

Teatro como política

*Marta Leitão*¹

*Iara Souza*²

*Maria Manuel Baptista*³



RESUMO

A nossa pretensão neste artigo é refletir sobre o modo como um processo colaborativo de criação teatral pode ser pensado como ação política, considerando-se as dimensões de empoderamento individual e coletivo presente nas ações teatrais. Nosso campo de sobrevoos é a questão do desemprego jovem. Para isso, usamos como território de imersão o laboratório teatral Oficina Sub_35, realizado com jovens desempregados na cidade do Porto/Portugal. No caminho, pensamos ter cartografado algumas táticas de resistência desenvolvidas pelos participantes. Nossos princípios epistemológicos estabelecem uma relação direta entre poder/resistência e os agenciamentos micropolíticos, considerando ainda uma ontologia proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que pensa o ser como multiplicidade. Ao escolhermos estas duas chaves metodológicas, pretendemos fazer emergir as relações de conexão que respondem à pergunta: o que é? E não mais o que é? Ao trabalharmos nesta perspectiva aditiva damos ênfase aos encontros, aos afetos e às afetações. Assim, o acontecimento que nos interessa é aquele produzido por uma conexão de forças.

Palavras-chave: Desemprego Jovem. Teatro Colaborativo. Resistência. Política. Cartografia.

1 Marta Leitão - Professora nas áreas de Teatro/Interpretação, Educação pela Arte, Expressão Dramática e Corporal. Formadora e encenadora de grupos de Teatro Comunitário em contexto português e internacional. Doutora pelo Programa Doutoral em Estudos Culturais das Universidades de Aveiro/Minho.

2 Iara Souza – Professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Doutora pelo Programa Doutoral em Estudos Culturais das Universidades de Aveiro/Minho. Iluminadora. Trabalha com dispositivos de luz para construção de poéticas cênicas.

3 Maria Manuel Baptista - Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Aveiro, Portugal e Diretora, na Universidade de Aveiro, do Programa Doutoral em Estudos Culturais das Universidades de Aveiro e do Minho (UA/UM). Mestre em Psicologia da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra (1996). Cofundadora e Presidente da Irenne – Associação de Investigação, Prevenção e Combate à Violência e Exclusão. É coeditora da Revista Lusófona de Estudos Culturais UA/UM.

ABSTRACT

Our claim in this article is to reflect about the way the collaborative process of theatrical creation it can be thought like political action, considering the dimensions of individual and collective empowerment present in theatrical actions. Our overflight field is the issue of youth unemployment. For this, we use as immersion territory the theatrical workshop *Oficina Sub_35* held with young unemployed people in the city of Porto / Portugal. On the path we think to have mapped some resistance tactics that are developed by the participants. Our epistemological principles establish a straight relationship between power/resistance and micropolitical assemblages, also considering an ontology proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari that considers the being as a multiplicity, while doing that what emerges are the the connection relations that answers the question: what if? And not more: what it is? The events are acts of meeting, which provoke resistance, they affect and are affected by multiple forces, which makes the individual the producer and product of them.

Key Words: Young Unemployment. Collaborative Theater. Resistance. Policy. Cartography.

INTRODUÇÃO

Uma das contribuições do teatro na contemporaneidade é, sem dúvida, a de movimentar os processos de subjetividade e de individuação, ao levantar perguntas sobre os dispositivos de controle, disciplina dos corpos e, por conseguinte, de poder. Podemos entender por este viés a profunda implicação política do fazer teatral, pois que ele abre potentes perspectivas pautadas no encontro entre corpos heterogêneos, que, ao se atravessarem, levam a mundos imprevisíveis ou imprevistos. Ao movermos e performarmos o enfrentamento com aquilo que nos estagna e oprime, disparamos um processo de subjetivação que afirma o jogo delicioso dos devires, fazendo com que o desejo por estes movimentos constantes se acenda. Orquestrar, ou melhor, possibilitar isso não é tarefa fácil. A melhor maneira que encontramos para fazê-lo é pela via do teatro experimental e colaborativo.

Devemos considerar também que as formas de pensar o teatro colaborativo e experimental – que é um “pensar fazendo” - investem nas questões que envolvem o corpo. A importância disso é que na guerra de narrativas que se instala hoje, o teatro ganha a possibilidade de tornar-se o oposto de tudo que já foi, na sua versão de drama clássico, e enquanto teatro político, pois é possível, por dentro do jogo teatral, colocar em causa as relações de poder existentes. E, assim, deixamos de falar de um teatro político para falar de teatro como política, uma política de resistência aos lugares de enunciação que constroem o que é e o que não é aceitável, mensurável, sobre as existências possíveis e impossíveis.

A Oficina Sub_35, realizada numa parceria entre o Teatro Nacional São João, Porto e o Programa Doutoral em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro em Portugal, foi este teatro colaborativo e experimental que produzimos, onde o processo e os procedimentos foram definidos pelo grupo, partindo de um lugar comum, passou a experimentar e explorar um lugar coletivo e singular, fazendo circular ideias, imagens, conceitos, temas ou estímulos. O resultado cênico foi um experimento fragmentário, baseado numa certa compreensão das dimensões múltiplas do teatro e da sua força como reinvenção coletiva no enfrentamento de questões sociais importantes. No nosso caso, o desemprego jovem na cidade do Porto.

Este artigo é, portanto, uma reflexão sobre um processo de construção teatral, feito por um grupo de jovens em situação de desemprego, e como essa suspensão da esperada “produtividade” desenha uma profunda vulnerabilidade social, colocando-os num sistema de precarização e subalternidade que os tritura e os empurra cada vez mais para as margens. É importante entendermos em que condições essa precariedade é produzida.

Como caminho metodológico escolhermos a cartografia (DELEUZE e GUATTARI, 1995), (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2009), e fazemos disso uma clara opção por pensar o coletivo como um encontro de processos de individuação singulares, conectados pelas potências de afetar e ser afetado, onde a experimentação e a apropriação provocam o encontro de novas forças, na tentativa de extrair múltiplas potências inventivas. Partimos de alguns princípios epistemológicos, como a relação estabelecida entre o poder e a resistência e os agenciamentos coletivos de enunciação, que não param de produzir esta mesma relação. Para Deleuze, é o agenciamento que produz o enunciado, ele é sempre coletivo, “e põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos”. Ele é ‘co-funcionamento’, ‘simpatia’ e ‘simbiose’. É mistura de corpos e Corpus: “é isso agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior” (DELEUZE e CLAIRE, 1998, p. 66). Isto implica refletir sobre uma

ontologia que, advinda do trabalho de Deleuze/Guattari, entende o ser como multiplicidade. Um devir que se estabelece ao substituímos a pergunta: O que é? por O que e? i.e. quais as ligações que estão em questão nos acontecimentos? Com essa mudança na operação da questão sobre o ser, o que vem para o foco da investigação são as relações aditivas de atos cotidianos e comuns que resistem, afetam e são afetadas por múltiplas forças, o que faz de cada indivíduo produtor e produto delas. Ao mesmo tempo nos convoca a colocar em ação uma multiplicidade que desloca formas de ver e de fazer estagnadas e duramente estratificadas. O processo colaborativo teatral que realizamos foi proliferando de uma experimentação a uma apropriação, de uma apropriação a uma experimentação, sendo desmontada, capturando diferentes afetações, que são novamente experimentadas, como se estivéssemos rodando sem parar sobre um anel de Moebius.

O teatro colaborativo com o qual nos envolvemos foi uma experimentação das possibilidades de produção de uma fala coletiva, que, através de diversas técnicas de teatro, possibilitaram um processo com algum grau de emancipação discursiva e simbólica e, com isso, provocou-se um estremecimento significativo nas fronteiras individuais e coletivas, guardiãs de algumas facetas dos sistemas de poder. A primeira atitude a desenvolver é identificar e compreender o que significa este lugar do “desempregado” que, aparentemente, possui pouca ou nenhuma força de enunciação. Ao levarmos em consideração os lugares de fala, torna-se imprescindível atentar para as relações de poder. Nos interessa, deste modo, identificar e compreender algumas dimensões que envolvem o tema do desemprego.

O jovem desempregado pode ser conotado como aquele que saiu do caminho produtivo, e passou a transitar pelo mundo da precariedade. As formas de controle dos dispositivos o empurram cada vez mais para fora. O desempregado é um habitante da precariedade, sempre julgado como aquele que não se esforçou o suficiente, imerso numa zona em que a perspectiva do fracasso pode levar a uma paralisação, uma espécie de congelamento. Para Butler (2009), o “sujeito precário” é assumido como uma “condição”, diante da qual minorias vulneráveis são empurradas para o sacrifício e convocadas a salvar o país pelos discursos que engendram a própria crise. Ainda segundo a autora, um agente forte na construção dos sujeitos precários é o Estado, que propaga e inventa as ações de precarização em favor de uma manutenção da rede de poder e sujeição, garantindo e sustentando grupos majoritários. É assim, também, que as minorias vão perdendo o seu lugar de fala (BUTLER, 2009). Sob a mesma perspectiva conceitual, Gayatri Spivak considera que o estado-nação se expande por via dos grupos minoritários, que detêm a condição de subalternos (BUTLER e SPIVAK, 2007). Parece pertinente confirmar que as condições de subalternidade e precariedade, que afetam os agentes em situação de vulnerabilidade, garantem-lhes uma posição de minoria.

Gayatri Spivak (2010) acautela para o risco de se solidificar esta condição minoritária se o subalterno for representado pela voz e lugar de fala do investigador. É assim que critica a posição do que considera intelectual do ‘terceiro mundo’, que se arrisca a tornar-se comparsa de discursos hegemônicos, continuando a reproduzir estruturas de poder, através da ausência de voz do subalterno, através da ausência de um lugar de fala, no qual possa ser ouvido e possa projetar os seus enunciados singulares afastados dos discursos normatizados.

A maioria consolida-se na relação padronizada com o poder, pelo silenciamento das vozes minoritárias, estabelecendo, para tal, fronteiras rígidas que visam anular as diferentes vozes, conduzindo-as para uma série de padrões impossíveis de serem alcançados. A partir da perspectiva enunciada, é possível referir que a maioria é uma estrutura de representação

estratificada, porque não contém a variação da experimentação, nem a projeção da singularidade, nem tão pouco contém linhas de fuga capazes de formar novos e heterogêneos lugares de fala (DELEUZE, 2010, p. 60).

Na sociedade ocidental contemporânea, o emprego, ou o trabalho assalariado, corresponde a uma atividade de participação reconhecida social, cultural e politicamente. A produção de subjetivações conecta-se com distintos dispositivos. Consideraremos os dispositivos segundo Foucault:

Um conjunto heterogêneo composto por discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões reguladoras, leis, medidas administrativas, enunciados científicos e proposições filosóficas, morais e filantrópicas – resumindo, o dito e o não dito. O dispositivo é a rede de relações que podem ser estabelecidas entre esses elementos (FOUCAULT, 1980, p. 194-195).

Eles são capazes de controlar e naturalizar modos de estar e pensar ou, inversamente, permitem a desterritorialização de estruturas de conhecimento, relações de poder e subjetividades dominantes. O emprego, e, por conseguinte, o desemprego, são atravessados por todos os dispositivos que são referidos por Foucault. Eles vão desenhar o corpo dócil-útil, logo, um corpo disciplinado:

Esses métodos, que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar de “disciplinas” (...) Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada dos seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. (FOUCAULT, 1999, p. 118-119).

O emprego não é apenas uma forma de garantir estabilidade financeira, os dispositivos e suas disciplinas garantem que seja também uma forma de integração e socialização entre as pessoas, do mesmo modo que o contexto familiar e escolar (RIBEIRO, 2010). É uma atividade que permite a expansão, simultânea, da construção de redes territoriais através das conexões estabelecidas e da multiplicidade de significados atribuídos aos processos de subjetivação, individuais e sociais, tornando-se parte integrante da produção de subjetividades.

O DESEMPREGO E A PRODUÇÃO DE PRECARIIDADE

Ainda no século XX, a partir da década de 90 e até os nossos dias, o desemprego voltou a consolidar-se como um grave problema econômico, político e sociocultural, aumentando de forma vertiginosa. Na Europa, os países mais afetados são os do sul do continente (RIBEIRO, 2010).

Em Portugal, sobretudo a partir de 2008, com a consolidação da crise financeira e econômica, intensificou-se a “crise de emprego” (GONÇALVES, 2013, p. 19). Esta crise foi sentida com maior intensidade na população jovem. No entanto, não existe um consenso conceitual ou político em contexto europeu, e especificamente em Portugal, para a definição de uma idade fixa que delimite o grupo entendido como juventude. Este paradoxo adquire visibilidade perante a heterogeneidade de faixas etárias definidas para a integração de programas de apoio ao desemprego jovem, portugueses e europeus. Se existe unanimidade face à idade mínima, 18 anos (coincidente com a idade média de término da escolaridade obrigatória), relativamente ao limite máximo de idade para a integração nestes programas, há uma variação entre os 29 e os 35 anos.

Face a esta discrepância, Machado Pais (1990) esclarece que a faixa etária entendida como juventude tem-se modificado graças a transformações socioculturais. Os processos de transição, que definiam o conceito de juventude, não correspondem à realidade atual (PAIS, 1990). Esta fase já não é caracterizada de forma homogênea pelo término do percurso acadêmico, pela independência financeira em relação à família, ou pela inserção no mercado de trabalho, uma vez que tais circunstâncias não são estáveis, e a sociedade atravessa uma desterritorialização sociocultural também a este nível. Ainda segundo o autor, atualmente a juventude já não pode ser definida estruturalmente, já que esta fase varia segundo a situação econômica e sociocultural dos indivíduos.

Segundo o estudo ‘Políticas Públicas e Desemprego Jovem’, realizado por Bruno Vilas, a participação social de um indivíduo “está ligada a uma atividade laboral” (VILAS, 2013, p. 10). O sujeito será afetado negativamente no modo de produção de subjetividades, quer individual quer socialmente, “caso não consiga trabalho, ou seja, o desemprego por si só acarreta um sentido intensamente negativo na vida das pessoas” (VILAS, 2013, p. 10).

Como enunciado, o desemprego tem uma conotação social negativa. Os sujeitos sentem a perda, ou a impossibilidade de alcançar o valor sociocultural conferido pelo emprego, não lhes permitindo a transformação da sua condição de subalternidade. Por outro lado, a sociedade assume uma relação direta entre o que o indivíduo exerce como profissão e o que é enquanto possibilidade de disposição identitária. Se não possui um emprego, é como se parte da sua identidade lhe tivesse sido retirada (MARÇANO, 2011), ficando cativo da sua condição de subalterno. Por conseguinte, a falta de perspectiva de um emprego futuro pode levar os indivíduos a uma situação de exclusão sociocultural (VILAS, 2013).

Relativamente ao desemprego jovem, esta problemática insere-se, de igual modo, no quadro da ausência de perspectivas no futuro, na percepção negativa do sujeito sociocultural e na inibição da emancipação para o estado adulto, já que esta transição é efetuada, sobretudo, segundo a integração no mercado de trabalho e independência financeira. De acordo com esta ótica, Gonçalves (2013) considera o desemprego jovem uma situação negativa à produção de subjetividades, uma vez que é negada a independência financeira necessária para uma independência individual. Ao mesmo tempo, esta conjuntura marca uma subordinação às famílias ou redes sociais, não permitindo a transição para uma vida autônoma. Ainda segundo o autor, o aumento do desemprego jovem é transversal a todos os níveis de escolaridade.

A partir do estudo apresentado pela socióloga Isabel Marçano (2011), atualmente em Portugal são identificados quatro tipos de vivência do papel do desempregado: ‘Desemprego distanciado’; ‘Desemprego negociado’; ‘Desemprego adaptado/interiorizado’; ‘Desemprego reivindicado’. O referido estudo ainda aponta que os jovens desempregados se encontram, maioritariamente, associados à categoria de ‘Desemprego negociado’. Nesta categoria, inserem-se candidatos a formação e estágios profissionais, normalmente jovens com pouca experiência profissional, ou indivíduos subsidiados com menos de 45 anos. Este grupo expõe uma forte motivação, mas com perspectivas de integração adiadas. As estratégias dominantes utilizadas são, simultaneamente, a “cooperação” e a “distanciação” (MARÇANO, 2011, p. 557) face ao Centro de Emprego⁴. Os indivíduos associados às categorias de

4 Pertencente ao Instituto de Emprego e Formação Profissional (IEFP), entidade governamental que gere, regula e supervisiona a problemática do desemprego e o estatuto de desempregado em Portugal.

‘Desemprego distanciado’ e ‘Desemprego negociado’ tendem a identificar o seu estatuto de desempregado como transitório, embora interiorizem a sua situação como um estatuto de inferioridade social, julgam-na temporária. Clavel (2004) designa esta categoria como ‘Desemprego de transição’.

Ainda como consequência do desemprego, identifica-se a tipologia social do tempo apresentada por Munné (1980), assente em quatro tipos fundamentais: ‘tempo psicobiológico’ (reconhecido como um tempo individual), o ‘tempo socioeconômico’ (caracterizado por dar resposta às necessidades económicas, através das atividades laborais, entre outras de cariz pessoal e coletivo), o ‘tempo sociocultural’ (distinguido pelas atividades realizadas no contexto cultural e social da vida dos indivíduos) e o ‘tempo livre’ (marcado pela liberdade atribuída aos sujeitos no pleno uso do seu tempo).

Os agentes em situação de desemprego ficam desprovidos do valor do seu tempo, considerado um “tempo vazio e não valorizado pelo mercado” (BAPTISTA, 2013, p. 176). O tempo advindo de uma situação de desemprego, ao ser esvaziado do valor de mercado, por perder o seu valor económico e produtivo, perde, igualmente, o valor político e social. A condição de subalternidade dos cidadãos em situação de desemprego é então agravada pela desvalorização do valor do tempo, ficando privados, integralmente, do tempo socioeconômico (MUNNÉ, 1980).

De igual modo, o ‘tempo livre’ dos sujeitos é menosprezado, “quer socialmente quer pelo próprio, pois que ele não se encontra neste caso em relação direta com aquilo que o qualifica: o tempo do trabalho ou do emprego” (BAPTISTA, 2013).

Como se tem vindo a enunciar, a situação de desemprego é experienciada pelos agentes conectados a esta problemática, por subjetivações negativas (VILAS, 2013; GONÇALVES, 2013; ABRANTES, 2011; MARÇANO, 2010; RIBEIRO, et al. 2010; MUNNÉ, 1980).

Contudo, segundo autores como Schlossberg, Waters & Goodman (1995), os processos de transição, enquanto novos e atualizados modos de produção de subjetividades, não são uniformes. São, pelo contrário, fluxos constantes que agenciam potências de adaptação-deterioração. Nestes agenciamentos, segundo Deleuze e Guattari, o foco da discussão são as territorialidades e as linhas de fuga, que fazem coincidir configurações semióticas e geológicas, compartilhando duas características: máquina e poder enunciativo. Articulam dois registos: um expressivo e outro de conteúdo. O agenciamento é a produção de misturas corpóreas e incorpóreas, sob a forma de conteúdo e expressão (eixo horizontal) e de acordo com o arranjo de corpos; enunciados coletivos e/ou meios, em que podem ser mais ou menos desterritorializados (um eixo vertical), conforme circunstâncias biológicas, sociais, históricas ou políticas (Young, Genosko, & Watson, 2013, pp. 34-37).

Pode tirar-se conclusões gerais sobre a natureza dos Agenciamentos. Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento compreende dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, é agenciamento maquínico de corpos, de ações, de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorporais atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, por um lado, lados territoriais ou reterritorializados, que os estabilizam, e por outro lado, pontas de desterritorialização que os arrastam (Deleuze & Guattari, 1995, p. 24).

Após a identificação de alguns dos problemas que se conectam com as situações de desemprego, convém reposicionar esta problemática como território que começa a ser

naturalizado e quase inevitável no desenvolvimento do indivíduo (PARADA e COIMBRA, 2010). Por conseguinte, é necessário compreender “as dinâmicas adaptativas e de transição” (RIBEIRO, 2010, p. 36), ou possibilidades de emergência de linhas de fuga advindas dos processos de desterritorialização.

Pretende-se, assim, compreender possíveis táticas de resistência, mediante ações concretas, que podem ser efetuadas com vista à transformação (individual e social) de modos de produção de subjetividades e a uma melhoria do campo de imanência.

No quotidiano dos agentes ocorrem vários processos de desterritorialização, promovendo transformações nas suas cartografias pessoais. Diante destas metamorfoses, mais ou menos previstas, os sujeitos criam mecanismos de resistência para lidar com as desterritorializações ocorridas e promover processos de transformação e atualização. Diante de tais modificações territoriais, os agentes mobilizam os seus recursos individuais e sociais, para uma melhor adaptação às situações de transição. Segundo Schlossberg, Waters, & Goodman, (1995, p. 5) “a transição ocorre quando um evento ou não evento resulta em mudança nas assunções acerca de si próprio e do mundo e, portanto, requer uma mudança correspondente de comportamento e das relações do indivíduo”. Diferencia-se ainda dois tipos: a voluntária e a involuntária. Na primeira, Transição voluntária, o agente é o impulsionador de desterritorializações diante do território que arquitetou, tendo em conta as várias alternativas ao seu alcance; na segunda, Transição involuntária, os agentes não são preparados para a desterritorialização que irá acontecer, não há tempo nem distanciamento para a percepção de possíveis opções (FOUAD e BYNNER, 2008). Esta situação promove um agravamento das condições de subalternidade, e de subjetivações negativas, uma vez que o sujeito apenas apreende a desterritorialização, sem conseguir mobilizar mecanismos singulares de percepção (visualização e enunciação) de possíveis linhas de fuga emergentes desta situação.

É precisamente assim que, na Oficina Sub_35, elaboramos as questões do desemprego como forma de compreensão na atualidade, suas dinâmicas e repercussões ao nível da produção de subjetividades e de possíveis táticas de resistência, emancipação discursiva e transformação, provocando agenciamentos coletivos na tentativa de encontrar novas portas para novos fluxos que alimentassem de forma mais potente o processo de subjetivação.

ROTAS TEATRAIS

No decorrer do procedimento de produção na Oficina Sub_35, conseguimos cartografar algumas rotas teatrais, que experimentamos como coordenadas da ação no processo colaborativo proposto. Embora explanadas individualmente, são operacionalizadas de maneira transversal em todo o processo, de forma a possibilitarem um mapeamento flexível e imprevisível. Todas elas são disparadas por técnicas usadas nos Processos Colaborativos, mas são transformadas ao articularem-se com os recursos de experimentação e criação teatral com os quais operamos. Para melhor explicitarmos como isso ocorreu, passaremos a descrever nosso processo de trabalho na oficina, tomando como ponto de partida os métodos mais importantes que usamos: Os Jogos Teatrais, O Teatro do Oprimido e Processos Colaborativos de Criação. Faremos uma breve descrição de cada um deles, e de como foram articulados na Oficina Sub_35. Em seguida, descreveremos as nossas Rotas Teatrais.

A primeira metodologia, criada por Viola Spolin (1906-1994), autora e encenadora norte-americana, formula a sua concepção metodológica de Theatre Game (Jogos Teatrais), onde

o jogo é sempre um ato social que se propõe à resolução de um problema. Nós utilizamos no processo de ação, essencialmente, dois dos seus princípios estruturantes: Fisicalização (physicalization) e Improvisação. Estas duas técnicas permitiram, respectivamente, a exploração e expressão corporal consciente, procurando-se evitar imitações de movimentos e posturas, que mais não são que representações, negando assim a espontaneidade e a descoberta. As improvisações tiveram como base formulações de problemas que, ao serem explorados e solucionados, acionaram mecanismos individuais, com vista a uma resolução coletiva (SPOLIN, 2005).

O Teatro do Oprimido é o segundo método de criação teatral, desenvolvido por Augusto Boal⁵, e que tem como princípio um desenvolvimento de técnicas, jogos e exercícios, pautados em valores democráticos e de justiça social. Ele estabelece uma mudança fundamental ao definir um gênero teatral de transformação dos atores sociais. Os exercícios e jogos teatrais são fundamentais para o desenvolvimento das técnicas do método, representando um arsenal que visa a “des-mecanização física e intelectual” dos indivíduos, de modo que os participantes procurem as suas próprias formas de expressão (BOAL, 2013).

O Teatro do Oprimido é definido por uma diversidade de técnicas que se articulam entre si (Teatro Imagem, Teatro Jornal, Arco-íris do Desejo, Teatro Fórum, Teatro Invisível, Teatro Legislativo), e que visam a uma compreensão do mundo através de diferentes formas artísticas: palavra, som e imagem. Para a o processo de ação desenvolvido na Oficina Sub_35, foram utilizadas duas destas técnicas: a primeira é o Teatro Imagem, no qual através de imagens corporais procura-se a expressão de ideias, sentimentos, e situações problemáticas concretas. Quem observa, procura, simultaneamente, compreender quais os fatos representados na imagem, os problemas, e como estes podem ser usados na busca por possíveis soluções; a segunda técnica escolhida foi o Teatro-Fórum, onde os exercícios teatrais são feitos através da encenação de uma situação problemática real em que exista um conflito de interesses entre oprimido e opressor. O oprimido, na tentativa de resolução desse conflito, ‘falha’ no final. Deste modo, o público é convidado a entrar em cena, trocar de papel com a personagem oprimido, tentando encontrar novas e variadas formas de resolução para as situações representadas (BOAL, 2013).

E, finalmente, temos o terceiro método. Os Processos Colaborativos encontram a sua gênese nos processos de criação coletiva emergentes nos anos 60 e 70, como contracultura ao poder enraizado, propondo novas dramaturgias criadas coletivamente, que refletissem a voz e a identidade do grupo, propondo uma relação dialógica e não hierarquizada de organização na criação teatral. Após um declínio na década de 80, com críticas preponderantes sobre a falta de profundidade e reflexão dos processos, assim como a ausência de método, na década de noventa, o coletivo restabeleceu a sua força; no entanto, com uma nova forma processual: o Processo Colaborativo, que busca promover novamente a horizontalidade dialógica das funções do teatro; porém, o criador de cada área específica assume, sobre as mesmas, a autoria de criação.

Ao urdirmos os três métodos descritos, o que procurávamos era uma dinâmica de trabalho concebida e desenvolvida como uma experimentação de atos criativos sustentados por reflexões, debates e negociações coletivas, para, com isso, promover a emancipação

5 Augusto Boal (1931-2009) foi um encenador, dramaturgo e fundador do Teatro do Oprimido. Fundador e diretor artístico durante 23 anos do Centro de Teatro do Oprimido – CTO no Rio de Janeiro.

do grupo e a projeção de enunciados discursivos de resistência singulares, atualizados e conectados. Ao tentar refletir sobre essa tessitura, encontramos o que estamos chamando de Rotas Teatrais. Elas estão colocadas aqui de forma separada, mas entrelaçadas por dentro dos acontecimentos que pretendemos ler. Elas são quatro: Processo; Colaboração, enquanto trabalho coletivo que estabelece o *modus operandi* do processo; Cena teatral, enquanto desenvolvimento de ideias e materialização em cena por princípios de avaliação, crítica e negociação; e Atualização.

Processo

O processo sobre o qual refletimos está marcado de forma transversal pelo balizamento em diferentes níveis de colaboração entre os intervenientes da ação. “O processo colaborativo é sobre experiências fragmentadas que nos permitem uma compreensão de nós próprios, da nossa cultura e do mundo que habitamos” (ODDEY, 1996, p. 1).

Para estes momentos, pelos quais é avaliado o processo como procura de sentidos comuns, foram definidos os seguintes itens: formação e constituição do grupo, objetivos individuais e coletivos, e temáticas exploradas no processo de ação teatral.

Nesta rota, foram experimentados modos de produção e transformação de subjetividades, enquanto múltiplas possibilidades de enunciados concretizados segundo premissas de partilha, debate e negociação colaborativa. Assim, marcamos a formação de um coletivo, composto por corpos singulares, heterogêneos e conectados. Essa forma de pensar a ação, por conseguinte, os acontecimentos, foi definida por nós como máquina a-significante (DELEUZE e PARNET, 1998) e aberta (ECO, 1990), pois não se trata, aqui, de dar sentido a algo, mas de possibilitar uma multiplicidade de significados. Sendo abundantes, flexíveis e imprevisíveis, permitem múltiplas leituras, “interpretações ao infinito”, segundo uma “forma tão vaga quanto possível, de propósito, para não dar a interpretação” (BROOK, 1975, p. 87).

O processo maquínico, assim como a obra maquínica, difere do processo e “obra orgânica”, que, segundo Pavis (2001, p. 52), são constituídos por uma unidade como estrutura fechada e completa, pressupondo uma organicidade previamente definida pelos elementos que a constituem. O processo e obra maquínica diferem, igualmente, do processo e obra mecânica, por estes se referirem a sistemas fechados e completos, nos quais os seus componentes estão interligados de forma dependente. (DELEUZE & PARNET, 1998).

Segundo tais pressupostos, a rota ‘Processo’ foi explorada e criada por todos os participantes, de forma maquínica e colaborativa, que construíram as “ações no tempo e no espaço” (FICHER-LICHTE, 2012, p. 167); contudo, desenvolveram, igualmente, processos de ação em profundidade, através da transformação dos enunciados. Desta forma, os enunciados coletivos não se assumiram como conclusões persuasivas e determinantes, perigo para o qual Eco nos chama a atenção, pois “o discurso persuasivo quer convencer o ouvinte com base naquilo que ele já sabe, já deseja, quer ou teme. O discurso persuasivo tende a confinar o ouvinte nas suas opiniões. Não lhe propõe nada de novo, não o provoca, mas consola-o” (ECO, 1991, p. 281). Ao processarmos diferentes leituras, deixando que fossem, inclusive, ambíguas e paradoxais, implodimos interpretações únicas e significantes.

Da mesma forma, não exploramos conclusões expostas como regimes de verdade (FOUCAULT, 1980); procuramos, contudo, explicitar uma multiplicidade de significados, que

não se esgotaram, não se combinaram numa unidade, mas possibilitaram a enunciação de interpretações heterogêneas, múltiplas e efêmeras.

Num primeiro momento da ação, todos os intervenientes foram convocados para definirem os objetivos individuais, e em seguida e através da negociação coletiva, os objetivos de grupo.

A definição dos objetivos não se revelou estanque, foi flexível e suscetível a alterações em qualquer fase do processo de ação; porém, assumiu-se como fundamental, sobretudo, num momento inicial. Os objetivos estabelecidos, no e pelo coletivo, responsabilizaram e promoveram a emancipação do grupo. Posteriormente, as decisões coletivas revelaram-se como positivas ou negativas, perante as avaliações concretizadas no decorrer e pós-processo da ação. No entanto, promoveram a corresponsabilidade, autonomia e relações de interdependência, por via da colaboração entre os participantes. O processo de decisões foi, também, desenvolvido, analisado e compreendido pelo impacto na transformação pretendida para e pelo grupo.

A definição dos objetivos coletivos não pretendeu impulsionar ações transformadoras a um nível individual em que o coletivo é dispensável. Tão pouco, se desejou desenvolver ações transformadoras num sentido coletivo, em que este é definido por uma massificação sem singularidades e diferenças. As ações transformadoras foram desenvolvidas por motivações singulares, metamorfoseadas e atualizadas pelo processo.

Foi mediante a definição dos objetivos coletivos, que se desenrolou o processo de ação colaborativa, segundo premissas de responsabilidade individual e grupal, geridas por relações de autonomia, mas interdependentes. Deste modo, os objetivos comuns foram essenciais neste processo colaborativo, apresentando-se como, “o fator de maior responsabilidade (...) [pela] dinâmica gerada no interior do grupo” (MÁXIMO-ESTEVES, 2008, p. 31). Assim, se promoveu a integração e conexão inicial do grupo por meio destes agenciamentos de motivação para a ação. Por conseguinte, foi assumido, de acordo com Kurt Lewin, que “a ação é o resultado direto da motivação” (LEWIN, 1947, p. 203).

Foram assim definidos os seguintes objetivos coletivos:

- a. Promover o desenvolvimento pessoal;
- b. Promover o desenvolvimento da comunicação e expressão;
- c. Promover o desenvolvimento da autoestima;
- d. Desenvolver técnicas teatrais colaborativas;
- e. Explorar a problemática do desemprego através do teatro;
- f. Desenvolver um trabalho de equipe colaborativo (confiança e entreaajuda);
- g. Aumentar as competências e conhecimento em relação a esta arte performativa.

Os objetivos definidos pelo grupo coadunam-se com os objetivos definidos para a oficina, como: a promoção de estratégias de resistência e de transformação de subjetividades, emancipação individual e social para uma transformação sustentada numa vida pautada pelo agenciamento micropolítico, resultado da ação dos atores sociais.

Após a definição dos objetivos coletivos, os participantes foram convocados para a exploração e definição de temáticas, que abarcaram uma pluralidade de enunciados, expandindo-se como polissêmicas e a-significantes.

As temáticas definidas a partir de uma problemática emergente do domínio sociocultural e político, foram confirmadas como atuais e quotidianas. Segundo a viabilidade de múltiplos e heterogêneos agenciamentos, possibilitaram a reflexão sobre os distintos contextos, assim como a sua apropriação e transformação.

Após a exploração e definição das temáticas, estas foram coladas para a criação do guião dramaturgico. O termo colagem advém da designação collage, introduzida pelas artes plásticas, surgiu com o Cubismo, na pintura, e foi aprofundado com o Futurismo e o Surrealismo. Esta técnica consiste na aproximação e união de diversos materiais que se apresentem com diferentes proveniências e tessituras (PAVIS, 2001).

A colagem foi utilizada como técnica de conexão entre os agenciamentos de desejos individuais, e permitiu a criação de enunciados maquínicos, rizomáticos, abertos, a-significantes e coletivos.

Com o desenvolvimento do processo de ação, as temáticas foram metamorfoseadas por via de ciclos repetitivos. A procura da diferença pela repetição tornou-se uma premissa para a exploração e criação teatral, que buscou, ao mesmo tempo, explorar intensidades com potências suficientes para desterritorializar relações e modos de produção de subjetividades dominantes.

Colaboração, enquanto trabalho coletivo que estabelece o *modus operandi* do processo

Na oficina, preparamos todo um planeamento antes da constituição do grupo, incluindo as escolhas metodológicas que disparam as ações e têm como objetivo colocar em movimento aquilo que se encontra estagnado. Todavia, tivemos sempre o cuidado de optar por flexibilizar ao máximo o encaminhamento das atividades. Nos preocupamos, também, com escolhas de técnicas que dessem ao grupo maior autonomia a cada rodada de jogos, o que possibilitou nossa retirada gradual até que o coletivo assumisse completamente a pauta das decisões e definições relativas, quer ao funcionamento do grupo, quer ao processo de exploração e criação teatral.

Os criadores assumem, de novo, a autoria da criação, porém, segundo processos de criação colaborativos, nos quais estão presentes todos os participantes (ABREU, 2003; ERVEN, 2001). Segundo esta perspectiva, o processo colaborativo procurou fornecer múltiplos pontos de vista, consolidando teorias e promovendo “sólidas bases à tomada de decisões, que aumenta consideravelmente a sua eficácia” (PICHON-RIVIÈRE, 2005, p. 127).

O lugar de fala ocupado, inicialmente, pelo território da investigação, foi aos poucos deslocado para o território dos participantes, até estes assumirem o lugar e projeção dos seus enunciados.

Mediante a rota ‘Colaboração’, existiu uma constante partilha e corresponsabilidade. A criação teatral foi singularizada, mas conectada, autônoma, mas interdependente. Para compreender o modo como foi desenhada esta rota, é relevante distinguir quatro momentos indicando diferentes níveis de colaboração entre os agentes coletivos de enunciação. Primeiramente, todos os intervenientes foram convocados para a sugestão de temas e

conceitos de um modo livre, a partir de brainstorming (tempestade de ideias) e técnicas teatrais. Nestes momentos de exploração criativa, não foram colocados limites para as ideias individuais que pudessem surgir, livres de julgamentos num “campo aberto para interferir e trazer sugestões” (RINALDI, 2006, p. 135).

A partir das possibilidades individuais a-significantes e criativas, num segundo momento, foram definidas as temáticas por via de processos de partilha, debate, negociação e decisão. Este processo permitiu a transformação de territórios individuais para zonas conexas, possíveis pelo confronto de forças diversas.

Posteriormente, num terceiro estágio, todo o material explorado foi tornado comum e experimentado, cabendo a nós propor um roteiro dramático que, na verdade, era uma ordenação das sequências das cenas construídas. Levamos em conta muito mais o fluxo das cenas do que necessariamente um sentido. Surgiu, assim, o primeiro roteiro dramático, contendo esboços referentes a cenários, luz, sonoplastia, estruturas de cenas e personagens, sendo objeto de frequentes reavaliações e, conseqüentemente, modificações pelo grupo.

A colaboração foi desenvolvida por disposições pós-estruturalistas, segundo as quais os agentes foram transformados pelo processo, e transformaram, inerentemente, o seu campo de imanência (HALL, 2003). Ao invés de afirmar a interpretação de diferentes papéis sociais (GOFFMAN, 1993) que, por sua vez, são apropriados pelos indivíduos através do desempenho de “papéis em situação” (PICHON-RIVIÈRE, 2005, p. 163), a colaboração assume a experimentação constante de disposições subjetivas. Tais disposições são marcadas por mutações constantes, ou seja, um conjunto de corpos singulares, nos quais se produz e constitui o desejo sem referência a padronizações ou naturalizações externas. Seguindo esta perspectiva, Hall (2006) considera que a identidade do sujeito pós-moderno é caracterizada por uma composição de múltiplas identidades, por vezes contraditórias e paradoxais, mas que possibilitam aos indivíduos adaptarem-se e reconhecerem-se com diferentes identidades culturais, ainda que de forma provisória e instável.

A partir de teorias críticas e emancipatórias, Kemmis e McTaggart (1988) também defendem intervenções metodológicas que promovam a colaboração de todos os intervenientes. Contudo, arrogam a necessidade de as intervenções serem atravessadas por disposições éticas, uma vez que lidam diretamente com seres humanos, com a inteligibilidade e enunciação dos seus problemas e desejos, as potências transformadoras que comportam, bem como, as relações de forças que se estabelecem nas conexões promovidas. Neste contexto, o conceito de ética conecta-se com a rota ‘Colaboração’, e expõe-se como “o caminho por onde se pretende chegar ao sonho de humanizar a humanidade” (BOAL, 2013, p. 39).

As diferenças éticas, referentes à diversidade de formas de sentir pensar e agir, foram exploradas e expandidas pela rota teatral tática ‘Colaboração’, declarada como experimental e colaborativa. Foi neste processo exploratório que os corpos singulares enunciaram as diferenças éticas. Não obstante, a partir do momento em que foram expostas a agenciamentos de afetação, estas diferenças assumiram a possibilidade de suprimir intensidades. O processo de interrupção foi precedido de variação e atualização, uma vez que as diferenças éticas voltaram a constituir-se, porém, de modo variável, atualizado e conectado, não perdendo a sua singularidade, mas expandindo-a, porque expostas e atravessadas pela diferença. “Não existe nem Bem nem Mal na Natureza, não existe oposição moral, mas existe uma diferença ética. Essa diferença é a dos modos de existência imanentes, envolvidos naquilo que sentimos, fazemos, pensamos” (DELEUZE, 1968, p. 149).

Segundo este quadro teórico, a enunciação das diferenças éticas dos corpos permitiu uma expansão da potência de agir. Assim, a relação com todos os envolvidos foi “pautada pelo princípio fundamental de respeito por cada Pessoa, enquanto ser humano único, inserido em comunidades e em grupos sociais com os quais estabelece relações de interdependência” (SPCE, 2014, p. 7).

Cena teatral, enquanto desenvolvimento de ideias e materialização em cena por princípios de avaliação, crítica e negociação

A rota ‘Cena teatral’ pode ser definida como um laboratório na qualidade de espaço de pesquisa ativa, experimentação e criação, ou seja, um Laboratório Teatral, tal como Jerzy Grotowski concebeu em 1959, na Polónia. No entanto, na Oficina Sub_35, a ‘Cena teatral’ foi desenvolvida como um espaço criativo pertencente a todos os intervenientes do processo, e não apenas a atores e encenador, como Grotowski o preconizou. Todos os participantes tiveram oportunidade de pesquisar e experimentar diversificadas possibilidades de criação. Através de processos de repetição, interrupção, variação e experimentação, transformamos objetivos, ideias e temáticas em material teatral. Assumindo esta perspectiva, todo o material idealizado foi experimentado, testado e validado no decorrer dos jogos. O roteiro dramático surgiu, assim, do material explorado e concebido na ‘Cena teatral’; contudo, este “não se constitui [numa] mera ‘costura’ das propostas do coletivo, nem uma visão particular” (ABREU, 2003, p. 38), mas antes um mapa multidimensional aberto e flexível, sendo encarado até o fim do processo como um lugar passível de ser redesenhado por via da experimentação.

Na ‘Cena teatral’, os territórios de criação foram desenvolvidos através da colaboração. Não se pretendeu extinguir ou minorar nenhum enunciador, mas intensificá-los pela experimentação, e posterior conexão das suas singularidades. Assim, foi proposta uma desterritorialização das relações de poder hierarquizadas entre enunciadores cênicos. Ao pôr em movimento territórios de ação sistêmicos, definidos por hierarquias de poder, foram desmoronadas as fronteiras entre eles, passando-se a trabalhar com elementos heterogêneos, complexos, abertos e suscetíveis a constantes afetações de intensidades. Torna-se possível constatar que a ‘Cena teatral’ impulsionou potências de ação, segundo processos colaborativos “de criação que libera[m] o potencial criativo dos indivíduos e dos grupos, permitindo que eles criem [as] suas próprias narrativas” (DUNDJEROVIC, 2007, p. 155). Surge, então, uma questão que torna visível uma relação paradoxal: como preservar a singularidade criativa, específica de cada domínio de criação e, paralelamente, criar um todo permeável a uma moção coletiva?

Este é, sem dúvida, o maior foco de tensão em todo o processo e, embora a interferência ilimitada seja a resposta consensualmente fornecida por algumas concepções atuais de Processos Colaborativos (ARAÚJO, 2008; ABREU, 2003; FISCHER, 2003), no conceito que criamos de ‘Cena Teatral’ divergimos da mesma. Considera-se que, nas demandas que envolvem a dinâmica e o funcionamento do coletivo, bem como a definição de ideias, temáticas e conceitos dramáticos, o grupo deverá alcançar decisões consensuais; no que concerne a questões artísticas específicas, a interferência não pode ser ilimitada. Num primeiro momento, todos os intervenientes têm liberdade de propor e sugerir,

e processar o material recolhido, devolvendo-o à cena para ser experimentado e transformado. Este processo possibilita a produção do roteiro dramaturgico. Deste modo, só perante a cena, o material artístico criado pode ser criticado, o que faz com que cada enunciador tenha de repetir múltiplas vezes a organização e processamento do seu material, de forma diferenciada e ajustada aos requisitos da cena.

São fundamentais neste procedimento reflexões sistemáticas conduzindo a questionamentos e problematizações que, por sua vez, desenvolvem o sentido crítico dos intervenientes, terminando o processo na negociação, segundo critérios e disposições orientadores previamente definidos.

A crítica fundamenta-se em critérios objetivos e construtivos, promovendo a entreejuda no grupo e a reflexão coletiva. Segundo esta perspectiva, a interferência transforma-se em crítica, estando sujeita a processos de negociação. Contudo, a negociação não pode ser baseada, exclusivamente, no subjetivismo idealista subjacente a avaliações estéticas. Deve ser concretizada, também, por críticas objetivas fundamentadas em opções criativas. Importa, no entanto, ressaltar que o direito à crítica durante o processo (fundamental no mapeamento de rotas teatrais táticas) é apenas exercido pelos intervenientes diretamente envolvidos, evitando avaliações de elementos externos que desconhecem objetivos ou conceitos. Não obstante, as críticas de olhares externos assumem relevante importância quando o processo se encontra na fase final, com os intervenientes já seguros das suas opções.

Atualização

‘Atualização’ é a última rota a ser desenhada e operacionalizada. Esta rota pretende impulsionar a produção de subjetivações atualizadas, expressas por projeções singulares e conectadas, perante as quais os agentes ocuparam os lugares de fala.

Esta rota é também, embora não exclusivamente, concernente ao espetáculo, entendido como um produto efêmero que se estabelece na relação com o público. Este produto não pode ser equiparado ao processo desenvolvido, é, antes, a linha final que pretende projetar a sua metamorfose, a sua atualização; a passagem de um dispositivo para um novo, atualizado por todo o processo de ação.

Na Oficina Sub_35, sugerimos que a aproximação e a conexão com o espectador sejam realizadas através da procura de temas e referências contemporâneas, quotidianas e locais. Deste modo, o espetáculo torna visíveis espectros de subjetivações atualizadas do grupo, democratizando a arte teatral.

A aproximação com o espectador é realizada por agenciamentos de afetação, que se desenvolvem pela conexão com temas e referências singulares e atualizadas, convertendo-se num reflexo da participação política dos intervenientes na construção de cidadania.

A rota ‘Atualização’ declara um compromisso político insubordinado e experimental, uma vez que as cenas teatrais criadas e apresentadas não pretendem representar conflitos transformados em objetos da ação, sejam entre situações ou entre sujeitos. As cenas

teatrais pretendem explorar possibilidades de transformação de atos performativos em atos criativos.

As disposições políticas são concebidas por interrupções, variações e atualizações. Hans-Thyges Lehmann também considera que os dispositivos teatrais pós-modernistas, ou pós-dramáticos (LEHMANN, 1999), devem criar o efeito de interrupção, colocando a questão: “Como podemos, numa sociedade como a que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do teatro essa interrupção?” (LEHMANN, 2013, p. 11).

As interrupções têm como função expor os dispositivos de disciplina que bloqueiam os corpos e inibem possibilidades de atos criativos, tal como possibilidades de afetação entre eles. Assim, o espetáculo pretende revelar disposições políticas pela desterritorialização de fronteiras guardiãs de sistemas prevaletentes de poder. Como tal, abandona a clausura de formas e representações dramáticas e modernas, erigidas por potências maioritárias e colonizadas por poderes imperantes. Renuncia, de igual modo, ao conflito enquanto estrutura significativa do drama, que define e fixa as intersubjetividades das personagens, adquirindo corporalidade através do texto enunciado como ‘absoluto’ (SZONDI, 2001). Este é desterritorializado pelos corpos dos enunciadores: corpo-luz, corpo-som, etc. Só nos corpos o texto encontra intensidade para ser expandido. e não o contrário (a territorialização de um corpo porta-voz, que não é mais que um adorno do texto).

Ao desmontar a forma, a representação e o conflito, esta rota desterritorializa concepções identitárias concebidas, exclusivamente, por disposições intersubjetivas. As disposições políticas deste dispositivo são, então, experimentadas por interrupções e variações, e difundem intensidades pela conexão de potências de afetação relacional atualizadas. A forma é subordinada à variação, tal como é desterritorializada a “subordinação do sujeito face à intensidade ou ao afeto, à variação intensiva dos afetos” (DELEUZE, 2010, p. 50).

Ao procurarmos procedimentos para a atualização surge uma pergunta: como promover processos de interrupção e variação nas formas de ação e enunciação dominantes, que sobrelotam os corpos com regras e com as disciplinas que lhes retiram a potência de agir?

A resposta incide na exploração de subjetividades através das rotas teatrais táticas. É por via das mesmas que as potências de agir se expandem rizomaticamente até serem impulsionadas as linhas de subjetivação. Deste modo, a rota ‘Atualização’ é assumida por um compromisso político, que possibilita a suspensão de atos performativos e a sua transformação em atos criativos, projetados ao público pelos corpos-enunciadores, conectados por afetação com os corpos-espectadores.

A ação teatral desenvolvida na oficina visou primeiramente um incremento do auto e hetero conhecimento dos, e entre os participantes. Foram, igualmente, fomentados jogos teatrais que possibilitassem a interação através da criação de espaços de partilha e colaboração. Também objetivou a promoção de ações teatrais que fomentassem a abertura dos corpos disciplinados, a partir de disposições conceptuais que consideram o ser humano como uma multiplicidade singular, que age acionando uma correlação maquínica entre órgãos interdependentes. Esta perspectiva é projetada pela voz de diferentes autores e criadores, referenciais deste estudo (BUTLER, 2011; BOAL, 2006; BRECHT, 2005, 1970; SPOLIN, 2005, 2004; LAFERRIÈRE, 2003; ARTAUD, 1996; DELEUZE e GUATTARI, 1995; GROTOWSKI,

1992; BROOK, 1970), mediante a qual, os aparelhos físicos e psíquicos, como as ideias, as emoções, os gestos e as ações, são considerados mecanismos singulares, mas conectados segundo relações de interdependência.

O corpo foi declarado “como principal fonte de som e movimento” (BOAL, 2006, p. 128), através do qual foram exploradas potências de ação, permitindo o desenvolvimento da expressão espontânea, singular e criativa.

Neste processo inicial de exploração corporal foi evitado o uso da palavra e da linguagem verbal.

As ações emergiram de movimentos de repetição: “pensa-se como a repetição se tece de um ponto relevante a um outro, compreendendo em si as diferenças” (DELEUZE, 1988, p. 19). O conceito de repetição, apresentado por Deleuze (1988), liga-se ao eterno retorno (NIETZSCHE, 1998), em que se processa segundo movimentos vertiginosos, porque desconhecidos e diferenciados. A repetição dotada “de uma força capaz de selecionar, capaz de expulsar tal como de criar, de destruir assim como de produzir” (DELEUZE, 1988, p. 20). Uma concepção de corpos singulares e espontâneos que emergiram da repetição de atos corporais:

No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens - todo o aparelho da repetição como ‘potência terrível’ (DELEUZE, 1988, p. 19).

Seguindo a mesma linha de pensamento, a repetição e interrupção possibilitaram um espaço para que as variações e diferenças se expandissem, transformando-se em disposições políticas e criativas, que promoveram uma desconstrução e posterior produção de discursos corporais.

Foi sugerido ao grupo indutores comuns para a exploração e criação coletiva, que eram expostos sob a forma de: temas, conceitos, objetos, luz, imagens, personagens, sons, estímulos sensoriais, etc. A partir das sugestões indutoras, o coletivo experimentou colaborativamente diferentes formas de criação teatral. Os participantes ensaiaram modos coletivos de criação, pela partilha de planos de ação comuns, explorando a singularidade de diferentes enunciadores cênicos, definidos como uma expansão singular de áreas cênicas, cunhadas por Guattari & Rolnik (1986, p. 90) como “máquinas de expressão”, podendo ser de expressão corporal, verbal, social, cultural, artística, política, poética, estética, afetiva, etc.

Na oficina em estudo, as áreas cênicas designam-se por enunciadores cênicos. Estes, do mesmo modo que as máquinas de expressão, não se afirmam por referência a uma individualidade, mas a uma singularidade conectada. Porém, apresenta-se esta diferenciação terminológica uma vez que, ‘máquinas de expressão’ é uma designação mais genérica. Os enunciadores cênicos podem ser definidos como: “a operacionalização no espaço e no tempo (...), de todos os elementos cênicos e dramaturgicos considerados úteis à produção de sentido e à sua recepção pelo público colocado em situação de recepção” (PAVIS, 2001, p. 302).

Torna-se, então, possível expandir a definição de enunciadores cênicos, na qualidade de um conjunto heterogêneo de máquinas de expressão e criação teatral, que procuram, não

uma produção de sentido (que transportaria, novamente, para uma estrutura totalizadora), mas a produção de múltiplos, imprevisíveis e atualizados sentidos.

Contudo, deste ponto de vista, o conceito de enunciadores cênicos afasta-se da forma como Pavis o concebe, quando este diz: “trata-se, além do mais, de estruturar e hierarquizar as diversas fontes de enunciação” (PAVIS, 2001, p. 303).

Mediante o enredamento que propomos, os enunciadores estão interconectados rizomaticamente de forma a afetarem e serem afetados pelos processos colaborativos.

Assim, através dos enunciadores cênicos foram experimentadas múltiplas possibilidades colaborativas (DUNDJEROVIC, 2007), procurando desenvolver relações de confiança, entreajuda, pertença e autonomia face ao grupo, mediados por noções de corresponsabilização e interdependência. A responsabilidade foi um termo de maior importância, se bem que articulado com liberdade de escolha (LEWIN, 1947). Foi definida, novamente, uma disposição política, que previu a corresponsabilização da transformação sociocultural a partir de processos colaborativos. Esta disposição albergou a diversidade como potenciadora da atualização de subjetivações, promovendo novos e heterogêneos discursos coletivos, e desterritorializando modos hegemônicos de produção de enunciados.

A criação teatral desenvolveu-se através da exploração e produção de enunciados corporais singulares, assim como de atos criativos atualizados. Neste âmbito, foram experimentadas partituras corporais individuais e coletivas que permitissem a “descoberta dos temas do espetáculo e, em simultâneo, pudessem ajudar o ator na apropriação do material. Para alcançar isso, os atores explora[ra]m livremente os recursos” (DUNDJEROVIC, 2007, p. 160).

Os temas dramáticos convertem-se, então, num reflexo das preocupações, necessidades, desejos e desenvolvimentos das sociedades locais contemporâneas, imprimindo uma função social, política, cultural e artística de transformação da realidade, através da projeção de enunciados coletivos. Deste modo, os intervenientes adotaram posicionamentos perante a sua realidade, por meio da procura de lugares de pertença e projeção discursiva dentro do grupo e da sociedade.

Por fim, pode-se concluir que a experimentação e a criação teatral colaborativa permitiram a fragmentação e complexificação de subjetivações singulares, ao tornarem visíveis possibilidades de escolha para níveis mais complexos e abrangentes (SILVA, 2016), assentes em “políticas de diferença” (BARKER, 2012, p. 461). Assim, a ação teatral foi, simultaneamente, uma ação artística e política que possibilitou a percepção de opções diferenciadas, contribuindo para o empoderamento individual e coletivo.

CARTOGRAFANDO POTÊNCIAS

Uma Cartografia é traduzida por um agenciamento coletivo de enunciação, onde elos heterogêneos podem formar uma rede descentrando a língua, fazendo conexão com suas outras dimensões, linhas de fuga que explodem. Cada uma com características que não apontam necessariamente para a mesma natureza, colocando em “jogo regimes de signos muito diferentes e até estados de não signos” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 43).

Com isso, a intenção foi articular uma conexão metodológica que nos instigasse a tentar alcançar um terceiro eixo, que não é nem o vertical nem o horizontal, mas um transversal, proposto por Deleuze e Guattari.

É justamente o eixo dos agenciamentos coletivos, os quais conectam os fluxos que correm entre o dizível e o enunciável, entre um eixo vertical e um eixo horizontal, entre maioria e minoria. Segundo Barros e Passos (2012), transversalizar é investir nos devires dos objetos de pesquisa, mapeando suas aberturas e potências de criação, e ainda considerar os planos de conexões, responsáveis por que toda a realidade se comunique. “A operação de transversalizar produz um desarranjo no sistema binário de definição/categorização do objeto da pesquisa, permitindo conectar devires minoritários que estão adjacentes ao objeto” (BARROS e PASSOS, 2012, p. 239).

O acontecimento que provocamos ao articular estes encontros reinventou nossa forma de pesquisa e nosso ponto de vista sobre os fenômenos abordados. E é sob este ponto de vista que entendemos a pertinência de desenhar uma cartografia que se coloca como uma produção de conceitos a questionar uma determinada construção de sentido, fazendo do desemprego uma espécie de apagamento.

Segundo a categorização formulada por Latorre (2003), foram utilizadas: técnicas baseadas na observação (perspectiva das investigadoras face à ação); técnicas baseadas na conversação (perspectiva dos participantes da ação estabelecida através da interação e do diálogo); e técnicas de análise de documentos (perspectiva das investigadoras face à pesquisa de informação necessária ao desenvolvimento da ação).

Levando em consideração que foi fundamental para esta investigação a forma como os sujeitos construíram as suas próprias narrativas durante o processo de ação, optou-se pelas seguintes técnicas: Observação participante colaborativa; Diário de bordo, Questionário e uso de Meios audiovisuais.

Inicialmente, foi reunida toda a informação sobre a problemática e temática de investigação, para uma compreensão do campo de imanência, o que nos permitiu a construção de uma análise crítica nas idas e vindas entre a teoria e a prática. Para que isso pudesse acontecer foi fundamental nossa observação participante colaborativa. Ela pode ser definida como uma técnica de investigação ativa (LAPASSADE, 2001), ao que acrescentamos: colaborativa. Permitiu, simultaneamente, observar e registrar enunciados através de um diário de bordo, participar e colaborar na exploração e criação desses enunciados através da exploração das rotas teatrais e, por fim, analisá-los e compreendê-los através da revisão bibliográfica.

Torna-se possível referir que a opção por este microdispositivo se deveu, especialmente, ao desejo de conhecer, compreender e expandir territórios do domínio epistemológico e empírico desta investigação. Ou seja, formas de análise e compreensão de enunciados; sendo, estes, sustentados pelos intervenientes com condições subalternas, advindas da sua situação de desemprego. A participação das investigadoras foi negociada com o grupo, de forma que os participantes assumiram, de forma gradual, uma crescente autonomia e responsabilização face ao desenvolvimento da exploração e criação teatral. Assim, a observação participante e o diário de bordo foram técnicas de recolha de informação, também, desta transformação.

produzidos e observados. O momento de avaliação/conclusão foi reservado, quando cada participante se recolheu e pôde descrever suas impressões sobre a sessão decorrida. Foram analisados para esta descrição um total de cinco diários de bordo. Foi dada aos sujeitos a prerrogativa de edição dos diários; no entanto, nos foi entregue apenas o que os próprios sujeitos julgaram pertinente. Ao fim do trabalho, foi solicitado também que acrescentassem ao diário uma pequena reflexão final sobre o processo.

Os diários tornaram-se fundamentais para o entendimento de como se deram os processos de subjetivação e autoconhecimento. É preciso ter em consideração que, no caso dos registos de trabalhos coletivos, a escrita torna-se uma voz entre outras e, em função disso, é uma reelaboração das redes de sentido vivenciadas em grupo. Nestes registos, foram descritas as mudanças ocorridas a partir de uma rede de afetações, percepções e resistências, constituídas dos fluxos dos jogos, fluxos coletivos e individuais, que elaboraram as dinâmicas dos movimentos em direção a um corpo coletivo baseado na colaboração.

No início dos relatos, as inseguranças foram mais firmemente expressas do que, por exemplo, as expectativas quanto ao que se pretendia com a oficina. Mesmo quando o objetivo do desenvolvimento pessoal foi expresso, ficou patente o medo de confiar, a necessidade de exteriorizar sentimentos de agressividade e mesmo a apatia na execução dos jogos.

Houve ainda dois movimentos descritos: por um lado, os sujeitos colocaram questões sobre a sua própria conduta profissional, e neste diálogo foram fazendo ligações entre o vivenciado dentro da oficina e os seus entendimentos sobre a forma de funcionamento do mundo. Por outro lado, questionaram, inicialmente, a condução da oficina, manifestando insatisfação com um processo onde a fonte de criação esteve baseada na experiência de cada um, evidenciando uma certa desmotivação inicial. Num processo democrático, como todo processo colaborativo deve ser, o espaço para a insatisfação e principalmente para sua expressão deve ser preservado, só assim é possível encontrar soluções para os problemas. Para resolver tal questão foi aberto um debate, onde os participantes puderam manifestar as suas opiniões, enquanto as investigadoras solicitavam confiança no processo que estava sendo instituído.

Conforme o desenvolvimento da oficina, o grau de satisfação foi aumentando. Houve um desenvolvimento expressivo da confiança mútua (incluem-se aqui as investigadoras); simultaneamente, à participação das sessões, fechadas com um trabalho construído, promovendo a elaboração de um sentido de pertença pelos participantes, baseado em ações que tiveram princípio, meio e fim. Os pequenos resultados das sessões colocaram gradualmente o grupo em sintonia. Mesmo os conflitos e diferenças foram entendidos como parte do processo e como uma mais-valia.

Para finalizar, é necessário expor uma última dimensão percebida, tanto pela análise de observação participante, como pela análise dos diários de bordo. Alguns sujeitos foram imediatamente tragados pelo estado de jogo, estiveram completamente entregues desde o primeiro momento. Foram, no nosso entendimento, fundamentais para a superação de todas as dificuldades. Entendemos que os questionamentos foram muito importantes e, sem eles, não haveria avanços, mas esses sujeitos foram fundamentais no momento da reelaboração e absorção das questões, e na retomada das dinâmicas, pois, no final dos debates, religavam o estado de jogo e faziam com que o movimento se desse novamente.

Ao término do trabalho, aplicamos questionários a sete participantes que finalizaram a oficina, o que possibilitou o registo, análise e compreensão da transformação de subjetivações no decorrer do processo de ação. O referido inquérito foi semiaberto e composto de 8 questões diretas (resposta sim ou não). Para cada questão, um leque de enunciados com os quais os entrevistados poderiam identificar-se ou não, assinalando as opções: ‘Discordo totalmente’; ‘Discordo’; ‘Concordo’; ‘Concordo totalmente’, além da opção ‘Outros’. Nem todos assinalaram todas as opções. Neste caso colocamos como ‘N/R’ (não respondeu); e não houve ocorrência da categoria ‘Outros’.

O questionário foi dividido em quatro partes principais, separadas em categorias, que atenderam às necessidades da produção de informações, para análise, interpretação e avaliação da Oficina Sub_35, pautada pelos objetivos definidos entre os sujeitos e as investigadoras. Criamos então as seguintes categoria e subcategorias.

Mecanismos que motivaram a participação na oficina

a. Processos de subjetivação, face ao estatuto de desempregado.

Esta foi dividida (para uma melhor compreensão face à mesma) em disposições identitárias a um nível individual e, posteriormente, social.

Relativamente a esta categoria, pode referir-se que a maioria do grupo, com exceção de um participante, assumia processos de subjetivação negativos face ao estatuto de desempregado.

Os fatores atribuídos para estas disposições identitárias incidiram, sobretudo, em questões como: ‘instabilidade emocional’, ‘falta de perspectivas futuras’, ‘dependência face às redes sociais’, ‘instabilidade financeira’.

Podemos afirmar, ainda, que foram os participantes masculinos, independentemente da faixa etária e da formação académica, que identificaram um maior número de fatores de disposições identitárias individuais negativas.

No que diz respeito aos processos de subjetivação social, o grupo assumiu, unanimemente, disposições identitárias negativas.

Nesta categoria, os fatores ‘instabilidade financeira’ e ‘inferioridade social’ se apresentaram como os mais significativos, sendo unânimes entre o grupo. Por conseguinte, torna-se possível enunciar que os participantes assumem disposições identitárias com maior preponderância ao nível social do que ao nível individual.

Outros fatores identificados com relevância foram: ‘privação de identidade profissional’; ‘instabilidade emocional’; ‘adiamento da transição para a vida autónoma’; ‘falta de perspectivas no futuro’. Perante estes fatores, foram as mulheres que identificaram uma conotação mais negativa da identidade social do estatuto de desempregado.

Em nenhum dos fatores foi possível encontrar uma relação entre as faixas etárias e a formação académica dos participantes e as suas configurações identitárias face ao desemprego.

b. Desenvolvimento de competências individuais, sociais e teatrais

Nesta categoria houve uma concordância de resultados. Conclui-se, portanto, que os participantes assumiram como mecanismos motivadores para a participação na oficina o desenvolvimento destas competências.

Perante o parâmetro ‘desenvolvimento de competências individuais’ foram identificadas as seguintes competências que o grupo pretendeu desenvolver: ‘construção pessoal’ e ‘autoestima e autoconhecimento’.

Quanto ao parâmetro ‘desenvolvimento de competências sociais’, foram referenciadas as seguintes competências como motivadoras para a participação: ‘conhecer pessoas’ e ‘vivenciar novas experiências’.

No parâmetro ‘desenvolvimento de competências teatrais’ foram identificadas como motivadores os seguintes fatores: ‘processo de criação teatral colaborativo’ e ‘participação num projeto teatral’.

Transformação de subjetividades individuais, face ao estatuto de desempregado

As transformações de subjetividades que se esperavam num momento posterior ao desenvolvimento da ação foram, sobretudo, ao nível de subjetividades individuais. Se, num momento prévio, a maioria dos participantes assumia disposições identitárias, quer individuais quer sociais, como negativas, no momento posterior, de reconfiguração, passaram a assumir a sua transformação de subjetividades face ao estatuto de desempregado como positiva. Apenas um participante continuou a declarar como negativa. No âmbito de uma perspectiva de transformação de subjetividades sociais não houve uma manifestação tão expressiva. No entanto, dois, dos sete participantes que haviam declarado como disposição identitária individual negativa o estatuto de desempregado, passaram a assumi-la como positiva. Os fatores atribuídos pelos participantes para uma transformação das disposições identitárias individuais foram: ‘desenvolvimento de autoconhecimento’, ‘desenvolvimento de conhecimento dos limites individuais’, ‘desenvolvimento de confiança pessoal’, e ‘atitude mais positiva’.

A análise dos dados também permitiu afirmar que a transformação de subjetividades individuais foi mais expressiva nos participantes de gênero masculino, uma vez que todos identificaram o desenvolvimento destas competências como fator promotor de uma reconfiguração positiva face ao estatuto de desempregado.

Em nenhum dos fatores foi possível interpretar uma relação entre as faixas etárias e a formação académica dos participantes.

TRANSFORMAÇÃO DE SUBJETIVIDADES SOCIAIS, FACE AO DESEMPREGO

Relativamente à análise, os resultados não se revelaram tão expressivos. Apenas dois dos

sujeitos, os fatores geradores desta reconfiguração foram: ‘desenvolvimento de autocohecimento’, ‘desenvolvimento de conhecimento dos limites individuais’, ‘atitude mais positiva’, ‘equacionar novas soluções’, ‘desenvolvimento de persistência’.

Foi ainda possível constatar que, se nas disposições identitárias individuais as competências promotoras de uma reconfiguração positiva foram apontadas de modo mais expressiva por participantes de gênero masculino, o mesmo não aconteceu face à transformação de subjetividades sociais.

Novamente, os fatores faixa etária e formação acadêmica não se apresentaram como determinantes para a compreensão dos resultados nas categorias consideradas.

Estratégias de resistência através da articulação entre teatro, estudos culturais e investigação-ação

a. Desenvolvimento de competências individuais, sociais e teatrais

Foi verificada nesta categoria concordância nos resultados, ao nível das estratégias de resistência perante o desenvolvimento de competências individuais e teatrais.

Como promotores do desenvolvimento de competências individuais, foram apontados os seguintes parâmetros: ‘expressão de emoções e sentimentos’, ‘criatividade’, ‘consciência corporal’, ‘desenvolvimento pessoal através da consciência de ferramentas teatrais’, ‘desenvolvimento de reflexão a partir da problemática’ e ‘questionamento e problematização’.

Perante o desenvolvimento de competências sociais, foi identificado pelo grupo, de forma unânime, o parâmetro ‘relações de pertença face ao grupo’; e pela maioria: ‘expressão perante o grupo’, ‘confiança e entreaajuda em grupo’, ‘comunicação perante o grupo’ e ‘capacidade de argumentar e expor ideias ao grupo’.

Face a um desenvolvimento de competências teatrais, foi identificado de forma unânime pelo grupo o parâmetro ‘consciência de ferramentas teatrais’, e, pela maioria dos participantes, o parâmetro ‘comunicação perante público’.

Deste modo, concluiu-se que os indivíduos consideraram unanimemente ter adquirido competências individuais e competências teatrais, mas, no que tange às competências sociais, houve uma diversidade de respostas. Possivelmente, isso decorreu do curto tempo de duração da oficina, dificultando o aprofundamento das questões relacionadas com uma maior aproximação às competências sociais.

b. Definição do processo de ação

Interessou, sobretudo, compreender a perspectiva dos sujeitos diante do processo de investigação e ação teatral, e como foi vivenciado ao nível de características que se revelaram, desde o início, como objetivos da ação.

Como parâmetros identificados de forma unânime pelos participantes do grupo, encontramos as seguintes características do processo: ‘participativo e colaborativo’, ‘prático’, ‘emancipatório’, ‘criador de comunidades autocríticas’ e ‘auto avaliativo’.

c. Transformação da realidade: alteração da situação de desemprego

Permitiu constatar uma transformação da realidade ao nível da alteração da situação de desemprego para três de sete participantes: um dos participantes assumiu um ‘trabalho temporário, incompatível com a sua formação académica, com o seu projeto de vida e suas competências individuais’; outro começou um trabalho coincidente com a sua área de formação académica, o qual definiu como: ‘trabalho permanente que se coaduna com projeto de vida e com formação académica’; por fim, um participante integrou um curso de formação.

Ao inquirirmos os sujeitos sobre as suas percepções atuais face à situação de desemprego, o grupo respondeu de forma unânime, considerando a mesma como uma situação provisória e não permanente.

Partindo da produção de dados expressos no resultado da análise dos questionários, é possível chegar a algumas conclusões: dos motivos que levaram à participação na Oficina Sub_35, o desenvolvimento de competências individuais, sociais e teatrais foi apontado por uma expressiva maioria como positivo; em contrapartida, a procura por competências individuais e sociais foi mais fortemente apontada do que a procura por competências teatrais. Nos dois casos, verificamos uma tendência para que os mecanismos motivacionais tivessem como foco o fortalecimento do indivíduo e do seu contexto social através das técnicas teatrais.

Em relação à problemática - Desemprego Jovem -, e da conjugação teórico-empírica que promovemos na Oficina Sub-35, consideramos que os objetivos a que nos propusemos foram globalmente atingidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Técnicas de Criação Teatral Colaborativas foram assumidas como um momento privilegiado para o desenvolvimento de uma dinâmica grupal colaborativa. Embora a dinâmica de grupo se tenha desenvolvido de forma muito positiva, e segundo uma relação de negociação horizontal de relações e decisões, foi uma das etapas mais difíceis para o grupo. Esta resistência foi expressa através de dificuldades em criar narrativas coletivamente, em complementar ideias próprias com as ideias de outro, ceder a construções individuais de pensamento e complementá-las com ideias exteriores, e encarar as tarefas propostas como objetivos individuais para depois tomá-las como coletivas.

Identificamos alguns fatores como responsáveis pela superação destas dificuldades: progressiva entrega do grupo, promovida pela construção de confiança mútua; avaliações sistemáticas sobre as dificuldades encontradas por cada participante, e pelo grupo enquanto coletivo; trabalho intensivo na procura da espontaneidade individual a serviço do trabalho grupal. Deste modo, e progressivamente, os participantes criaram elos relacionais significativos coletivamente, não abdicando das suas ideias individuais, mas complementando-as,

trabalhando para um objetivo que deixava de ser pessoal e passava a ser do grupo; e, ao mesmo tempo, criando um espaço de colaboração, criação e reflexão em torno de uma problemática comum, concretizado num processo de reconstrução e (re)significação individual e coletiva dos processos de subjetivação.

Posteriormente, através da pesquisa sobre a problemática do desemprego jovem e das temáticas exploradas, o grupo procurou, de forma colaborativa, soluções por meio da cena teatral. Por fim, avaliou as soluções encontradas construindo novas situações, que assumiram uma configuração distinta da primeira proposta, pela aprendizagem convertida em conhecimento prático, emergente da resolução e avaliação da situação. A dinâmica de grupo foi assim assumida, segundo um caráter dialógico de colaboração, sendo o sujeito transformado pelo processo, e transformando o mundo que o rodeia. Foi este processo dialógico que promoveu o auto e hétero conhecimento, promovendo um espaço no qual os sujeitos da ação jogaram, decidiram, refletiram, avaliaram e procuraram soluções criativas, flexíveis e plásticas, evitando a perpetuação de representações e estereótipos.

O grupo foi ganhando forças e se tornando motivado e coeso, capaz de gerir e superar as diferenças em favor de um objetivo comum. Os exercícios foram um facilitador no processo de construção de uma cumplicidade coletiva que se manifestasse na capacidade de manter o jogo em cena. A consciência da importância de desnudar-se e entregar-se como matéria para explorar a temática do desemprego a partir dos próprios sentidos, sentimentos e memórias, levou a um mergulho em si, gerando mudança significativa na forma como se descobriram e na partilha entre o 'eu' e o 'nós'.

Os momentos de avaliação foram, sobretudo, momentos de reflexão e consciencialização individual e coletiva, sobre o próprio e o todo. Os participantes transformaram-se, assim, de observadores passivos, em executantes ativos empenhados na resolução de problemas concretos.

A avaliação teve como objetivo transcender a crítica enquanto opinião, e/ou interpretação subjetiva pessoal, para alcançar uma reflexão clara e objetiva do que foi observado, comunicado, ou não, através do exercício e/ou jogo teatral proposto. A avaliação estabeleceu-se, deste modo, num movimento cíclico de reflexão individual/subjetiva, para reflexão coletiva/objetiva, regressando à reflexão individual, mas segundo novas aceções sobre os pressupostos da ação. Para tal, foram promovidas diferentes formas de avaliação com o intuito de diversificar e desenvolver a percepção, reflexão e consciencialização do que estava sendo avaliado.

Todos os intervenientes tiveram voz ativa na construção dramaturgica, pelo que, a narrativa dramática foi criada de forma colaborativa através da cena teatral. A dramaturgia foi, assim, criada do material concebido colaborativamente. Por conseguinte, a cena teatral foi um laboratório de experimentação e criação com perspectivas múltiplas, inerentes à realidade do grupo, às preocupações e/ou ambições que preconizou como coletivas, definindo uma identidade grupal, segundo processos dialógicos horizontais, por sua vez, construída por identidades individuais, reconhecendo como bagagem vivencial as histórias de vida dos participantes. Assim, a dramaturgia criada transformou-se num reflexo identitário do grupo enquanto coletivo, assumindo constantemente o jogo entre perspectivas individuais e coletivas de resistência face à problemática comum - Desemprego Jovem.

A Oficina Sub_35 possibilitou processos micropolíticos efetuados por um grupo minoritário, criando novos lugares de fala e constituição de corpos, que não se revestiram de um caráter reativo e operante. Foram as microrrelações de afetação relacional que se tornaram visíveis e confrontaram os micropoderes, bem como se desenvolveram micropolíticas e microrresistências, assentes em processos de transformação de subjetividades. Dentro dos processos de colaboração e corresponsabilização, os sujeitos adotaram posicionamentos perante a sua realidade, e procuram lugares de pertença e projeção discursiva dentro do grupo e da sociedade. Esta disposição política albergou a diversidade, promovendo novos e heterogêneos discursos coletivos, firmados em políticas da diferença, desterritorializando modos hegemônicos de produção de enunciados. Deste modo, a oficina em estudo expressou uma disposição fortemente política, em que os cidadãos não vivem para a cidadania, mas na cidadania, transformando-a.

O processo de transformação da própria subjetividade provocada pelo exercício do teatro, possibilitou a troca de lugar com o outro. Sendo este, um outro imaginado, ou um outro que se desenhou por uma pressão feita na memória, e que fez emergir energias sinestésicas, que imprimiram no corpo uma outra intensidade, uma outra densidade. Desta descoberta, encontrou-se a possibilidade de “abandonar um ‘Eu’ que já não me satisfaz” - como bem diz uma das participantes -, e levou a vivenciar a situação de desemprego a partir de um deslocamento de ponto de vista e, assim, descobrir outras formas de responder ao mesmo problema, outras perspectivas sobre a situação. Construção e desconstrução colocaram mecanismos em movimento, que propiciaram encontrar chaves importantes de autoconhecimento. É, precisamente, essa a potência do teatro como política. Ao olhar para o nosso próprio corpo em cena, apreendemos, pelo desejo de transformação, as forças que o atravessam. Questionar e problematizar o próprio corpo é uma ação política, pois colocamos em evidência as territorializações com intenções dominantes que nos estagnam. Assumindo a diversidade, a contrariedade, a colaboração e a criatividade, abrimos a potência da experimentação do nosso próprio território.

REFERÊNCIAS

- ABREU, L. A. Processo Colaborativo; Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. *Cadernos da Escola Livre de Teatro*, Santo André, p. 33-41, 2003.
- ARAÚJO, A. *A Encenação no Coletivo: Desterritorializações da Função do Diretor no Processo Colaborativo*. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.
- BAPTISTA, M. M. Ócio, Tempo, Oralidade e Existência: uma leitura à luz da fenomenologia e hermenêutica heideggerianas. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, v. 1, n. 2, p. 173-182, 2013. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/28550561-Ocio-temporalidade-e-existencia-uma-leitura-a-luz-da-fenomenologia-e-hermeneutica-heideggerianas.html>>.
- BARKER, C. *Cultural Studies, Theory and Practice*. 4th. ed. London: Sage, 2012.
- BARROS, R. B.; PASSOS, E. Transversalizar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L.; MARASCHIN, C. *Pesquisar na Diferença: Um Abecedário*. Porto Alegre: Meridional, 2012. p. 237-240.
- BOAL, A. *Jogos para Atores e não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BROOK, P. *Travail théâtral*. Paris: Gallimard, v. 18, 1975.
- BUTLER, J. Performativity, Precarity and Sexual Politics. *AIBR Revista de Antropologia Iberoamericana*, p. 1-13, 2009.
- BUTLER, J.; SPIVAK, G. *Who Sings the Nation State? Language, Politics, Belonging*. New York, Calcuta: Seagull:Oxford, 2007.
- CLAVEL, G. *A Sociedade de Exclusão – Compreendê-la para dela sair*. Porto: Porto Editora, 2004.
- DELEUZE, G. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les éditions de Minuit, 1968.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, G. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução de F Saadi; O Abreu e R Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, v. I, 1995.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DUNDJEROVIC, A. S. É Um Processo Coletivo ou Colaborativo? Descobrimo Lepage no Brasil. *Sala Preta*, São Paulo, p. 153-165, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57330/60312>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

ECO, H. *Obra Aberta*. Tradução de A Guzik e G G Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ERVEN, E. *Community Theatre*. Global perspectives. London and New York: Routledge, 2001.

FICHER-LICHTE, E. Appearing as embodied Mind : Defining a Weak, a Strong and a Radical Concept of Presence. In: GIANNACHI, G.; KAYE, N.; SHANKS, M. *Archaeologies of Presence*. New York: Routledge, 2012. p. 103-108.

FOUAD, N. A.; BYNNER, J. Worktransitions. *American Psychologist*, v. 63(4), p. 241-251, May-Jun 2008.

FOUCAULT, M. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Tradução de L. Marshall, J. Mepham, K. Soper e C. Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. 20ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOFFMAN, E. *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1993.

GONÇALVES, C. Jovens e Desemprego: Algumas Notas. In: BRANDÃO, A. M.; MARQUES, A. P. *Jovens trabalho e cidadania que sentido (s) ?* Braga: CECS - Universidade do Minho, 2013. p. 8-19.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALL, S. *Da Diaspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Lobo. 11ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KEMMIS, S.; MCTAGGART, R. *Como Planificar la Investigación-Acción*. Barcelona: Editorial Laertes, 1988.

LAPASSADE, G. L' observation participante. *Revista Europeia de Etnografia da Educação*, p. 9 – 26, 2001.

LATORRE, A. *La investigación acción*. Conocer y cambiar la práctica educativa. Barcelo: Graó, 2003.

LEWIN, K. Group decision and social change. *Readings in social psychology*, v. 3, p. 197-211, 1947.

MARÇANO, I. Estado e Cidadão: Papel Social do Desempregado em Portugal. *Revista Portuguesa de Sociologia*, p. 551-565, 2011.

MÁXIMO-ESTEVEES, L. *Visão Panorâmica da Investigação-Ação*. Porto: Porto Editora, 2008.

MUNNÉ, F. *Psicosociologia del tiempo libre: Um enfoque crítico*. México: Trilhas, 1980.

NIETZSCHE, F. *Assim Falava Zaratustra*. Tradução de Paulo Osório Castro. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

ODDEY, A. *Devising Theatre a Practical and Theoretical Handbook*. New York: Routledge, 1996.

PAIS, J. M. A Construção Sociológica da Juventude: alguns contributos. *Análise Social*, v. XXV, p. 139-165, 1990.

PARADA, F.; COIMBRA, L. Sentidos e significados do trabalho no contexto de uma realidade em transformação: O desemprego e as dificuldades de integração profissional dos jovens. *Cadernos de Consulta Psicológica*, v. II, n. 52, 2010.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção de Subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. J. Tradução de J Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PICHON-RIVIÈRE, E. *O Processo Grupal*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RIBEIRO, E. A. Desemprego: Mecanismos de transição. *Psychologica*, v. Vol.II, p. 35-44, 2010.

RINALDI, M. O Ator no Processo Colaborativo do Teatro da Vertigem. *Sala Preta*, São Paulo, 2006.

SCHLOSSBERG, N.; WATERS, E.; GOODMAN, J. *Counseling adults in transition: Linking practice with theory*. 2ª. ed. New York: Springer Publishing Company, 1995.

SILVA, J. E. *Entre o Teatro e a Psicologia: Ensaios para a Reunificação dos Corpos e Mentis*. Porto/Portugal: Apuro, 2016.

SPCE. *Carta Ética*. Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, 2014. Disponível em: <<http://www.spce.org.pt/PDF/CARTAETICA.pdf>>. Acesso em: 03 janeiro 2018.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de S R G Almeida; M P Feitosa e A P Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Tradução de Ingrid D Koudela e Eduardo Amos. 4ª. ed. São Paulo: Perspetiva., 2005.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VILAS, B. J. D. C. *Políticas Públicas e Desemprego Jovem*. Departamento de Ciências Sociais e Humanas da Universidade da Beira interior. Covilhã. 2013.