.** São Paulo: Perspectiva: 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SARAMAGO, José. Todos os nomes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SPINOZA, Benedictus de. Ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STEINER, George. Depois de babel. Questões de linguagem e tradução. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

VIGOTSKI, L. S. Psicologia pedagógica. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)