

X jornada latino americana de estudos teatrais

a atuação na cena contemporânea



22 a 24 de nov. 2018
CEART UDESC
Florianópolis

informações: www.ceart.udesc.br/ppgt/xjornada

realização: áhqis

apoio: capes/cnpq/dac/ppgt/profartes/udesc/ceart



Anais
X Jornada Latino Americana
de Estudos Teatrais

- Edição 2018 -

Programa de Pós-Graduação em Teatro -PPGT

Programa de Mestrado Profissional em Artes - PROFARTES

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

GRUPO 1

**COMO SOU AMÉRICA LATINA
E SOU GROTOWSKY,
MEYERHOLD, BRECHT,
STANISLAVSKY?**

Sumário

POÉTICAS EXPERIMENTAIS E RADICANTES NO CINEMA LATINO-AMERICANO.....	5
André de Souza Macedo	
NARRATIVA VISUAL E DRAMATURGIA VISUAL: PONTUAÇÕES SOBRE O PROTAGONISMO DAS IMAGENS.....	21
Ismael Scheffler e Reinaldo Pereira de Moraes	
PENSANDO AS PEDAGOGIAS DE INTERPRETAÇÃO DISSIDENTES, PARA ATORES E ATRIZES INTERESSADOS NA PRÁTICA CÊNICA NACIONAL CONTEMPORÂNEA.....	34
Lúcia Regina Vieira Romano.	
NÓS, O TEATRO POLÍTICO DO GRUPO GALPÃO.....	51
Matilde Wrublevski Pereira	
DESCOLONIZAÇÃO E DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA ATRAVÉS DA PEDAGOGIA TEATRAL.....	73
Paula Nunes Lages(Mestrado)	
DRAMATURGIAS A PARTIR DE CRIADORES: DESMONTAGENS DE PERCURSOS CRIATIVOS....	84
Sandro Luis Costa da Silva	

POÉTICAS EXPERIMENTAIS E RADICANTES NO CINEMA LATINO-AMERICANO

André de Souza Macedo (Doutorado)
Orientador: Prof. Dr. André Carreira (PPGT/UEDESC)

Resumo

Considerado a periferia da periferia em relação à produção cinematográfica latino-americana, o Paraguai produziu em 2012 o filme *7 cajas*, dirigido por Juan Carlos Maneglia e Tana Schembori. Desde então tem participado de vários festivais pelo mundo, onde recebeu alguns prêmios e bateu o recorde de espectadores no Paraguai. A obra conta a história de Victor, um jovem pobre que vive no contexto urbano de Assunção. Sem pretensões claras de questionar a realidade, mas de fazer um filme inspirado nos de ação policiais norte-americanos, a obra aborda questões embaraçosas que estão cristalizadas pela cultura paraguaia e/ou latino-americana. Desse modo, a narrativa evidencia condições sociais, tais como a pobreza, o machismo e outras contradições que se estabelecem num dos maiores mercados comerciais do Paraguai (Mercado 4 – Assunção). Tudo é apresentado de forma irreverente e com pitadas de comicidade. Talvez por isso, consiga se destacar no circuito produtivo e projetar-se dentro e fora do país, traduzindo a cultura local e inserindo-a num contexto globalizado. Nesse sentido, podemos considerar essa obra um marco no cinema paraguaio e um exemplo de resistência cultural e alternativa estética aos modelos hegemônicos.

Palavras-chave

Cinema. *7 Cajas*. Paraguai. Tradução Cultural. Globalização.

Introdução

O Paraguai, país está situado na zona Sul da América do Sul, que tem possui fronteiras com a Bolívia, Brasil e com a Argentina e embora tenha dois grandes rios, não possui saída para o mar. Motivo este, que desencadeou a Guerra

do Paraguai, que se estendeu entre 1864 a 1870 (considerada o maior conflito internacional na América do Sul). O país foi praticamente destruído pelos aliados (Brasil, Argentina e Uruguai), e desde então, vive a experiência da reconstrução. As políticas públicas estão num estágio inicial, já que ainda, recentemente, passou por um longo período ditatorial. Atualmente vivem a democracia e sua economia esta centrada, principalmente, na agricultura e na ampla comercialização de produtos estrangeiros, constituindo uma zona franca de comércio. Possui duas línguas oficiais o guarani e o espanhol, sendo que cerca de 95% da população apresenta fluência em ambas.

Em relação ao cinema, o Paraguai tem a indústria cinematográfica menos consolidada na região. Sua produção de longe pode ser comparada com a experiência brasileira ou argentina. Em toda sua história, não conta com mais de 20 filmes importantes. De acordo com Hugo Gamarra (2011), apesar de o Paraguai possuir um rico acervo cultural e identidade própria, com artistas renomados internacionalmente, ainda permanece invisível no que se refere à tradição cinematográfica. Isso ocorre pela falta de políticas culturais e legislação, de institutos audiovisuais e de televisão estatal. Isso gera a falta de financiamento, e mesmo uma desvalorização da produção cinematográfica. Apenas em 2013, o curso de cinematografia foi ofertado pela Universidad Columbia Del Paraguai .

Com uma história marcada por realizações ocasionais, e tentativas isoladas, o cinema paraguaio desenvolve-se “numa constante escassez, incerteza e descontinuidade”, de acordo com Gamarra (2011). Por isso, o cinema paraguaio possa ser considerado a periferia da periferia em relação à produção latino-americana e mundial. Porém, com o filme *7 cajas*, o Paraguai tem recentemente se destacando junto ao cinema latino-americano e mundial, e conseqüentemente, ocupando um lugar importante como

cinematografia Latino Americana.

7 Cajas

Em 2012, o Paraguai estreou o filme 7 Cajas. Dirigido por Juan Carlos Maneglia e Tana Schembori, conta a história de Víctor, um jovem que trabalha como transportador de mercadorias no Mercado Municipal nº4, localizado no centro de Assunção. Em linhas gerais, o filme conta a história de diversas pessoas que estão relacionadas com as transações do Mercado 4 e possuem alguma relação com o jovem: Temos Jorge, um comerciante árabe associado a um gangster, quem trabalha com um grupo de açougueiros do mercado, os quais são encarregados de sequestrar a esposa de Jorge. Pelo resgate pagam 250.000 dólares. Porém, por um acidente a mulher morre e é esquartejada e seu corpo colocado em sete caixas, as quais são entregues a Víctor, que deve transportar uma mercadoria que desconhece o conteúdo. Além dessa trama geral, as várias outras histórias se mesclam e mostram as particularidades de cada personagem envolvida na trama, revelam suas motivações, desejos e modos de vida, e ainda, as estruturas culturais presentes no cotidiano paraguaio, como é o caso do personagem carreteiro, que se opõe a Víctor na trama. Por isso, o filme adquire força e se torna um posicionamento criativo frente à experiência dos processos de globalização.

Relembrando, o filme foi resultado de um longo processo de criação. A ideia original era fazerem outro filme. Porém, pela escassez dos recursos, optaram por contar uma história que pudesse se relacionar com a identidade paraguaia e facilitar a produção. De acordo com Alice Fátima Martins (2017) o filme começou a ser pensado desde 2004, teve sua pré-produção em 2009, foi rodado em 2010 e finalizado em 2011 após saírem vencedores de um festival. Por isso, a finalização só pode ser realizada com

o prêmio ganhado. Como no Paraguai não havia estúdios para a pós-produção, e o tratamento na Argentina e Chile ultrapassavam os recursos disponíveis, a participação no Cine en Construcción do Festival de San Sebastian, do qual foram ganhadores. Como prêmio, tiveram o tratamento de som e imagem na Espanha. A conquista desse prêmio foi muito importante para inserir o filme na circulação cultural e no mercado cinematográfico a nível mundial.

De acordo com Juan Carlos Maneglia, em entrevista concedida ao jornalista e cineasta independente Felipe M. Guerra durante a edição do Fantaspoa, em 2012, Maneglia conta que a intenção inicial era fazer uma homenagem aos thrillers norte-americanos. Porém, o filme possui um rico caráter etnográfico, e enquadra questões muito íntimas da experiência e realidade local, dentre eles, o humor paraguaio, muito presente na obra. Por meio dessa perspectiva, os cineastas conseguem traduzir a identidade nacional a partir do coração de Assunção: o Mercado 4 (seus personagens e tramas). Essa aproximação faz com que o filme seja um sucesso no Paraguai e transite paralelamente nos espaços internacionais.

Enquanto poética, ao transpor os carros de grande velocidade do cinema estadunidense pelo carrinho de madeira (presente no cotidiano do Mercado 4. Maneglia (2012) conta que se apropriou do modo de filmar de diversos diretores conhecidos mundialmente, principalmente os Irmãos Coen, pela forma bem humorada de trabalhar os filmes policiais, e acrescenta que dentro do filme há diversas homenagens a esses diretores consagrados. Sua homenagem se faz na utilização planos e takes que, para o diretor, se remetem a cenas de filmes famosos do cinema estadunidense: como Ben-Hur e O Exterminador do Futuro, por exemplo. Dessa forma, ao mesclar os ingredientes locais e os modelos típicos dos filmes policiais, de suspense e ação (modelo hegemônico de consumo) produzidos em

Hollywood, os diretores *7 cajas* se destaca no circuito. De acordo com Martins (2017), os traços de ironia e humor utilizados valoriza os contornos de farsa que a narrativa assume.

Ao escrever sobre dois filmes paraguaios (*7 cajas* e *Luna de Cigarras*) Geraldo Pignatiello (2015:97) afirma que eles:

(...) plantean la utilización de ciertas formas ya prestigiosas dentro de la historia del cine mundial (preferentemente norteamericana y europea), donde el elemento nacional como aquello que tiene que alcanzar la legitimidad y, por lo tanto, no puede borrarse ni permitir que las formas consagradas lo fagociten, entra una relación particular con esas otras formas y significaciones.

Assim, o resultado estético não esconde as referências. Ao contrário, evidenciam, promovem diálogos, estabelecem relações e produzem novos efeitos. Esses efeitos estão relacionados entre o alhures e o aqui. Colocando em tensão o modo de ser paraguaio e, ao mesmo tempo, o ser paraguaio numa universo dominado pela globalização atual. Isso se evidencia nas afirmações de Maneglia (2012) quando diz que o personagem do carreteiro se relacionaria diretamente com o ser paraguaio.

Em outro momento da entrevista, o diretor comenta que como não foi possível a recriação do mercado em estúdio, uma das estratégias adotadas pela produção foi a de mesclar atores, figurantes e pessoas reais (não atores) que exercem suas atividades no mercado. Por isso, não avisavam quando iriam começar a filmar, para que as pessoas daquele universo não fôrjassem uma atuação para as câmeras, e agissem normalmente.

Porém, além da referência aos filmes norte-americanos, vemos como *7 cajas* incorpora elementos geradas pelas experiências do cinema neorealista italiano.

Em la decisión de mostrar el mundo del Mercado 4 aparecen las primeras referencias al neorealismo italiano. 7 cajas recupera dos aspectos relacionados con el cine italiano de las décadas del 40 y 50 protagonizadas por directores como Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Michelangelo Antonioni, dentre otros. El primero está ligado al contenido, al objeto de representación. El segundo está vinculado al modo de representación de ese objeto, con los cambios en algunas técnicas introducidas por este movimiento. (PIGNATIELLO, 2015:99)

A afirmação de Pignatiello nos faz lembrar que uma das apostas daquele grupo de cineastas era um cinema verdade que tivesse os contornos do cinema documental e muita experimentação para retratar a realidade social da Itália fascista. Nesse sentido, também se referindo à utilização de não atores em suas produções. De acordo com Martins “el trabajo en mención es portador de una potencia etnográfica indiscubible: resumen, en él, las voces del Mercado 4 y las de sus gentes, al mismo tiempo que cuenta una historia capaz de promover el entretenimiento(2017:36). Essa potência etnográfica e documental encontrada no filme tem a capacidade, a partir da nossa leitura, traduz, condensa, narra e expõe o cotidiano vivido no Mercado 4, com as tramas que parecem se relacionar com camadas profundas do tecido simbólico e social do povo paraguaio.

Experimentação, tradução e radicância

Nicolas Borriaud em seu livro *Radicante* – por uma estética da globalização (2011), descreve soluções que os artistas, a seu ver, têm apresentado na criação da arte contemporânea em relações às tensões entre local e global. Nessas soluções estéticas, colocam as especificidades locais, revelam os modos de existência e resistência frente a

homogeneização. Nesse sentido, Borriaud (2011) tece uma crítica ao universalismo radical moderno (raiz enquanto princípio e origem), abala o relativismo da pós-modernidade, fere as noções de hibridismo cultural e desmerece uma arte que possa ser nacionalista. Ao contrário, pensa o humano enquanto um ser desterritorializado e errante nos percursos de viagem. Nesse movimento, reflete acerca de uma estética que esteja relacionada com o que poderíamos denominar global, sem perder suas especificidades críticas e locais. São negociações entre o aqui e o acolá, o eu e o outro. São traduções de signos presentes nas diferentes culturas e que se mostram potentes frente à dominação cultural imposta pelos processos da globalização. Segundo o autor, a tradução seria um dos aspectos fundamentais da estética radicante.

(...) o palco pós-moderno reencena constantemente a cisão entre colono e colonizado, patrão e escravo, mantendo-se nessa fronteira que constitui seu objeto de estudo e preservando-a tal como ela é: universalismo moderno ou relativismo pós-moderno, quer parecer que não temos escolha. A desconstrução pós-colonial contribuiu assim para substituir uma linguagem por outra; esta se contenta em dar legendagem àquela sem nunca encetar o processo de tradução passível de fundar um diálogo entre o passado e o presente, o universal e o mundo das diferenças. (BORRIAUD, 2011:12)

Tendo essa discussão em perspectiva e olhando a partir dessas lentes, o filme *7 caixas*, se relaciona de forma direta e poderosa com o cotidiano do Mercado 4 e, conseqüentemente, com a identidade paraguaia sem ser um filme que possa ser caracterizado como nacionalista. Isso ocorre justamente pelo modo como os artistas operam os signos e normas locais com os modelos mais globais. Assim, percebemos uma negociação entre os signos culturais paraguaios e os que circulam, hegemonicamente, no mundo do cinema, os quais são aproximados para a realidade local.

Por isso, ao assistir o filme percebemos que ocorre a tradução: seja do global para o local ou do local para o global. Em suma,

A tradução é, por essência, um deslocamento: movimenta o sentido de um texto de uma forma linguística para outra e revela todos os seus tremores. Ao transportar o objeto de que se apodera, vai ao encontro do outro a fim de lhe apresentar o estrangeiro sob uma forma familiar: trago a você o que foi dito em língua diferente da sua... (BORRIAUD, 2011: 52)

Em outros termos, a tradução é fundamental nos tempos atuais porque ela se relaciona mais a uma trajetória do que a uma raiz. Ela se dá através da negociação infinita entre o que está aqui com o que está acolá: o eu em relação ao outro. Vemos no filme uma operação de signos vinculados a outros contextos estéticos e traduzidos propriamente à realidade paraguaia. Nesse jogo, a tradução é para si, mas também se traduz para os demais, tendo em vista a relação local com o global e vice versa. Ou seja, incluem a obra na agenda do sistema produtivo em larga escala para além do Paraguai e ainda apresentam aspectos da cultura local em diálogo, transformação e mutação tendo em vista as trocas simbólicas que tem berço no Mercado 4, mas sem esquecer as regras do mercado internacional. Olhando por outro viés, poderíamos aproximar essa noção de tradução com a metáfora de antropofagia formulada pelos modernistas brasileiros da década de 1920 .

Ademais, poderíamos pensar as relações ali existentes como metáforas do viver contemporâneo que as grandes cidades geram? Ou seja, como metáforas da precariedade. Primeiramente, convém observar as condições de precariedade e exclusão que o processo de globalização impôs àqueles que não tinham as mesmas oportunidades e privilégios de inserção numa agenda que possamos chamar de global. Para ampliarmos essa discussão, convém ob-

servar as perspectivas propostas pelo geógrafo brasileiro Milton Santos. Em seu livro *Por uma outra globalização* (2001), Santos comenta justamente que uma das fábulas que estiveram presentes no surgimento e na prática da globalização foi o de que os recursos e os tempos estariam disponíveis e compartilhados com todos e critica a noção de “aldeia global” (termo utilizado por Octávio Ianni no livro *Teorias da Globalização*, 2006). Contrariamente, Santos afirma que a globalização não disponibilizou, nem facilitou o acesso aos recursos de maneira igualitária. Além disso, ela “mata a noção de solidariedade, devolve o homem à noção primitiva do cada um por si” (SANTOS, 2001:65). Hoje vemos que a narrativa inicial da globalização, que pregava o acesso aos bens, assumiu um contorno completamente diferente, hoje mostra sua face extremante cruel, dominadora e excludente, gerando instabilidades e produzindo resíduos, igualando pessoas a dejetos. Também com ela, veio uma vontade voraz da homogeneização, do aparamento das diferenças e das características existentes nos mais recônditos rincões do planeta.

No filme, temos a personagem central do filme: o jovem Vitor. Um jovem que trabalha de forma precária e informal como transportador de mercadorias no mercado 4. Seu sonho é ter condições de comprar um celular com câmera. O filme se refere ao momento em que ocorreu o surgimento dos celulares com câmera no Paraguai, no início dos anos 2004 aproximadamente. Porém Vitor não faz parte dos incluídos no sistema, e sendo um ser residual, marginal e precário; vive a errância do viver uma grande cidade sem condições financeiras para poder transitar nela e participar do mundo globalizado. Por isso, se aventura no transporte das 7 caixas que contém, para ele, conteúdo desconhecido. Tudo isso para ter dinheiro para comprar o tal celular com câmera e participar do mundo, ultrapassando as barreiras do cotidiano laboral. O celular com câmera

é o motivo da saga. E também o dispositivo que pode ter o poder de tirar o jovem da condição de anonimato e incluí-lo nos meios narrativos; ou seja, a possibilidade de ver-se enquanto imagem no ecrán.

Entendemos essa situação tendo em vista duas metáforas. Uma delas se refere à metáfora que está relacionada com a tentativa (da maioria dos países colonizados seja politicamente, economicamente ou simbolicamente), de inserir-se enquanto discurso na produção global. Ter sua possibilidade de fala. Existir para o outro. A outra se relaciona com a própria errância dos diretores do filme enquanto buscam um lugar no sistema cinematográfico. Ou seja, colocar-se enquanto cultura no mundo, ultrapassando as fronteiras nacionais. Sendo assim, *7 cajas* possui um de seus pés cravados na cultura local, como forma de torna-la visível, de mover seus códigos e signos e, ao mesmo tempo, criar novas significações; e o outro, a caminho na estrada do mundo, de modo a dialogar com a noção daquilo que se insere na globalização. Nesse sentido,

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas criados pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da resistência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. (SANTOS, 2001, p. 96)

Os diretores de *7 cajas* traduzem a realidade paraguaia, e seus próprios desejos artísticos, devorando os aspectos que encontram nos filmes hollywoodianos: devoram o outro; tornam seus, se apropriam. Aproveitamos tais considerações para entendermos essa obra pelo viés da tradução e de antropofagia.

Uma outra característica muito evidente no filme se dá em relação ao aspecto quase documental e etnográfico da vida cotidiana do Mercado 4 foi fundamental. Com

esse propósito, a equipe precisou adentrar e conviver nesse espaço. Numa entrevista realizada com a atriz Lali González (Liz) e Celso Franco (Victor), protagonistas do filme, eles evidenciam a importância de suas investigações e ensaios realizados no Mercado 4, como parte do processo de construção das personagens. Momento esse que puderem conhecer melhor as diversas situações, conhecer as pessoas, as vielas, os becos, a parte não vista pelo grande público, mas que são vivenciadas diariamente ali. Com isso, puderam se aproximar e conversar com os personagens reais, que estavam alguma maneira, representados no filme. Essa experiência nutriu o trabalho de construção para os atores. Um processo de escutar o outro. A partir do caminhar, olhar, conversar, compreender termos linguísticos daquele território e experimentar situações reais dentro do próprio mercado vivenciaram experiências reais, situações que ficaram registradas no corpo/memória dos atores. Ali aprenderam como se utiliza a carretinha, o peso que possuía, etc. Ali ouviram os sons, sentiram os cheiros, deixaram se impregnar por aquele espaço. Esse processo de preparação permitiu que suas atuações fossem estimuladas por essas imagens, sensações e experiências. Gerando uma relação entre artistas e cidadãos que circulam pelo mercado. Em uma entrevista o ator Víctor Sosa conta que para durante “la construcción de mi personaje observé la vida de los carretilleros, que son gente muy sencilla, humilde y trabajadora. Ellos trabajan aproximadamente desde la madrugada, muchas veces, hasta la tardecita”, explicou o ator Victor Sosa, que no filme faz o personagem Nelson. E mais, conta que criou sua personagem baseando-se no carretillero Tano (carreteiro real que trabalha no Mercado 4). Para o ator Víctor Sosa, a imagem do carreteiro é um reflexo da identidade paraguaia mais profunda, que se refere à maioria dos paraguaios (gente humilde e trabalhadora). Para ele, os paraguaios são calados e tranquilos, mas es-

tão sempre ativos para prover o sustento de suas famílias. “Es mentira ese prejuicio que se tiene de que el paraguayo es perezoso”, enfatizou o ator. Parece que os diretores do filme priorizaram um tempo para que os atores pudessem conhecer as personagens reais do Mercado 4 que inspiraram a construção da narrativa. Para Martins (2017:41) o mercado pode ser pensado como sendo uma espécie de “locación-personaje”. Em outra entrevista Juan Carlos Maneglia, ao se referir ao cuidado com a utilização do jopará, comenta:

Tratamos de ser muy cuidadosos con respetar nuestro jopará: la mezcla del español y del guaraní. Y el jopará del mercado tiene a su vez ciertos términos muy particulares que son hasta indecifrables para los mismos paraguayos. Los mismos actores se pasaron semanas y semanas conviviendo con los reales protagonistas del mercado para captar la esencia de como dirían cada línea del diálogo. Y creemos que eso ayudó mucho a la credibilidad del paraguayo a la historia que le estábamos contando. Somos así mismo, hablamos así, nos reímos así, jugamos así y hasta nos equivocamos así. Es lo que más nos repetían a la salida de cada proyección, y es también de lo que más nos sentimos orgullosos.

7 Cajas pode ser considerada uma obra que se dá num trajeto de trocas entre diferentes agentes e contextos. O tensionamento entre o eu e o outro, como já afirmado anteriormente. Também podemos perceber um tratamento ético “dos outros”. Tanto no que se refere aos sujeitos do Mercado 4, como dos modelos incorporados. Se por um lado, existe um desejo de traduzir o local (qualidade etnográfica de refletir nas telas a realidade tal como ele se apresenta no dia-a-dia paraguaio); e, por outro, tendo em vista suas próprias condições de realizadores desconhecidos, onde podemos imaginar que exista uma necessidade em participar do meio de circulação a partir dos gêneros e referências globais, tendo os filmes thrillers norte-ameri-

canos como modelos estéticos e metodológicos. Por isso, o que percebemos não é um ato de cópia, mas sim em recriar esses modelos a partir do olhar local em atitudes de antropofagia e tradução. Entendemos que os realizadores investigaram tais recursos tendo em vista a sua experiência, seu olhar, desejo estético e político, e ainda suas especificidades técnicas. Contudo, notamos no filme, a seriedade com que Maneglia e Schembori têm ao se inspirar na estética thriller. Bem como a seriedade em dedicar-se ao projeto, o que resultou numa tradução única dos modos de vida do Mercado 4, e, ainda, em uma experiência poética única. Presumimos que as condições de fazer cinema, uma arte que demanda investimento, possa ser sentida e compartilhada com outros realizadores e/ou realizadoras que, originárias dos países periféricos possuem menos apoio e/ou condições técnicas, em relação ao mercado internacional, tendo em vista, às políticas de produção de outros países. Nesse esforço criativo, surgem poéticas potentes e únicas.

Além de tudo, ao se fazer uma leitura das imagens produzidas pelo filme *7 cajas*, notamos que elas apresentam e atribuem humanidade as condições de vida do Mercado 4, coração comercial de Assunção, lugar emblemático que assume uma posição importante na construção da idiossincrasia nacional paraguaia. Um lugar que assume muitas significações para a cultura local, como uma espécie de espelho onde se podem ver refletidos. O Mercado 4 é um personagem no filme. Apresenta-se como lugar de concentração de signos culturais. Nesse sentido, apresentam esse espaço como um lugar de possibilidades e reposiciona esse não-lugar, noção desenvolvida por Marc Augé (1994). Contrário a homogeneização também dos espaços, da arquitetura, do turismo e comércio, a face do Mercado 4 que é apresentada no filme se vincula a grande multiplicidade de relações e afetos que se referem a idiossincrasia paraguaia.

Um grande shopping center, porém ao contrário de um lugar infértil, como coloca Augé (1994), o solo imagético contido no filme traz em abundância as redes de afetos que, cotidianamente, são estabelecidas pelos seres humanos que habitam e transitam por esse espaço, o qual torna-se apropriado à vida. É nas vielas e becos escuros desse lugar que nasce o amor de Victor por Liz (jovem que auxilia Victor em sua saga). Nesse sentido, “(...) o cotidiano de cada um se enriquece, pela experiência própria e pela do vizinho, tanto pelas realizações atuais como pelas perspectivas de futuro. As dialéticas da vida nos lugares, agora mais enriquecidas, são paralelamente o caldo da cultura necessária à proposição e ao exercício de uma nova política.” (SANTOS, 2001, p. 173)

E mais, essa capacidade de humanização das relações ali apresentadas, mesmo que narradas por uma perspicácia irônica e paródica tem a capacidade de se relacionar com os signos que perpassam a cultura paraguaia. O recorte proposto pelo filme, além de ser um registro documental do próprio funcionamento do Mercado 4, sem eliminar os mascarar as assimetrias e questões pertinentes à precariedade do trabalho, coloca certa humanidade e vai além da precariedade. A não simplificação tanto das relações, quanto das personagens contribuem para entendermos o Mercado 4 (e a cultura paraguaia) como um ser em movimento, sem uma única identidade. Além disso, o apelo aos modelos de produção dos filmes thrillers policiais norte-americanos (num país com pouco incentivo à criação cinematográfica) faz com que os recursos do gênero cinematográfico alcancem uma lógica e poética própria que documenta a realidade.

Considerações finais

Por isso, o filme é aqui considerado uma tradução

do real contido no Mercado 4, como se pudesse traçar um caminho e mostrar algumas faces do que se imagina ser paraguaio. Talvez por isso, o filme tenha batido recorde de bilheteria no país e tenha conseguido conquistar o público paraguaio de forma geral. Nesse sentido, *7 Cajas* se insere na produção latino-americana, possui poética própria, se faz na experimentação da linguagem e reflete, questiona e se insere como obra na indústria das narrativas audiovisuais internacionais.

Além de retratar o mercado e a lógica afetiva que são estabelecidas nele, a narrativa evidencia condições sociais, tais como a pobreza, o machismo e outras condições que se estabelecem num dos maiores mercados comerciais de Assunção. Tudo é apresentado de forma irreverente e com pitadas de comicidade. Talvez por isso, consiga abordar se destacar no circuito produtivo e projetar-se dentro e fora do país, traduzindo a cultura local e inserindo-a num contexto globalizado, sendo “latino-américa” e dialogando com o “estrangeiro” desde sua posição. Nesse sentido, podemos considerar essa obra um marco no cinema paraguaio e um exemplo de alternativa cultural e estética aos modelos hegemônicos. Por isso as características etnográficas realçadas, que trazem um tempero muito peculiar, recriando os códigos hegemônicos dos filmes ação policiais norte-americanos com muita sensibilidade. O filme apresenta questões embaraçosas e as coloca em marcha na aqui e no alhures. A riqueza documental do filme e as suas características locais fazem com que o Paraguai consiga sair do isolamento geográfico imaginário, participar da construção discursiva se sua identidade do sistema de produção cultural para além de seus limites e confins territoriais.

Referências

- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade / Marc Augé, tradução de Maria Lúcia Pereira – Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BORRIAUD, Nicolas. **Radicante** – por uma estética da globalização / Nicolas Borriaud; Tradução Dorothee de Bruchard. – São Paulo: Martins Martins fontes, 2011.
- COURTHÉRS, Éric . “Siete cajas: el Paraguay en una pantalla.” In *Amerika* n.9, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/4460>, acesso: 04/01/19.
- GAMARRA, Hugo. “História do cinema paraguaio”. In: *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*; SGAE, 2011; Tomo 6, pgs. 553-560.
- MARTINS, Alice F. “Apuntes sobre fronteras y mercado: posible lectura de 7 Cajas. In: *Nuevos Conceptos y Territorios en América Latina*. Eds. Adilson Cabral, César Bolaño, Denize Araujo, Fernando Andacht, Fernando Paulilo: Pagina 42. Pgs. 31 à 46, Catagena, 2017.
- RUBÍN, Mariana. “Victor Sosa: El carretillero representa el Paraguay profundo”. Publicado no Diário Digital Nanduti dia 20/08/2015. Disponível em: <http://www.nanduti.com.py/2015/08/20/victor-sosa-el-carretillero-representa-el-paraguay-profundo/>, acessado em 03/01/19.
- Entrevista con el elenco de "7 cajas" Ultimahora.com, Lali González (Liz) e Celso Franco (Victor), Material disponível no youtube através do link: https://www.youtube.com/watch?v=voO_27DNv7w, acessado em 03/01/2018, às 11h53min.
- Entrevista com Juan Carlos Maneglia concedida a Felipe M. Guerra, na ocasião do Fantaspoa/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fbur-TKSxa0>, acessado em 04/01/2019, às 11h20min.

NARRATIVA VISUAL E DRAMATURGIA VISUAL: PONTUAÇÕES SOBRE O PROTAGONISMO DAS IMAGENS

Ismael Scheffler (Orientador; UTFPR)
Reinaldo Pereira de Moraes (IC UTFPR Design)

Resumo

Este texto apresenta algumas considerações a respeito dos termos narrativa visual e dramaturgia visual empregados nos campos da comunicação, do design, das artes visuais e das artes cênicas. Neste sentido, são apresentados alguns conceitos revisando-se, em especial, o artigo *On defining visual narratives*, dos pesquisadores Pimenta e Poovaiah (2010), que reconhecem distintas terminologias relacionadas às narrativas visuais, apresentando os autores algumas proposições. Também são tomados estudos de Wagner Cintra que tratam sobre Teatro Visual e dramaturgia visual, pontuando-se questões de teatro de formas animadas, dramaturgia do espaço, dramaturgia da matéria, dramaturgia da forma e dramaturgia do corpo.

Palavras-chave

Narrativa visual; Dramaturgia visual; Teatro de formas animadas;
Teatro visual.

Introdução

Nas últimas décadas, a imagem tem recebido cada vez mais importância em nossa sociedade o que se pode perceber também em diferentes expressões artísticas. Cada vez mais, os três grandes gêneros da literatura (épico/narrativo; dramático; e lírico) têm sido empregados com o adjetivo “visual” (narrativa visual, dramaturgia visual, poesia visual), seja no campo do teatro, das artes visuais, da comunicação ou do design, com finalidade de indicar diferentes formas produção de imagens e o sentido pretendido sobre o espectador/observador/leitor.

No presente texto, são apresentados elementos ligados às narrativas visuais, buscando esclarecer alguns termos e identificar certas categorizações, bem como explorar elementos do teatro visual e da dramaturgia visual, realizando alguns apontamentos do teatro de formas animadas.

O estudo sobre os termos narrativa visual e dramaturgia visual ainda está em processo, visando este artigo trazer contribuições para o amadurecimento conceitual.

Características estilísticas entre os gêneros literários

Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*, principia seu estudo pela diferenciação de diversos elementos conforme identificados nos três gêneros literários: épico-narrativo, dramático e lírico. Ele considera a voz, o pronome, a função, a relação do narrador, das personagens, relação com o tempo, com o mundo e com o público, assim como analisando o estilo. Rosenfeld evidencia, assim, elementos que tornam cada gênero dotado de aspectos próprios, muito embora nos estudos literários possa se reconhecer como estes gêneros de mesclam em diferentes períodos da literatura.

Pode-se perceber que para além das palavras, estes três grandes gêneros têm sido usados para referir à imagem e às linguagens visuais desprovidas de texto escrito ou enunciado, muito embora a palavra também possa estar conjugada. Assim, narrativa visual, dramaturgia visual e poesia visual tem sido foco de estudos em decorrência de diferentes práticas tanto no campo artístico (artes visuais e artes cênicas) como da comunicação e do design.

Normalmente, narrativas visuais são compreendidas no campo da comunicação em relação a audiovisuais (filmes e animações), a jogos eletrônicos ou de mesa, a histórias em quadrinhos, a ilustrações e a fotografias. Sua

presença é ainda reconhecida em artefatos e arquiteturas desde pelo menos desde a Antiguidade, seja nas pinturas ou relevos esculpidos em vasos, paredes, ou em tapeçarias, mosaicos, telas, bem como esculturas.

Já no campo das artes cênicas, o termo narrativa visual também passa a ser empregado, muito embora se possa perceber a crescente expansão da compreensão da dramaturgia, seguindo para além do texto escrito e enunciado, para os diferentes elementos que compõem à cena, seja a dramaturgia corporal, a dramaturgia do espaço, a dramaturgia da luz, entre muitas outras. Se em algumas expressões das artes cênicas, como a dança, a pantomima e o circo, têm historicamente sua base na imagem desprovida de texto, no teatro, a imagem tem ganhado maior valor, da mesma forma que no teatro de formas animadas tem crescido a emancipação do texto enunciado. Tudo isto leva a formulações artísticas cênicas significativamente desterritorializadas ao ponto do surgimento de novos termos, como o caso do Teatro Visual.

A seguir, será revisado o conceito de narrativa visual e alguns aspectos de dramaturgia ligados ao teatro de formas animadas e ao teatro visual.

O conceito de narrativas visuais

No artigo *On defining visual narratives*, os indianos Pimenta e Poovaiah (2010) apresentam uma análise do significado de alguns termos empregados para se referir a produções visuais na construção de uma narrativa.

Assim, o termo pintura narrativa [Narrative Painting] é explicado como uma representação de um momento da uma história em que se espera que o espectador entenda o que aconteceu antes e depois do momento registrado, ao passo que o termo pintura histórica [History Painting] para pinturas que ilustram em uma cena histórica ou mito-

lógica com ações exemplares, sem a necessidade de ser uma descrição precisa ou documental de eventos reais.

O termo narrativa pictórica [Pictorial Narratives] é apresentado como algo que se refere a um conjunto de imagens pintadas ou esculpidas para ser usado no ato da narração; e os termos arte sequencial e história em quadrinhos [Sequential Art e Comics] são explicados como o arranjo de pinturas ou imagens com textos para narrar uma história.

O termo filme é apresentado como uma sequência de imagens que ao serem projetadas dão a ilusão de movimento, e o termo animação, compreendido como a arte de fazer um filme a partir de uma série de desenhos estáticos. Por fim, o termo ilustração narrativa [Narrative Illustration] se refere à representação desenhada de um ou mais eventos que ocorrem em uma sequência de tempo.

Os autores ainda argumentam que, embora não estejam errados, estes termos se referem a narrativas visuais de forma limitada a partir de algumas particularidades presentes nelas, tais como: a natureza da composição (observada no termo arte sequencial), o tema abordado pela composição (no termo Pintura histórica), as características de apresentação (no termo história em quadrinhos), a técnica de representação da narrativa (no termo ilustração narrativa, pintura narrativa e animação) e o material empregado na criação da narrativa visual (observado no termo filme).

A principal problematização apresentada no artigo é que todos estes termos para descrever narrativas visuais podem se referir a imagens que contam histórias, porém nenhum deles é capaz de captar a essência do fenômeno. Assim, Pimenta e Poovaiah (2010) aceitam a definição genérica de Narrativa Visual como um elemento visual que narra essencial e explicitamente uma história.

Eles propõem uma classificação deste universo de

narrativas visuais da seguinte maneira: o termo Narrativas Visuais deve ser entendido com o primeiro nível de classificação para indicar qualquer tipo de elemento visual que contenha conteúdo narrativo; no segundo nível, a partir da funcionalidade das narrativas visuais, deve-se categorizá-las em Narrativas Visuais Estáticas, Narrativas Visuais Dinâmicas e Narrativas Visuais Interativas; e no terceiro nível espera-se que a identificação seja mais precisa referindo-se a determinadas características da Narrativa Visual, tais como filme, pintura histórica ou livro ilustrado, por exemplo.

Como resultado do estudo apresentado, Pimenta e Poovaiah (2010) propõem que as Narrativas Visuais sejam analisadas e entendidas a partir das seguintes características:

- Maneira de desdobrar da história - O desdobramento da história das Narrativas Visuais Estáticas acontece no espaço, enquanto que das Narrativas Visuais Dinâmicas ocorre no tempo e das Narrativas Visuais Interativas estende-se no tempo com possibilidades latentes de desdobrar no espaço.

- Aparência visual - Nas Narrativas Visuais Estáticas, o elemento visual é fixo na superfície da mídia, enquanto que nas Narrativas Visuais Dinâmicas os elementos visuais são substituídos em sucessão rápida no mesmo espaço e, nas Narrativas Visuais Interativas, o elemento visual parece ser fixo, mas pode ser substituído por mudanças visuais em rápida sucessão por meio de um gatilho.

- Conhecimento da história - As Narrativas Visuais Estáticas se baseiam no conhecimento anterior da história, enquanto que nas Narrativas Visuais Dinâmicas o visualizador não precisa conhecer a história antes de ver e, nas Narrativas Visuais Interativas, os espectadores, às vezes, podem precisar de conhecimento prévio da história; outras vezes, pode não ser necessário e, em alguns casos, o espec-

tador decide como a história avança.

- Interação entre o elemento visual e visualizador - Em uma Narrativa Visual Estática o elemento visual está fixo, mas o visualizador (imaginação) é móvel; em uma Narrativa Visual Dinâmica os elementos visuais se movem, mas o visualizador está em uma localização fixa, enquanto que em uma Narrativa Visual Interativa tanto o elemento visual quanto o visualizador podem ser fixos ou móveis, ou até assumir o papel de personagem na história.

- Velocidade de exibição da narrativa - Nas Narrativas Visuais Estáticas, o espectador é responsável por decidir a velocidade de visualização; enquanto nas Narrativas Visuais Dinâmicas a velocidade é predeterminada pelo criador do elemento visual, e nas Narrativas Visuais Interativas, às vezes, o visualizador pode determinar a velocidade da visualização, em outros momentos a velocidade é predeterminada.

- Sequência de exibição - Nas Narrativas Visuais Estáticas, o espectador pode manipular a sequência e o ritmo de visualização enquanto nas Narrativas Visuais Dinâmicas, o espectador não tem controle sobre a sequência ou ritmo de visualização e, nas Narrativas Visuais Interativas, o espectador pode, às vezes, manipular a sequência e ritmo de visualização.

- Tempo de contemplação - O visualizador tem amplo tempo de contemplação em uma Narrativa Visual Estática e um tempo de contemplação restrito na Narrativa Visual Dinâmica, enquanto que o tempo de contemplação pode ser às vezes amplo e às vezes restrito em uma Narrativa Visual Interativa.

- Percepção do movimento da narrativa visual - Em uma Narrativa Visual Estática, a percepção do movimento resulta da participação ativa do espectador, enquanto na Narrativa Visual Dinâmica, o movimento é percebido devido à mudança rápida de imagens e, na Narrativa Visual Interativa,

tiva, o movimento pode ser causado pela participação ativa do espectador, bem como à rápida mudança de imagens.

Possibilidades de dramaturgia visual no teatro de formas animadas

O teatro de formas animadas é um dos campos das artes cênicas em que a visualidade tem sido desenvolvida intensamente nas últimas décadas. Presente em diferentes regiões do mundo há vários séculos, as tradições do teatro de animação também lidam com o texto e a imagem de formas muito diversas, sendo este ausente ou dominante, com narradores ou falas de personagens.

A lógica do teatro de animação se fundamenta no fato de que tudo pode ser animado. Assim, conforme Braga (2009), componentes plásticos em movimento são trazidos para o teatro de animação a fim de criar um universo simbólico de infinitas possibilidades. O teatro de animação, então, está aberto a outras formas e manifestações da arte visual dramática, além de muitas outras formas de expressão artística, não sendo uma versão primitiva ou anterior ao teatro de atores (HAMRE, 2002).

Moretti (2005) concorda que o teatro de animação é um universo amplo de possibilidades expressivas. Entretanto, pondera que a nomenclatura dada ao teatro de formas animadas não é capaz de agrupar as muitas expressões e tendências produzidas por tal linguagem. Ana Maria Amaral (2005) também afirma que o teatro de animação abrange muitas formas de espetáculo tais como o teatro de bonecos, de sombras, de objetos, de máscaras e o teatro visual. Ela não descarta que ainda haja problemas e questionamentos em relação a esta expressão e concorda não haver um consenso entre os pesquisadores da área em diferentes países (AMARAL, 1996).

Embora a terminologia procure agrupar múltiplas

linguagens e técnicas, as opções estéticas da materialidade ou imaterialidade (como as sombras) carregam características visuais que agregam sentidos e camadas dramáticas.

A importância do ator-manipulador para a atribuição de vida às formas e na criação da dramaturgia visual é frequentemente destacada, mas as características dos materiais em seus atributos físicos, técnicos, em seu desenho, tamanho, forma, volume e materiais usados na sua construção também são importantes (BELTRAME, 2003). Para Amaral (1996), o teatro de animação se expressa muito mais por meio de formas, imagens, metáforas e símbolos do que por palavras.

Wagner Cintra (2014), em seu artigo *Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visibilidade*, destaca que o teatro é uma experiência visual. Ele lembra que o termo Teatro Visual surgiu na década de 1980, na Europa, para referir a prática de artistas marionetistas que atuavam muito próximos às artes visuais, mesmo que admitindo a presença humana em cena, utilizando manipulação ou encenação com bonecos, objetos e outras matérias, a fim de construir uma cena com imagens visuais proporcionando experiências estéticas.

O Teatro Visual, embora possa ser compreendido por alguns como diretamente relacionado com teatro de formas animadas, o excede por seus elementos, uma vez que estas obras “[...] são organizadas em um universo de diferentes meios de expressão, colocando-se, sobretudo, na ênfase das artes plásticas, da música, da poesia e da dança” (CINTRA, 2012), não sendo mais apresentadas conforme os paradigmas tradicionais do teatro.

Para Cintra (2014), o Teatro Visual estimula a subjetividade do espectador e espera que ele se relacione com o espetáculo de maneira autônoma em um processo de livre associação de ideias. Para este processo, o Teatro Visu-

al se apoia na Dramaturgia da Visualidade que explora a potência significativa e expressiva de diferentes elementos do espetáculo. Em seu artigo, Cintra (2014) considera três formas de dramaturgia visual que serão revistas a seguir: dramaturgia do espaço, dramaturgia da matéria e dramaturgia da forma.

Sob o ponto de vista da dramaturgia do espaço, o Teatro Visual pressupõe que o teatro é uma experiência espacial. Considera que o espaço pode se estender ou se comprimir de acordo com os objetos de tamanhos diversos colocados em cena em diferentes posições, criando relações de escala ou distância. Este potencial transformador do espaço conduz a um jogo de tensões entre os objetos da cena, esta apresentada como uma pintura em movimento. Assim, no Teatro Visual, é importante uma relação frontal de observação. Além dos objetos, a luz e o som são instrumentos para desestabilização e reorganização do espaço teatral por meio de diferentes intensidades. A projeção da luz de diferentes ângulos possibilita variadas articulações expondo aspectos inesperados dos objetos. O som também proporciona uma experiência visual na medida em que altera a percepção das dimensões do espaço criando a sensação de profundidade e distância.

A dramaturgia da matéria se refere à expressão material dos objetos em cena. As diferentes matérias existentes são capazes de proporcionar a tensão necessária para a revelação de conteúdos profundos. Cada elemento em cena serve às necessidades visuais da própria cena a fim de compartilhar uma vivência estética do artista por meio de uma experiência visual.

A dramaturgia das formas se refere às relações entre as formas no Teatro Visual. As formas não representam nada além do que elas mesmas. São imagens que não simulam a existência de algo e têm uma existência real e autônoma. Assim, não existe uma imitação como a que ocorre

no processo tradicional do teatro. Entende-se que os objetos possuem uma dinâmica própria que os diferenciam conforme as características do seu material.

Conforme Rudolf Arnheim, no livro *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, existem elementos estruturais nas formas que repercutem no espírito humano:

Todas as qualidades perceptivas têm generalidade. Vemos a vermelhidão, a rotundidade, a pequenez, a distância, a rapidez incorporadas em exemplos individuais, mas transmitindo mais um tipo de experiência do que uma experiência exclusivamente particular. Isto aplica-se também à dinâmica. Vemos solidez, esforço, torção, expansão, submissão – as mesmas generalidades, mas nesse caso, não limitadas ao que os olhos vêem. As qualidades dinâmicas são estruturais, elas são sentidas através do som, do tato, das sensações musculares, bem como da visão. Além disso descrevem também a natureza e o comportamento do espírito humano e assim o fazem de modo completamente forçado. (ARNHEIM, 1997, p.437- 438).

Conforme os estudos da Gestalt da forma, o isomorfismo corresponde a um certo parentesco estrutural entre o padrão de estímulo e a expressão que ele transmite. A expressão visual está presente tanto na natureza, quanto nos objetos e no ser humano: “Uma rocha íngreme, um salgueiro, as cores de um pôr do sol, as fendas de um muro, uma folha que cai, uma fonte que flui, e, de fato, uma simples linha ou cor ou a dança de uma forma abstrata na tela cinematográfica têm tanta expressão como o corpo humano.” (ARNHEIM, 1997, p.444). Dentre as aparências expressivas, o ser humano realiza classificações de padrões de força das formas, estabelecendo relações. Neste sentido, no teatro visual há a exploração não apenas de simbolismos, mas a evocação de atributos e sentidos conferidos a configuração estabelecida nas formas postas em cena.

Ainda conforme Cintra (2014), na experimentação

de formas e materiais expressivos no Teatro Visual, a própria presença humana é transformada em matéria. Essa compreensão, por sua vez, pode remeter à ideia da dramaturgia do corpo (FALKEMBACH, 2005), no qual a materialidade do corpo e a presença humana carregam sentidos e os movimentos são configuradores da imagem da obra cênica para além de uma imitação de ações cotidianas.

Considerações finais

Aplicando as categorias apresentadas por Pimenta e Poovaiah (2010), pode-se apontar, de forma geral, que o teatro de formas animadas tende a se caracterizar como narrativa visual dinâmica, por seu desdobramento no espaço e tempo - muito embora o estudo destes autores esteja voltado para representações gráficas, pictóricas e de audiovisual, deixando as artes cênicas fora de seu estudo. No teatro visual, a sucessão dos elementos visuais varia em duração, podendo haver elementos que permaneçam mais tempo, ou se desdobrem ou ainda sejam substituídos rapidamente. Os elementos são movidos pelo criador das imagens e o ritmo de permanência diante de público para a contemplação definido pelo artista, diferente, por exemplo, de um livro ilustrado.

No teatro, embora também se possa registrar em filmagens ou fotografias a encenação com fins de análises posteriores, o registro não corresponde a experiência proposta pelos artistas ao público, experiência que é vivencial e efêmera e assim, possui processos de fruição com características distintas de produções estáticas (como fotografia, ilustração e pintura) ou dinâmicas (como a animação) ou interativas (como livros e jogos) que podem ser revistas.

As conceituações tanto no campo da comunicação, quanto do design e das artes cênicas ainda necessitam de fortalecimento, uma vez que suas amplitudes, entrecruza-

mentos e entendimentos não são compreendidos de forma significativamente universal. A compreensão do uso de imagens e a exploração de diferentes potências pode agregar força na medida em que o domínio das linguagens (narrativas, dramatúrgicas e poéticas) são melhores entendidas.

Referências

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas:** máscaras, bonecos, objetos. 3. ed. São Paulo: Edusp/Senac, 1996.

“O inverso das coisas.” In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 01, v. 01, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1997.

BELTRAME, Valmor. “O Trabalho do Ator-Bonequeiro”. In *Revista NUPEART - Núcleo Pedagógico de Educação e Arte*. V.2, n.2, set. 2003. Florianópolis: UDESC, 2003.

BRAGA, Humberto. “O papel dos festivais de teatro de bonecos na formação do ator animador brasileiro”. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 5, v.06, 2009.

CINTRA, Wagner. “Uma introdução ao teatro visual de Leszek Madzik”. In *Anais do VII Congresso da ABRACE*. v. 13, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2459> Acesso em 24 dez. 2018.

“Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade”. In: *Revista Móin-Móin*. v. 1, n. 12, Florianópolis: UDESC/SCAR, 2014. p. 95-109.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem:** transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico.

UDESC, Programa de Pós-Graduação em Teatro (Dissertação de Mestrado). Florianópolis, 2005.

HAMRE, Ida. “El Proceso de Aprendizaje en el Teatro de la Paradoja”. In: La Marioneta, Qué Milagro! UNIMA . Croácia, 2002.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. “O ator no teatro de Tadeusz Kantor”. In Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 01, v. 01, 2005.

PIMENTA, Sherline; POOVAIAH, Ravi. “On Defining Visual Narratives”. In Design Thoughts. Industrial Design Center School of Design / Indian Institute of Technology Bombay / Índia. v. 3. August 2010, p. 25-46. Disponível em: <http://www.idc.iitb.ac.in/resources/dt-aug-2010/On%20Defining%20Visual%20Narratives.pdf>
Acesso em: 13 jun. 2018.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PENSANDO AS PEDAGOGIAS DE INTERPRETAÇÃO DISSIDENTES, PARA ATORES E ATRIZES INTERESSADOS NA PRÁTICA CÊNICA NACIONAL CONTEMPORÂNEA

Lúcia Regina Vieira Romano DACEFC UNESP

Resumo

O presente estudo tem por objetivo alimentar a discussão sobre as pedagogias atorais contemporâneas no Brasil, buscando delinear abordagens que possibilitem uma leitura crítica das modalidades praticadas na área, estabelecidas a partir das tradições europeia e russa, na linha-gem dos mestres reformadores do teatro do século XX. Para isso, sugere a valorização das práticas pedagógicas que favoreçam novas concepções do sujeito-intérprete e considerações singularizadas a cerca de sua corporeidade e identidade, tendo em vista a desestabilização das definições hegemônicas dos papéis sociais, a partir de diferenciações de gênero, etnia, sexualidade, classe social e padrão cultural. Uma das vias indicadas aqui constrói-se em diálogo com as práticas teatrais derivadas da aliança entre cena e política, tendendo a uma epicização da linguagem da cena e dos modos de enunciação adotadas pelos atores e atrizes, numa perspectiva favorável à desnaturalização e historicização dos demarcadores sociais. Ao lado desta via, nota-se um outro caminho, afeito à explosão da ideia de um sujeito unitário, que embasa os modelos tradicionais de representação, e atenta às flutuações de identidades características do contexto contemporâneo. Assim, a partir do descentramento dessa concepção tradicional do sujeito dramático, qualificam-se outras formas de evocação do vivo na cena, exploradas nos teatros de bases performativas e nas teatralidades expandidas, que podem embasar também as práticas atorais.

Palavras-chaves

Interpretação; teoria atorais; políticas de identidade; pedagogia do teatro; teoria crítica; performance.

Três ausências fundamentais

A teoria e as pedagogias atorais ocidentais baseiam-se em fundamentos que pertencem às tradições cênicas dominantes, de heranças europeia e russa (ao menos até início e meados do século XX) e de marcante influência norte-americana (a partir de metade do século passado e neste novo milênio). Certamente, suas presenças nas culturas teatrais locais, em especial nos países ditos “em desenvolvimento” (em termos gerais, situados nas Américas Latina e Central e no continente africano), dependeram do cruzamento com outras formas de fazer teatrais que determinaram, também para as suas configurações originais, transformações significativas. Ainda assim, é sobre essas tradições referendadas às suas origens que estão constituídos os modelos de interpretação mais presentes nestes territórios, onde se inclui o Brasil, assim como os padrões de ensino-aprendizado na área das artes cênicas, nas diferentes funções criativas, da dramaturgia à encenação e à atuação.

Essas relações de ensino-aprendizagem, sabe-se, partem de um ideal de cena, assim como de uma idealidade sobre a natureza e função do sujeito-intérprete, disseminando formulações sobre as interações humanas e suas relações com o mundo e, desse modo, reproduzindo explicações essenciais sobre os homens e mulheres, seu imaginário, suas formas de representação simbólica e sua expressividade em cena. Nesse mesmo conjunto, a respeito daquilo que o teatro pode espelhar ou criticar, estão presentes os valores morais e as normas de relacionamento, operantes nos planos social e interpessoal.

O que tem sido deixado de fora do olhar das práticas de ensino-aprendizado atorais no Brasil contemporâneo e, em paralelo, da pesquisa acerca das pedagogias de

interpretação? Em primeira instância, inexistente uma avaliação consistente dos desdobramentos progressivos da aplicação dos diversos modelos de atuação ao longo, ao menos, do século XX e XXI. Freitas (1998) reclama da ausência de uma “história” e de uma “teoria” da atuação nacional. Pode-se completar a afirmação do pesquisador brasileiro com a ressalva de Dubatti (2016), teórico argentino, de que carecemos na teoria teatral atual de uma filosofia do teatro que siga o “(..) princípio ab esse posse: do ser (acontecimento teatral) ao poder ser (teoria teatral). Vale assim, não ao contrário.” (DUBATTI, 2016, p. 23). Concordando com Dubatti, notamos a falta de uma medida dos “deslocamentos poéticos” dos modos de atuação nas artes da cena, das formas modernas às contemporâneas, num duplo entrelaçamento com a história: interno, porque se articulam às poéticas (ou seja, a um dado tempo-espaco particular), e externo, visto que essas poéticas projetam-se num polissistema histórico (DUBATTI, 2016, p. 56).

Em termos da prática educacional do teatro brasileiro, conforme Freitas (1998), ainda somos afeiçoados a uma “forma natural de representar, explorada principalmente pelas produções televisivas (FREITAS, 1998, p. 200)”, atendendo antes a um desejo de integração ao mercado profissional respaldado nas mídias de massa, do que a um gosto pela linguagem realista. Freitas denuncia que essa tendência, disseminada nas escolas de teatro brasileiras, adota Stanislavski como seu mestre favorito, uma vez que encontrou ali propostas mais facilitadas em termos da transmissão didática do que nas visões de outros mestres do século XX, como Meyerhold, Copeau, Brecht, Brook e Grotowski. Nas poéticas nacionais, são reproduzidas de modo “singular” algumas das sistematizações do mestre russo, inclusive, reduzindo a dimensão das pesquisas do diretor russo, visto que se distanciam do teor de investigação que caracterizou seu trabalho sobre a arte de atuar.

Freitas compreende que o "exagero" em torno de Stanislavski e a superficialidade com que, de modo geral, o tratamos são sintomáticos das políticas educacionais adotadas pelas escolas de teatro, regidas por uma visão de tendência mecanicista do ensino em artes. Continuamos, em termos de nossas práticas de ensino-aprendizado nas artes cênicas, operando como teatristas dedicados "à aquisição de técnicas voltadas à criação de espetáculos" (QUILICI, 2016, p. 17), reproduzindo os mecanismos de normatização encontrados nos modelos ocidentais de treinamento vocal e corporal (encaminhando as bases psicofísicas da atuação), nas teorias das emoções e nas metodologias de construção do papel.

Assim, a transformação das relações de ensino-aprendizado nas escolas de teatro implica na redefinição, no ensino de atuação, do papel da instituição escolar, incluindo seus compromissos, objetivos – questionando o que é ser ator e atriz nos tempos de hoje – e suas limitações – por exemplo, sua (im)potência de confrontar o mercado, ou de contrapor-se às modelizações mais tradicionalistas e hegemônicas. Frente à constatação de Freitas (1998) de que se tem limitado a pesquisa investigativa em nome de um "naturalismo televisivo" de caráter mercantil, parece ser evidente que o caminho inverso nascerá exatamente da atitude de questionamento sobre a natureza da prática atoral e dos modelos de transmissão, assim como de seus destinos; o que deverá conduzir a novos instrumentos pedagógicos e práticas de ensino-aprendizado. Nas palavras de Freitas: "Com efeito, o ensino de Interpretação precisa ser sistematizado através de uma disciplina que trate de questões ligadas à teoria e à história da interpretação" (FREITAS, 1998, p. 199).

Alves (2017), comentando sobre as propostas emancipatórias na educação, denuncia uma presença ideológica nesta orientação escolar, que se manifesta na falta

de limites frente ao avanço dos interesses do dinheiro e do poder, sobretudo, no que concerne à negação de uma atenção maior às políticas de identidade. Nos termos de Alves (2017):

Cabe à instituição escolar possibilitar uma ação reflexiva sobre a penetração da racionalidade instrumental e dos mecanismos de integração do dinheiro e do poder no seu interior, a fim de caminharmos para o desenvolvimento enquanto ser humano pleno em direção à emancipação. A renovação do sistema escolar não é uma questão apenas de currículo, ou mesmo de competência, mas, sim, de mudanças ideológicas e estruturais que ampliem as reflexões sobre o seu significado na constituição da identidade humana e gerem políticas de identidade que possibilitem identidades políticas (ALVES, 2017, p. 8).

Retornando ao ensino da interpretação, para a renovação almejada, necessitamos de uma reflexão sobre as práticas pedagógicas em relação às políticas de identidade, ou seja, uma cartografia da atuação que se desloque do universal ao particular, assim como do uno (supra-territorial) ao diverso (da territorialidade); o que determinaria (aplicando as categorizações de Dubatti) uma atenção às poéticas atonais individuais (micropoéticas, que contém ainda poéticas nelas incluídas), de conjunto (macropoéticas, reunindo mais de um indivíduo) e arqui-poéticas (organizadas em modelos, ou sistemas). Todas essas articulações poéticas podem tanto ser incorporadas ao cânone, quanto permanecer à revelia dele. Em nosso ponto de vista, tornam-se fontes importantes para a renovação da interpretação, se operarem em contraponto aos saberes já institucionalizados, ou seja, rompendo a homogeneização e a universalização que, de fato, expressam valores eurocêntricos, sedimentados no predomínio do texto e na dimensão representacional-simbólica da cena. Ainda segundo Dubatti: “aqueles que sustentam que essa pergunta essencial [que

concepção de teatro? A partir de que base epistemológica? pode e/ou deve ser ignorada partem, na realidade de uma homogeneização eurocentrista-semiótico-textual, de “uma” base epistemológica imperialista disfarçada de universalidade (DUBATTI, 2016, p. 62-63).

Essa análise, portanto, adquire estatuto de teoria a partir dos(as) processos constituídos pelos(as) intérpretes individualmente, assim como dos coletivos aos quais se incorporam e onde colaboram, ao lado dos sistemas de atuação aos quais respondem e os quais recriam. É a partir da presença corpórea do ator e da atriz “inserida no cronotopo cotidiano” (DUBATTI, 2016, p. 65) que se descreverá a poiesis, emanando da corporeidade, que se amplia através de tecnologias singulares, no bojo dos modos de trabalho, segundo uma concepção de teatro e bases epistemológicas apropriadas a cada caso.

Permanecem excluídas do olhar da pesquisa acerca das pedagogias atorais contemporâneas no Brasil, em segunda instância, as poéticas atorais não-canônicas, em especial, aquelas cuja existência escapa dos limites do teatro dito erudito e, portanto, estão inviabilizadas pela cena que adquiriu caráter oficial. Esse é o caso das práticas de atuação cultivadas nas ruas, nas festas e folguedos, no jogo dos brincantes e artistas populares; assim como os modos de interpretar que emergiram dos modos “menores”, entre eles, o teatro de variedades (por exemplo, a revista) e o circo-teatro. Sua evidência, no entanto, não se restringe a algo semelhante a um território da tradição, como um recanto resguardado da memória da cultura nacional. Contrariamente, são pedagogias que se definem num campo de transformações constantes e de conflitos, como é típico dos espaços de resistência às manifestações hegemônicas e para conhecê-las, é preciso inserir-se também no seu tempo-espaço em fluxo.

Em terceira instância, estão distantes da prática

formativa dos atores e atrizes as assunções que dialogam com perspectivas “extemporâneas” (QUILICI, 2015) sobre a noção do “eu”. Nos processos formativos atorais domina a base epistemológica imperialista questionada por Dubatti (2016), que resiste ao pluralismo historicista, embasando-se a partir de uma “organização simbólica do Eu que (...) reclama para si exemplaridade universal” (HABERMAS, 1983). Este “eu” universal permanente, aparentemente neutro, de fato, define-se pelos padrões masculino, branco, de classe alta, heterossexual, letrado, ocidental e europeu, que justifica ações generalizantes, assemelhadas entre si - apesar das reconhecíveis variações -, sem terreno para uma maior autonomia na organização da essencialidade dos sujeitos. Em reação a isso, são bem vindas as estratégias de questionamento a este “eu” exemplar, que se tornou núcleo basilar de uma série de acepções cegas às singularidades dos atores e das atrizes em suas realidades encarnadas e cultural e historicamente situadas, e responsável por neutralizar as manifestações da diversidade, através de mecanismos de controle que estereotipam os comportamentos na cena.

Desse modo, a auto-realização do *self*, pretendida por Quilici através das práticas de cuidado e conhecimento de si, pode ser almejada também a partir do questionamento das identidades sociais reproduzidas na cena. Em outros termos, o espaço subjetivo, “de conexão com as próprias questões” (QUILICI, 2016, p. 71), pode ser desafiado pelo desenvolvimento de uma identidade cênica individuada, pós-convencional, com vistas à emancipação dos sujeitos mediada pela linguagem teatral e, portanto, em reciprocidade inegável com a sociedade, nos termos de Bannell (2006):

Ser autêntico na minha identidade cultural e pessoal, bem como autônomo na minha identidade moral, depende do reconhecimento dos

outros. Individação (...) requer que a pessoa supere o estágio convencional de socialização para que ela possa distanciar-se e criticar as normas convencionais de sua sociedade (BANNEL, 2006, p. 111).

Essa construção simbólica, na perspectiva das teorias críticas, é uma experiência material de natureza cultural e dependente de processos históricos concretos. Segundo a visão do feminismo, por exemplo, as interações humanas respondem às relações de poder constituídas a partir de diferentes valorações entre os seres humanos, cuja base reside na hierarquização entre os gêneros, nos termos de Young (2003):

(...) uma forma particular de posicionamento social dos corpos vividos em relação uns aos outros, dentro de instituições e processos históricos específicos que têm efeitos materiais na ação e reprodução de relações de poder e privilégio entre si. Sob essa ótica, o que significa dizer que indivíduos são “generalizados” é que todos nós nos encontramos passivamente agrupados de acordo com essas relações estruturais, de maneiras muito impessoais para fundar identidades (YOUNG, 2008, s.n.).

O teatro, do mesmo modo, é um texto da cultura que também explicita efeitos materiais desses mesmos agrupamentos determinados estruturalmente e “passivamente” reproduzidos pelos indivíduos, reconhecíveis através daquilo que denominamos identidades. Na cena, identidades são, assim, relações de poder e privilégio que perpassam (e, de certo modo, justificam) efeitos (ainda que se ocultem sob eles), frutos dos processos históricos e seus reflexos nas ações das pessoas. Ao passo que cabem críticas às convencionalizações, que normatizam e valoram pessoas, os princípios identitários são também estratégias produtivas, ou seja, formas de diferenciação positiva que permitem o agrupamento de indivíduos em torno de características comuns, a fim de ampliar sua potência de intervenção num contexto maior, povoado de disputas. Nesse sentido, iden-

tidades são também sistemas de reconhecimento e vias de emancipação; de tal modo que sua articulação na cena pode favorecer o fortalecimento de agrupamentos minoritários e a escuta de vozes diversas da maioria.

Como se pode ver, os princípios identitários guardam uma duplicidade inerente ao jogo estratégico entre enfatizar diferenças, em prol de maior equanimidade, e pasteurizar singularidades, em nome de uma ideia de igualdade comum a todos e todas. Nas práticas pedagógicas em atuação, aparece o mesmo risco em se demarcar diferenciações que, a cabo, levarão sempre a maiores diferenciações. Quanto mais, se tivermos em mente o quadro da contemporaneidade, em que já se questiona a fixidez dos processos identitários, gerando deslizamentos entre categorias e uma multiplicação de modos de se descrever os sujeitos. Frente a essas tensões e sustentando a preocupação com a implicação política e histórica da cena, em tempos em que o princípio de igualdade continua submerso às desigualdades e hierarquizações, defendemos a explicitação dos recursos que sustentam os projetos imaginários. Tal evidência está presente nas formas de epicização .

A perspectiva épica

A guinada em oposição às formas dialógicas do teatro dramático, empreendida por diferentes autores e em diversos momentos da história do teatro, é para Rosenfeld (2008) típica do teatro épico. Não é fácil imaginar como seria a chave de atuação de enunciação épica, quando falamos dos teatros grego, medieval e shakespeariano - as formas épicas do passado teatral europeu, definidas por Rosenfeld (2008) como exemplos do afastamento da Dramática pura. Já a partir do teatro brechtiano, é mais viável desenhar estratégias de atuação com as quais os atores e atrizes podem contar, uma vez que o próprio Brecht comenta em

seus escritos suas fontes teóricas e procedimentos práticos. De um modo geral, trata-se de um jeito de atuar em que a construção da representação denuncia seus próprios constructos e provoca ruídos entre os planos da ficção e da convenção, rompendo a ilusão e o processo de identificação entre ator(atriz)-personagem-espectador(a).

No ensejo de opor-se ao teatro aristotélico, a fim de expor as relações sociais que determinam a concepção de mundo expressa na dramaturgia (ROSENFELD, 2008, p. 147) e, através da cena, auxiliar o público a iniciar a transformação do estado de coisas, Brecht escolheu a teoria marxista e a transformou em teoria teatral, com bases na historicização e no distanciamento. O que esses recursos produzem é a compreensão da transitoriedade dos acontecimentos, no tempo histórico e no espaço geográfico, assim como dos efeitos da decisão humana, diante das estruturas sociais e da luta de classes. A atuação dos atores e atrizes é um dos fatores que empurra a máquina brechtiana. A força criativa e libertária, asfixiada pela alienação, pode ser restaurada na experiência da plateia através dos intérpretes tornados narradores, mesmo que não seja uma resultante notável na trajetória das personagens, na fábula encenada. Para Rosenfeld: “No momento, porém, em que o ator se retira do papel, ele ocupa tempo e espaço diversos e com isso relativiza o tempo-espaço ideal da ação dramática (ROSENFELD, 2008, p. 161-162).

O fato da teoria brechtiana continuar a ser utilizada por diferentes correntes de interpretação que buscam evidenciar a construção simbólica inerente ao ato de interpretar, na cena como na vida, deve-se não apenas à propriedade de suas metodologias. O que foi teorizado e experimentado pelo encenador alemão significa, acima disso, uma síntese de outras experiências com a epicização, como é possível constatar em sua leitura do teatro chinês. Além disso, o épico brechtiano organiza-se numa forma teatral

didática, alargando o sentido de aprendizado para além da experiência pedagógica mais tradicional, a da escola. Pode-se afirmar que tal processo de aprendizado não propicia a experiência de consciência crítica apenas para os espectadores, mas também para os executantes da obra e, no campo que nos interessa aqui, aos atores e atrizes, convocados a refletir sobre sua própria realidade e a se posicionarem a respeito dela.

O pensamento de Brecht alcança tão larga dimensão, entretanto, que ultrapassa os longos anos em que ele experimentou e revisou seus fundamentos. Sua permanência como fonte para os atores e atrizes contemporâneos deve-se à validade da epicização para ressaltar o comportamento simbólico humano, valendo-se de jeitos de movimentar-se e emitir a voz, de atitude anti-ilusionista, despersonalizada e em negação à empatia (ROSENFELD, 2008, p. 113); por fim, nos permitindo considerar o teatro enquanto um fenômeno estético, habitante do campo artístico, mas sem negar que sua matéria é a própria sociedade, sendo também espaço ideológico e político.

De acordo com Rosenfeld, o jogo de desempenho de papéis que se denomina por representação teatral é reflexo direto do jogo social: “O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social” (ROSENFELD, 2000, p. 30). O que a atuação de fundo épico revela, portanto, é a própria dinâmica de mascaramento social (que não nega seu fundamento psíquico), ou seja, a “distância em face de si mesmo” absolutamente humana. Na atividade atoral, os seres “puramente intencionais”, essas “realidades mediadoras” que são as personagens dramáticas, são mais do que impressões do real oferecidas pelo texto; pois também afirmam projetos imaginários, “síntese e totalidades significativas” (ROSENFELD, 2000, p. 29), de enorme potência modelar. No

aspecto do desempenho dos atores e atrizes, todas as formas de enunciação (mesmo se observarmos formas teatrais contemporâneas, menos afeitas a uma personagem de contornos definidos) adquirem a eloquência do real, atualizada nos gestos, tonalidades da voz, movimentação dos corpos no espaço e interações entre eles etc, direcionados aos espectadores. Nos termos de Rosenfeld (2000):

Esta [a personagem], no sentido exato do termo, não é “percebida” (já que é mera ficção); é apreendida por atos espontâneos da imaginação dos espectadores, que, em virtude desses mesmos atos que visam às personagens e não aos atores, passam à atribuir àquelas e não a estes os gestos e palavras reais. Assim a entidade constitutiva dos gestos e palavras passa a ser a personagem “fundada” no ator (ROSENFELD, 2000, p.30).

Interessante notar que, para Rosenfeld, o ponto em questão não é a fusão completa do intérprete na personagem, tampouco a necessária presença da personagem tradicional, mas a evidência que a metamorfose se dá sempre no plano simbólico, ainda que existam graus variáveis de fusão entre a irrealidade da personagem e a realidade sensível dos(as) atuantes em cena. Se esse jogo é tipicamente humano, entretanto, ele não é naturalmente humano. Isso quer dizer que os recursos expressivos dos atores e atrizes, que qualificam sua presença em cena nas mais diversas maneiras de se operar a epicização (incluindo os modos “teatrais” e aqueles que escapam do enquadramento dramático, ou mesmo do teatro-espetáculo) são processos simbólicos, distanciando-se de qualquer dimensão “sintomática” de estados internos reais, para aproximar-se de imagens que adquirem aspectos dinâmicos da realidade, somando virtualidades e experiências, de tal forma que outros (os espectadores e espectadoras) possam compartilhá-las.

Em termos da atuação, a “guinada épica” – bem entendido, não apenas do épico brechtiano, mas também a

partir dele – significa estranhar conscientemente a separação entre os níveis da fábula (seja ela atuada através de uma personagem, ou de uma figura), dos atores e atrizes individuados, que “jogam” o jogo na cena, e da plateia (que experiencia a peça, ou a performance cênica, numa dimensão que é individual e coletiva). Schechner (2012) anuncia essa divisão, quando separa o processo atoral em três diferentes níveis de apreensão, sendo que a “eficácia” do processo como um todo, quando falamos da performance estética (SCHECHNER, 2012, p. 122), depende da habilidade dos atores e atrizes darem a perceber seu conhecimento e domínio dessas instâncias diversas. Esse trânsito diferencia-se de modo especial, entretanto, quando é empregado para evidenciar a consciência da teatralidade presente na realidade humana, permeada por fenômenos do mundo que extrapolam o “entrechoque das vontades individuais” (ROSENFELD, 2000, p. 111) e constituem modelos de comportamento, convenções cênicas e normas.

Caminhos de trabalho

Observando essas três instâncias, a proposta aqui delineada entende a importância de revisão das tradições de interpretação teatrais correntes, dispostas em choque com uma perspectiva centrada nas corporeidades dissidentes e nos processos de subjetivação dos atores e atrizes, em relação dinâmica com as políticas de identidade no ambiente social e com as formas teatrais contemporâneas, re- vigoradas pela experimentação de processos de epicização no campo atoral. Agrupamos essa experiência no termo poéticas atorais dissidentes.

A fim de observar as possibilidades pedagógicas do que se pode denominar por poéticas atorais dissidentes, cumpre circunscrever alguns casos, a fim de analisar suas invenções em perspectiva, através de seus discursos e ativi-

dades voltadas para a teatralização do corpo. A fundamentação dessas poéticas tem ainda por função colaborar para a diferenciação de uma teoria atorral (ROMANO, 2013), ou de uma construção científica da atuação, conforme Dubatti (2017), estabelecendo uma espécie de oposição com as arqui-poéticas modernas, organizadas em modelos ou sistemas de interpretação derivados dos mestres reformadores do século XX.

Dentre alguns dos encaminhamentos que podemos vislumbrar, selecionamos as pedagogias que implicam na crítica das tradições teatrais no que tange à abertura para outras dimensões do sujeito, a saber, a crítica teatral feminista, em sua revisão das pedagogias de atuação; as perspectivas atorais que respondem a uma cena pós-moderna (o pós-drama, a não-atuação e a não-personagem) e as práticas de atuação na dimensão da troca cultural e das epistemologias não-europeias, em especial, aquelas inseridas na produção cultural nacional. Como os três casos envolvem, conforme taxonomia anteriormente tratada, micropoéticas e macropoéticas, os territórios de análise deverão flutuar entre a leitura crítica de reflexões teóricas já organizadas em publicações, a observação de processos de criação de grupos teatrais brasileiros contemporâneos e um certo diálogo com outros campos do conhecimento, em especial, a antropologia e a filosofia da educação.

No que diz respeito aos coletivos teatrais brasileiros que podem oferecer substrato para a reflexão de práticas cênicas ainda não incorporadas ao cânone das pedagogias de interpretação, o Grupo Teatral Ueinzz, a companhia teatral Cia Livre e a companhia de dança Cia 8 Nova Dança, situados na cidade de São Paulo, projetam virtualidades, ou seja, materializam invenções de interesse para o ator e a atriz nos seus fazeres cotidianos e no sentido que atribuem a esses fazeres. Ao lado desses coletivos, a performer Fernanda Magalhães, natural de Londrina e atuante

no Rio de Janeiro (em virtude de seu percurso na seara da performance autobiográfica e de seus experimentos performativos em parceria com as atrizes do Grupo Lume, de Campinas) também propõe criações em cujo bojo encontramos a reivindicação de outros estatutos atoriais, através do trabalho com a dimensão da alteridade.

Nos casos aqui escolhidos, são diversas as vias de ação em prol da alteridade: a criação teatral com atores e atrizes diagnosticados (pelo Grupo Teatral Ueinz), a produção de modos de treinamento e criação a partir das cosmogonias ameríndias no teatro (na Cia Livre) e na dança (na Cia 8 Nova Dança) e a aplicação da teoria feminista aos procedimentos da arte da performance autobiográfica, com ecos na criação teatral (na obra de Fernanda Magalhães). Mais do que homogeneizar as potências de dissidência que buscamos dar relevo, cada caso a seu modo nos lança questionamentos produtivos que, como diz Rolnik (1996), indicam “agenciamentos” que trazem à existência fluxos de intensidades emergentes no corpo e receptivos “aos efeitos do mundo na subjetividade” (ROLNIK, 1996a, p. 12).

Referências

ALVES, Cecilia Pescatore. “Políticas de identidade e políticas de educação: estudo sobre identidade. In: Revista de Psicologia Social, Belo Horizonte, v. 29, e. 172186, 2017. P 1-8. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822017000100414&lng=en&nrm=iso.

Acesso em: 04 Mar. 2018.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. In: Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2018.

BANNEL, Ralph Ings. *Habermas & a Educação*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2006.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC, 2017.

Historia del actor: de la escena clásica al presente. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2008.

Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2009.

FREITAS, Paulo Luís de. **Tornar-se ator**: uma análise do ensino de interpretação no Brasil. Campinas: Unicamp, 1998.

HABERMAS, Jürgen. **Para a reconstrução do materialismo histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

Antonin Artaud – teatro e ritual. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.

ROLNIK, Suely. “Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea”. In: *Textos do Núcleo de Subjetividades*. São Paulo: PUC-SP, 1996a, p. 7-13. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>. Acesso 04/03/18.

“Inconsciente Antropofágico.” In: *Textos do Núcleo de Subjetividades*. São Paulo: PUC-SP, 1996b, p. 14-25. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>. Acesso 04/03/18.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. “Por uma Teoria da Atuação”. In: *Revista PesquisAtor*, n. 2, mai. 2013. ISSN 2238-7838. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pesquisator/article/view/52350/59520>. Acesso em: 21 Set. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-7838.v1i2p>.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

- O teatro épico.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- SANTAELLA, Lucia e VIEIRA, Jorge Albuquerque (org.) **Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências.** São Paulo: Face; Fapesp, 1999. p. 206-21.
- SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia.** Trad. e org. Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- YOUNG, Íris Marion. “Corpo Vivido vs. Gênero: Reflexões sobre Estrutura Social e Subjetividade”. In: Labrys – Revista de Estudos Feministas. Trad. de Roberta Barbosa. número 3, janeiro/ julho 2003. Brasília, Montréal, Paris Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys3/web/bras/young1.htm>. Acesso em 04 mar. 2018.
- ZARRILLI, Phillip B. (org.) **Acting (re)considered: A Theoretical and Practical Guide.** London; New York: Routledge, 1995.

NÓS, O TEATRO POLÍTICO DO GRUPO GALPÃO

Matilde Wrublevski Pereira

Orientador: Stephan Baumgartel (PPGT/UDESC).

O espetáculo *Nós* é resultado do encontro do Grupo Galpão com Márcio Abreu e se propõe como um espetáculo político. Para pensar como esse teatro político se constitui traçaremos um paralelo entre a constituição e produção do grupo, e o espetáculo *Nós*, bem como, de que forma essa relação está localizada em um momento social e político no Brasil. Esse momento se encontra entre os anos de 2015 e 2017, desde a criação do espetáculo, até a sua estreia e circulação. Penso que essa tríade entre a organização do grupo, o espetáculo e o contexto político brasileiro, são a base para o teatro político que é proposto.

Primeiramente, para analisar essa composição é necessário ver qual é o contexto relacional e social em que o Grupo Galpão está inserido. Esse coletivo que está agora com 35 anos, se constitui como um coletivo de atores no qual a proposta é que todas as decisões artísticas e de produção sejam tomadas através de conversas com os integrantes, esse processo é complexo e toma bastante tempo para que os diferentes pontos de vista e posicionamentos sejam levados em consideração. A questão, aqui, se mostra que ao não possuir um líder central por onde todas as decisões passem, faz com que a centralidade seja dissolvida no próprio coletivo. Assim, as relações sociais de produção, desenvolvidas nesse caso, têm grande influência sobre a forma de relação que se estabelece entre os atores e o público. Esse grupo persiste em viver do ofício teatral, num país onde as condições para tal empreitada são extremamente problemáticas; refiro-me às dificuldades financeiras

e artísticas em manter um grupo de teatro por todos esses anos.

Para pensar essas relações de produção, é preciso compreender que o termo está vinculado a uma visão marxista, de onde se vê que “a totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e a qual correspondem formas sociais determinadas de consciência” (MARX, 2008, p. 47). É a partir do desenvolvimento de noções de diferentes modos de produção em uma sociedade capitalista, que visa o lucro através da exploração da classe proletária, que Marx evidencia a importância e as problematizações da produção em sociedade. Sua tese está associada às teorias de classe, onde pode-se compreender a sociedade capitalista como um eixo organizador entre o proletário e o poder do capital. Visto que o autor agrega ao seu pensamento que “quando se trata, pois, de produção, trata-se da produção em um grau determinado do desenvolvimento social, da produção de indivíduos sociais” (2008, p. 239), compreendo que a época em que essa produção acontece é afetada, diretamente pela estrutura social e política onde está inserida.

Diante disso, é possível observar que a estrutura na qual o Grupo Galpão se encontra é relativa a um momento político em que muitos grupos procuravam novas formas de produção, isto é, novas formas de se manterem trabalhando. Porém, não apenas isso, mas também buscavam novas relações de trabalho que confrontassem as relações capitalistas dessa época específica, construindo uma relação que não é estabelecida pela dinâmica entre patrão e empregado. O Galpão possui um posicionamento político que se encontra na sua própria constituição, seja explorando as dificuldades em conciliar a parte individual e coletiva dentro do grupo, seja na constante busca por novas formas de se relacionar com o público ou fomentando o movimen-

to artístico em um estado fora do principal eixo cultural do país. É mediante o exposto, que é possível considerar o trabalho do Grupo Galpão através de um viés político que extrapola essas condições e pode ser visto mais especificamente, no espetáculo Nós.

No intuito de pensar as condições para a existência dessa peça traçarei aqui um breve panorama sócio-político que demonstre como algumas questões e problematizações sobre a ideia de coletivo, engajamento político, assim como algumas ações de resistência, se tornaram, nos últimos anos, uma pauta cada vez mais frequente. Inicialmente, temos as manifestações de 2013, que aconteceram em âmbito nacional, ocupando as ruas de diversas cidades do país. As pautas dessas manifestações eram diversas; desde a ideia de uma manifestação apartidária, assim como o descontentamento geral pelos atos de corrupção que assolam os cargos políticos, potencializados pela realização de grandes eventos como a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos. Tudo isso, apesar da eclosão, aparentemente, ter sido sobre o reajuste das passagens de ônibus. Em 2014, Dilma Rousseff, candidata do PT, foi eleita como a primeira mulher presidente com 56,1% dos votos válidos, após uma disputa acirrada no segundo turno com o candidato do PSDB, Aécio Neves. A presidente exerceu seu segundo mandato até o dia 31 de agosto de 2016, quando se encerrou o processo de impeachment, que acabou por cassar seu mandato. Nesse momento, Michel Temer assume como presidente interino. Meses depois, o mesmo decide pela transferência das atribuições do então Ministério da Cultura (Minc) para a pasta da Educação (esta decisão foi revogada posteriormente), gerando ocupações nos prédios públicos que eram ligados ao Minc, em pelo menos 18 capitais e Brasília. No Rio de Janeiro, a ocupação aconteceu no Palácio da Cultura Gustavo Capanema, atual sede da Funarte e do Iphan. Os ocupantes eram compostos, principalmente, por trabalha-

dores da área da cultura que se organizavam basicamente através das redes sociais. É importante colocar que, nos últimos anos, houve vários atos de ocupação a edifícios públicos, principalmente por estudantes da rede pública.

As ações relativas às ocupações em protesto a extinção do Minc, viraram notícia por todo país. Com isso, houve notadamente uma crítica fervorosa à classe artística por parte da população em geral. As críticas giravam em torno do fato de artistas brasileiros dependerem tanto de auxílios públicos como a Lei Rouanet, bem como em relação ao que tipo de arte que estariam fazendo, alegando, também, a falta de qualidade nas mesmas. Nessa mesma época, nas primeiras semanas de ocupação no Rio de Janeiro, do outro lado da rua, no Teatro Sesc Ginástico, o Grupo Galpão apresentava, pela primeira vez na cidade, o espetáculo Nós, participando também de uma das atividades da ocupação, em um debate sobre Teatro e Política. Essa, que é uma das principais companhias nacionais, responsável por festivais que fomentam o teatro no estado de Minas Gerais, recebe subsídios públicos através da Lei Rouanet.

Esse breve panorama traz a luz algumas questões, que estão relacionadas no exemplo ao qual se dedica este trabalho. Através do livro *Cidades Rebeldes*, podemos perceber, nos diversos textos de diferentes autores que o constituem, traços de organizações e noções sobre esse momento da sociedade capitalista. Destaco, em primeiro plano, a visão de Carlos Vainer, um dos autores, ao afirmar que as relações entre o capital, estado e a sociedade, foram reconfiguradas a partir da década de 1990. Tal movimento acontece a partir da ideia da cidade como um negócio que está sempre se atualizando, entre as parcerias nos âmbitos do público e do privado. Esse momento é antecedido pelo processo de redemocratização nos anos 1980, onde os movimentos operários traziam as contradições políticas da modernização (2013, p. 33). No entanto, questiono, aqui, como um mo-

vimento unificado pode traduzir a pluralidade de questões que, certamente, o compõem? Essa pergunta vai de encontro a visão de um eixo organizador, que Marx e Brecht possuíam, sobre a relação entre o capitalismo e o proletariado. Na organização atual, o capitalismo é encarado através de formas de trabalho que englobam múltiplas classes, como observaremos mais adiante. Na visão de Ermínia Maricato (2013), também autora de um dos textos, a luta de classes não está tão clara, como foi em outros momentos. Atualmente, as classes são pensadas, considerando não apenas o tipo de trabalho que executam ou numa perspectiva econômica em geral, mas também raça, gênero, entre outras questões. A precarização das subjetividades e do trabalho é algo que pode ser visto em diferentes épocas. Atualmente, no entanto, ela parece trazer à tona maiores desdobramentos. Não há apenas um ponto de vista a ser considerado e, mesmo em um setor específico de trabalho, há dentro dele muitas diferenças que complexificam a questão.

O que percebemos como resultante desse cenário, é um claro reengajamento político, bem como reverberações das novas formas de organização e pensamento, em trabalhos como nos do Grupo Galpão e, mais especificamente em Nós. Primeiro, pelo fato de o Galpão se constituir enquanto uma dinâmica horizontal e colaborativa, na medida em que o espetáculo traz um coletivo e suas problematizações em manter-se, em comunicar-se ou entrar em acordo. Essas características são observadas em novas formas de organização, tais como movimentos sociais, estudantis, entre outros. Não há uma organização central. Isto pode ser visto, nas manifestações que aconteceram, tanto como na ocupação do Minc e de escolas públicas. Outro ponto seriam as articulações das diferenças, colocadas por Harvey, (de Cidades Rebeldes), em que os cidadãos têm direito à diferença. Ele coloca que “a cidade sempre foi um lugar de encontro, de diferença e de interação criativa, um lugar

onde a desordem tem seus usos e visões, formas culturais e desejos individuais concorrentes se chocam” (2013, p. 27). Podemos pensar, aqui, como essas diferenças estão fortemente presentes na ideia de multidão de Hardt e Negri (2012), enquanto uma potência, que consegue encontrar, na diferença, um mote comum. Percebo, aqui, uma forte ideia de inclusão no movimento político, nessa proposta de lidar com as diferenças. O grupo mineiro vem tentando, por anos, trabalhar as suas diferenças internas, com certeza com dificuldades, como é esperado, mas, creio, com êxito, pelo simples fato de continuarem existindo com um trabalho relevante. No coletivo que é retratado em Nós, é demonstrado como a comunicação entre todos, além de questões sociais e cotidianas pode ser complexa na hora de manter uma coletividade. Esse espetáculo ainda se torna mais fácil de visualizar diversas possibilidades e representações, devido à falta de especificações sobre, de qual coletivo estamos falando. Por fim, temos um embate entre o individual e coletivo, muito forte atualmente. As redes sociais são um grande exemplo disso, assim como a ideia de público e privado. Harvey aponta que o direito à cidade não é individual, pois “ele demanda um esforço coletivo e a formação de direitos políticos coletivos ao redor de solidariedades sociais” (2013, p. 29). No entanto, acredito que não se trata apenas do direito à cidade, mas do direito em todos os âmbitos coletivos. Para isso, é claro, alguns precisam ser vistos como coletivos. A peça discute o lugar da individualidade e como ela se relaciona com o seu oposto, com a organização coletiva. Desde as vontades individuais que, durante o preparo da sopa, são colocadas, assim como na inclusão de manifestos políticos individuais, enquanto parte da dramaturgia.

Na visão do Grupo Galpão

Após essa contextualização, já é possível ver de onde e em que momento político nasce o espetáculo Nós. Serão colocados alguns aspectos gerais que demonstram o diálogo com a ideia de coletividade e formas de produção. Inicialmente vemos que esse espetáculo está inserido em uma configuração clássica, como na cena italiana, mas dentro desse campo gera uma mudança na relação com o espaço. Essa relação aproxima-se da maneira como Benjamin (1994) questiona de que forma um trabalho se situa dentro das relações artísticas e culturais de sua época. O trabalho dessa companhia se encaixa na realidade cultural do Brasil como um agente ativo de criação de novas possibilidades, e novas formas de organização de coletivos artísticos. Acrescenta-se a isso, a necessidade de pensar um “fazer artístico” que procure se relacionar de maneira mais integradora com o público, para tratar de um espetáculo político. Utilizando ainda a argumentação de Benjamin (1994) sobre a transformação do aparelho cultural de comunicação; “Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores” (1994, p. 132). Ou seja, uma forma que transforma o dispositivo através do próprio dispositivo. Nesse texto, a colocação de Benjamin se refere, originalmente, ao distanciamento de Brecht. Aqui, ela está sendo adaptada para o contexto de Nós, onde essa transformação acontece de outra maneira. Apesar do contexto da fala de Benjamin não atribuir uma participação direta em sua colaboração, utilizo este trecho para me referir também a uma colaboração intelectual e a uma participação direta do público no teatro. Esta, que pode transformar os espectadores em colaboradores ou participantes, e os une em convivência e coletividade.

Reconhecendo a potência eminentemente crítica na qual o teatro está inserido, o espetáculo Nós constrói um

evento para falar sobre reflexões e reflexos das relações humanas, do político e do coletivo. Seu processo criativo abordou questões como: o que se quer expressar e sobre porque dizer determinados textos. O diretor convidado fazia provocações dentro de ideias como: dentro e fora ou inclusão e exclusão; público e privado; individual e coletivo; tolerância, que iriam alimentar as futuras improvisações. Surgindo então a sugestão de uma refeição coletiva que seria preparada por todos no decorrer do espetáculo, ação essa que aparece como um momento coletivo e social muito importante, e que conecta as pessoas presentes. Não havia uma dramaturgia preexistente. Esta foi escrita pelo ator Eduardo Moreira e o diretor Márcio Abreu, através das improvisações, levando em consideração as inquietações e questões de todos os integrantes. Foi então criada uma cena em que um coletivo se reúne para uma última sopa. Coletivo esse que não é especificado, ficando, em aberto, para interpretações sobre as possíveis representações.

O espetáculo pensa noções de proximidade e convivência, entre diferenças, articulando referências e linguagens do teatro, da performance, da música e literatura. Ele traz, na verdade, uma linguagem que se encontra no limite entre o teatro e a arte da performance, limite esse não fixado, e que se movimenta ao longo da peça. Os personagens não são exatamente constituídos e fechados, permanecendo a reflexão se são apenas os atores em cena ou há um personagem que habita o plano ficcional. Segundo o ator Eduardo Moreira: “[...] esses personagens que não são exatamente personagens. Não existe uma preocupação de se criar uma psicologia dessas pessoas. Elas são um pouco nós mesmos em cena. Existe aí um encontro do teatro com a performance”. O ator afirma também que; “esses personagens são como ecos de opiniões que estão rondando aí pela rua”, são coisas que são ditas e não são concluídas. Não existe uma moral. Segundo Toninho, também ator do Gal-

pão, o título da peça não é apenas uma brincadeira sobre o encontro dos dois grupos, mas uma forma que, com essas três letras, sintetiza o que é esse trabalho. Ele é um espelho desse caos de vozes que habitam os espaços públicos e privados, como um espetáculo que fala de gente. Nessa proposta polifônica as conclusões ficam a cargo do público, pois na cena, nada se conclui .

A ideia de fazer um teatro político surgiu como uma primeira questão para o diretor do espetáculo, ao ser questionado sobre que peça ele gostaria de fazer com o grupo. Na sua resposta ele coloca; “Eu não sei que peça será essa, mas certamente uma peça que se pergunte o que é a dimensão política ou o que pode ser a dimensão política do teatro hoje, ou na arte” . A partir dessa resposta, é preciso colocar a visão do diretor diante do teatro como uma experiência política independente do conteúdo, ao reunir diferentes indivíduos em uma dimensão pública . Questiono-me, então, o que diferenciaria o teatro de outras formas de reunião de pessoas? Ou se todas possuem uma base política, um modo de ver que traz esses aspectos? Assim como colocado por Jacques Rancière, o que ocorre exatamente entre os espectadores de um teatro que não poderia ocorrer em outro lugar? (2012, p.20). Nas palavras do diretor Márcio Abreu:

[...] eu diria que ela (a peça) é mais política na sua forma, em como ela se articula como linguagem, em como ela propõe uma convivência entre a cena, os atores e as pessoas do público, do que política no sentido de falar sobre política, ou falar de assuntos que a gente atribui ao universo de assuntos ligados à política. Não é uma peça que é política porque levanta bandeiras, é uma peça que é política no seu ato constitutivo [...] é uma peça que inclui as pessoas, não exclui. É uma peça que propõe convivência no campo da arte, que propõe escuta [...].

É importante ressaltar aqui, como uma busca por uma outra qualidade de relação com o espectador, tem se fortalecido e se tornado recorrente no trabalho de muitos

artistas, por exemplo vemos essa busca como um tópico norteador na fala do diretor. Porém, é necessário refletir sobre essa ideia de exclusão e inclusão que foi utilizada, pois ela remete à noção de que há uma espécie de teatro que atua através do apassivamento e da exclusão. Rancière demonstra que essa separação, na verdade, se trata de um deslocamento que, ao tentar incluir de modo mais ativo o espectador, pode-se criar uma verdadeira distância em relação ao mesmo. Não há teatro sem espectadores, assim como se deseja um teatro que se relacione com seu público. Vemos que ambos os polos podem atuar através da inclusão e da exclusão, e que, ao se direcionar a um extremo, pode-se retornar ao outro. Desse modo, a distância pode ser vista como um deslocamento.

Mas uma coisa é a redistribuição dos lugares, outra é a exigência de que o teatro adote como finalidade a reunião de uma comunidade que ponha fim à separação do espetáculo. A primeira implica a invenção de novas aventuras intelectuais; a segunda, uma nova forma de dar aos corpos seu lugar correto, no caso seu lugar comungatório (Rancière, 2012, p.19).

Portanto, a ideia de exclusão expressa pelo diretor do espetáculo, demonstra como existe uma busca pela inclusão do espectador e uma preocupação pungente em não excluí-lo no processo.

O olhar de Márcio Abreu, visando uma proposta de convivência e escuta, foi ao encontro da própria existência e constituição do Galpão, onde questões como a pertinência ou a função do teatro são revisitadas constantemente. Como afirma Moreira, “quando começamos o trabalho do Galpão, mais até que um teatro de grupo e de pesquisa, nós pensávamos num teatro que tivesse uma função social, que fosse importante dentro do contexto de uma comunidade” (2010, p. 133). Na visão do diretor e do grupo, a informa-

ção, em si, é importante, mas não é a única responsável pelo entendimento e o envolvimento com o conteúdo. Pode-se enxergar também o adendo de posicionamento individual sobre o que está sendo realizado, o manifesto pessoal de cada ator diante dos embates com a sociedade. Esses manifestos que refletem a própria dinâmica do grupo, ao tentar, ao máximo, considerar as questões individuais no âmbito da criação coletiva.

Falar de um teatro político é pensar, mais do que no discurso, no que se quer falar. É pensar também na relação que se constrói. Segundo Lehmann:

A questão do teatro, ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político, mas é ter essa forma política. Você pode ter teatros que não são nada políticos e que tratem de temas políticos. É a forma que vai definir. (2009, p. 234)

Em outras palavras, a questão é maior e mais complexa do que transmitir informações. Atualmente, nós temos fartas opções de comunicação, com as diferentes mídias que contribuem com a ideia na qual todos são emissores e receptores. Para o teatro, é mais interessante considerar a inclusão do outro, e que o outro também faz parte dos ecos das ruas. Vê-se que a visão de Lehmann (2009) segue semelhante a visão de Márcio Abreu, no que tange o aspecto político não estar no conteúdo, mas no ato, na forma. Ambas as visões diferem apenas no fato do diretor de Nós conceber o teatro em si como um ato político.

Entre Brecht e o Galpão

Em suma, após ter passado pela organização do grupo, por um breve contexto político e pela noção de teatro político que foi desenvolvida no espetáculo, percebe-se que os três elementos estão conectados. Eles geram, prin-

cialmente, um teatro político que extrapola a pretensão inicial dos artistas. Primeiro, é preciso pensar que, ao partirmos do princípio de que, todo teatro é político, devemos indagar no que os trabalhos que utilizam a denominação de teatro político diferem deste, em específico. Para Berthold Brecht, a noção de teatro político é explorada através do que ele chama de teatro épico. O encenador trabalhou muito a partir de uma visão marxista que, segundo o mesmo, lhe fornecia preciosas armas para travar com maior eficácia seu combate contra a burguesia (KONDER, 1996, p. 9), apontando também que, para tal empreitada, era preciso pensar no ponto de vista do proletariado, do homem que está excluído da propriedade particular dos grandes meios de produção, e só tem para vender, no mercado, a sua força de trabalho (p. 28). Desse modo, vê-se que Brecht se coloca constantemente sob a ótica da visão proletária. Isso pode ser observado, também, em *O que é o teatro épico: Um estudo sobre Brecht*, de Walter Benjamin, no qual o autor destaca que cabarés e teatros de variedades, que são frequentados pela burguesia, no teatro de Brecht, passam a ter como clientes habituais, os proletários (2012, p. 88-89). É notável que o teatro épico possui muitos fundamentos nas ideias de Karl Marx, ao refletir sobre a posição privilegiada que a burguesia da época possuía. Isso, através dos modos de produção, que eram estabelecidos, e que favoreciam padrões em detrimento aos trabalhadores. O paralelo que Benjamin traça entre ambos se verifica na seguinte afirmação:

Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral, que mostra essa ação (2012, p. 93).

Em outras palavras, o autor está apontando, aqui,

que esse teatro político ainda se encontra sob uma visão do divertimento, mas suas principais características são determinadas pelo gesto e pela relação que quer se estabelecer com o público. Há uma grande preocupação em trazer o espectador para uma experiência onde ele possa construir um pensamento ou reflexão sobre a ação que está sendo apresentada. Na visão, até bastante extrema, do próprio Brecht:

Para levar a bom termo um empreendimento desta ordem seria impossível deixar o teatro ficar como está. Entremos numa das habituais salas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Olhando ao redor, vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular: dão-nos a ideia de estarem retesando os músculos num esforço enorme, ou então de os terem relaxado por intenso esgotamento. Quase não convivem entre si [...]. (1978, p. 8-9)

É sobre esse estado do público que seu teatro político atua. Elementos como cenário e iluminação são pensados para suscitar um estado de lucidez, bem como o trabalho dos atores. Esse estado é popularmente conhecido como “distanciamento”, e consiste, principalmente, no ato de colocar o homem perante a si mesmo. Para atingir tal efeito, é preciso, essencialmente, provocar no público uma atmosfera de empatia que não se conduza a um transe.

O teatro político de Brecht possui diversas semelhanças e diferenças com a montagem de Nós, bem como com a visão de Lehmann. As principais diferenças se encontram principalmente na estrutura criada para esse encontro teatral. Porém, antes, é preciso destacar que os dois teatros estão separados cronologicamente por décadas, ou seja, a ideia de conteúdo político, capitalismo e de homem proletário, sofrem grandes alterações. Brecht parece utilizar uma ideia bastante apoiada nas figuras da burguesia e do proletariado. No caso da peça do Grupo Galpão, vê-se que esta organização se ordena de outra maneira ao man-

ter seus alicerces numa dimensão entre o dentro e o fora; inclusão e exclusão; público e privado; individual e coletivo; de um modo mais transitório e desfocado. Isto é, assim como atualmente essas noções transitam entre diversas instâncias, não há uma crítica clara a um setor social, ou mesmo, não há apenas um ponto de vista claro. Esse modo de operar vai de encontro ao que se propõe o Galpão enquanto coletivo, e à própria dramaturgia da peça, ao levar em consideração os posicionamentos e inquietações de todos.

A questão da forma ser política, trazida por Márcio Abreu e por Lehmann, também é vista no teatro épico, ao pretender realizar um tipo de encontro através do distanciamento que suscite um pensamento crítico ao espectador. Na verdade, o distanciamento também é encontrado no espetáculo, mas ele não se mantém o tempo todo. Seus estados de convivência e aproximação, bem como de consciência de si naquele espaço e tempo, permanecem em fluxo de intensidade, transitando entre os polos a cada nova cena. Vemos diferenças entre ambos no caso da narrativa construída. Os espetáculos de Brecht possuíam uma narrativa estruturada, com o fim de transmitir uma história, tendendo a uma conclusão no final, com personagens possuindo contornos delimitados. Em Nós existe um mote condutor, que é o preparo da sopa, fragmentado entre diversas cenas e manifestos. Não há uma conclusão final ou uma finalização delimitada; o espetáculo se dilui. Seus personagens suscitam ecos de opiniões. Sobre o conteúdo político, Brecht tece evidentes críticas aos modos de produção capitalista. Contudo, ele expõe também conflitos sobre outras formas de relação que, em princípio, não seriam vistas como políticas, mas que, se analisadas mais profundamente, veremos que não há separação. Nós também traz muitos aspectos de relações sociais que estão, principalmente hoje, atreladas a posicionamentos e conteúdos políticos mas através de uma

atenção voltada para as minorias, o que significa que a luta de classes não aparece mais como um eixo vertical para a visão política.

Para compreender melhor como o teatro que Brecht propõe e o espetáculo *Nós*, desenvolvem duas formas para um teatro político, e como suas diferenças estão diretamente vinculadas a uma organização social e políticas de respectivas épocas. Utilizarei o conceito de “multidão” formulado por Michael Hardt e Antonio Negri (1993). Primeiro, é necessário evidenciar que o capitalismo é visto de formas diferentes na modernidade e na pós-modernidade, e essa distinção terá consequências nas mudanças que ocorrem nas formas de produção e relações de trabalho. Portanto, a ideia de multidão aparece como uma forma diferente de considerar o eixo pelo qual o capitalismo era visto por Brecht. O capitalismo vivenciado e no qual Brecht se baseava era visto através de um eixo que organizava a noção de capital e trabalho sob um olhar de antagonismos de classes. No entanto, para sociedade atual, este é compreendido por suas minorias, baseadas em diferenças econômicas, culturais, raças, etnias, gêneros, orientações sexuais, etc. São exatamente essas diferenças múltiplas que caracterizam a ideia de multidão,

Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente. (HARDT, NEGRI, 1993, p. 13)

Em outras palavras, as diferenças e individualidades devem ser mantidas enquanto, ao mesmo tempo, a multidão vivencia um lugar comum. Para pensar como se deu essa transição, é preciso ver que a sociedade moderna era formada por corpos sociais estabelecidos através de

formas tradicionais de trabalho, e estes sofreram grandes mudanças ou até mesmo dissoluções (Idem, p. 248) com o decorrer da pós-modernidade e sua “produção biopolítica” (Idem, p. 15) ou do chamado “trabalho imaterial”, através do crescimento de oportunidades nos setores de serviços e dos tipos flexíveis e instáveis, mas que primordialmente não estão ligados a produção de bens materiais.

A partir deste pensamento, podemos trazer à luz diferenças entre Brecht e Nós. O primeiro, trabalhava tendo como base noções bem estruturadas de capital e proletários e, em suas obras, tecia diversas críticas a burguesia como unidade, procurando demonstrar as situações do ponto de vista do povo, do proletariado. No caso da peça, são abordados múltiplos assuntos e questões, sendo estas tanto individuais, quanto coletivas. As críticas e apontamentos estão difundidos de modo que sejam dirigidos a diversas camadas sociais. Essas, portanto, não são definidas apenas pelas relações de trabalho, mas também por diferenças raciais, de gênero, de estrutura, etc. Dessa forma, vemos que o espetáculo do Grupo Galpão está operando dentro de uma ideia onde as formas sociais não estão estruturadas e fixadas, assemelhando-se, até mesmo, a um cenário mais caótico.

Dentro desse cenário, vemos que a configuração estabelecida por Nós atua de modo a conectar diversas questões do cenário sócio político com a organização do Galpão enquanto grupo. Quando Rancière destaca a visão de Platão sobre a existência de formas e de efetividade sensível da palavra, do teatro e da escrita, o autor afirma que;

Ora, tais formas revelam-se de saída comprometidas com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo (2005, p.18).

Assim, Rancière coloca em evidência aspectos que residem nesta configuração do espetáculo. Primeiramente, as identidades, as posições de palavra são determinantes para as perguntas; quem vê e quem é visto? Quem exerce a palavra? “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade exerce” (RANCIÈRE, 2015, p.16). O autor se refere, aqui, aos trabalhadores que não possuem voz política por necessitarem de uma dedicação exclusiva ao seu trabalho. No entanto, essa sentença pode ser aplicada a Nós, pois ela está sendo tratada aqui como um teatro político, tanto em sua forma e constituição quanto no conteúdo. Ao abordar os âmbitos coletivos e individuais dos atores, do mesmo modo que se pensa as diferenças no conceito de multidão, o espetáculo desenvolve um trânsito entre a posição de palavra e de quem é visto, evidenciando, a todo momento, as múltiplas diferenças que são abarcadas nesse coletivo fictício. Logo, assim como Rancière coloca a visão de Platão, há o movimento dos simulacros da cena, oferecido às identificações do público e de outro, o movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários (Idem, p.18). Em segundo plano temos as partilhas do espaço e do tempo, que podem ser vistas no modo como o espetáculo oscila entre cena e ritual, dentro e fora, convivência e espectação: “Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços” (RANCIÈRE, 2015, p.17). Em outras palavras, em Nós, os limites e fronteiras estão desfocados, dando espaço a constantes mudanças e deslocamentos. Os modelos apresentados não se deslocam totalmente ao encontro um do outro. O público não se torna ator e o ator não se torna público, mas também não se encontram rígidos em suas condições originais. A partir da afirmação de Rancière, de

que “a política aí se apresenta como uma relação entre a cena e a sala, significação do corpo do ator, jogos da proximidade ou da distância” (2015, p.24) que vemos como as diversas conexões entre o breve panorama sócio político e o Galpão se apresentam no espetáculo.

Considerações finais

Ao observar esse conjunto de situações no qual o espetáculo Nós está inserido é possível pensar que ele vai além, nos seus aspectos e sua atuação política. É notável, na fala dos artistas, que eles não consideram o conteúdo por um ângulo político. No entanto, pode-se perceber que, na sua proposta de abordar e expor esses ecos de opiniões sobre assuntos diversos, juntamente com um manifesto individual de cada um deles, o conteúdo tem muita potência política. Destarte, o capitalismo e a subjetividade que a peça Nós encontra hoje são muito diferentes do que era encontrado por Brecht. Hardt e Negri destacam que a produção de subjetividade e a produção do comum podem formar, juntas, uma relação simbiótica em forma de espiral, este é o ponto de partida. Portanto, a subjetividade é produzida através da cooperação e da comunicação e que por sua vez, esta nova subjetividade produzirá outros meios de cooperação e comunicação e assim se segue (2013, p. 247-248).

Ao tratar, principalmente, do coletivo e suas relações diante de várias questões sociais, como o público e o privado, a tolerância e a intolerância, as diferenças, pode parecer que esses temas não estão diretamente atrelados ao universo político, seja de um modo panfletário ou levantando bandeiras, mas é possível ver que eles tratam de relações políticas. Não apenas relações políticas à deriva, mas que dialogam profundamente com a organização do Galpão enquanto coletivo de artistas que se propõem a tra-

balhar de modo que a coletividade e a convivência sejam o mote principal para a criação artística e a manutenção do grupo. A sua resistência em permanecer artistas que se encontram fora do principal eixo cultural do Brasil, com um repertório de experiências tão diversas e com diferentes diretores, são pontos que pulam para dentro do espetáculo. Traz consigo traços do contexto histórico em que está inserido, os últimos 35 anos e principalmente os últimos 3 anos, época em que a peça foi criada. As dificuldades que existem na convivência, e na evidência das diferenças. Assim como que posições a arte tem tomado e como ela tem sido vista pela sociedade. Pode parecer caótico, mas o que se vê aqui é a união de diversas falas e pontos de vista, bem como uma ideia de organização enquanto coletivo, que acabam por gerar esse espetáculo. Uma peça que se utiliza de diversas linguagens artísticas, aborda muitos temas e representa muitas figuras sociais, individuais e coletivas, e transita entre polos de representação, como a aproximação entre arte e vida. Por fim, é um espetáculo que atua em um trânsito constante e que encontra, ou talvez, esteja o tempo todo procurando, a sua própria produção do comum. Na visão do próprio Galpão e do diretor, a peça é política enquanto linguagem. Tal colocação vai ao encontro da ideia de Lehmann sobre o teatro político ser um espetáculo que possua uma forma política. Levantei, anteriormente, que essas visões podem ser extrapoladas, e que existe um conteúdo que aborda as relações políticas. No entanto, como ela se articula como linguagem, ou a forma, com que a peça foi construída também possui grandes potências nesse sentido. Nós continua sendo uma peça, feita para um espaço de teatro, com dramaturgia, palco delimitado e cadeiras para o público, mas a grande diferença está em que, através dessa linguagem, o espetáculo propõe um estado de convivência.

Na proposta de construir um trabalho político, a escolha

por tal linguagem, pelo teatro permeado pela performance, é essencial para estabelecer essa convivência. Este é um trabalho que aborda as relações que os indivíduos estabelecem, entre si e com a estrutura organizacional. As dimensões entre a tolerância e a diferença, do público e do privado, do dentro e do fora. No entanto, a forma com que se aborda o assunto também é fundamental. Para melhor esclarecer, não considero, aqui, “forma” no sentido de regra ou método aplicado de forma igual, acabado e fechado. O termo forma é trazido, a fim de corroborar com a questão da abordagem, como conteúdo, como dispositivo de ativação, no sentido de forma como uma ação inacabada, que se desenvolverá a partir da aproximação com o outro, tornando-o um participante, seja intelectualmente mais crítico ou, ainda, envolvido em ações. Contudo, a abordagem escolhida para as figuras representadas, além das escolhas cênicas, traz com mais força a questão da presença de indivíduos sem aprofundamento psicológico ou histórico, diferentes entre si em convivência, do que a figura de personagens, que está atrelada a uma linguagem de ficção. Apesar da peça ser uma ficção, a linguagem, com o conteúdo e o modo como eles se utilizam dos elementos da cena e do teatro, impulsiona e traz de volta, constantemente, o espectador para o tempo real. Assim, como afirma a atriz Teuda Bara, a palavra que ela utiliza para explicar essa peça é “verdadeiro”. É a sua presença, do ator, e é o seu posicionamento. A voz que se exprime, é a do ator, e não uma construção de fala para uma personagem. Em outras palavras, os debates que o próprio coletivo produz foram trazidos para cena.

Qual seria o teatro político nos dias de hoje? Faço aqui a mesma pergunta que o Galpão fez a si no início do seu processo para pensar este espetáculo, que possui muitas camadas anteriores e no momento da cena. Acredito que, de alguma maneira, as possíveis respostas para essa

pergunta, ainda dialoguem com o teatro épico. O que se busca é criar uma experiência política, que se constitua, principalmente, de um público participativo, em diferentes níveis. Pode ser intelectualmente ou com envolvimento físico na cena. Um ponto essencial para pensar esse importante espaço do público é o espaço que o artista cede a ele, e de que modo essa relação é estabelecida, ou ainda, como a(s) ideia(s) é apresentada. Todo teatro é político? Penso que sim, mas penso também que eles o são de formas diferentes. Pode-se pensar aspectos dessa relação com o público, o modo a criar atritos e dar espaço para que ele também contribua e crie a partir da sua experiência. No espetáculo, os nós, no sentido material, são questões que são ofertadas sem realmente chegar ao fim de nenhuma delas, através de personagens que são ecos de personificações e opiniões encontradas na nossa sociedade. Nada se conclui e, desse modo, que Nós se dilui no público.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política:** Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014.
- HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. **Multidão.** Rio de Janeiro: Record, 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política.** São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.
- MOREIRA, Eduardo. **Grupo Galpão** Uma história de encontros. Belo Horizonte: DUO EDITORIAL, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes LTDA, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: EXO experimental org, 2005.

ROLNIK, Raquel. De et al. **Cidades Rebeldes**. São Paulo:
Editora Boitempo, 2013.

DESCOLONIZAÇÃO E DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA ATRAVÉS DA PEDAGOGIA TEATRAL

Paula Nunes Lages (Mestrado)
Orientador Clóvis Dias Massa (PPGAC UFRGS)

Resumo

O artigo se propõe a tecer reflexões a partir de relações entre práticas pedagógicas das Oficinas Populares de Teatro do projeto Descentralização da Cultura, implementado na cidade de Porto Alegre (RS), com práticas e/ou movimentos culturais que se propõem a promover a Descolonização de Saberes e do Conhecimento no Brasil, no sentido de analisar movimentos de proporcionar, gratuita e publicamente, formação de artistas de periferias e centro da cidade de Porto Alegre (capital do Rio Grande do Sul), e, em que medida essas ações podem promover uma maior diversidade cultural e um auto-reconhecimento da cultura local. Utilizando trechos de entrevistas com alguns ex-participantes das Oficinas Populares de Teatro do Descentralização da Cultura, aliadas a textos de autores que tratam da questão da Descolonização/Decolonização, o artigo traz reflexões sobre possíveis contribuições do projeto para o surgimento de artistas mais alinhados com a produção cultural latino-americana, diversa e independente dos padrões globalizados impostos pela indústria cultural.

Palavras-chave

Teatro, pedagogia, cultura, descentralização, descolonização.

O Brasil é um dos países que foi fortemente marcado pelo processo de colonização e exploração ocorrido mundialmente a partir do final século XV. Marcas essas que são determinantes nas atuais estruturas sociais, econômicas e culturais do país. É importante frisar que o movimento de colonização brasileira ocorreu de forma extremamente brutal e violenta, com a escravidão dos povos africanos, com o genocídio dos povos originários indígenas e com a exploração dos recursos naturais do país. Infeliz-

mente, de uma forma ou outra, essas questões ainda não foram superadas pela realidade da sociedade brasileira, uma vez que as comunidades indígenas continuam ameaçadas em sua existência, a população negra, além de também sofrer com o preconceito e a violência, ainda é a mais pobre e menos remunerada pelo seu trabalho e os recursos naturais brasileiros continuam a serem explorados por empresas multinacionais, sem responsabilidade com o meio ambiente. Além do contexto histórico e político, a colonização também deixou profundas marcas no modo de ser dos indivíduos desses países colonizados, como o Brasil :

A colonização no âmbito do saber é produto de um longo processo de colonialidade que continuou reproduzindo as lógicas econômicas, políticas, cognitivas, da existência, da relação com a natureza, etc, que foram forjadas no período colonial (WYNTER, 2003). Frente a essas lógicas da modernidade, colonialidade, que remontam ao século XVI, podemos identificar diversos momentos, ações, eventos de resistência política e epistêmica, que nomeamos, ao lado de muitos outros, como decolonialidade, giro decolonial, ou projeto decolonial (CASTRO GOMES; GROSGOUEL, 2007; MALDONADO TORRES, 2006; WALSH, 2009; apud. WALSH, 2013).

E como que podem se constituir esses movimentos de resistência em relação ao saber? De acordo com Kilomba (2016, p.8), “Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e poder”. Portanto, se trata de um exercício constante de buscar inverter a lógica dos poderes estabelecidos em seu contexto social. Segundo Alcure (2017), descolonizar é também descentralizar o conhecimento. E de que maneiras a ação de descentralizar o conhecimento pode promover também um processo de descolonização cultural?

A questão da descolonização dos saberes pode trazer uma série de questionamentos ao campo do fazer

teatral. O projeto Descentralização da Cultura existe em Porto Alegre desde 1993 e foi pioneiro em promover uma grande quantidade de oficinas e eventos culturais gratuitos em zonas descentralizadas da cidade; também promoveu a articulação entre lideranças comunitárias e poder público, para o fomento da cultura do município. E assim, ao longo dos seus 25 anos de trajetória, em alguns períodos mais, outros menos, constituiu-se em um programa expressivo, que fomentou a criação artística de porto-alegrenses oriundos de várias regiões da cidade, com perfis sociais e culturais diversificados.

A seguir, serão destacadas experiências das Oficinas Populares de Teatro do projeto em questão, que podem servir de exemplo de ações de Descolonização, pois, em seu funcionamento e estrutura, acabaram por se constituir muitas vezes em espaços de potência pedagógica, artística e política, que resultou no surgimento de novos sujeitos culturais ocupando os espaços de produção cultural de seu meio:

Cultura e arte como processo. As Oficinas Populares de Teatro do Projeto de Descentralização norteiam-se pelo enraizamento da cultura como práxis, alheia à política que se limita ao financiamento do produto, ou apenas à promoção de eventos. Nesse sentido, descentralizar torna-se sinônimo de democratizar, pois visa ao estímulo do fenômeno artístico-cultural em diversas regiões da cidade, transferindo a linha de ação política geograficamente para a periferia. (MASSA, 2004, p.12)

As oficinas podem ser um meio pedagógico que possibilita desconstruir, desaprender e descolonizar o conhecimento por via do teatro, por serem caracterizadas por uma maior liberdade, pois são espaços de educação não-formal, e pela via artística? E, antes de mais nada, espaços de encontro e troca entre pessoas? Serão destacados a seguir alguns trechos de entrevistas feitas com exemplos de novos sujeitos culturais, que alavancaram suas carreiras

artísticas na cidade de Porto Alegre, bastante incentivados pelo projeto Descentralização da Cultura, os quais lançam reflexões a partir de suas experiências com as oficinas do projeto.

Dedy Ricardo atualmente é atriz e professora da rede municipal de ensino da cidade de São Leopoldo (RS). Na década de 90, teve suas primeiras experiências teatrais com um grupo de evangelização teatral, porém, foi através da sua experiência como afinada das Oficinas Populares de Teatro da Descentralização que descobriu que este é o ofício o qual gostaria de dedicar-se profissionalmente. Ela reflete sobre como a experiência da Descentralização a afeta como artista negra, e como o projeto pode ter influenciado o meio teatral na cidade de Porto Alegre:

E eu acho também a questão de que, antes da Descentralização tinha muito menos artistas negros e negras nos palcos. A Descentralização nos traz pra esses palcos, e quando ela me traz, ela não me traz só como corpo. Ela não traz só a minha pele negra, o meu cabelo embaraçado, os meus dreads, sabe? Ela traz um discurso de negritude que eu trago para o palco, uma experiência de negritude que eu trago para o palco (...) Ela traz uma experiência de negritude pra ser, pro palco, e isso muda, de certa forma, a cena teatral de Porto Alegre, isso, né? Isso bota cor (risos), isso coloca cor na cena teatral de Porto Alegre, enriquece, enriquece o debate e enriquece as artes cênicas em geral, certamente. Acho que nesse sentido, sim. Muito embora se tu vai pensar assim, “ah, qual é o objetivo da Descentralização”. Não, isso não era o objetivo. Só que acontece naturalmente. (RICARDO, 2018)

Não tem como refletir sobre a questão da Descolonização no Brasil sem situar histórica e socialmente uma das maiores feridas abertas da sociedade brasileira, que foi a questão da escravidão dos povos africanos, uma das raízes mais profundas que pode explicar muito sobre a problemática da desigualdade social brasileira, uma vez que as pessoas que foram trazidas de maneira forçada de seu país, alijadas completamente de seus direitos humanos,

ainda não tiveram uma reparação social até os dias atuais. É importante destacar algumas políticas públicas implementadas nos últimos 15 anos, como a política de cotas raciais e sociais para ingresso no ensino superior público, que buscaram diminuir esse abismo social, mas que estão longe de resolver esse conflito racial da sociedade brasileira.

Gilmar Collares também teve uma de suas primeiras experiências com teatro através das oficinas do Descentralização, na década de 90. Hoje ele é ator e professor de teatro formado pela UERGS, e também é músico. Ele traz na sua entrevista uma reflexão sobre o que a experiência do projeto de Descentralização na cidade de Porto Alegre pode ter desconstruído também de noções comuns do que se entende por teatro, e principalmente do que se entende sobre a postura e perfil do artista de teatro:

(...) eu me lembro que tinha um grupo muito forte, que era duma vila bem problemática assim, que agora eu não me lembro que vila era, sempre muito, a gente sempre esperava pra ver as peças deles, eu não me lembro qual que, e eram assim, eram todos meninos, e era de uma força aqueles guris em cena, eram todos negros, todos meninos assim, jovens, e eles sempre traziam muito a realidade deles assim pra cena e eu me lembro que eles chegavam assim no teatro com caixas de banana, sabe, tipo, foda-se o teatro, né a gente veio com caixa de banana porque a gente vai comer durante as peças é óbvio que a gente vai comer, a gente não vai ver peça sentadinho, quietinho, ou melhor, a gente ficar aqui, na concentração antes de entrar em cena. Atrás do palco, era um pagodão e todo mundo comendo banana, sabe? Então aquela ideia de, o ator concentrado, não era eu me lembro, o caso da banana era inesquecível assim, porque era um cacho de banana desse tamanho, eram dois que carregavam, um na frente e outro atrás, né. E a gente até pensou que era da peça e não, e era porque eles tinham pego pra comer ali atrás enquanto não entravam em cena. Maravilhoso. E um pagodão. Era maravilhoso assim, né. Então, isso assim né, com certeza, tem essa ruptura né, isso também é teatro? Sim, né? Também é teatro (COLLARES, 2018).

A questão da maior acessibilidade pública e demo-

cratização da arte, provocou um novo sujeito, com um perfil mais diverso do artista na cena teatral, com outras dinâmicas de expressão e criação, provocando assim também a diversificação da própria indústria cultural. Isso também rompe com algumas definições do que se é arte, e teatro. Dedy Ricardo, em sua entrevista, contribui para a problematização sobre o olhar que se tem sobre o artista, e seu papel perante a sociedade:

Eu lembro da minha mãe me falar uma vez assim “ah, eu vi uns rapazes no ônibus, fazendo teatro, e eles eram muito bons, muito bons, mas porque eles não se valorizam, né?” Eu disse bem assim: “Tu quer dizer que eles não se valorizam porque eles tão fazendo no ônibus?”, e ela “É, porque eles não vão pra um teatro fazer num lugar, bonito”. Daí eu: “Mãe, se eles não tivessem no ônibus, tu não tinha visto. Sabe, eles se valorizam e eles te valorizam”. Entende? E pra mim assim, eu recebi uma formação via Descentralização da Cultura (RICARDO, 2018).

A Pedagogia Teatral possui a potência de ir além do conceito de descolonização dos saberes, pois, no teatro, o processo de descolonização também parte de um trabalho de auto-descoberta a partir da própria corporalidade, portanto, de um processo de descolonização de saberes do próprio corpo dos indivíduos envolvidos. Paulo Flores é ator da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, coletivo de teatro atuante na cidade de Porto Alegre há mais de 40 anos. Paulo trabalhou como oficinairo do projeto Descentralização da Cultura até o ano de 2004, em parceria com o projeto desenvolvido pela Tribo denominado “Teatro como Instrumento de Discussão Social”, e relata um pouco dos seus propósitos como oficinairo e artista dentro do Descentralização:

(...) a gente sempre fala que a oficina de teatro traz essa ideia da “descolonização do corpo”, porque a gente, a nossa sociedade é extremamente castradora, restringe o nosso corpo. E o teatro, essa ideia de um teatro

que trabalha muito o movimento, a expressão a partir do movimento, né, isso contribui pra trazer pra esses jovens e esses adultos a descoberta do seu corpo, enquanto potência e enquanto meio de expressão, e claro, a questão de estimular o olhar crítico. (FLORES, 2018)

Tânia Farias também é atuadora do Ói Nós Aqui Traveiz e ex-oficineira do Descentralização da Cultura. Em entrevista para realização do Livro “Histórias Incompletas”, do Prof. Dr. Clóvis Massa, Tânia relata um pouco mais sobre o que chama de “trabalho de descolonização corporal, no qual as pessoas se dão conta que o corpo expressa muito mais do que fazem no dia-a-dia. Ao proporcionar o reconhecimento do potencial do indivíduo, a atividade teatral faz com que as pessoas se tornem mais atuantes no cotidiano, propondo coisas no meio em que vivem”. (MASSA, 2004, p. 49). Esse aprendizado, que passa também pelo corpo, é uma nova forma de se pensar a construção do conhecimento e requer novas abordagens pedagógicas dentro do campo artístico teatral. De acordo com Belém, (2016, p. 126): “... os processos de criação nas artes da cena podem ser pensados, portanto, como um laboratório para a vivência, o ensino e a aprendizagem de saberes outros, pela via do corpo, regidos por uma ética de respeito às diferenças”.

Em uma problematização trazida pelo texto “Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida”, AL-CURE (2017), mostra que é preciso ter cuidado com o termo “artista de periferia”, para que não se acabe reforçando mais ainda o preconceito e a exclusão social, ao invés de incentivar uma inclusão que coloque o “novo sujeito cultural” como protagonista de suas próprias produções e pensamento. Sobre o termo “artista de periferia” reflete que:

(...) se por um lado pode ser recusado, como diz, Patrick , porque é limitador em termos estéticos, reifica estereótipos racistas e preconcei-

tos estruturais, por outro, acessa modos de produção que, no contexto do desenvolvimento das políticas de cultura de “periferia”, antes invisíveis ou perdidas no suposto “vazio cultural”, existirem por si mesmas sem serem apenas itens de contrapartidas sociais, de projetos civilizatórios do centro. (ALCURE, 2017, p.32)

A própria acessibilidade cultural, dependendo dos propósitos pelo quais é implementada, pode se tornar um meio tanto de emancipação e descolonização cultural e cidadã, como pode servir aos objetivos contrários, de entretenimento, colonização e cooptação social.

O projeto Descentralização da Cultura caracterizou-se por ter momentos e características distintos em seus 25 anos de existência, nos quais os perfis político-partidários e ideológicos das diferentes gestões da Prefeitura de Porto Alegre influenciaram profundamente o programa em seu viés político e em sua infraestrutura. Por se tratar de um projeto financiado e administrado pela Prefeitura de Porto Alegre, a possibilidade da experiência artística do Descentralização se encontra atravessada pelos projetos políticos de governo de quem está no poder público municipal. Em 2004, após 16 anos de gestão municipal em Porto Alegre, o Partido dos Trabalhadores perde as eleições para José Fogaça, do MDB, o que muda profundamente os propósitos políticos do Descentralização. A partir desse novo cenário político, os grupos artísticos e cidadãos que idealizaram o projeto, foram perdendo espaço na coordenação para apenas ocupar a parte de ministrar as oficinas e executar os eventos artísticos. De acordo com Coto (2012, p.127), “a desvinculação dos coletivos que foram responsáveis pela construção do programa que tiveram algum enfrentamento com a coordenação levaram a um movimento de despolitização da oficina”. Esse processo também ocasionou uma fragmentação das ações do programa, já que seus agentes culturais começaram a funcionar de maneira

isolada, o que também ocasionou um esvaziamento político dos propósitos do programa. Também os recursos disponíveis para a realização do projeto foram sistematicamente reduzidos ao longo de sua última década. Segundo a autora, “O orçamento que em 2004 era de 1 milhão e 400 mil foi reduzido em 2006 para cerca de 300 mil reais” (COTO, 2012, p.127).

No ano de 2017, troca-se novamente a gestão de Porto Alegre do MDB, para a Administração de Nelson Marchezan Jr., do PSDB, um partido conhecido por se posicionar diversas vezes a favor do Estado Mínimo e das privatizações. E, na sua administração, a cidade de Porto Alegre sofre profundos cortes na área da cultura. Ações como a intenção da prefeitura de cobrar aluguel para se ter um espaço na Feira do Livro de 2018 (que felizmente, graças à mobilização popular, não se concretizou) e fechamento de mais espaços culturais para reformas, que muitas vezes acabam paralisando por falta de verbas, deixando os espaços ociosos por anos, causam prejuízos irreversíveis à classe artística porto-alegrense e à sociedade. Fazendo um comparativo, no ano de 2009, o Descentralização da Cultura chegou a realizar mais de 100 oficinas, porém em 2017, o número de oficinas da Descentralização caiu para 17, e o tempo de duração das mesmas diminuiu de 9 para 3 meses e o número de eventos culturais do projeto também diminuiu. Conclui-se que o contingenciamento crescente da verba para o Descentralização dificulta ou impossibilita a maior parte das oficinas e das atividades de acontecerem, trazendo assim um choque de realidade: Porto Alegre, que por um período já foi reconhecida como uma cidade de efervescência cultural, encontra-se esvaziada de muitas de suas atividades culturais, e de sua acessibilidade das mesmas para a população.

O processo de descolonização de saberes, se constitui também como um processo de descolonização cultural,

e é um longo e complexo caminho que necessita ser percorrido, pois a maior parte de populações de países colonizados, como o Brasil, precisa encontrar ou criar espaços de auto-conhecimento e auto-afirmação, a nível individual e social. A Descolonização precisa agir como uma ruptura de paradigmas e vícios constituídos em séculos de colonização, que, em face dos avanços tecnológicos, se constitui em novas roupagens, como a globalização, que favorece o acesso a novas culturas, mas acaba favorecendo os grupos de maior poder econômico. Por isso, o conceito de Descolonização ou Decolonização precisa ser sempre reafirmado e tensionado em espaços de produção cultural, com o intuito que, do reconhecimento dessa problemática social, emergjam novos saberes que enriqueçam e diversifiquem a cultura e o pensamento da humanidade.

Referências

BELÉM, Elisa. “Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial”. *Sala Preta*, 16(1), 120-131. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i1p120-131>. USP, São Paulo, 2016.

COLLARES, Gilmar. “Gilmar Collares depoimento” (jul. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

COTO, Gabriela Cordioli. **Limites e Potencialidades da participação no programa Descentralização da Cultura de Porto Alegre**. 2012. 155 f.

FLORES, Paulo. “Paulo Nunes Flores depoimento (ago. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

KILOMBA, Grada. 'Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance'. Tradução: Jessica Oliveira. s.d. Disponível em <http://www.goethe.demmo/priv/15259710-S-TANDART.pdf>. Acesso em 22/12/2018 2016.

LEAL, Mara Lúcia, ALCURE, Adriana Schneider, BACELAR, Camila Bastos, AZEVEDO, Maria Thereza. 'Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida'. in Revista Ouvirouver. v.13n.1. p 29-30. Uberlândia. jan-jun. 2017.

MASSA, Clóvis. **Histórias Incompletas: As Oficinas Populares de Teatro do Projeto de Descentralização da Cultura**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

RICARDO, Dedy. "Edilaine Ricardo Machado depoimento" (jul. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

DRAMATURGIAS A PARTIR DE CRIADORES: DESMONTAGENS DE PERCURSOS CRIATIVOS.

Sandro Luis Costa da Silva (Doutorando ECCO/UFMT)

Maria Thereza Oliveira Azevedo (Orientação -PPG ECCO/UFMT)

Resumo

Este texto trata de poéticas de construção teatral no tempo presente com o foco em dramaturgias a partir de criADORES. Observa a produção de artistas da cena no contexto latino americano: Grupo Luna Lunera, no Brasil e Grupo Yuyachkani, no Perú para detectar metodologias de processos de criação que estão embrenhadas com as biografias dos seus criADORES. A pesquisa percebeu que nestas poéticas, as práticas denominadas como “teatro do Real” e “auto-ficção” podem estar relacionadas a uma “resistência decolonial”. Parto da hipótese de que algumas dramaturgias latino americanas, a partir de atores e atrizes, criadas por procedimentos de autoficção ou autobiografia, ao trazerem à tona suas histórias de vida e histórias do seu grupo social, podem estar se expressando como uma resistência decolonial. A pesquisa é oriunda dos debates ocorridos no Grupo de Pesquisa Artes Híbridas: intersecções, contaminações e transversalidades ligado ao Programa de Pós Graduação da Universidade Federal de Mato Grosso.

DramaturgiaS a partir de criADORES

Ao propor discutir a partir da observação de dois processos criativos diferentes no contexto latino americano: Grupo Luna Lunera, no Brasil e Grupo Yuyachkani, no Perú, tenho a noção da envergadura e interdisciplinaridade das temáticas. Mas levamos em conta de que ainda tem muito para ser investigado e teorizado, acerca do trabalho cênicos que surgem a partir das proposições de atrizes e atores, até chegarmos a uma tese consistente que ora con-

sideramos como “dramaturgias a partir de criATORES”. Atualmente o trabalho de atrizes e atores, não consiste como anteriormente, apenas na memorização de textos previamente escritos ou na execução de uma coreografia. Existe agora um entendimento mais amplo acerca da necessidade dos artistas aprimorarem as suas habilidades cênicas, bem como o engajar-se em questões sociais, mas que estejam relacionadas com a temática de suas criações. O criATOR, conforme nosso entendimento é aquele artista que não só pauta a sua criação com elementos verídicos extraídos da sua autobiografia, mas também busca fazer conexão com biografias outras, produzindo uma arte com a emissão do seu ponto de vista engajado. Assim entendemos que as poéticas de criATORES são atravessadas por uma noção de engajamento artístico.

O produzir teatro na contemporaneidade requer saber fazer perguntas relevantes antes de alçar um vôo criativo, por isso, que sentido tem fazer teatro hoje, em meio a tantas outras formas de consumo cultural? O que move os artistas a quererem criar? Que transformações ocorreram e em que elas diferem nas metodologias para produção de teatro atualmente? Seria possível produzir uma arte sem que ela esteja refém de uma colonialidade? **COMO SOU AMÉRICA LATINA E SOU GROTOWSKI, MEYERHOLD, BRECHT, STANISLAVSKI?** Dentre tantos avanços no campo teatral, assim como existem várias denominações para dramaturgias, poderíamos aventar que existem agora DramaturgiaS a partir de criATORES e essa é a nossa discussão.

Comumente o fenômeno teatral acontece durante uma apresentação, seja ela espetáculo, uma experiência cênica ou uma performance, mas é importante entender que “O teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também ao contexto real em que ocorre um entrecruzamento único de vida real e cotidiana e de

vida esteticamente organizada.” (LEHMANN, 2007 p.18) Por isso é relevante lembrar que todo jogo teatral só é possível com a presença ao menos de um ator ou de uma atriz, pois são eles quem fazem a ponte entre arte e vida, realidade e ficção.

Tanto os temas como os modos de produção teatral de grupos e artistas latinos americanos no presente, cabendo aqui destacar o “teatro de pesquisa” porque perscruta aspectos culturais nossos e é um teatro que está mais comprometido e sintonizado com as perspectivas das ciências sociais e da antropologia. Esse teatro também vai ao encontro das demarcações como as propostas do movimento “El Giro-Decolonial” (TORRES, 2008), que coloca a América Latina no centro das discussões com seus problemas, desde o princípio de sua colonização até o presente.

A utilização de fatos e experiências da vida real não fica restrita ao campo teatral, mas isso é um elemento comum que alicerça muitas das produções no teatro contemporâneo, e por isso, recebeu diversas nomenclaturas como a expressão “teatros do real”, termo que foi cunhado por Maryvonne Saison na década de 1990, mas que vai recebendo várias nomenclaturas. Uma justificativa que é recorrente entre diversos criadores, pois a cena teatral contemporânea tem se utilizado de elementos verídicos como forma do teatro fazer uma autoreferência, e assim, o teatro reflete sobre si mesmo. “Para muitos autores, essa problematização das camadas representativas de um espetáculo, a partir da tentativa de anexação do real em cena, é vista como uma potente dimensão crítica do teatro contemporâneo.” (MENDES, 2013 p.46)

No que tange a realidade cênica extrapolada sobre o palco, o teatro atualmente tem se pautado sobretudo com memórias e histórias, justamente porque não quer ficar restrito apenas à sala de espetáculo, mas também por que ele pode contar com um “espectador emancipado” (RAN-

CIÈRE, 2008) que pode em sua vida prática partir para a ação. Ante a isso, através dos artistas, as artes da cena querem ir além e perambular através do imaginário do espectador, a ponto de o teatro sair transformando realidades de atores e não atores. A isto, José A. Sánchez (2007) denominou como “Prácticas de lo real en la escena contemporánea” que ocorre com:

La superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado, constituye un punto de partida recurrente en el trabajo escénico de numerosos colectivos latinoamericanos (TEC, La Candelaria, Escambray, Yuyachkani) para quienes la restitución de lo acontecido constituye en sí mismo un instrumento de intervención social. La voluntad de dar voz a los otros tiene continuidad en la obra de quienes pretendieron directamente hacer actuar a los otros, por medio de prácticas participativas de carácter revolucionario, o por medio de juegos subversivos, concebidos como ejercicios de afirmación o resistencia. (SÁNCHEZ, 2007 p.6)

Algumas das experimentações que ocorrem no teatro contemporâneo fazem o uso de biografias, mais precisamente autobiografias dos criADORES. Esta prática criativa também denominada de “teatralidades do real”, possibilita que dramaturgias de espetáculos emergem dos fatos reais extraídos das biografias dos próprios artistas que se expõem corajosamente. O uso de biografias e mais precisamente as autobiografias de atrizes e de atores, cujas vivências e fatos de suas vidas pessoais são apropriados para construções cênicas, estas são algumas das experimentações que ocorrem no teatro contemporâneo. Esta é também uma das metodologia empregadas nos processos criativos dos Grupos Yuyachkani do Peru e Luna Lunera do Brasil que abordamos nesse artigo.

Márcia Abujamra observa que espetáculos que lancem mão de recursos como as “teatralidades do real” podem encontrar, dentre outros desdobramentos, uma forma

para fazer com que o espectador reflita sobre a sua existência. Essa prática é justificada pois “o ator que conta sua história, da maneira que escolhe contá-la, torna-se um criador de si mesmo, contando e recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro. Nesse sentido, talvez o uso da autobiografia seja uma busca da “aura perdida” do teatro.” (ABUJAMRA, 2013 p.76) A autora defende ainda que esse recurso pode ser um aspecto de qualidade que possibilita revitalizar a prática teatral.

Yuyachkani e a desterritorialização das estéticas colonizadoras

O Grupo Yuyachkani fundado em 1971 é um dos mais antigos coletivos de teatro peruano, que está em plena atividade artística. Há quarenta e sete anos ele segue conciliando uma agenda nacional e internacional com apresentações de espetáculos, demonstrações técnicas dos seus processos criativos, além do ativismo junto a CVR (Comissão de Verdade e Reconciliação do Perú) entre outras ações. Desde o princípio esse coletivo surgiu com o propósito de provocar questionamentos, a começar pelo próprio nome, Yuyachkani que significa “estou pensando, estou recordando”. Em quase meio século com mesmo corpus operandi, o Grupo Yuyachkani reatualiza as determinações históricas de forma a confrontá-las e subvertê-las.

Uma prática que chama a atenção no Grupo Yuyachkani é a especialização da pesquisa pessoal de cada um dos seus membros, cujas técnicas como canto, danças, artes marciais, máscara e teatro de bonecos, tudo foi sendo aprimorado e retransmitido entre eles por quase meio século desde que estão juntos. O aprimoramento desses artistas implicou no desenvolvimento de técnicas de atuação que desdobram em engajamentos à questões sociais peruanas nas suas poéticas para construção cênica. Os artistas utili-

zam as memórias das próprias vivências para produzirem obras por meios de processos como “auto-ficção”, “teatro do real” ou “teatro documentário”, (SOLLER, 2008) o que por ora podem ser considerados como práticas decoloniais e que denominamos como construções de DramaturgiaS a partir de criATORES.

Os aspectos culturais andinos marginalizados e ocultados, mais precisamente a história não oficial do país como as violências contra campesinos, indígenas, mulheres, intelectuais, artistas entre outros, são temas caros que são (re)investigados pelos criATORES de Yuyachkani. Mas o revirar das histórias pessoal e coletiva é o que os retroalimenta e constitui hoje o principal motivo para a construção dos espetáculos do grupo.

A fim de contrapor e enfrentar as violências subjetivas que ainda perduram no país, há um forte embasamento nos atores, acerca das culturas populares peruanas com suas danças, músicas, cantos religiosos e flautas andinas. No entender destes artistas, a memória ao ser desvelada faz aparecer os reais problemas sociais do Peru e isso consiste a razão de existência e das empreitadas do Grupo Yuyachkani na contemporaneidade.

Nos espetáculos do Grupo Yuyachkani, há uma mistura das biografias dos seus atores e a história do Perú e isso vai de encontro com a tese de Memória Coletiva de Maurice Halbwachs (1990), e por isso, pode-se dizer que as obras de Yuyachkani lida com memória autobiográfica e memória histórica, sendo que a primeira se apoia na segunda, pois toda história de nossas vidas faz parte da história em geral como defende Halbwachs.

A montagem Los Músicos Ambulantes criada em 1982, a partir da obra Os Músicos de Bremen dos Irmãos Grimm, é um híbrido que mistura a cultura popular peruana, a tradição do teatro das máscaras da comedia del'arte italiana e mais a teoria do teatro político brechtiano. A par-

tir da experiência cênica com esta montagem *Los Músicos Ambulantes*, o grupo tomou a decisão de não mais produzir espetáculos para mero entretenimento. As encenações passariam a ser feitas a partir das vivências e memórias históricas relacionadas com as vidas dos artistas-cidadãos peruanos.

Essa maneira de criar adotada por Yuyachkani vai ao encontro do que escreveram André Carreira e Ana Bulhões, no artigo *Entre o mostrar e vivenciar: Cenas do teatro do Real*, onde eles fazem uma diferenciação entre o real tratado com tema e o real como experiência. Neste caso, trata-se da utilização do “real como moeda corrente de um teatro que pretende construir um espaço de pertencimento, como alternativa ao teatro do simples entretenimento.” Esta prática de utilizar “teatralidades do real” foi a maneira que Yuyachkani encontrou para atuar contra a banalização do termo baseado em fatos reais, apropriado e banalizado pela indústria de entretenimentos.

Segundo a atriz Ana Correa, comparando um espetáculo que foi concebido com o material precioso criado a partir de memórias e um espetáculo criado a partir de um texto pronto, sem sombra de dúvida o espetáculo mais potente é aquele com utilização de memórias. Para a atriz muitas de suas vivências são hoje o seu tesouro para criação como ela própria define: “a memória é a chave, ela é o essencial”. Por isso, ir a uma feira para fotografar os corpos que ali habitam, assim como observar um conjunto de estatuárias e em seguida buscar a reprodução das imagens observadas com o seu próprio corpo, tudo deve ser meticolosamente investigado, sobretudo a relação estabelecida com os objetos. Segundo Ana Correa, “os objetos sempre nos dizem algo”.

Dentre os espetáculos de repertório do grupo Yuyachkani, *Sin Titulo – Técnica Mixta* é um híbrido por excelência que tem muito de teatro performativo. Mas um

aspecto deve ser destacado nesse processo criativo, que é o fato dos criATORES terem usado como ponto de partida para criação as suas memórias individuais. Mas as cenas do espetáculo foram construídas com várias outras memórias e com a interação e atravessamentos entre criATORES e cocriadores. Isso dialoga com o pensamento de Eleonora Fabião, que amplia os estudos no campo das artes performativas, sugerindo caminhos com práticas que ainda são poucas, mas que tem no ato da criação coletiva novas formas para construir espetáculos. Segundo Fabião:

“(...) performances que, de alguma maneira, encontram no grupo o corpo e a energia necessários para outros vôos dramaturgicos. Algo belo e poderoso disseminado tanto por trabalhos de grupos teatrais como por performers é a indissociabilidade entre ética e estética, entre política e estética. (FABIÃO, 2009 p.245)

Observando os processos de criação de Yuyachkani a partir dos seus criATORES, “cada um fala da sua dor, mas uma memória só deve ser compartilhada, quando no teatro ela esteja relacionada com uma causa coletiva e não apenas individual,” alerta Ana Correa. Eis a condição para selecionar aquilo que vale a pena ser levado à cena. A vasta experiência de lutas e resistências ante as constantes ameaças feitas a este grupo, que se aproxima de completar meio século (r)existência, até aqui tudo os levou a uma escolha daquilo que é fundamental para nortear os aspectos éticos, ideológicos e estéticos de Yuyachkani sintetizado no seguinte bordão: “Hoje, queremos um teatro que dialogue com os problemas do Perú” e é esta causa que move esses artistas-cidadãos a criarem.

O processo criativo do espetáculo Urgente

O Luna Lunera Companhia de Teatro surgiu em 2001, oriundo do curso de formação para atores do Palácio

das Artes em Belo Horizonte-MG. Em 2016, estreou seu sétimo espetáculo intitulado *Urgente*. Esta é uma encenação cuja dramaturgia nasceu durante o processo de criação e é assinada coletivamente entre Luna Lunera Cia. de Teatro-MG e Áreas Coletivo-RJ. O espetáculo *Urgente* surgiu a partir de uma inquietação entre os artistas dos coletivos envolvidos, que constataram uma sensação de que o tempo presente tem passado mais rápido. Com esse motivador eles construíram um espetáculo que aborda as relações contemporâneas com o tempo e que estão pautadas em urgências pessoais e sociais. Os interesses em comum, assim como as metodologias para criação coletiva empregadas, isso foi o que aproximou ambos os grupos a pactuaram uma empreitada de construção compartilhada.

Questões provocativas foram feitas aos atores: “O que é realmente urgente? O que é realmente essencial? O que já foi feito e que te resta? O que é urgente para cada um?” Estas perguntas foram respondidas de forma abrangente nas primeiras rodas de discussão, mas segundo os atores do grupo, o que havia de mais urgente para cada um, isso foi guardado em segredo como um trunfo pessoal e usado de forma não explícita, durante o processo criativo que se valeu muito de improvisações para construir cenas.

Os atores foram desafiados a explorarem as suas próprias biografias, valendo-se das suas memórias como um dos recursos para criação. Esta prática criativa muito se aproxima ao que é denominado hoje como “teatralidades do real” segundo Maryvonne Saison (1990). Ainda sobre o uso de memórias, Márcia Abujamra (2013) argumenta que “Pode-se imaginar que cada memória pessoal chame outra história e, por isso, cada texto autobiográfico pode ser infinito em sua multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte participem de um fluxo comum e vivo”. Nesse processo criativo ficou patente que as memórias pessoais evocadas, quando ficcionaliza-

das dramaturgicamente, acabam por ir ao encontro de uma memória coletiva.

Após um período de muitas conversas e trocas de impressões teóricas, os criadores partiram para improvisações de cenas, mas fazendo revezamentos aleatórios entre duplas e trios de atores. Essa experimentação resultou numa coleção de situações e relações, misturando fatos reais com elementos fictícios. Das improvisações surgiu o material inicial, que culminou em cenas com as presenças anônimas, mas como potentes células dramáticas. Logo em seguida estas cenas foram denominadas ações dramáticas: O encontro; a disputa; a briga; a chantagem; a sedução; a revelação entre outras, que foram posteriormente aproveitadas para a escritura de um roteiro dramático da peça. Ainda sem delinear lugar da ação, cronologia e os personagens, (pois no jogo cênico de improvisações todos os criADORES se dirigiam uns aos outros por você, ela ou ele) já era possível cartografar uma seleção de situações. A partir das ações que foram surgindo, revelou-se também os perfis dos personagens, embora anônimos, cujas presenças eram identificadas pelas suas atuações profissionais e sociais (o cabeleireiro, o síndico, a costureira, o negociante e o zelador). É importante ressaltar que esses personagens não foram previamente escritos, mas eles apareceram das situações improvisadas. Após várias horas de improvisações e a partir das relações que foram sendo estabelecidas, o lugar da ação se revelou por si. A narrativa de Urgente se passaria em um condomínio repleto de micro apartamentos, cuja estrutura estaria condenada pela defesa civil, podendo desabar a qualquer momento.

Decorridos seis meses do processo de criação, as memórias que foram reviradas durante o processo de criação do espetáculo, culminou na encenação de Urgente. Mas é importante destacar que o recurso do texto dramático, construído em processo e sempre a partir de improvi-

sações, isso foi fundamental para guiar todos os ajustes até a estréia. Considerando também as opiniões dos espectadores que participaram dos ensaios abertos, isso alimentou as discussões do que poderia ou não ser capturado pelo espectador, e assim, atores e diretores faziam alterações, efetuando cortes de alguns trechos, bem como a inserção de informações complementares.

A interpretação dos atores foi construída com um registro que se aproxima de um comportamento humano natural. A direção esteve sempre lembrando de que a presença em cena deveria ser mais importante do que a teatralização. Desde as primeiras improvisações realizadas, o empenho foi buscar uma atuação sem grandes arroubos, de modo que o estar em cena deveria ser uma ação mais contida o possível quanto ao gestual e com o falar. A interpretação dos atores fôra construída de forma mais econômica e suas vozes para chegar à plateia foram amplificadas através de microfones. Todo esse esforço foi para construir uma cena em que não se evidenciasse o aspecto espetacular, mas que chegasse a uma teatralidade o mais próximo do naturalismo.

As relações humanas construídas para a encenação de Urgente, emergiram de jogos de improvisações em que os atores misturaram questões pessoais e elementos fictícios. O resultado em cena são personagens como pessoas comuns em seus afazeres, agindo em um tempo rápido, competitivo e dentro de espaços cada vez mais exíguos. Urgente é uma cena que traduz a dificuldade de escuta entre as pessoas na atualidade, revelando um crescimento da surdez social.

DramaturgiaS de resistência

Esse artigo não tem pretensão de esgotar a discussão em torno de processos criativos a partir de criADORES,

justamente por que dialoga com várias vertentes estéticas e isso abre possibilidades para diversas abordagens. Mas por meio dos processos artísticos que foram aqui observados e sem fazer afirmações como verdades absolutas, percebeu-se que as dramaturgias no presente têm emergido a partir das proposições de atores e atrizes. Os resultados cênicos revelam o quão potente é o uso de elementos biográficos a partir dos criADORES, que tem suas memórias transformadas em dramaturgiaS como texto, cenário, objetos de cena, adereços, sonoplastia, figurinos e iluminação. Diante das experiências com criações coletivas mencionadas nesse artigo, sejam as vidas de pessoas desaparecidas; uma recordação da infância de uma(o) atriz(o); um fato presenciado por um(a) dos(a) atores(a) ou uma carta deixada por alguém já morto, nos processos de criação dos grupos Yuyachkani - Lima/Peru e Luna Lunera – Belo Horizonte/Brasil, nota-se que as fronteiras entre a arte e vida se misturaram. Considerando os disparadores para criação e os próprios espetáculos, os percursos poéticos dos grupos aqui observados, evidenciam que esses processos criativos de autoficções consistem em uma forma de engajamento e resistência.

Quanto as questões colocadas no início do artigo acerca dos motivadores para que os artistas possam criar sem ficarem refém de uma colonialidade, a saída encontrada pelo teatro contemporâneo pode estar na criação a partir de atrizes e atores como cocriadores. Por isso algumas dramaturgias latino americanas, criadas a partir de criADORES, que se valem de suas próprias biografias como procedimentos de autoficção, essa poética de criação ao trazer à tona suas histórias de vida ou as histórias do seu grupo social, podem estar se expressando como uma resistência decolonial.

Referências

- ABUJAMRA, Marcia. “A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro”. In Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)
- CARREIRA, André. e BULHÕES, Ana Maria. “Entre mostrar e vivenciar: Cenas do teatro do real”. In Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. Editora Perspectiva. São Paulo 2010
- LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós dramático**. Editora Cosac Naify. São Paulo 2007.
- MENDES, Julia Guimarães. “Teatros do real, teatro dos outros: A construção de territórios da alteridade a partir da presença de não atores em espetáculos contemporâneos”. Revista Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)
- MIGNOLO, Walter. “Aiesthesis Decolonial a Situated Contemporary Practices. Art, Theory and Activism from (the East of)” – Revista CALLE14 // volumen 4, número 4 // enero - junio de 2010
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Editora Orfeu Negro. Lisboa. Portugal 2010.
- ZAPATA, Miguel Rubio. **Raices Y Semilla**. Maestros y caminos del teatro en America Latina - Lima – Peru: Editora Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.
- SANCHEZ, José Antônio. **Prácticas de lo real en la escena contemporânea**. Madrid, Visor Libros, 2007. Publicada com autorização do autor em http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf acessada em 12/05/2018 as 18h53.
- SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. Dissertação do PPGAC ECA USP – 2008.
- TORRES, Nelson Maldonado – “La descolonización y el giro des-colonial”. In Revista Tábula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 61-72, julio-diciembre 2008

