

**METODOLOGIAS DAS
AÇÕES POLÍTICO-
-ESTÉTICAS
LATINO-AMERICANAS
DO SÉCULO XXI**

Editorial

**Humberto Issao Sueyoshi
Paola Lopes Zamariola**

Metodologias das ações político-estéticas latino-americanas do século XXI

A revista *Aspas* é incomum em nosso campo de atuação. Ela é editada por estudantes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, cujos orientadores são docentes do mesmo programa, sendo eles os responsáveis gerais pela revista. Cada edição é coordenada por um grupo de editores-estudantes que orienta e organiza o respectivo número, convidando pesquisadores para escrever sobre um tema determinado pelo coletivo de editores, em um período que varia de 6 a 18 meses.

Por essas características, as edições podem absorver diferentes perfis e pontos de vista naquilo que concerne ao processo de seleção, editoração e organização de suas edições. Foi seguindo esta perspectiva que, ao final do sexto ano de sua existência, a *Aspas* foi reconhecida pela avaliação da Capes como sendo uma revista B2, uma grande conquista para todos que participam e participaram da construção desta história.

Desde o princípio da revista temos incentivado os pesquisadores, por meio de nossas seções e temas, a fugir de um certo padrão formal de escrita, entendendo que é fundamental a um campo de pesquisa em artes a procura por uma constante inventividade na própria tessitura textual e em seu modo de organização. Contudo, desde cedo também percebemos a grande dificuldade em sair dos estreitos parâmetros acadêmicos que a dita *pesquisa científica* parece ter estabelecido. Raramente recebemos algum material divergente, com efetivas contribuições ao debate, conseguindo organizar em suas linhas e percursos narrativos formas de resistência às imposições universitárias. Apesar disso, insistimos em manter essa porta aberta e o convite permanece sempre disponível. Entendemos que a revista é um grande espaço de experimentação: a demonstração de supostos resultados é apenas uma possibilidade dentre as várias outras que caracterizam o que, efetivamente, buscamos reconhecer como produção de conhecimento. Os ditos resultados, por sua vez, não nosso único foco de ação.

Dentro do campo das artes cênicas, apesar de haver uma grande exaltação ao processo de criação, ao reconhecimento de uma verdadeira proces-

sualidade dos procedimentos criativos, essa mesma postura aparentemente não encontra respaldo nas respectivas investigações científicas, manifestas seja na forma de artigos, dissertações ou teses, que buscam sempre a apresentação de supostos resultados, a despeito do intrínseco e valioso percurso investigativo que, por vezes, não se apresenta como igual objeto de publicação e aprofundamento. Todavia, esses percursos e processos constituem um importante material que a revista continua em busca de absorção.

Há alguns anos que, de modo nítido, é possível observar que a utilização de novos enquadramentos e a investigação de formas alternativas à produção científica estão sendo aceitas paulatinamente pelos membros do campo. Autetnografias, ficções etnográficas, representações poéticas, métodos cartográficos e gêneros mistos são defendidos como concretas formulações de conhecimento (FORTIN, 2009; PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015; RICHARDSON, 2000) e a revista insiste em incorporar tamanhas possibilidades.

A linguagem é uma força constitutiva, criando uma visão particular da realidade e de si. Nenhuma encenação textual é inocente (incluindo esta). Os estilos de escrita não são fixos nem neutros, mas refletem a dominação historicamente mutável de escolas ou paradigmas particulares. A escrita científica social, como todas as outras formas de escrita, é uma construção sócio-histórica e, portanto, mutável. (RICHARDSON, 2000, p. 5, tradução nossa)

Sendo assim, é imperativo buscar alternativas, ainda que timidamente, de introduzir formas de escrita que possam ser tensivas ou desestabilizadoras, ainda mais em um tempo tão conturbado como este no qual, infelizmente, estamos dedicados a viver: um tempo em que o reconhecimento das diferenças parece constituir uma luta que precisa ser travada com unhas e dentes, spray e tinta, com cores fortes e gêneros múltiplos: é a multiplicidade de afetos que pode dar às ruas aquilo que o cinza parece ter encoberto – e que, contudo, apenas parece encoberto: a vida, ela ainda pulsa.

Desse modo, na seção Forma Livre trazemos trechos do processo criativo de *Comisión Ortúzar: acciones al rededor de unalla refundación*, do Núcleo Arte, Política y Comunidad, do Chile. Ao longo deste projeto, os suportes de criação para os debates em torno das 11 mil páginas da comissão formada

durante a ditadura militar, e que formulou a atual constituição chilena, geraram intervenções visuais, performances urbanas e um espetáculo teatral, que são compartilhados neste espaço da revista por meio de alguns de seus registros visuais.

Com curadoria da editora responsável por este número, a revista propõe certa costura de textos e artigos recebidos com alguma daquelas imagens. É uma forma de intervenção que se realiza ao final dos artigos, em uma estabelecida fusão das seções: uma forma de criar possíveis articulações entre as imagens e os textos recebidos.

400.000
MILLONES DE PUNTOS APARTES

125.000
MILLONES DE COMAS

88.000
MILLONES DE ESPACIOS

450.000.000
CARACTERES

7.000.000
PALABRAS

900.000
PÁRRAFOS

11.000
PÁGINAS

11
TOMOS

LA COMISIÓN ORTÚZAR comenzó a trabajar el 24 de septiembre de 1973
y terminó de reunirse el 5 de octubre de 1978.
Su misión era redactar el anteproyecto para la CONSTITUCIÓN DE 1980.

Na seção especial, publicamos uma proposta de Eleonora Fabião, performer e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que, por ocasião do VI Seminário de Pesquisas em Andamento, realizou uma intervenção no teatro da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, no dia 26 de julho de 2016. Sua apresentação é, aqui, recuperada em forma de carta e áudio. A autora traz o debate realizado acerca dos atuais tempos de (inau)dita convulsão social, e a possibilidade da pesquisa constituir uma forma e força de atuação política, assim como a possibilidade da arte ser um modo possível de intervenção pública.

O ano de 2016 foi marcante para o território latino-americano e suas frágeis democracias. No Brasil, vivenciamos o duro processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, junto à completa desintegração de um país marcado por uma grande incapacidade de elaboração de um projeto coletivo de organização social, uma vez que suas arcaicas estruturas permanecem verdadeiramente intactas e vigentes; acompanhamos o início do mandato de Maurício Macri na Argentina; os olhos observaram, de perto, a passagem da Venezuela por um de seus períodos mais acirrados e hostis desde que Nicolás Maduro tomou o poder em 2013. Como se não bastasse, o discurso conservador, capaz de organizar o ressentimento profundo que abate boa parte dos setores de classe média, revelou-se de modo cristalino em vitórias como a de Donald Trump, nos Estados Unidos, e na ascensão de Le Pen, na França. Os muros, por sua vez, não escondem a fragilidade impressa nas desvidas de refugiados e nos incessáveis conflitos no Oriente Médio.

Como este contexto político reverbera no teatro contemporâneo, nas cenas que ganham os palcos e as ruas? Quais são as formas e alegorias assumidas pelo poder em sua elaboração cênica? Quais estratégias e procedimentos criativos conseguem dar conta da complexidade da vida pública atual? Alimentada por estas inquietações, a edição 6.2 da revista *Aspas* voltou-se às metodologias de criação, pesquisa e ensino das atividades cênicas que se dedicam a ações político-estéticas latino-americanas neste início do século XXI.

A fim de buscar vestígios na abordagem desse tema, convidamos os autores a se debruçar sobre os recentes processos políticos da América Latina, já que nos parecia urgente refletir sobre como são planejados, produzidos e

realizados os trabalhos cênicos que dialogam com as transformações e golpes que os países latino-americanos têm sofrido nas últimas décadas.

Indagar-se, a partir de um ponto de vista metodológico, sobre como são desenvolvidos os dispositivos cênicos de criação das intervenções, ações cênicas, performances, espetáculos teatrais, pesquisas e teorias que têm como premissa um objetivo político-estético foi o principal foco desta publicação. Esperamos que este seja apenas o primeiro número de uma série de outras edições que possam continuar a dar atenção às metodologias de criação, pesquisa e ensino das artes cênicas. Entendemos tamanho ponto de vista metodológico como um ponto de vista processual, como um modo de apreender e reconhecer as múltiplas e inesgotáveis formas de conduzir pesquisas, não apenas se focando em estudos a respeito de métodos de criação.

Para abrir a seção Especial e dar continuidade ao projeto do Núcleo Arte, Política Y Comunidad, convidamos alguns de seus integrantes a publicar suas reflexões acerca desse processo criativo. Em “Ensaio de uma metodologia: problema, experiência e projeções”, Ana Harcha Cortés, diretora e professora do departamento de Teatro da Universidade do Chile, e também a atriz Constanza Blanco, compartilham as metodologias de criação de Comisión Ortuzar desenvolvidas entre os anos de 2014 e 2015.

Na sequência, Mauricio Barría, dramaturgo e professor do departamento de teatro da Universidade do Chile, e Patricia Artés, diretora do grupo chileno Teatro Público, no artigo “Comissão Ortúzar, ações em torno ao legado de uma refundação: dois olhares sobre sua dramaturgia”, apresentam os procedimentos criativos vinculados aos processos da dramaturgia, enfatizando seus deslocamentos performáticos como uma estratégia encontrada para dar forma às práticas interessadas na gestação de um novo teatro político. Dedicam-se, também, ao debate sobre os limites entre a política e o que é o político na cena contemporânea, uma reflexão seguida e embasada por aquele já referido texto de Eleonora Fabiao.

Finalizando esta seção, a artista da dança e professora da Universidade Estadual do Paraná, Marila Annibelli Velozzo, em “Parâmetros coevolutivos e contextos políticos para analisar e desenvolver modos de criação”, parte do pressuposto de que os modos de organização de uma criação artística podem ser articulados com aquilo que emerge das dinâmicas que surgem ao

longo de um processo. Dessa maneira, a pesquisadora debate como a metodologia, como aspecto coevolutivo ao processo de criação, se conecta com o contexto político do qual faz parte.

Para abrir a seção Artigos, em “Teatro Menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano”, Heloisa Marina da Silva, atriz e produtora, doutoranda do Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina, compartilha parte de sua investigação acerca das características particulares de obras, grupos, núcleos e artistas circunscritos no que a autora define como teatro menor, metáfora inspirada nas reflexões de Deleuze e Guattari.

Em “Cenários infantis latino-americanos: apontamentos sobre processos cênicos emergentes da ação cultural”, Luvel Garcia Levy, crítico e pesquisador teatral, doutorando do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, apresenta uma constante no teatro latino-americano, principalmente em trabalhos de coletivos alinhados à perspectiva de teatro de grupo, nos quais se originam processos criativos associados a diferentes modalidades de ação cultural e práticas cênicas intimamente vinculadas a uma busca por estratégias de criação ligadas a uma possível transformação social.

Nessa mesma perspectiva, em “O Pão e a Pedra: uma greve no palco”, o ator Ney Piacentini, doutorando do Programa de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, a partir de sua investigação em andamento, a respeito do *ator dialético*, aborda o processo de pesquisa e montagem de uma peça homônima, criada pela Companhia do Latão em 2016, para retratar a greve dos metalúrgicos em 1979, no ABC Paulista.

Por fim, na seção Desenhos de Pesquisa, a atriz e educadora Luciana Cezário Milagres de Melo, mestranda em Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, no artigo “Preparação para o mergulho, desejo de convívio”, compartilha os princípios da metodologia usada na pesquisa em andamento “Mergulho em águas profundas: o teatro é [no] encontro com o outro no mundo”. Em seu trabalho, a pesquisadora partilha com o leitor os procedimentos metodológicos que atualmente utiliza em suas investigações, como a atitude fenomenológica, a perspectiva etnográfica, a bricolagem, a desmontagem e a abordagem autobiográfica.

Em “INterVENÇÃO poÉTICA, uma dramaturgia da urgência,” Valquíria Moura Vieira, artista de dança e de teatro, especialista na técnica Klauss Vianna pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, aborda e problematiza os desafios do artista contemporâneo em criar procedimentos em contextos nos quais a vertiginosa velocidade dos acontecimentos políticos coloca a prática artística em constante estado de urgência. Para tanto, debate algumas estratégias metodológicas de criação da Cia. Corpocena, da qual é cofundadora.

E, em “Cartografia de uma criação colaborativa: a encenação rapsódica do espetáculo Alto Mar”, o diretor Phelippe Celestino, mestrando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, investiga o conceito de rapsódia, a fim de pensar sua aplicabilidade cênica, além de trazer à tona considerações sobre o processo colaborativo, para assim evidenciar como estes princípios possuem relações políticas, estéticas e ideológicas de ruptura com a tradição dramática e realista, pertencentes ao teatro clássico e burguês.

Esperamos que os leitores aproveitem os percursos metodológicos das pesquisas e criações compartilhadas e que eles possam alimentar a formulação de outras e novas criações.

Humberto Issao Sueyoshi e Paola Lopes Zamariola

Editores de número

Referências bibliográficas

- FORTIN, S. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** Cena, Porto Alegre, v. 7, n. 1, 2009, p. 77-88.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulinas, 2015.
- RICHARDSON, L. **New Writing Practices in Qualitative Research.** Social Sciences Journal, Amsterdam, v. 17, n. 1, 2000, p. 5-19.

FORMA LIVRE

Cristián Muñoz Darlic (Fotos)

Pamela Figueroa e Horacio
Mella (Desenhos)

400.000
MILLONES DE PUNTOS APARTES

125.000
MILLONES DE COMAS

88.000
MILLONES DE ESPACIOS

450.000.000
CARACTERES

7.000.000
PALABRAS

900.000
PÁRRAFOS

11.000
PÁGINAS

11
TOMOS

LA COMISIÓN ORTÚZAR comenzó a trabajar el 24 de septiembre de 1973
y terminó de reunirse el 5 de octubre de 1978.
Su misión era redactar el anteproyecto para la CONSTITUCIÓN DE 1980.

Ilustração: Pamela Figueroa e Horacio Mella

COMISIÓN ORTUZAR

PROYECTO BICENTENARIO

EXPOSICIÓN SERGIO GREZ

CONTEXTO POLÍTICO 73'-80'

LA DICTADURA Y SU PROYECTO

- INTENCIÓN REFUNDACIONAL
- VOLVER A UN CAUCE NORMAL
- CAMBIAR MODELO DE DESARROLLO

CONTEXTO GUERRA FRÍA

MODELO DESARROLLISTA (FRENTE POPULAR)

INDUSTRIALIZACIÓN QUE SUSTITUYA LAS IMPORTACIONES DE MANUFACTURA EXTRANJERA

↳ NO SE LOGRA / MODELO DEPENDIENTE DEL CAPITAL EXTRANJERO.
/ ALTAS TASAS DE INFLACIÓN Y OCUPACIÓN

MEDIADOS DE LOS 50'

LA PUC QUIERE CAMBIAR Y MODERNIZAR LA ESCUELA DE ECONOMÍA

monetaristas de Chicago → MILTON FRIDMAN

FRICCIONES AL INTERIOR DE LA PUC

INTEGRISTAS → OPUS CATÓLICOS → DEI
↓
RAÍZ HISPANISTAS (JAIME ETZAGUIRRE)

MOVIMIENTO GREMIALISTA

SURGE EL 67' → 1 AÑO ANTES DE "CHILENO: EL MERCURIO MIENTE"

NACIONALISTAS AUTORITARIOS
NEO-LIBERALISMO DE CHICAGO

PABLO RODRÍGUEZ-GREZ
y/s
JAIME GUZMAN

POLÍTICA DE SCHUK

KEYNES CEPAL → SUB-SIDIARIO NEO-LIBERAL

- 20% gasto público
 - 30% empleados fiscales
- [\$ 1 = E 100]

CONVERGENCIA ANTI-MARXISTA

CONTRA-REFORMA UNIVERSITARIA



Ilustração: Pamela Figueroa e Horacio Mella

COMISION ORTUZAR

PROYECTO BICENTENARIO

CONTEXTO POLITICO 73-80

LA DICTADURA Y SU PROYECTO

CONTEXTO GUERRA FRIA



INTENCION REFUNDACION
VOLVER A UN CAUSE NORMAL
CAMBIAR EL MODELO DE DESARROLLO

EL NEO-LIBERALISMO NO HUBIERA ENTRADO SI NO MEDIANTE EL TERRORISMO de ESTADO.

EL ESTADO RENUNCIA A SU ROL PROTECCIONISTAY LO ENTREGA A LA POLITICA PRIVADA

DISCURSO PIN-8 CHACARILLAS

PEGOTEQ CHICAGO + OPUS DEI

PARTIDOS POLITICOS

MAQUINARIAS MONOPOLICAS de PARTICIPACION CIUDADANA



EL FESTIVAL del LUCRO

CONSTITUCION (1980-2005 -ACTUALIDAD)

INSTALA SISTEMA NEOLIBERAL

...TODO Muy BIEN PENSADITO... AMARRADITO.

PRIVATIZACION

PÉRDIDA de DERECHOS SOCIALES



ENDEUDAMIENTO



RESISTENCIAS HISTORICAS

¿PORQUE LA UNIVERSIDAD?

→ Campo de disputa
→ Vocación Didáctica

LUCHA DE HEGEMONIAS

¿La academia violenta a la comunidad?

No Toda la comunidad ingresa a la UNIVERSIDAD

La Educación SEGREGA SEGUN CLASES SOCIALES

«Tenemos que conservar una o dos universidades publicas que parezca que son publicas, asi como para que no digan que arrastramos con la situacion PUBLICA»

¿QUE QUIERE LA JUNTA?

LA C.O CO-GOBIERNA?

ESTATUTO CONSTITUCIONAL PROVISIONAL

→ Lo PROPONE OVALE, PERO LO NIEGAN.

*C.O = COMISION ORTUZAR.

¿QUE LA C.O REDACTE LA NUEVA CONSTITUCION, O QUE LEGITIME SU PROPIO PROCEDER EN TERMINOS JURIDICOS?

¿QUE LA CO SE DEMORE, PARA EXTENDER SU PROPIO TRABAJO Y ASI EL REGIMEN EXTIENDA SU GOBIERNO?



Ilustração: Pamela Figueroa e Horacio Mella

¿QUÉ ES EL BIEN COMÚN?

Desarrollo Material y Espiritual del individuo

SEGURIDAD NACIONAL

- LAS FFAA AVALAN EL ESTADO DE DERECHO
- SON INSTRUMENTOS FUNDAMENTALES PARA LA PRESERVACION

TOMO 2

NACIONALIDAD Y CIUDADANIA

¿CÓMO SE COMPONE LA CIVILIDAD?

¿QUÉ SIGNIFICA SER CIUDADANO?

QUITAR LA CIUDADANIA A DETERMINADAS PERSONAS X SU SITUACION POLITICA

TRAICION



"TODOS LOS DERECHOS TIENEN EXCEPCION" (JG)

EL DERECHO A LA VIDA YA LA PENA DE MUERTE

PRESTAR SERVICIOS A UN PAIS ENEMIGO O EN GUERRA

ATENTADO CONTRA LOS PRINCIPIOS DE LA NACION

JOSÉ TORIBIO MERINO declara:

"Los bolivianos son unos eugénidos humanoides metamorfoseados..."

"MÁS QUE LOS CONTENIDOS, LO IMPORTANTE ES EL AMARRE..."

J. GUZMÁN, REFIRIÉNDOSE A LA CONSTITUCIÓN



LA LIBERTAD DE EDUCACION LA EJERCE EL ESTADO

TOMO 4 LIBERTAD DE ENSEÑANZA

¿QUÉ SE DEBE ENSEÑAR?

¿CÓMO EL ESTADO DEBE REGULARIZAR ESTA LIBERTAD?

La libertad de enseñanza debe ser vigilada por el estado en un momento de

Enseña lo que quieras mientras no vaya en contra de orden social, la moral, las buenas costumbres y el orden social.

UNIDAD NACIONAL

79 DIRECTIVAS SOBRE EDUCACIÓN

sólo el E° determinar los contenidos para CLASES

¿CÓMO SE ADMINISTRA EL CAOS?

Sub comisiones PARA QUE REDACTEN ARTICULOS

- FUNDAMENTOS CRISTIANO-NATURALISTA → BIEN COMÚN
- PROPIEDAD COMO PRINCIPIO CIVIL → EJE CENTRAL FUNCIÓN SOCIAL
- RÉGIMEN PRESIDENCIALISTA

DEMOCRACIA CONTROLADA ((LIBERTAD VS/)) ((SEGURIDAD))

DEPURACIÓN POLITICA / IDEOLOGICA

¿CÓMO SE GARANTIZA? (J. GUZMÁN)

LEY DE PARTIDOS NO MARXISTAS

"LA CR No PUEDE PROHIBIR IDEAS"

CAPÍTULO 24 OBLIGA A JAIME GUZMAN A DEVELAR SU POSICION

LEY DE PROCURADORÍA GENERAL DE LA REPÚBLICA

SESION 34 → PROYECTO DE LEY



REPÚBLICA DE CHILE



ACTAS OFICIALES DE LA COMISION CONSTITUYENTE

A.— Designación de la Comisión Constituyente	2
B.— Decreto Supremo N° 1.064, de 12 de noviembre de 1973, del Ministerio de Justicia	2
C.— Incorporación de la señora Alicia Romo Román	3
D.— Acta de la Sesión 1ª, celebrada en lunes 24 de septiembre de 1973	4
— Designación de Presidente y de Secretario de la Comisión Cons- tituyente.	
— Intervención de los señores Ortúzar y Díez, sobre los principios fundamentales que deberán inspirar la nueva Constitución Política del Estado.	

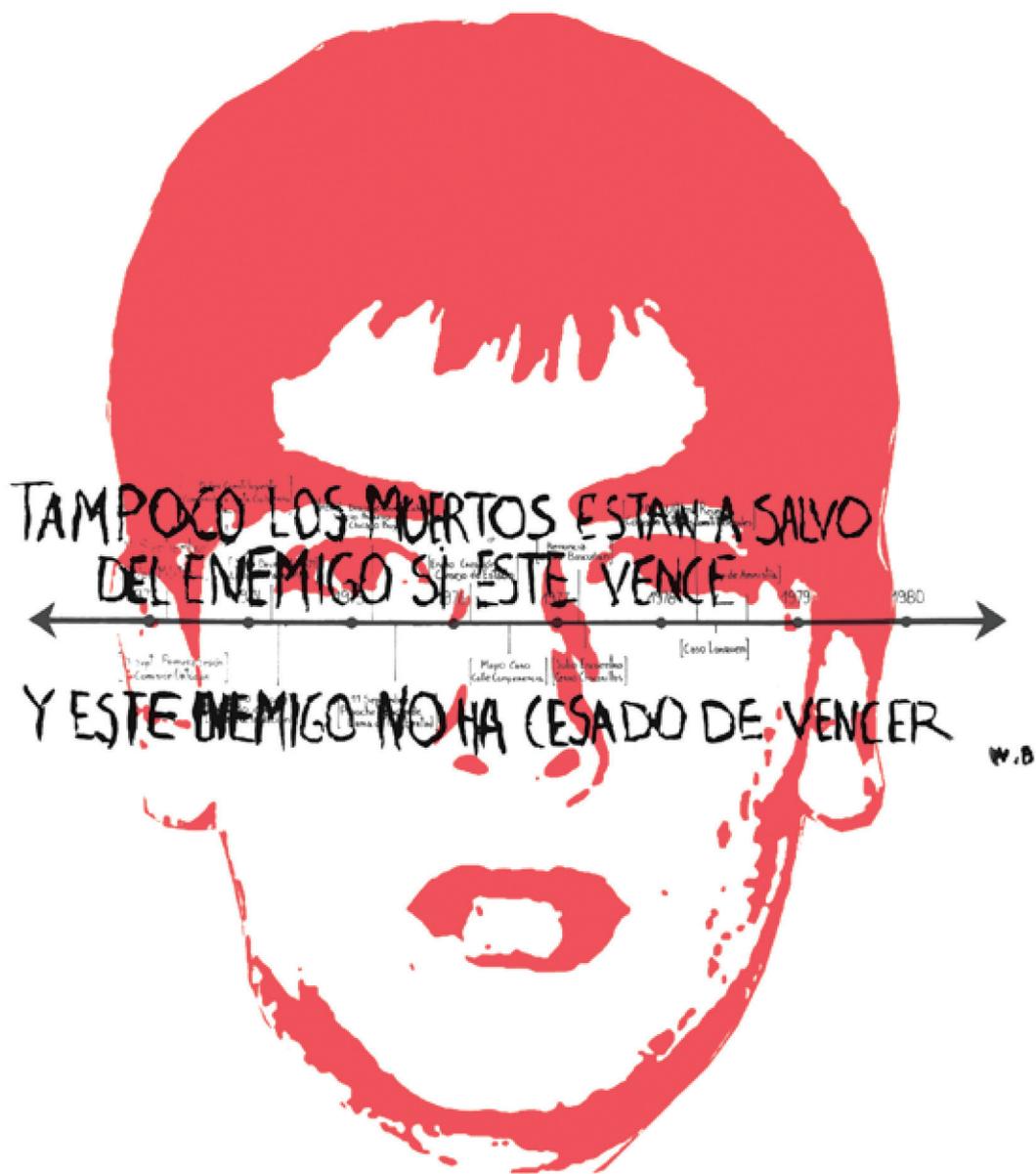


Ilustração: Pamela Figueroa y Horacio Mella



Foto: Cristián Muñoz Darlic



Foto: Cristián Muñoz Darlic



Foto: Cristián Muñoz Darlic

ENSAIO DE UMA METODOLOGIA: PROBLEMA, EXPERIÊNCIA E PROJEÇÕES

*REHEARSAL OF A METHODOLOGY: PROBLEM,
EXPERIENCE AND PROJECTIONS*

*ENSAYO DE UNA METODOLOGÍA: PROBLEMA,
EXPERIENCIA Y PROYECCIONES*

Constanza Blanco Jessen
Ana Harcha Cortés

Constanza Blanco Jessen |
Atriz.

Ana Harcha Cortés |
Pesquisadora e criadora cênica. Doutora
em Teatro e Literatura. Acadêmica do
Departamento de Teatro da Universidade
do Chile.

Problema

A abordagem de um trabalho que traga a relação entre arquivo de memória histórica e interdisciplinas contém em si uma série de problemáticas e perguntas com as quais pode ser necessário comprometer-se a fim de materializar uma ação comum, que surja do descobrimento de uma forma de trabalhar particular a um coletivo, consciente da existência de modelos precedentes ao mesmo tempo que da singularidade de cada encontro, tanto pelos integrantes que a compõem como pelo lugar e momento em que acontece.

No caso particular que aqui se apresenta, as questões fundamentais tinham relação com as conceitualizações e compreensões práticas em torno da arte, da política e da comunidade, a partir das quais se trabalharia, pois entender o que poderia chegar a ser isso implicaria entrar em um debate significativo a respeito dos meios e técnicas para materializar uma ideia (arte/*techné*), posicionamentos e desacordos (política), e formas de percepção e ativação a respeito de um *estar juntos* (comunidade). Além disso, esse processo era gerado em um ambiente acadêmico, relação que implicava desafios, problemas e vantagens específicas.

A ideia de colocar em prática um laboratório de imaginários artísticos, políticos e sociais, onde se aceitaria trabalhar com uma mistura de colaborações, instalou-se como premissa e serviu constantemente de porto para onde regressar quando, por diferentes motivos, perdia-se essa consciência para apegar-se a certezas disciplinares, ideológicas ou metodológicas.

Constantes perguntas e a materialização em ações de indagação em torno dessas perguntas foram se configurando como sinais a respeito das possibilidades de tratamento do trabalho. Ter um problema em comum significava ter uma ação para realizar em conjunto. Uma das primeiras: aceitar a ignorância e a incerteza sobre como seria desenvolvida a própria relação entre os integrantes do núcleo, bem como sobre o conhecimento profundo do conteúdo – e fatos, memórias ou relações associadas – presente nas atas.

A primeira ação comum foi estudar juntos, pensar juntos. História do Chile, história dos processos constituintes do Chile, aspectos e conceitos angulares ligados à geração e compreensão dos estados nacionais, da possibilidade de uma prática da democracia. Perguntas como “o que significa soberania?”

“o que significa exercer o poder constituinte?” “é a mesma coisa que ser cidadão?” “a soberania é uma ação dos cidadãos ou dos corpos?” foram questões que se reiteraram nesse processo de indagação histórico-política que, com certa *potencialidade transdisciplinar*, pôde também pensar-se, metodologicamente, como uma pergunta a respeito da ação: seria possível desenvolver um processo de criação artística constituinte? Democrática?

Em um contexto em que as faculdades próprias de uma prática democrática foram negadas, friccionadas, condicionadas, restringidas durante décadas, a pergunta sobre o que poderia chegar a ser aquilo, hoje, a partir da prática artística, acabava sendo extremamente significativa.

Em meados dos anos 1990, em São Paulo, começou a circular uma expressão vinculada à prática das artes cênicas que é importante trazer aqui, tendo em vista o que se esboça: *processo colaborativo* (Araújo; Abreu). Vinculado a metodologias e práticas próprias do teatro popular, foi concebido como um sistema de trabalho que, herdeiro das práticas de criação coletiva dos anos 1960 e 1970, reatualizava suas estratégias, entendendo-se como um modelo flexível, que corresponde a um “determinado momento histórico e social”, particular a cada coletivo, em que “o processo é tão importante como seu resultado”. Sem buscar uma uniformidade metodológica, estabelece princípios comuns identificáveis – que procuram motivar o coletivo na concepção de uma obra plural e representativa –, em que ao mesmo tempo em que se busca “estimular ao máximo o potencial artístico de cada sujeito envolvido no processo de criação de obra” (na sua disciplina particular e seu papel estabelecido dentro do grupo), de forma paralela estimula a “permeabilidade criativa” entre todos (ARY; ALPÍZAR, 2015, p. 61-66).

Definir o procedimento de trabalho desse núcleo como *processo colaborativo* é próximo do que se desenvolveu. Nesse caso particular, não especificamente desde um encontro proveniente das artes cênicas, mas de um cruzamento de disciplinas vinculadas às humanidades e à arte – história, direito, artes cênicas, artes visuais, música, arquivo documental – e experiências de ativismo político. Em vínculo com este último, é possível propor aqui uma expansão da potencialidade contida no que foi definido originalmente no Brasil para o cênico como *processo colaborativo*, para abordá-lo como possibilidade, ao menos, das humanidades, artes e da experiência.

Falar de *colaborativo* implica entender também diferenças com relação ao que se entende por criação coletiva nas décadas precedentes. Apesar de tomar da história das práticas da criação coletiva o “estimular o livre posicionamento dos envolvidos perante o trabalho”, essa premissa se mistura com a de “determinar funções artísticas específicas para cada integrante do grupo” (ARY; ALPÍZAR, 2015, p. 63) – convidando a participar de modo crítico e proveitoso nos demais campos. Princípio de trabalho que se pode aproximar do trabalho que se desenvolveu em termos gerais, mas que também foi sendo descoberto no transcurso do processo desenvolvido, além de ter sido capaz de funcionar com essa claridade de possibilidades de ação, em distintos níveis e graus, nos diferentes momentos de desenvolvimento da prática.

Se para o desenvolvimento da experiência democrática é necessário o consenso a respeito de diretrizes gerais para o estabelecimento de uma relação comum, é certo que, uma vez estabelecidas essas diretrizes, é no aparecimento da crise a respeito desse consenso – o momento em que se produz o dissenso e, portanto, a possibilidade de modificar ou trocar o acordo inicial ou alguns de seus aspectos – que é possível observar a fortaleza dessa democracia, pois, se seus princípios forem sólidos, conseguirá permitir a convivência de um dissenso com vigência efetiva – na diferença, diversidade, heterogeneidade que produz a respeito do que for estabelecido –, mantendo sua legitimidade inicial.

No caso que se apresenta aqui, de alguma forma, modelo à escala de uma relação sociopolítica, foi no momento de dissenso a respeito das diretrizes abordadas inicialmente quando se produziram os movimentos mais interessantes e profundos a respeito das ideias que estavam sendo debatidas, assim como das ações que se realizavam. Esse dissentir surgiu tanto do interior do grupo como do encontro com outros atores da comunidade cultural. A possibilidade que proporcionou a discussão, o debate e, em alguns casos, inclusive o claro dissenso a respeito da proposta inicial como grupo significou uma oportunidade de pensar mais a fundo sobre como realizar este trabalho de forma integral. Questões que, em certos casos, adotaram facilmente novas estratégias, metodologias ou conceitualizações de maneira imediata, e outras mais complexas, as quais ainda continuam sendo trabalhadas.

Manter o consenso inicial se mostrou impossível, também a respeito do compromisso com o trabalho da parte de cada um de seus integrantes. Estabilidade permanente e um ajuste de princípios imutável possivelmente seja concebível somente na abordagem de uma ação realizada banal ou totalitariamente.

Ação artística com debate foi possível.

Ação política com debate foi possível.

Comunidade interuniversitária com debate foi possível.

Encontro de comunidades culturais, com debate, foi possível.

Diferenças que se materializaram na realização de novas ações. A reflexão implicou todo esse processo, a abordagem e o compromisso de realização de uma ação. Tomada de decisões e sua materialização. Não há fracasso. Há tomada de decisões e realização de ações. Nesse sentido, viva o fracasso. Outra forma de ativação do dissenso, ou seja, de tornar a questionar o que acreditávamos saber, conhecer, controlar, experimentar.

Se a prática artística pudesse ser pensada como um processo constituinte, democrático, esta conteria o anterior. Aceitar que nesta comunidade não éramos todos iguais, que existiam diferenças, que não era necessário aceitá-las, mas reconhecer sua riqueza quanto aos olhares e às ações que se realizavam, e a partir dessa aceitação colaborativa gerar uma possibilidade de vida em conjunto.

Experiência

O eixo do processo de pesquisa, vinculado a um trabalho de memória/arquivo histórico, requeria como regra um nivelamento dos conhecimentos do grupo com relação ao objeto de estudo, e implicou um árduo período de análise dos distintos materiais em discussão. Para apropriar-se do conteúdo a ser trabalhado, foi imprescindível a contribuição dos integrantes familiarizados com os conceitos e áreas de pesquisa abordados, como as contextualizações relativas ao momento histórico selecionado – e suas possíveis repercussões na atualidade – ou a compreensão das terminologias de caráter legal que são abundantes na Constituição e nas atas da comissão. Do ponto de vista do conteúdo, o processo de estudo e análise teórica foi um episódio imprescindível.

vel para a continuidade do trabalho, já que gerou uma base em comum para todos os integrantes do núcleo, para começar a propor e criar novos materiais. Tendo gerado uma linguagem compartilhada, fez-se necessária uma opinião externa, alheia ao grupo, sobre as problemáticas que estavam sendo trabalhadas, o que gerou um ciclo de colóquios em que foi possível sociabilizar as temáticas estudadas e receber a opinião de outros ao abrir à comunidade os conteúdos selecionados. Essa retroalimentação foi muito importante para o desenvolvimento do trabalho posterior e, sobretudo, para modificar o contexto da dinâmica de pesquisa restrita aos envolvidos, instalando um vínculo concreto com uma comunidade próxima e realizando um primeiro exercício de aproximação ao olhar de outrem.

Chegando nesse ponto, surgiu a necessidade de começar a converter o *corpo de texto* em *obra* e de dar forma a todo o conteúdo incorporado. Os primeiros exercícios de transformação do material evidenciaram a importância de uma pergunta com a qual este coletivo deveria trabalhar: qual será a relação que se estabelecerá com o *outro*?, questão que parecia ter respostas muito diversas, dependendo também da disciplina da qual provinha. Daí em diante, o processo de criação mudou radicalmente ao incorporar o espectador/público/caminhante/participante/visualizador como elemento de vital importância na hora de gerar conteúdo. A discussão posterior foi complexa e exaustiva, pois também incluiu a pergunta a respeito de qual era a opinião do grupo sobre o material que estava sendo criado: essa aproximação deveria ser de maneira gráfica e direta, e inclusive didática?; ou pelo contrário, deviam ser entregues os conteúdos da maneira menos condicionada possível?; seria melhor trabalhar com cifras duras e somente conteúdos historicamente *objetivos*?; ou tentar evidenciar diretamente a opinião do coletivo na obra final? O trabalho com as atas despertava diferentes consciências no coletivo, ao mesmo tempo que ativava nossa imaginação. As ações de um estimulavam a imaginação de outros: como tomaríamos nossas decisões a respeito dessas questões e propostas?

Essas e muitas outras questões se resolveram a partir de decisões para poder começar a trabalhar, desde a forma e a ação, e foram encontrando suas respostas a partir da materialidade mesma da obra. Na medida em que ia sendo materializada, no ensaio e no erro dessas ações, surgiram as possí-

veis soluções artísticas para as distintas problemáticas que se apresentaram em cada momento.

O fator multidisciplinar condicionou também a impossibilidade de gerar sentidos unívocos. Na fase de laboratório, todos os participantes trabalharam suas respectivas disciplinas e puseram à prova a tese elaborada pelo coletivo, com a qual começariam a busca, complexificando e aprofundando o trabalho: não foi necessário chegar a um consenso disciplinar, pois o desafio era alcançar cumplicidade nos pontos de vista, com a diferença como dificuldade. Por serem vários integrantes, não foi sempre simples chegar a acordos unânimes em muitos temas, principalmente pela sua complexidade, e porque de certa forma atravessaram ideologicamente a cada um dos criadores, em aspectos como a própria visão de mundo ou de suas maneiras de observar a arte como fenômeno social ou político. Tendo isso em vista, foi necessário chegar a acordos que geraram a possibilidade de encontros nos processos de conversão e em que, pouco a pouco, organicamente, as diferentes linguagens foram se instalando em um exercício de *collage*, em que se buscou gerar uma possibilidade de convivência que unificasse as diferentes disciplinas, sem que nenhuma perdesse sua própria natureza.

Projeções

No momento da apresentação reflexiva desse processo, cabe ressaltar que tudo o que foi feito anteriormente possibilitou uma experiência de caráter multidisciplinar, em que diversos artistas e metodologias desenvolveram uma ação comum a partir de suas diferenças, com observações interdisciplinares que poderiam seguir sendo trabalhadas no presente que ainda constituímos juntos. Destaca-se aqui o caráter multidisciplinar porque a experiência deste processo revelou a possibilidade interdisciplinar como um desafio diferente do que já foi abordado. Sem querer cair em definições categóricas ou absolutistas, considera-se que o interdisciplinar implica não apenas trabalhar em uma ação comum a partir da diferença disciplinar, mas *arriscar-se a trabalhar as diferenças com estratégias híbridas e metodologias pertencentes à alteridade*. Em nível particular, este trabalho apresenta grandes perguntas e possibilidades a respeito desses riscos metodológicos: iremos desenvolver

estratégias espetaculares ou invisíveis como formas de ativar uma alteração da percepção comum a respeito dos problemas que trabalhamos?; em que contextos e momentos é necessário trabalhar com estratégias visíveis, de interpelação direta ao outro, e em que momentos e contextos é necessário trabalhar a partir do íntimo, com uma interpelação íntima?; é possível trabalhar em ambos os lugares, dependendo dos contextos e momentos?; quais são as possibilidades e vantagens a respeito da aplicação dessas diferentes estratégias na tarefa de desnaturalizar nossas práticas e percepções sobre nossas formas de criação, de geração de debate, de reflexão sobre nossa história, de relações como comunidades?

Aqui termina este texto.

Em um mar de perguntas.

Sem resposta.

Com vontade.

De perguntas.

Para gerar uma ação.

Referências bibliográficas

ARY, R.; ALPÍZAR, Y. Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica. **Telón de Fondo**, Argentina, v. 11, n. 21, p. 61-66, 2015.

Recebido em 09/11/2016

Aprovado em 09/12/2016

Publicado em 15/02/2017

COMISIÓN ORTUZAR

PROYECTO BICENTENARIO

CONTEXTO POLÍTICO 73'-80'

EXPOSICIÓN SERGIO GREZ

LA DICTADURA Y SU PROYECTO

- INTENCIÓN REFUNDACIONAL
- VOLVER A UN CAUCE NORMAL
- CAMBIAR MODELO DE DESARROLLO

CONTEXTO GUERRA FRÍA

MODELO DESARROLLISTA (FRENTE POPULAR)

INDUSTRIALIZACIÓN QUE SUSTITUYA LAS IMPORTACIONES DE MANUFACTURA EXTRANJERA

↳ NO SE LOGRA / MODELO DEPENDIENTE DEL CAPITAL EXTRANJERO.
/ ALTAS TASAS DE INFLACIÓN Y OCUPACIÓN

MEDIADOS DE LOS 50'

LA PUC QUIERE CAMBIAR Y MODERNIZAR LA ESCUELA DE ECONOMÍA

monetaristas de Chicago → MILTON FRIDMAN

FRICCIONES AL INTERIOR DE LA PUC

INTEGRISTAS CATÓLICOS → OPUS DEI
↓
RAÍZ HISPANISTAS (JAIME ETZAGUIRRE)

MOVIMIENTO GREMIALISTA

SURGE EL 67' → 1 AÑO ANTES DE "CHILENO: EL MERCURIO MIENTE"

NACIONALISTAS AUTORITARIOS

NEO-LIBERALISMO DE CHICAGO

PABLO RODRÍGUEZ-GREZ
v/s
JAIME GUZMÁN

POLÍTICA DE SCHOK

KEYNES CEPAL → SUB-SIDIARIO NEO-LIBERAL

CONVERGENCIA ANTI-MARXISTA

CONTRA-REFORMA UNIVERSITARIA

- 20% gasto público
 - 30% empleados fiscales
- [\$ 1 = E 100]

COMISSÃO ORTÚZAR, AÇÕES EM TORNO DO LEGADO DE UMA REFUNDAÇÃO: DOIS OLHARES SOBRE SUA DRAMATURGIA

*ORTÚZAR COMMISSION, ACTIONS AROUND THE LEGACY OF
A REFOUNDATION: TWO PERSPECTIVES ON ITS DRAMATURGY*

*COMISIÓN ORTÚZAR, ACCIONES EN TORNO AL LEGADO
DE UNA REFUNDACIÓN: DOS MIRADAS SOBRE SU
DRAMATURGIA*

Mauricio Barría
Patricia Artés

Mauricio Barría
Dramaturgo e teórico teatral, Departamento
de Teatro da Universidade do Chile.

Patricia Artés
Diretora de Teatro Público.

Dramaturgia e palimpsesto: deslocamentos performáticos de um novo teatro político

Falar sobre os processos de construção dramaturgica do projeto Comissão Ortúzar nos coloca no ponto que talvez seja o mais problemático, não tanto pelo processo de criação em si quanto pela montagem final, que o projeto concluiu em março de 2015, cujo título foi *Comissão Ortúzar: ações em torno de uma/da refundação*. O subtítulo logo nos informava o caráter ambíguo da proposta: não era uma montagem teatral, não era uma instalação plástica, nem um recital poético. “Ações,” como se aquilo a que o público havia sido convidado a assistir fosse um conjunto de exercícios, ensaios ou tentativas práticas em torno de um assunto, mas não aquilo que convencionalmente entendemos por obra. Problemático porque de alguma forma nessas decisões, em que se jogou um tipo de poética, apareceu sua fisionomia como “obra.” São essas decisões que constituem, também, tanto seu acerto como sua possível falha.

Para entrar nessa questão é necessário partir da explicação do que é possível entender por dramaturgia, conceito de amplo uso no campo das artes cênicas. O pesquisador espanhol José Antonio Sánchez sugeriu o termo “dramaturgia expandida” para compreender a variedade de processos envolvidos nessa noção e defender sua pertinência ainda hoje, depois do efeito “pós-dramático” que, a partir de uma leitura superficial, pretendia apagar sua vigência.

A dramaturgia não é o mesmo que o drama. Enquanto a primeira refere-se mais a um procedimento pelo qual se organiza uma sequência de ações, o segundo diz respeito a um determinado modelo histórico de organização dessa sequência. A dramaturgia, portanto, refere-se à função de relato da obra cênica, não sendo exclusiva da partitura textual, podendo ser registrado em texto, mas que engloba todos os elementos que intervêm em uma posta em cena e que, de algum modo, geram um relato. O relato nas artes cênicas poderia ser entendido mais como o conjunto de ações que organiza principalmente uma determinada economia de tempo em função de gerar no espectador um efeito determinado, e menos como a série de conteúdos do argumento. O efeito, por outro lado, é a experiência que tem esse espectador em um aqui e agora da recepção. Por isso é que, em sentido estrito, uma dramaturgia, diferentemente de qualquer outro tipo de relato, é sempre *performativa*, é

uma economia de tempo que acontece como tal nos corpos dos envolvidos; e o texto dramático é simplesmente o registro cifrado de tal *performatividade*, como a partitura é para um concerto. Não há apenas um efeito possível, assim como não há um só modo de estruturar os acontecimentos. Cada obra propõe uma regra particular de jogo, uma economia temporal relativa ao que espera produzir e, nesse sentido, a dramaturgia é principalmente um fluxo de intensidades. O marco *performativo* que implica a experiência temporal de um corpo presente se diferencia pelo grau de eficácia proposto pelo autor. O drama como modelo histórico trabalha sobre um alto grau de eficácia, ou seja, uma dramaturgia de drama busca o controle completo por parte do autor dos processos de recepção e significação do espectador. De acordo com a ideia de teatro dramático, o drama virou o mecanismo de condução do olhar e do sentido sobre cenário na modernidade. A crítica ao drama supõe então um questionamento da disciplina da percepção e, por isso, a dramaturgia contemporânea busca a sua desautomatização. Para isso, tende-se a trabalhar sobre recursos que permitam uma abertura: o fragmento, a materialidade do discurso, a desintegração do personagem etc. É nessa linha que se insere o presente trabalho da Comissão Ortúzar.

Sem dúvida os processos dramáticos foram, neste caso, inseparáveis da metodologia que definiu o projeto. Durante esse processo surgiram muitas perguntas que, de um modo ou outro, foram ficando calcadas/inscritas/gravadas nas decisões que ajustaram a sequência de ações finais. Talvez seja possível resumir essas inquietações em quatro perguntas:

- Como dar conta desses documentos para conseguir transmitir aos outros quão significativo e surpreendente foram para nós os achados e descobrimentos que surgiram durante o processo de estudo?
- Como gerar uma experiência de aprendizagem sem cair no didático e sem banalizar uma operação artística?
- Como fazer que se compreenda que determinados fenômenos históricos são constitutivos de nosso presente, considerando que o espectador normal não só desconhece tais sucessos, mas que

é fruto de uma época em que o importante é a atualidade e não a historicidade?

- Como gerar essa desautomatização da percepção sobre questões que pareciam evidentes?

Durante o processo de ensaio foi solicitado a cada membro que apresentasse intervenções sem mais restrições e que aludissem em algum ponto à ampla gama de temas das atas. O que aconteceu então foi que, longe de existir uma coincidência de formas e enfoques, as sucessivas intervenções expuseram as diferenças e desacordos que tínhamos entre nós como artistas. Não havíamos nunca reparado no fato simples de que um núcleo não supõe necessariamente uma convergência natural; pelo contrário, o que sucedeu foi que se colocaram radicalmente em questão as ideias de “inter” ou de “trans”-disciplinar, o que na teoria soava bem, na prática, e insisto, na prática não foi assim (penso que descobrir na experiência e como experiência essa ou outras coisas foi um dos grandes achados deste processo). Cada artista está disciplinado e não só no sentido hoje trivializado disso, postulado por Foucault nos anos 1960. A questão é mais profunda, ao menos no campo da arte; os artistas se aproximam dos fenômenos de maneiras singulares por definição, maneiras determinadas não somente pela disciplina, mas pela vida de cada um. A disciplina na arte está impregnada dessa condição particular, por isso, na realidade, nunca é tão disciplinar, e o que hoje muitos chamam de arte transdisciplinar não é senão transmidialidade, uso de meios diversos provenientes de diversas disciplinas, pois sair da disciplina é algo muito mais complexo porque, entre outras coisas, significa entender plenamente em que consiste a própria disciplina em contraste com as outras, o que implica também compreender essas outras coisas com certa propriedade.

Os desacordos foram aumentando até chegar a um instante culminante já perto da data de estreia, momento em que se tomou a decisão de levar à cena precisamente esse desacordo, a divergência, a tensão de linguagens e procedimentos, a dissonância de tons e enunciações. O resultado foi uma dramaturgia de sobreposições de linguagens, em que, respeitando suas diferenças disciplinares de enfoque e de produção de efeito, poderiam coexistir ou cossuocer. Não se tratava de uma cena que implicasse ou explicasse a

anterior: cada uma delas como um sucesso autônomo e circunspeto entrava numa relação fática de corte mais sensorial que intelectual. Talvez uma maneira de entender isso seja o que o pesquisador Michael Kirby definiu como “estrutura de compartimentos” para referir-se à diferença entre a matriz narrativa do teatro convencional e o modo de junção de ações de um *happening*.

A dramaturgia de *Comissão Ortúzar: ações em torno de uma/da refundação* consistiu, então, em uma junção de ações divididas que só encontravam uma unidade por vez na percepção do espectador. A pergunta pelo sentido da sequência, a correlação de cada compartimento se deslocou para o próprio espectador, que devia construir ou decidir não construir nesse momento a coerência. Isso é fundamental, posto que não há nessa dramaturgia algo como um conteúdo oculto ou uma chave mestra, a ideia de sobreposição não é semelhante à de estratos sobrepostos. A sobreposição aqui aponta para uma falta de hierarquia, a junção, ainda que não seja confusa, corresponde mais a uma lógica de intensidades do que a uma lógica do sentido. A sequência não constrói uma economia eficiente do tempo, mas um processo de dilatação que assume a possibilidade de desatenção, de distração, porque o que busca antes de tudo é mostrar a dificuldade de um processo e através dele abordar a urgente e complexa necessidade de voltar a pensar sobre esses assuntos. Em outras palavras, a dramaturgia da *Comissão Ortúzar: ações em torno de uma/da refundação* põe em cena sua própria metodologia como o problema a se pensar artisticamente, sendo coerente com o processo que lhe deu lugar. Mostrar a metodologia, ou o que é o mesmo, as decisões como decisões, sem cobri-las de algum modo, associa este trabalho àqueles realizados no início do século XX por Piscator e que ele denominou “Teatro Político”. No entanto, um parentesco não implica filiação direta, o que sucedeu aqui foi mais um deslocamento de um teatro político a uma *performance* política, ao que poderíamos chamar de uma dramaturgia do palimpsesto.

O limite entre a política e o que é político

A experiência de coletivização do processo de criação dramaturgical tem um percurso histórico extenso: as oficinas dramaturgical de Piscator (1893-1966), o trabalho teatral do grupo Living Theatre (1947-1969) e a ampla e

múltipla experiência de criação coletiva produzida na América Latina, fundamentalmente nas décadas de 1960 e 1970, são uma pequena demonstração dos distintos contextos e impulsos vitais e políticos de que emergem e se inserem esses processos escriturais.

Com relação à experiência latino-americana, Francisco Garzón Céspedes, no prólogo do livro *Compilação de Textos sobre o teatro Latino Americano de Criação Coletiva*, aborda duas ideias que nos diriam que a criação coletiva – na maioria dos casos – surge como a busca produtiva de um teatro político que dê conta das relações antagônicas agudas que vive uma América Latina que, até então, se projetava num processo de transformação. Então, por uma parte, “a criação coletiva não é um estilo, mas um método de trabalho”, e, por outro lado, a criação coletiva pode ser entendida como “métodos de pesquisa e análise para conhecer e recriar a história, o processo de luta de nossos povos” (1978, p. 7).

Não é necessário apresentar um estudo acabado da produção teatral nacional contemporânea para afirmar que boa parte dela, pelo menos até uma década atrás, construiu-se através de processos dramatúrgicos coletivos e que isto não só se deve à virada pós-dramática de nossos tempos, mas também à necessidade de encontrar outros mecanismos que permitam pensar em conjunto a contingência, os problemas sociais e políticos e nossa construção histórica. É nesse sentido que os enunciados de Garzón (a criação coletiva como método, e não como gênero teatral, que pode ser capaz de revelar a luta antagônica que nos constitui) abrem possibilidades para tentar olhar para as produções de nossos tempos.

Nesta busca de nossa cena atual, que tenta dar conta de seu acontecer histórico, se insere o trabalho do Núcleo Arte, Política e Comunidade e a produção de sua obra *Comissão Ortúzar: ações em torno do legado de uma refundação*, acrescentando a dificuldade que supõe um trabalho interdisciplinar.

O material inicial para a construção da obra foram as atas da Comissão Ortúzar que constituíram o anteprojeto da Constituição que nos rege até nossos dias. Um corpo de textos de mais de 10 mil páginas no qual se determinam os princípios filosóficos e legais que dão forma à carta fundamental que rege nossas atuais relações sociais.

O projeto consistiu então em tentar dar conta dos achados encontrados no processo de indagação. Isso não se refere somente às ideias e dados históricos que nos permitiram entender o contexto e suas implicações no presente, mas também ao que nos comoveu e incomodou nisso que se articulou, que nos faz possível proceder como sociedade hoje.

Esse corpo de textos foi questionado principalmente de maneira espontânea (sem pautas temáticas ou formais) através de ações fundamentalmente cênicas. Esses exercícios foram os materiais constituintes da obra. A sua produção deu conta das múltiplas formas de conceber o trabalho artístico, tanto nos elementos sensíveis colocados em jogo como nas operações que os fizeram circular.

Depois disso, e dado o caráter múltiplo e diverso de onde se abordavam os problemas, organizou-se o material, colocando em pauta as ações que viriam em três grupos temáticos: didático (que tentava revelar as estruturas de poder que se punham em jogo nas bases constitucionais); expressivo (que dava conta do sintoma como mal-estar da realidade dada); e biográfico (que vinculava a marca testemunhal a um texto social e político que se desprendesse do que estivesse indicado pelas atas).

Longe de unificar os critérios e os imaginários, essa organização do trabalho potencializou as desigualdades tanto nos elementos políticos como nos procedimentos e sensibilidades postos em jogo, marcando-se de maneira mais radical as diferenças disciplinares dos membros do núcleo, o que abriu uma série de perguntas sobre as hipóteses ou o que entendíamos como um trabalho interdisciplinar.

Isso fez que os limites da obra começassem a emergir. O trabalho não pôde exceder (salvo algumas ações) a marca de um exercício crítico que desse conta do estudo de um material histórico. Ele não conseguiu transpassar seus limites até aquilo que é político, entendendo o *político* segundo propõe Mouffe (2007, p. 18): “a dimensão de antagonismo inerente a toda sociedade humana;” e por *política* o que “se refere ao conjunto de práticas, discursos e instituições que tentam estabelecer certa ordem e organizar a coexistência humana.” O parlamento, o Estado, a Constituição são o universo da política; e a hegemonia, o antagonismo, o poder etc. aquilo que é político. Evidentemente a política está atravessada pelo que é político, mas falar do mundo

da política não necessariamente faz alcançarmos a profundidade do que é político, e esse é justamente o limite entre a política e o político que este exercício artístico não foi capaz de transpassar.

Nesse sentido, o trabalho dramaturgico (entendido mais do que como elaboração textual, mas como organização e estrutura de ações) não se tratava estritamente do que determinava Garzón, de uma produção de criação coletiva, já que não há uma metodologia comum aplicada para revelar um problema político. Mas onde está seu limite também está sua potência. A dramaturgia se encarregou, então, de oferecer possibilidades aos distintos imaginários, às distintas autorias. Cada participante se constituiu como autor e gerou uma ação autônoma que foi parte mais que de uma montagem, de uma colagem de percepções e sensibilidades sobre um problema.

Consequentemente, com a radicalização das condições históricas, as práticas cênicas e os processos dramaturgicos seguirão buscando modos produtivos que deem conta de seu próprio acontecer, de sua própria constituição antagonica. Desde aquilo que é político ou desde o sintoma da política se multiplicarão as experiências que tendam à coletivização do saber e à produção cênica como prática artística que ensaia a construção de um mundo possível. Esse caminho já foi iniciado, e poderia ser o devir para uma nova subjetividade.

Recebido em 09/11/2016

Aprovado em 09/12/2016

Publicado em 15/02/2017



Ilustração: Pamela Figueroa y Horacio Mella

**ENCONTRO NA AVENIDA PROFESSOR LÚCIO
MARTINS RODRIGUES, 443
AUDITÓRIO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO,
CIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL
LATITUDE: 23°33' SUL, LONGITUDE: 46°43' OESTE
DIA 26 DE JULHO DE 2016, 10H25
(HORÁRIO DE BRASÍLIA)
LUA 59,5% ILUMINADA**

***ENCOUNTER AT PROFESSOR LÚCIO MARTINS RODRIGUES AVENUE, 443
AUDITORIUM OF THE COMMUNICATION AND ARTS' SCHOOL
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO CITY, BRAZIL LATITUDE:
23°33' SOUTH, LONGITUDE: 46°43' WEST JULY 26, 2016, AT 10:25 A.M.
(BRASÍLIA TIME) MOON 59,5% ILLUMINATED***

***ENCUENTRO EN LA AVENIDA PROFESOR LÚCIO MARTINS RODRIGUES, 443
AUDITORIO DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN Y ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, CIUDAD DE SÃO PAULO, BRASIL
LATITUD: 23°33' SUR, LONGITUD: 46°43' OESTE
DÍA 26 DE JULIO DE 2016, 10:25H (HORARIO DE BRASÍLIA)
LUNA 59,5% ILUMINADA***

Eleonora Fabião

Eleonora Fabião

Performer e teórica da performance. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e da Graduação em Direção Teatral, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Nova Iorque, 15 de novembro de 2016.

Querida leitora, querido leitor –

Em maio deste ano fui convidada para palestrar na abertura do Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA), evento organizado pelos alunos da pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Aceitei com prazer e agradei a honra de abrir o evento com as professoras Marila Velloso e Beth Lopes. Considero esse um dos convites mais significativos que uma professora pode receber: um convite feito por alunos para participar de um evento organizado por alunos e voltado para estudantes de pós-graduação em artes de todo o Brasil.

Já no primeiro e-mail o tema geral foi indicado: “Em tempos de convulsão social: a pesquisa como forma de atuação política e a arte como intervenção estética.” O foco do SPA 2016 seria, pois, as relações estética-política, teoria-prática, academia-sociedade-cidade, artista-pesquisador, pesquisador-artista. Respondi propondo o seguinte recorte: apresentaria ações que venho realizando em ruas de centros urbanos desde 2008 e refletiria sobre conceitos que energizam o trabalho; discutiria temas como *corpo performativo*, *programa performativo*, *intimidade pública*, *ética do estranho*, *estética da precariedade*, *filosofia do encontro*, *amizade política*, *performance* e *transvaloração*.

A fala aconteceu no dia 26 de julho pela manhã. Acordei às 5h, peguei um avião no Rio de Janeiro às 7h, cheguei a São Paulo às 8h e à USP às 9h. O dia estava fresco. Me buscaram de carro no aeroporto e fizemos um caminho estratégico para escapar do trânsito. Durante o percurso conversamos pormenorizadamente sobre a greve na USP. Estacionamos em frente ao auditório da ECA na Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues. Entramos no prédio e organizamos a mesa, o microfone, o projetor. O ambiente estava ótimo. Foram três falas para uma plateia cheia, atenta e vibrante e, no final, uma conversa coletiva.

Naquele mesmo dia, os editores da *Revista Aspás* me pediram para publicar a fala. Expliquei que as imagens projetadas eram fundamentais e eram muitas (muitas mesmo, 128 para ser exata); que o texto havia sido escrito para ser lido em voz alta; que muita coisa era gesto; que muito da coisa era gesto; que no fazer dos sentidos a movimentação no espaço era tão importante quanto a fala; que quem apenas lesse as palavras não saberia o que havia sido feito com o copo d'água; não saberia que, finalizada a leitura de cada página do texto, a folha de papel saía da minha mão e ia para o espaço; que uma delas foi enfiada pela fresta da porta para fora do auditório, mas o vento a devolveu para dentro; que rimos disso; que as articulações teóricas estavam extremamente enxutas por conta do tempo disponível para a palestra; que um futuro artigo seria escrito a partir das notas e, aí sim, poderíamos publicá-lo. Eles lamentaram a resposta, mas entenderam o argumento.

Entretanto, passado um par de dias me ocorreu um pensamento: e se publicássemos como texto o vídeo da fala? Publicaríamos um vídeo como texto em uma revista eletrônica. Gestos, movimentos, imagens, vazios, presenças, espaço, estariam pois inscritos em pixel. Comecei a achar a ideia interessante e escrevi perguntando se havia um vídeo da palestra. Humberto Issao, um dos editores da *Aspás*, respondeu: “Acreditávamos que tínhamos o material gravado mas o responsável por isso me informou há poucos dias que o material foi perdido – só havia uma versão, que não temos mais. Temos, e encaminho, uma versão em áudio que conseguimos gravar e que está razoável, mas apenas isso. O começo da gravação se inicia cerca de 5 minutos após o início da sua comunicação.”

De fato, escutei o áudio e este começa já passado certo tempo depois do início da fala. Porém, a palestra transformada numa espécie de programa radiofônico com público ao vivo, a descrição verbal das ações justamente combinada com a ausência de imagens, o permanente convite à imaginação que aquela gravação caseira (registro realizado por alguém na plateia) faz ao ouvinte, e mais as pausas, os ruídos, os repetidos clicks de uma máquina fotográfica posicionada bem ao lado do microfone, a estranheza toda, enfim, achei aquela gravação um modo interessante e condizente de refletir sobre arte de ação, sobre performance, sobre a performance e suas tortuosidades, sobre documentação de performance, sobre derivação de performance, so-

bre a potência da precariedade e a prismática do instante. Me pareceu bonito. Bonito porque adequado. Adequado, ou seja, acertado, conveniente, capaz. Afinal, quanto mais evidenciarmos os recursos representacionais, menos ilusionista será o resultado. E também menos pretensioso, já que não se pretenderá ser aquilo que não se é. Se reconhecermos e afirmarmos o aparato representacional e o fator-representação, nos afastaremos da falácia de que seja possível preservar, repetir ou reproduzir ações. Fato é que havia naquele material, inesperadamente, uma potência performativa: a “peça radiofônica”, afastada de qualquer pretensão reprodutiva, agia performativamente. Havia ali agenciamento performativo e não tentativa canhestra de repetição. Havia ali paradoxo: um acontecimento sonoro passado-presente e, desde antes, futuro; um incompleto por completo; uma ausência por inteiro; um compreensível também incompreensível; uma sombra de luz. A magia da técnica, mas bem *low-tech*. Algo para se ouvir com ou sem *headphones*; no telefone, no computador ou numa caixa de som; na cama, no ônibus ou na praça; com alguém, alguéms ou consigo; no domingo, na terça, num dia nublado de fevereiro ou numa manhã qualquer e logo cedo; com uma tartaruga no colo, um filho na barriga ou o avô roncando no sofá da sala. Algo que se dá no encontro entre voz gravada e ouvido, entre aparelho eletroeletrônico e orelha, entre ondas sonoras e ondas cerebrais. Pororocas e correntezas. Um encontro entre atos – atos de fala e atos de escuta. E assim, na alquimia do encontro, falantes criarão ouvintes e ouvintes criarão falantes. Falas criarão escutas. Escutas criarão falas. Escutas e falas criarão orelhas. Orelhas criarão cabeças. Cabeças criarão pés. E caminhos. E assim por diante. E assim daremos prosseguimento à movida performativa. Assim daremos sequência ao caminho aberto lá no SPA da USP, no auditório da ECA. Assim daremos passagem a desejos que palavras possam abrir. E daremos palavras a desejos para que mais passagens se abram.

Bom, eu escutei assim. Veja lá o que você acha. Fiquei um bocado confusa ouvindo a minha própria voz, mas esse sufoco você não vai passar. Caso te aborreça, sugiro pular direto para as “7 notas” no final da gravação – ir direto para o minuto 39 com 49 segundos. A partir dali você escutará objetivamente sobre: “1. ação;” “2. programa;” “3. cometer performances;” “4. amizade política;” “5. estranhos e estranheza” e “6. valor, valores, valoração.” A sétima

nota chamava-se “conversa coletiva” e só aconteceu no final do encontro. Assim sendo, não consta nessa gravação.

Quanto aos 5 minutos iniciais aos quais se refere Humberto Issao, talvez seja mesmo melhor tê-los perdido. Te conto. Eram números, muitos números, contagens. O número de dias desde que havia começado o julgamento do impeachment da presidente Dilma Rousseff; o número de dias desde que Donald Trump havia sido eleito o candidato republicano na disputa pela presidência dos Estados Unidos; o número de mortos em vários ataques terroristas ocorridos em distintos países desde que o convite para participar do SPA me havia sido feito; o número de horas desde que o estudante da UFRJ – Diego Vieira Machado, 30 anos, negro, LGBT, aluno cotista – havia sido assassinado a pauladas no campus da Ilha do Fundão; também números relativos ao movimento #OcupaMinC no Rio de Janeiro. Números, números e mais números. Numerosos números. Quantificações de violências locais, nacionais, internacionais, planetárias. Era uma tentativa de contar para dar conta. Mas como contar? Como contar com números e como contar com palavras? Que momento histórico este, o nosso. Que momento de vida tão sem vida este, o nosso.

Todas essas contagens e contações faziam parte de um título longuíssimo, um título de duas páginas e meia (tenho gostado muito de escrever títulos muito longos). Mas, por algum motivo, a gravação não gravou, o registro não registrou e o acaso agiu seus quase-propósitos. Ok, então! Estamos na escuta, câmbio. Estamos na escuta e a primeira frase completa que aparece na gravação é uma pergunta. Diz assim: “Como agir propositiva e não reativamente?” Uma pergunta central na fala; talvez a questão mais importante articulada ali.

Faz tempo venho pensando sobre essa questão. Me parece que agir reativamente não é a melhor resposta se estivermos buscando mudanças efetivas de valores. Mudar valores é tarefa propositiva e não reativa. Explico: uma reação, por definição, é uma ação no sentido contrário àquela que a provocou. Assim sendo, opera sobretudo alterando a direção da força à qual reage, porém não sua qualidade, modo ou padrão. Trata-se de um revide, não de uma subversão; de uma vingança, não de uma promessa. Apenas uma insubordinação estratégica (não uma retaliação impulsiva) permitirá que novos

modos de ação sejam concebidos (mesmo concebíveis). Articulado de outra maneira: agir reativamente contra o que enfraquece, contra o que corrói, contra o que mata é atitude absolutamente legítima, claro, porém talvez não resulte suficientemente eficiente. Afinal, reagir a algo é reconhecer a existência desse algo, ao passo que superar uma lógica propondo outra lógica é ultrapassá-la, deslegitimá-la. A proposta é conceber escapes não escapistas, abrir linhas de fuga estratégicas; elaborar instrumentos de luta que possibilitem combater da maneira que interessa, de lutar subvertendo a lógica da violência. A proposta é operar mudanças de valores de modo propositivo, vitalista e experimental para que corpo e performance continuem sempre nascendo, um por meio do outro. A cada ação. De acordo com o alcance de cada ação. A cada encontro. Por meio de encontros.

Então segue aqui, caso você deseje se encontrar com este encontro, o link da palestra performance e radiofônica realizada no SPA do PPGAC ECA USP no dia 26 de julho de 2016:

<https://www.dropbox.com/s/2k5b6xjv1srui7/Eleonora%20Fabi%C3%A3o%20226-07-2016%20-%20VI%20SPA.wav?dl=0>.

Há também um livro – *Ações Eleonora Fabião* (Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015) – onde apresento parte das ações mencionadas na fala. Caso haja interesse, você encontrará informações sobre a publicação e uma lista de locais para onde exemplares foram enviados em <http://www.eleonorafabiao.com.br/>

Forte abraço,
Eleonora.

Recebido em 09/11/2016
Aprovado em 09/12/2016
Publicado em 15/02/2017

COMISION ORTUZAR

PROYECTO BICENTENARIO

CONTEXTO POLITICO 73-80

LA DICTADURA Y SU PROYECTO

CONTEXTO GUERRA FRIA



INTENCION REFUNDACION

VOLVER A UN CAUSE NORMAL

CAMBIAR EL MODELO DE DESARROLLO

EL NEO-LIBERALISMO NO HUBIERA ENTRADO SI NO MEDIANTE EL TERRORISMO de ESTADO.

EL ESTADO RENUNCIA A SU ROL PROTECCIONISTA Y LO ENTREGA A LA POLITICA PRIVADA

DISCURSO PIN-8 CHACARILLAS

PEGATEO CHICAGO + OPUS DEI

PARTIDOS POLITICOS

MAQUINARIAS MONOPOLICAS de PARTICIPACION CIUDADANA



EL FESTIVAL del LUCRO

CONSTITUCION (1980-2005-ACTUALIDAD)

INSTALA SISTEMA NEOLIBERAL

...TODO MUY BIEN PENSADITO... AMARRADITO...

PRIVATIZACION

PERDIDA de DERECHOS SOCIALES



ENDEUDAMIENTO



RESISTENCIAS HISTORICAS

¿PORQUE LA UNIVERSIDAD?

↳ Campo de disputa ↳ Vocación Didáctica

LUCHA DE HEGEMONIAS

¿La academia violenta a la comunidad?

No Toda la comunidad ingresa a la UNIVERSIDAD

La Educacion SEGREGA SEGUN CLASES SOCIALES

...Tenemos que conservar una o dos universidades publicas que parezca que son publicas, asi como para que no digan que arrasamos con la EDUCACION PUBLICA.

¿QUE QUIERE LA JUNTA?

LA C.O. CO-GOBIERNA?

ESTATUTO CONSTITUCIONAL PROVISIONAL

↳ LO PROPONE OVALLE, PERO LO NIEGAN.

*C.O = COMISION ORTUZAR.

¿QUE LA C.O. REDACTE LA NUEVA CONSTITUCION, O QUE LEGITIME SU PROPIO PROCEDER EN TERMINOS JURIDICOS?

¿QUE LA C.O. SE DEMORE, PARA EXTENDER SU PROPIO TRABAJO Y ASI EL REGIMEN EXTIENDA SU GOBIERNO?



PARÂMETROS COEVOLUTIVOS E CONTEXTOS POLÍTICOS PARA ANALISAR E DESENVOLVER MODOS DE CRIAÇÃO

*COEVOLUTIONARY PARAMETERS AND POLITICAL CONTEXTS TO
ANALYZE AND DEVELOP PROCESSES OF CREATION*

*PARÂMETROS CO-EVOLUTIVOS Y CONTEXTOS POLÍTICOS
PARA ANALIZAR Y DESARROLLAR MÉTODOS DE CREACIÓN*

Marila Annibelli Vellozo

Marila Annibelli Vellozo

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora no curso de Dança do Campus II da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Líder do grupo de Pesquisa em Dança da Unespar. Artista e pesquisadora na área da dança.

Resumo

Basear a criação ou organização de metodologias nas experiências e leitura própria de cada artista parece ser um caminho político ativo. Ainda, parte-se do pressuposto de que os modos de organizar uma criação artística podem ser estruturados por uma articulação, em Tempo Real, daquilo que emerge das dinâmicas propostas ao longo de um processo, não necessariamente sendo dados *a priori*. Por meio da experiência e sistematização da autora de seus próprios processos de criação em dança, este artigo objetiva tratar a ideia de metodologia como aspecto coevolutivo ao processo de criação, devendo-se atentar para o contexto político onde as escolhas dramáticas e estéticas se desenvolvem e para mecanismos que insistem em permanecer restringindo espaços de participação, liberdades individuais e autonomias.

Palavras-chave: Coevolução, Dança, Tempo real, Modos de organização, Autoritarismo.

Abstract

Basing creation or organization of methodologies on the artist's experiences and own way of understanding the world seems to be an active political path. Still, this text assumes that the ways of organizing an artistic creation can be structured in Real Time from what emerges from the dynamics proposed during a process, not necessarily being given *a priori*. Through the author's experience and systematization of her own creative processes in dance, this article aims to address the idea of methodology as a coevolutionary aspect to the creation process, being necessary to regard the political context in which the dramaturgical and aesthetic choices are developed, as well as the mechanisms that insist on restricting spaces of participation, individual freedom, and autonomy.

Keywords: Coevolution, Dance, Real time, Ways of organization, Authoritarianism.

Resumen

Basar la creación o la organización de metodologías en las experiencias y lectura propia de cada artista parece ser un camino político activo. Además, se adopta la hipótesis de que las formas de organización de una creación artística pueden ser estructurados por una articulación, en Tiempo Real de lo que emerge de las dinámicas propuestas durante un proceso, no necesariamente siendo dados *a priori*. A través de la experiencia y la sistematización de la autora de sus propios procesos creativos en la danza, este artículo tiene como objetivo abordar la idea de la metodología como un aspecto co-evolutivo para el proceso de creación, teniendo en cuenta el contexto político en el que las decisiones dramáticas y estéticas se desarrollan, y los mecanismos que insisten en limitar espacios de participación, libertades y autonomías.

Palabras clave: Co-evolución, Danza, Tiempo Real, Modos de organización, Autoritarismo.

Resíduos de períodos ditatoriais

Sob um parâmetro político amplo, Martin-Barbero (2004) lembra que mais da metade dos países da América Latina passaram por regimes ditatoriais, tendo dificuldade em implementar políticas de comunicação que reformulassem os modelos políticos e econômicos desses meios. Como pesquisador das áreas da comunicação e da cultura, Martin-Barbero as entrecruza constantemente, estabelecendo uma relação estreita e codependente entre o desenvolvimento das políticas públicas de ambas as áreas, que sofreram as contradições que o autoritarismo – como mecanismo de regimes ditatoriais – provoca.

O controle político nos meios de comunicação e o autoritarismo interferiu no desenvolvimento da área cultural e artística, na medida em que a expressão de textos teatrais e musicais, de vozes, de discursos e de dissenso foram calados ou interrompidos. Tanto a luta pela democracia quanto a integração comunicativa, conforme reconhece Martin-Barbero (2004), foram frustradas pelo sistema de governo ditatorial e limitante.

Essa “experiência-limite” enfrentada pelos povos latino-americanos governados pela ditadura, ao lado das tentativas desses mesmos povos de instituir políticas de comunicação que expressassem os limites de uma democracia comunicativa, representa o sentido político dessas contradições. Como menciona Martin-Barbero (2004, p. 307):

Primeiro, à luz do negado, isto é, dos modos pelos quais a sociedade se comunica quando o poder rompe as regras mínimas de convivência democrática e estrangula a liberdade e os direitos do cidadão, censurando, destruindo, amordaçando os meios de comunicação até convertê-los em mera caixa de ressonância da voz do amo. Diante da repressão que fecha os canais normais, as pessoas desde as comunidades faveladas ou religiosas até as associações profissionais redescobrem a capacidade comunicativa das práticas cotidianas e dos canais alternativos; do recado que corre de boca em boca ao volante do mimeógrafo; da fita cassete de áudio ou de vídeo passada de mão em mão, até o aproveitamento das brechas deixadas pelo sistema oficial.

Nesse sentido, a experiência-limite vivida diante da repressão do Estado teve um resultado social evolutivo, trazendo consigo o reconhecimento do valor político da comunicação e da cultura no espaço da sociedade civil e do

caráter estratégico que ambas possuem na reconstrução de uma socialidade democrática (Ibid.).

Sendo que Martin-Barbero (2004) ainda aponta as relações entre comunicação e educação pela possibilidade de se desenvolver uma leitura crítica e recepção ativa das mídias e pela importância de se rastrear e avaliar os impasses e pistas que entrelaçam as concepções e práticas utilizadas nessas áreas.

Desse modo, a análise do atual contexto político na América Latina – que torna a reproduzir contextos de inibição do debate público e dos espaços de participação – para discutir metodologias no ensino ou em processos de criação em artes parece codepende da reflexão sobre componentes residuais dessa herança de períodos ditatoriais. Do mesmo modo, a análise pode se basear em “contextos-limite” para observar as brechas e espaços que extrapolam os mecanismos que cerceiam as liberdades e mobilizações e que geram novos ou outros modos de organizar e mediar processos de criação e, conseqüentemente, observar as estéticas que desses derivam.

No que concerne ao autoritarismo, há que se tomar em consideração a abordagem de Marilena Chauí (1995), que o considera não apenas como propriedade referente a um regime político, usualmente o de funcionamento do Estado ditatorial, bem como um recurso utilizado apenas ciclicamente. Prioritariamente, o autoritarismo é o que estrutura as relações sociais no Brasil como herança do sistema hierarquizado da sociedade colonial escravocrata, que tem como mecanismo de funcionamento as relações entre superiores e inferiores e a condição de mando-obeidiência.

O mecanismo de funcionamento nada mais é do que aquilo que faz operar um sistema, e o autoritarismo social e político emerge de um modo de funcionar que se processa internamente pelas relações verticalizadas de cima para baixo, em que um indivíduo detém mais poder de escolha e, portanto, mais direitos e condições de sobrevivência e existência do que outro.

O poder de escolha é inibido pela falta de espaços de participação e de debate (SEN, 2009) e, portanto, não apenas a imposição de determinados modelos pode abafar a capacidade de leitura crítica, como também a falta de iniciativas que criem outros espaços de troca e de debate podem inibir e (ou) fomentar o potencial de geração de outros formatos e modos de organização

ou metodologias, caso se baseie na ideia de contradição que provoca o autoritarismo ainda vigente nas relações.

A própria participação ativa, a indignação criativa e a impaciência construtiva – que são tratadas neste artigo como capacidades dos agentes políticos para a transformação dos ambientes onde atuam – ficam comprometidas quando a reflexão sobre seus modos de operar não são fomentadas. Nesse sentido, o desenvolvimento de outras estruturas de pensamento e de organização pode ser influenciado pelo uso efetivo das capacidades participativas das pessoas, pois essa capacidade, junto à liberdade substantiva, é crucial e determinante para a iniciativa individual e eficácia social, segundo Sen (2009).

Desse modo, é importante reconhecer simultaneamente a centralidade da liberdade individual e a força das influências sociais sobre o grau e o alcance individuais, e, portanto, sobre as dimensões do que é criado por indivíduos ou artistas. De outro modo: as opções dramatúrgicas e estéticas codependem de uma noção dos contextos político e econômico que se forçam sobre os espaços e condições para o debate e para as liberdades individuais e autonomias institucionais.

Para além dos regimes ditatoriais, a partir de meados dos anos de 1980 relações entre outros sistemas, como o político e o econômico – em especial, no Brasil, como a lenta, porém gradual transição para um regime democrático (AVRITZER, 1995; 2000; MOISÉS, 1995; O'DONNEL, 1998) –, a concentração de esforços para superação de crises econômicas, a reestruturação do Estado e a descentralização política e econômica contribuíram de forma significativa para mudanças político-institucionais que, por sua vez, alicerçaram a construção do caminho entre o centralismo autoritário e a democratização do Estado (PEREIRA, 2007, p. 331).

Essas transformações permitem observar que a emergência de uma lógica organizacional distinta nas relações é processual e codepende de distintos componentes, a exemplo das mudanças mencionadas, que também resultaram de um processo de reorganização da sociedade e da forma como esta passou a se relacionar com o Estado, além das consequentes transformações administrativas, jurídicas e institucionais que se destacaram especialmente a partir do final da década de 1970. É quando, nas palavras de Pereira (2007, p. 332),

“o debate político colocou a democratização da vida política e a construção da cidadania no centro da agenda nacional”

Porém, no atual contexto político cabe considerar, conforme Bunge (2003; 2009), que não existem revoluções totais, tampouco a emergência¹ de um novo sistema de relações, ou sistema político, que se institua do nada, a partir do completamente novo. Alguma propriedade do funcionamento do sistema² anterior se mantém mesmo quando algo novo emerge.

Assim, propõe-se um olhar cuidadoso para analisar no que se fundamentam as escolhas metodológicas nas artes e em que medida as criações e modelos de ensino têm promovido ambientes que acolhem o risco e a leitura própria de cada estudante ou artista como modo de conduzir e organizar seus processos.

Modos de organização pautados em parâmetros coevolutivos

Visando fomentar a autonomia para a criação de distintos modos de mediar processos de ensino e de criação em artes, parte-se do pressuposto que ações como debater, organizar e criar codependem de estruturas de pensamento e, portanto, das lógicas que guiam as relações de apreensão por meio dos mecanismos escolhidos para tanto.

Ainda, baseando-se em contextos que apresentam resíduos dos períodos ditatoriais, indaga-se sobre como esses aspectos podem servir para um maior rigor no desenvolvimento de metodologias próprias dos artistas que se baseiem na desorganização das hegemonias de pensamento que pautam modos de operar de escolas e de métodos e que desafiem os modos de operar privilegiados ou legitimados.

1. Segundo Bunge (2006, p. 114), é considerado emergente um sistema recém-formado e que se caracteriza por outras propriedades, a exemplo de quando se propõem novas ideias e mecanismos.

2. Estudar e operar a partir de uma abordagem sistêmica demanda tratar “toda e qualquer coisa concreta e toda e qualquer ideia” como “um sistema ou um componente de sistema” (BUNGE, 2006, p. 364). Sob esse viés, não existem coisas “desgarradas” uma das outras, portanto que o comportamento dos componentes de um sistema só poderá ser compreendido “na relação de um para com o outro e de sua contribuição para com o todo” (Ibid., p. 365). Todo sistema se constitui de propriedades que não se encontram em seus componentes (BUNGE, 2006), pois emergem das relações entre seus componentes.

Articular outros modos de organizar os processos de criação ou pesquisas – o que implica em observar e vivenciar outras formas de sentir e de perceber o processo e, portanto, de operá-lo na ação cotidiana – dá a ver e modifica a dramaturgia do corpo, do movimento e a dramaturgia cênica. Isso quer dizer que a estética, aquilo que é materializado na cena, no corpo e no movimento, seja em uma peça de dança ou de teatro, codepende do pensamento que estrutura as práticas de preparação ou treinamento e que organizam os processos de criação.

No caso de algumas pesquisas e criações em dança que a autora deste artigo tem desenvolvido, tem-se encontrado coerência em um modo de operar que parte da hipótese de que as habilidades sensório-motoras em criadores-intérpretes se desenvolvem coevolutiveamente ao entendimento e seleção de determinadas ideias e lógicas e de determinadas práticas e procedimentos de criação que modificam tanto a dramaturgia específica do movimento quanto a dramaturgia da cena.

Desse modo, o desenvolvimento de uma pesquisa artística em dança como um processo coevolutivo que envolve tanto os procedimentos selecionados para investigar um “palpite” quanto aquilo que vai se habilitando no corpo do criador-intérprete – como capacidade sensória e motora – enquanto se investiga e desenvolve procedimentos tem sido uma premissa para o desdobramento de estratégias metodológicas durante um processo de aula e (ou) de criação. O que se desenvolve no corpo do criador-intérprete como habilidade sensório-motora ao exercitar seu processo de criação é coevolutivo ao desenvolvimento dos procedimentos criativos que vão sendo estabelecidos no decorrer do tempo.

O processo de investigar e explorar procedimentos para criar se coadapta a habilidades corporais e vice-versa. Isso partindo do conceito de coevolução (DAWKINS, 1999; 2000; 2001), o qual implica a simultaneidade na evolução entre duas espécies, ou, no caso, entre dois fatores, quando esses têm um processo em comum de desenvolvimento e (ou) proximidade relacional.

Para tanto, faz-se necessário uma atenção para observar o que emerge durante o processo de investigação ou criação que irá balizar as escolhas a cada instante ou momento. É em Tempo Real (THELEN, 2003) que propriedades poderão emergir e direcionar as escolhas ao longo do processo, o que

exige uma atenção constante e um olhar para reconhecer quais dinâmicas são produzidas a partir dos componentes que são colocados em relação. Um processo em que se assume de antemão que a metodologia não está sempre dada *a priori* e sim, que pode ser construída como desdobramento, em tempo real. Também porque se parte do pressuposto que é no corpo e nos arranjos da cena que se testam as ideias e onde se articulam os procedimentos e onde se revelam os padrões de entendimento e, portanto, os padrões estéticos e também compositivos.

Cabe ressaltar que o pressuposto de coevolução está articulado ao conceito de “tempo real” no sentido que propõe Port e Geder (1995, p. 3, tradução nossa):

não é o cérebro, dentro e encapsulado; ao contrário, é o sistema todo incorporado que consiste do sistema nervoso, do corpo, e do ambiente... antes, é uma estrutura que mutuamente e simultaneamente influencia *mudanças*... antes, eles se desdobram no tempo real de mudanças contínuas no ambiente, no corpo, e no sistema nervoso.

A escolha de estruturar uma dança em tempo real, nesse sentido, visa uma coerência prática e teórica. Essa coerência parte de um ponto de vista coevolutivo e, por conseguinte, sistêmico e dinâmico para estabelecer essas relações possíveis de serem estudadas prática e teoricamente. Algo que repercute para além de um entendimento de estruturação que realiza simples associações entre estímulo e resposta ao ambiente (THELEN, 2003) e às demandas corporais e de criação no momento da cena.

O processo de tomar o conceito e prática de tempo real como filtro das relações do corpo e de suas escolhas no ambiente durante a estruturação da cena pode apresentar outras implicações e desdobramentos cênicos e dramaturgicos para o corpo, para o movimento e para a estruturação da cena.

Isso tem importância na medida em que se relaciona com a ideia de manutenção de investigações corporais, de processos de criação e de práticas que habilitem o corpo para outras particularidades de movimento e, portanto, de criação.

As habilidades não são estanques e fixas, sendo desenvolvidas tanto quanto sejam experienciados novos modos de atuar no mundo que estimulam

a criação de múltiplas conexões neurais. Desse modo, não se deve subestimar as práticas de corpo que um artista ou estudante escolhe para fazer em qualquer momento de sua formação, capacitação ou aperfeiçoamento ao longo de sua atuação, especialmente quando o artista deseja criar o que vai dançar.

Por certo não há modelos nem resultados únicos esperados, e não há modelos que assegurem resultados, porém fica também implicado que as escolhas das práticas de corpo e de movimento – que incluem modelos e modos de direcionamento de aulas e de programas para a investigação e criação do movimento e de dança – fundamentam os resultados estéticos e os modos de articular práticas e entendimentos sobre o que uma dança é ou pode vir a ser para cada um, artisticamente.

Pode parecer óbvio alguns aspectos apontados, porém é importante verificar se há coerência e coesão entre os meios utilizados para desenvolver uma criação e entre a estética e posicionamento político que se desenha por meio dos modos escolhidos para se desenvolver essa mesma criação.

E é nesse sentido que se reforça a importância de validar o modo particular de cada criador ou pesquisador observar e arranjar seus meios para o desenvolvimento de suas ideias, hipóteses ou palpites. O que cada olhar, visão de mundo e contexto político e econômico permite apenas àquela pessoa vivenciar, observar e projetar em suas escolhas metodológicas e artísticas? E como dar a ver e difundir esses olhares e concepções de mundo e mesmo como sistematizar essas diferentes leituras de modo que se tornem referenciais também para outros cantos do mundo? Isso parece ser algo que artistas e pesquisadores latino-americanos têm muito a oferecer exatamente, talvez, pelas contradições que permeiam os contextos de vida e de atuação em tempos passados e atuais.

Referências bibliográficas

- AVRITZER, L. Cultura política, atores sociais e democratização. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 10, n. 28, p. 109-122, jun. 1995.
- _____. Teoria democrática e deliberação pública. **Lua Nova**, São Paulo, n. 50, p. 25-46, 2000.

- BUNGE, M. A. **Emergence and convergence**: qualitative novelty and the unity of knowledge. Toronto: University of Toronto, 2003.
- _____. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Political philosophy**: fact, fiction and vision. New Jersey: Transaction Publishers, 2009.
- CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995.
- DAWKINS, R. **Desvendando o arco-íris**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- _____. **The extended phenotype**. New York: Oxford University Press, 1999.
- MARTIN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.
- MOISÉS, J. Á. **Os brasileiros e a democracia**. São Paulo: Ática, 1995.
- O'DONNELL, G. Horizontal accountability in new democracies. **Journal of Democracy**, Washington, DC, v. 9, n. 3, p. 112-126, 1998.
- PEREIRA, M. L. D. As políticas públicas locais e os processos de “hibridação” no Brasil e na América Latina. In: DAGNINO, E.; TATAGIBA, L. (org.). **Democracia, sociedade civil e participação**. Chapecó: Argos, 2007. p. 331-350.
- PORT, R.; GEDER, T. van (orgs.). **Mind as motion**. Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- SEN, A. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- THELEN, E. Time-scale dynamics and the development of an embodied cognition. In: PORT, R.; GEDER, T. (ed.). **Mind as motion**. Massachusetts: The MIT Press, 1995. p. 69-100.
- _____. Grounded in the world: developmental origins of the embodied mind. In: TSCHACHER, W.; DAUWALDER, J.-P. **The dynamical systems approach to cognition**. Singapore: World Scientific Publishing, 2003. p. 17-44.

Recebido em 15/09/2016

Aprovado em 23/11/2016

Publicado em 15/02/2017

¿QUÉ ES EL BIEN COMÚN?

Desarrollo Material y Espiritual del individuo

SEGURIDAD NACIONAL

- LAS FFAA AVALAN EL ESTADO DE DERECHO
- SON INSTRUMENTOS FUNDAMENTALES PARA LA PRESERVACIÓN

TOMO 2

NACIONALIDAD Y CIUDADANÍA

- ¿CÓMO SE COMPONE LA CIVILIDAD?
- ¿QUÉ SIGNIFICA SER CIUDADANO?
- QUITAR LA CIUDADANÍA A DETERMINADAS PERSONAS X SU SITUACIÓN POLÍTICA



"TODOS LOS DERECHOS TIENEN EXCEPCIÓN" (JG)

EL DERECHO A LA VIDA YA LA PENNA DE MUERTE

PRESTAR SERVICIOS A UN PAÍS ENEMIGO O EN GUERRA

ATENTADO CONTRA LOS PRINCIPIOS DE LA NACIÓN

TRAICIÓN

JOSÉ TORIBIO MERINO declara:

"Los bolivianos son unos euguenidos humanoides metamorfoseados..."

"MÁS QUE LOS CONTENIDOS, LO IMPORTANTE ES EL AMARRE..."

J. GUZMÁN, REFIRIÉNDOSE A LA CONSTITUCIÓN



TOMO 4 LIBERTAD DE ENSEÑANZA

- ¿QUÉ SE DEBE ENSEÑAR?
- ¿CÓMO EL ESTADO DEBE REGULARIZAR ESTA LIBERTAD?

La libertad de enseñanza debe ser vigilada por el estado en un momento de

Enseña lo que quieras mientras no vaya en contra de orden Social, la moral, las buenas costumbres y el orden social.

UNIDAD NACIONAL

79 DIRECTIVAS SOBRE EDUCACIÓN

sólo el E° determina contenidos para CLASES

¿CÓMO SE ADMINISTRA EL CAOS?

Sub comisiones PARA QUE REDACTEN ARTICULOS

- FUNDAMENTOS CRISTIANO-NATURALISTA → BIEN COMÚN
- PROPIEDAD COMO PRINCIPIO CIVIL → EJE CENTRAL FUNCIÓN SOCIAL
- RÉGIMEN PRESIDENCIALISTA

DEMOCRACIA CONTROLADA (LIBERTAD VS SEGURIDAD)

DEPURACIÓN POLÍTICA / IDEOLÓGICA

¿CÓMO SE GARANTIZA? (J. GUZMÁN)

LEY DE PARTIDOS NO MARXISTAS

"LA Cº NO PUEDE PROHIBIR IDEAS"

CAPÍTULO 24 OBLIGA A JAIME GUZMÁN A DEVELAR SU POSICIÓN

LEY DE PROCURADORA GENERAL DE LA REPÚBLICA

SESION 34 → PROYECTO DE LEY



TEATRO MENOR: CRISES E POTÊNCIAS NA INTERSECÇÃO DOS PROCESSOS DE GESTÃO, PRODUÇÃO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE UM TEATRO LATINO-AMERICANO

***MINOR THEATER: CRISES AND POTENTIALS AT THE
INTERSECTION OF MANAGEMENT, PRODUCTION AND
ARTISTIC CREATION PROCESS OF A LATIN AMERICAN
THEATER***

***TEATRO MENOR: CRISIS Y POTENCIALIDADES EN
LA INTERSECCIÓN DE LOS PROCESOS DE GESTIÓN,
PRODUCCIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA DE UN TEATRO
LATINOAMERICANO***

Heloisa Marina da Silva

Heloisa Marina da Silva

Doutoranda pelo Programa de
Pós-Graduação em Teatro pela Udesc. Atriz e
produtora cultural. Pesquisa em andamento;
área de estudo: Teatro e Sociedade.
Orientador: Professor Dr. André Luiz Netto
Carreira. Bolsista CAPES.

Resumo

Este artigo deriva da minha pesquisa de doutorado na qual investigo características de produção e gestão teatral, num contexto latino-americano, de obras, grupos, núcleos e artistas circunscritos no âmbito do que defini como *teatro menor*, metáfora inspirada nas reflexões de Deleuze e Guattari a respeito da literatura menor. São tomados como referências práticas trabalhos teatrais em que o artista, em especial atores e atrizes, possui também atribuições administrativas, visando questionar as práticas de produção e gestão como processos exclusivamente instrumentais, atentando para suas implicações como meio. Essa mudança de ponto de vista tem como fim a reorganização do ato da produção, sugerindo que a relação existente entre processo criativo e de produção define as práticas ideológicas desse tipo de fazer teatral.

Palavras-chave: Teatro menor, Atriz-produtora, Produção teatral.

Abstract

This article derives from my PhD research, in which I investigate the characteristics of theatrical production and management in a Latin American context of works, groups, ensembles and artists circumscribed within what I defined as *minor theater*; a metaphor inspired by Deleuze's and Guattari's reflections on minor literature. Theatrical works where the artist (especially actors and actresses) also has management attributions were taken as practical reference, aiming to question both production and management processes as exclusively instrumental, and observing their implications as a medium. This change of perspective aims to reorganize the production process, suggesting that the relationship between creative and production processes defines the ideological practices of this type of "theater making".

Keywords: Minor theater, Actress-producer, Theatrical production.

Resumen

El presente artículo deriva de mi trabajo de doctorado en el cual yo investigo las características de producción y gestión teatral, en un contexto latinoamericano, de obras, grupos y artistas circunscritos en un ámbito que he definido como *teatro menor*, metáfora inspirada en las reflexiones de Deleuze y Guattari acerca de la literatura menor. Se toman como referencias prácticas trabajos teatrales en los cuales el artista, sobretodo actores y actrices, tenga también funciones administrativas. La idea es cuestionar los procesos de producción y gestión como prácticas exclusivamente instrumentales, prestando atención a sus implicaciones como medio. Este cambio de perspectiva tiene como fin la reorganización del acto de producción, sugiriendo que la relación entre proceso creativo y de producción define las prácticas ideológicas de este tipo de hacer teatral.

Palabras clave: Teatro menor, Actriz-produtora, Producción teatral.

Yo comienzo a pensar en otra forma diferente de lo que he inventado. Debo ir hacia otra parte. El encanto, la inocencia, y todo aquello en lo que confié años atrás y que ahora conozco me resulta repugnante. Yo no había hecho turismo tampoco en el medio artístico. El medio artístico es un medio competitivo, traicionero y apasionante. Todos contra todos y que gane el mejor. A veces gana el mejor. Claro, pero eso qué importa. Se me ocurre este cuestionamiento: ¿Quién es el Van Gogh de nuestros días? ¿Quién es hoy el artista que dentro de años será tomado como un genio y que hoy es apenas un don nadie? ¿Quién es hoy Van Gogh? ¿Alguien tiene el interés de que no cometamos el error de dejar morir un artista? ¿Lo ayudan los festivales, los institutos, los otros artistas? ¿Está a salvo Van Gogh? (MERCURIO, 2006, p. 47)

Este artigo deriva da minha pesquisa de doutorado na qual investigo características de produção e gestão teatral, num contexto latino-americano, de obras, grupos, núcleos e artistas circunscritos no âmbito do que defini como *teatro menor*. Interessou a este trabalho casos em que o artista, em especial atores e atrizes, executam tanto atividades criativas como funções administrativas, tendo como objetivo refletir acerca da relação entre processo criativo e meio de produção, comercialização e circulação de trabalhos teatrais. Pensar os processos de produção, tomando como referência e ponto de partida a particularidade do lócus da atriz, é uma forma de questionar tal processo como meramente instrumental, atentando para suas implicações como meio, cujo eixo são os próprios artistas. Essa mudança de ponto de vista tem como fim a reorganização do ato da produção, sugerindo que a relação existente entre processo criativo e de produção define as práticas ideológicas deste tipo de fazer teatral.

Categorizar um determinado tipo de prática cênica como *menor* (conceito cunhado por Deleuze e Guattari) surgiu como possibilidade de contrapor a prática estudada nesta pesquisa a produções teatrais pensadas como negócio. Uma das premissas do *teatro menor* seria, portanto, a fabricação de um tipo de relação entre criadores e espectadores capaz de gerar experiências que se estendam para além do ato de consumo.

A condição pós-autônoma da arte (CANCLINI, 2010) torna pouco palpável a possibilidade de uma exclusão completa do ato de consumo, mas esse ato como tal é interrogado no seio de um fazer teatral que busca propor 'algo

a mais' que entretenimento, que busca afirmar-se como processo, ainda que não escape completamente ao enquadramento de produto.

Propor uma reflexão a respeito dos meios de produção e gestão cênica a partir da categoria *teatro menor* surgiu como resposta ao primeiro problema desta pesquisa, a saber, a delimitação de seu objeto de estudo. Meu impulso inicial partia do intento de investigar formas de produção e gestão de *teatro não comercial*. A expressão me parecia pertinente e propícia como forma de estabelecer as balizas de análise deste estudo. Além do termo *teatro não comercial*, outra categoria que me parecia pertinente era a de *teatro de grupo*. Esta última estaria vinculada a um formato de produção e gestão no qual a horizontalidade das relações seria uma premissa, bem como o desejo em realizar criações cênicas autorais e voltadas a pesquisas de linguagem e estéticas. Assim, ambos os termos (*teatro não comercial* e *teatro de grupo*) se definiriam por suas características referentes aos meios de produção e gestão.

No decorrer da pesquisa, porém, a problemática e as contradições que tais termos carregam apareceram como importante ponto de reflexão. Tais categorizações tendem a demarcar territórios ideológicos dentro da esfera teatral. A concepção de *teatro não comercial*, por exemplo, embora muito veiculada e amplamente utilizada por diversos artistas e teóricos do meio, gera juízos de valores discutíveis e tende a reforçar a ideia de que existe a possibilidade de um fazer teatral isolado de fatores econômicos.

Já os formatos de organização e produção teatral na América Latina apresentam ressonâncias dos modelos de teatro de grupo, que tiveram uma orientação ideológica e política muito forte nos anos 70 e 80, como sugere as falas Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo peruano Yuyachkani:

A meu ver, os melhores momentos, se é que podemos falar de “melhores momentos”, ou melhor, os momentos de grande força e singularidade nesta história, foram aqueles em que nosso teatro foi parte da luta de nossos povos por uma vida melhor. Então, nesses momentos, nos atrevemos a reconhecer-nos em nossa particularidade e a inventar criativamente o teatro que nos fazia falta, sem nos vermos obrigados a marchar no compasso das culturas hegemônicas. (ZAPATA, 2014, p. 264)

A importância histórica e simbólica que opera no imaginário dos teatros atuais, do teatro de grupo como meio possível e desejável de fazer unir ao teatro uma dimensão social e política, aparece nas reflexões de diversos estudiosos, como a pesquisadora Silvana Garcia (2008, p. 57), para quem

O teatro de grupo que se fortaleceu nos anos de 1970 não é fenômeno latino-americano, mas aqui, mais do que talvez em qualquer outro lugar, podemos pensar em uma rede de solidariedade armada desde cedo entre os diversos grupos, resultado em primeira instância da politização que, em diferentes tonalidades, marcou suas fundações.

Nos dias atuais o teatro de grupo ganha configurações bastante variadas, fazendo que seja ampla a discussão em torno da ideia de grupo ou coletivo. Modelos de grupo são influenciados fortemente pelo entorno social e por fatores econômicos dos tempos atuais (em especial pelos modelos de financiamento). Nesse sentido é necessário perceber que outros formatos de produção cênica, com estruturas e relações móveis ou mais permeáveis, começam a existir. Assim, ainda que o teatro de grupo se apresente como característica marcante de modelo de produção de um *teatro não comercial*, especialmente no continente latino-americano, é necessário destacar que tal modelo não é único quando se trata de realizações cênicas não impulsionadas pela perspectiva de venda e voltadas à livre criação artística.

O impasse acerca dos termos não é menos complexo se passamos à ideia de teatro independente, teatro alternativo, teatro profissional, teatro de pesquisa, teatro experimental, teatro de arte. A tarefa de conceituar o objeto deste estudo a partir desses termos configura um campo fértil para o debate, pois suscita reflexões em torno do poder no campo teatral, uma vez que tais definições demarcam territórios e “validam” propostas estéticas.

Por isso, antes de me ater aos términos que a literatura especializada emprega na definição de produções que se afastam da lógica comercial ou industrial de criação, decidi escutar o que diziam os agentes que constituem esse campo: os artistas-produtores de um determinado tipo de fazer teatral. Assim, realizei entrevistas com grupos, coletivos e artistas individuais de diferentes cidades do continente, procurando entender como se desdobravam paralelamente seus processos de criação e produção teatral.

Um ponto em comum presente no discurso de tais artistas é que a motivação em seguir trabalhando na autopromoção de seus trabalhos surge como consequência do tipo de teatro que queriam fazer. Se, por um lado, aparece na fala dos artistas o desejo de que as funções administrativas não se tornem de sua competência, por outro lado, esses mesmos artistas sugerem que abandonar a esfera da produção para dedicar-se exclusivamente à criação implicaria em abrir mão de sua autonomia criativa e, possivelmente, do viés crítico de seus trabalhos.

Dessa forma estou refletindo acerca de um tipo de fazer teatral cujo modelo de produção é reflexo dos desejos e necessidades que estão alinhadas com concepções ideológicas próprias de um grupo ou artista individual. A busca por uma forma pessoal e autêntica de criação e relação com o público empurra tal fazer para o campo do experimental, da vanguarda, do alternativo e por isso, ainda que tal ato criativo gere produtos culturais, seu impulso não nasce do intuito de criar *um bom negócio*. Esse é o ponto que define o campo de análise da presente pesquisa, pois, esse fazer teatral, ainda que gerado pelos impulsos descritos, não deixa de estar em diálogo com o mercado (confrontando-o, mas também negociando com ele).

Além da autogestão, a tentativa e necessidade de gerar impacto em um entorno social (comunidade) se faz presente nos discursos dos teatreiros que investiguei e que constituem o escopo desta pesquisa. Por isso, além de contrapor o que seria um teatro *comercial-industrial* em relação aos fundamentos de um teatro *independente*, *alternativo* ou de *grupo*, é importante refletir acerca dos paradigmas internos aos circuitos e sistemas desses teatros *não comerciais*.

O pesquisador mexicano Thomas Ejea Mendoza (2011) faz uma diferenciação entre o *circuito teatral comercial, de arte e comunitário* (reconhecendo a possibilidade de intersecções entre um e outro, ou seja, sem defender um purismo ou rigor de cada circuito). Para Schraier (2008), produtor teatral com larga experiência no contexto argentino, que pensa em *sistemas de produção*, existe o *estatal, comercial e alternativo* (este último confundido, em seu ponto de vista, com a expressão independente). Se levarmos em conta esses termos, teríamos que o circuito comunitário e de arte se desenvolvem dentro de um sistema alternativo de produção ou, se não estivermos presos à dife-

renciação proposta por Schraier, num sistema independente. Em todo caso, tanto o circuito de arte como o comunitário se conformam a partir de sistemas autogestionáveis de produção, aquele em que a artista é também gestora e produtora.

A necessidade de diferenciar o circuito comunitário do artístico viria então em função do caráter *mais profissional*, ou de um *refinamento estético mais apurado* que um circuito possuiria em relação ao outro. Para Mendoza, a diferenciação dos circuitos parte do esquema *origem-trajetória-destino*, o que ele chama de intencionalidade central do circuito. Sendo assim, o circuito comercial existe a partir do objetivo lucro, o comunitário busca desencadear benefício social e o artístico se funda na busca por prestígio e reconhecimento entre os pares (Ibid.). Isso implica que “*La condición central de reproducción de las obras de este circuito es la de producir un placer estético y, a partir de ello, la obtención del reconocimiento por parte de expertos y conocedores, quienes al brindarle prestigio y validez la consagran como obra de arte*” (Ibid., p. 198).

Didaticamente a separação proposta por Mendoza é bastante interessante, uma vez que infere acerca dos princípios originários (objetivos) de cada forma de criação. Em termos de legitimação e valoração, no entanto, essa separação se mostra problemática, pois pressupõe o entendimento, a meu ver equivocado, de que outros tipos de fazeres teatrais que não surjam em função de alcançar um prestígio entre os pares não seja artístico.

A própria finalidade da criação como meio de alcançar prestígio pode ser questionada, já que o impulso primeiro de criação dos artistas entrevistados nessa pesquisa não era o de obter prestígio entre os pares, mas o de poder desenvolver estéticas e poéticas que venham ao encontro de suas inquietações artísticas, propondo com estas, questionamentos de cunho social, ideológico e/ou político. Ou seja, o *teatro menor* não define sua forma e conteúdo em função de uma maior capacidade de inserção em festivais, programações culturais ou aprovação da crítica especializada. O próprio Mendoza alerta para essa problemática do termo *teatro de arte*, ao destacar o texto do Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), cuja redação define o circuito artístico com vistas a delinear as diretrizes de financiamento do governo mexicano ao teatro:

“El FONCA invierte en los proyectos culturales profesionales que surgen de la comunidad artística con el objetivo de enriquecer el sentido que la sociedad asigna al desarrollo de la labor creativa” (FONCA, 2007). Este párrafo permite destacar dos cosas. En primer término, si bien no se establece qué significa “profesional”; resulta claro que la promoción de este organismo no va dirigida al total de la población, sino se circunscribe a quien por la “calidad” de su trabajo merece el reconocimiento de los pares y así se llamado “profesional”. Ello es relevante para el tema que aquí se trata, en tanto que constituye una de las características para hablar de la pertenencia o no al circuito cultural artístico. En otras palabras, la producción artística está presente en la sociedad de diversas y variadas maneras, pero sólo un número limitado de agentes sociales, por la calidad y el reconocimiento que los pares hacen de su obra – léase por su consagración -, merecen ser llamados “artistas”; del mismo modo, un número restringido de obras o espectáculos merecen el nombre de obra artística. (Ibid., p. 137)

Tal discussão se torna fundamental uma vez que articula processos de validação e reconhecimento de objetos artísticos, outorgados já não mais por uma demanda de mercado. A obra de arte não é reconhecida por sua capacidade de inserção comercial e retorno econômico, mas em função de uma comunidade de *experts* que chancelam ou não determinadas ações e fazeres como artísticos. Ao posicionar-se acerca de como se estabelecem e validam os discursos que definem o que é o patrimônio cultural de um país, Nestor Garcia Canclini (2010, p. 71) pondera que

Si bien en ocasiones el patrimonio cultural sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y su apropiación exigen estudiarlo también como espacio de disputa material y simbólica entre los sectores que la componen. Se consagran como superiores barrios, objetos y saberes generados por los grupos hegemónicos, porque estos grupos cuentan con la información y la formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, y por tanto para controlarlos mejor. Los historiadores, los arqueólogos y los políticos de la cultura definen cuáles son los bienes superiores que merecen ser conservados. Reproducen, así, los privilegios de quienes en cada época dispusieron de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes una mayor calidad.

Canclini e Mendoza não desconsideram a relevância de reco-

reconhecimentos outorgados por órgãos que chancelam obras de artes e patrimônios culturais, mas alertam para a automática exclusão que ditos reconhecimentos geram. A investigação que realizei fez com que eu me encontrasse com alguns artistas teatrais cujos trabalhos vem sendo realizado independentemente dessa chancela conferida pelos *experts*. E, mesmo em casos de trabalhos que já tenham alcançado alguma forma de prestígio, ou por reconhecimento através de apoios financeiros governamentais ou por apreciação acadêmica, ainda se faz necessária uma postura de afirmação, reafirmação, convencimento, por parte dos artistas, da importância de seu trabalho (não apenas frente à comunidade de espectadores, mas aos próprios entendidos de arte).

Com relação à validação e reconhecimento de produções culturais como *de arte*, o pesquisador musical Guilherme Nascimento (2005) menciona que na ausência de validação pelo mercado, a legitimação é o primeiro interesse dos movimentos de *avant-garde* e das esferas artísticas subsidiadas. Nascimento (2005, p. 31), ao refletir sobre a existência do que ele chamou de *música menor*, conceito que toma de Deleuze e Guattari, comenta sobre os templos de legitimação de uma linguagem musical de *avant-garde*: “Uma vez que o valor artístico dependia de se estar à frente do seu tempo, o que significa ser incompreensível para a maioria, os artistas da *avant-garde* tentaram alienar o público geral como prova do valor artístico de suas obras”. Retornando às ponderações de Mendoza sobre o que seria um teatro de arte, no que se refere à relação com o espectador, encontramos uma noção parecida com a mencionada por Nascimento:

Concebir al producto como “arte” requiere de un público capacitado, conocedor y enterado que sea capaz de apreciarlo. La información relacionada con su funcionamiento, salvo excepciones, no llega a la población en general y el público masivo no asiste a sus presentaciones. Por tanto, la producción, la promoción y difusión de estas puestas en escena tienen grandes deficiencias y pasa a segundo plano. (MENDOZA, 2011, p. 198)

A deficiência na realização de ações efetivas de divulgação e promoção de obras teatrais geradas em um sistema *alternativo* ou *independente* de produção é notável, ainda mais em centros urbanos de pequeno e médio porte que não possuem calendários permanentes e continuados de atividades culturais. Mas, seria um equívoco atribuir tal deficiência ao caráter “especializado” ou “inovador” dessas criações. Antes disso, eu mencionaria que tal dificuldade se relaciona, por um lado, com a realidade material desse tipo de produção, que em geral opera com valores monetários que vão de baixos a irrisórios e, por outro lado, com o fato de serem autogeridas, ou seja, possuírem o próprio artista realizando a atividade de publicitário (uma atividade para a qual ele não possui conhecimento e, muitas vezes, até mesmo rechaço, já que tal atividade aproxima a criação teatral à experiência do consumo).

É importante desde já atribuir a falta de assistência massiva por parte do público ao tipo de fazer teatral que investiguei aos fatores recém-descritos, ao invés de relacionar isso apenas, ou principalmente, ao caráter de “difícil leitura” do objeto artístico. Até mesmo porque várias iniciativas teatrais abarcadas nesta pesquisa não fundamentam seus processos de criação e investigação necessariamente em poéticas e estéticas consideradas difíceis, as quais exijam ou se direcionem a um público especializado como propõe Mendoza ou como, segundo Nascimento, se concebe a música *avant-garde*.

Trabalhos como os do Titiritero de Banfield (Banfield, Argentina), grupo Cuentos y Flores (Xalapa, México) ou Teatro Experimental de Alta Floresta (Alta Floresta, Brasil) são exemplos de um fazer teatral que possui viés mais “popular”, ou seja, pressupõe uma apreensão “mais direta” de seus espetáculos por parte do público. A estética menos “conceitual” ou “arriscada” que surge nas propostas desses teatros não anula a precisão e qualidade artística de suas criações, a seriedade de suas pesquisas de linguagem e, especialmente, o viés de resistência em seus discursos, práticas e modos de produzir teatro. Entretanto, o caráter mais “fácil” ou “popular” não garante sempre uma maior assistência de público. Guilherme Nascimento (2005, p. 60) propõe justamente que

A questão essencial reside no fato de que o público deva existir, não importando sua quantidade. Segundo o autor, o problema estaria no públi-

co de *experts*, isto é, nos grupos fechados que produziram e consumiriam sua própria obra, espécie de público “abstrato”. A música deveria, então, ser composta não para um público de *experts* e sim para um público concreto, mesmo que pequeno.

Ou seja, enquanto Mendoza, ao definir o circuito teatral artístico, propõe que este seja um tipo de produção cultural direcionada a um público de capacitados e já conhecedor de seus formatos, Nascimento sugere a existência de estéticas musicais *menores* que, ainda que experimentais, necessitam pretender um diálogo aberto a comunidades de espectadores “não entendidos”.

Assim, a definição de circuito artístico, como apresentada por Mendoza, parece não abarcar a realidade teatral investigada nesta pesquisa, bem como o termo *avant-garde*. Buscando um conceito que pudesse auxiliar na caracterização do teatro que associo com as produções que estudei, encontrei, portanto, a expressão *música-menor*, cunhada por Guilherme Nascimento a partir da reflexão que Deleuze e Guattari propõem a respeito de uma *literatura menor*. Considero que a ideia de uma *arte menor* possa funcionar como metáfora, encontrando ressonâncias e intersecções interessantes com os trabalhos investigados nesta pesquisa. A pergunta que tenho formulado a partir da minha aproximação com o término *menor* é: como poderíamos pensar um *teatro menor*, considerando tanto a sua forma/conteúdo, quanto seus modos de produção? Na introdução do livro de Nascimento, Silvio Ferraz pondera:

Penso na música que me rodeia. Existe uma música que se quer popular, uma música que se quer marginal, outra que se quer radical, e aquela que sempre se quer nacional... e por que não a que se quer “menor”? Este é o lugar em que se vive atualmente, e que em outras épocas, acredito, não devia ter sido muito diferente. Tudo como se fosse preciso sempre legitimar-se, persuadir e ser o pretendente à alguma noção ideal. Mas então me pergunto: seria assim também quando alguém toca em uma pequena banda de coreto, quando alguém compõe uma cantiga qualquer? Será que aquele que canta na procissão pensa se o que canta é popular ou não, se é marginal ou não? A resposta me parece clara: não! Não que o mundo ideal, plantado nas pessoas através de crenças e hábitos diários, não esteja presente. (FERRAZ, 2005, p. 14)

A primeira pista sobre uma arte menor que nos aponta Ferraz está, portanto, ligada à legitimação da arte (à vontade ou necessidade daqueles que a

produzem de que esta seja legitimada, ou não, por órgãos de reconhecimento). Obviamente não se trata de julgar expectativas de legitimação artística, pois como menciona Ferraz, sabemos que as idealizações fazem parte das rotinas e formações, mesmo dos teatros mais radicais. Em todo caso a interrogação sobre os processos de legitimação (e a necessidade dos mesmos) já assinalam uma diferença substancial entre o conceito de *circuito teatral artístico* e *teatro menor*.

Partindo da linguagem literária de Kafka, Deleuze e Guattari elaboram a ideia de uma literatura menor. *Menor* seria aquela escrita que rompe com regras e normas de uma língua oficial (no caso de Kafka, o *Hochdeutsch*), fazendo uso proposital de erros ou desconexões de linguagem: “uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38). Os autores defendem que tal estética literária implica uma dimensão coletiva na qual “tudo é político”. A expressão “Literatura menor”, então,

já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). Até aquele que por desgraça nasce no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua, como um judeu checo escreve em alemão, ou como um Usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto. (Ibid., p. 41-42)

Ao traçar características formais da literatura menor, Deleuze e Guattari refletem sobre aspectos estéticos da linguagem que geram tal literatura: uma literatura das minorias dentro das maiorias (a utilização deliberada de um idioma não oficial – o “alemão-checo” – no lugar do oficial *Hochdeutsch*). A dissidência, a resistência dessa escrita, portanto, se afirma em seu aspecto formal, visto que este questiona as convenções e padrões de uma cultura dominante. Esses usos reapropriados da linguagem ganham caráter coletivo, pois estão associados a determinados grupos excluídos, ou, se opõe às regras que pretendem uma hegemonia. Por isso, afirmam Deleuze e Guattari que, na escrita *menor*,

tudo toma um valor colectivo. Precisamente porque o talento não é, na verdade, muito abundante numa literatura menor; as condições não são dadas numa enunciação individuada pertencente a este ou aquele “mestre”, separável da enunciação colectiva. De tal modo que este estado de realidade do talento é, de facto, benéfico e permite conceber algo diferente de uma literatura dos mestres: o que o escritor diz sozinho já constitui uma ação comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político. (Ibid., p. 40)

Temos então que a literatura menor: é sempre política; possui valor colectivo e pouco atenta à noção de mestre; opera com dissensos em relação a padrões hegemônicos de criação cultural e interroga até mesmo os processos de validação artística. Partindo dessas premissas, no contexto da presente pesquisa, se torna pertinente levantar o questionamento: como se configura ou se define um *teatro menor* no que tange, além de suas postulações formais, os meios de produção? Quais são as realizações teatrais contemporâneas cuja marginalidade definem sua condição de menor? Também cabe perguntar: como tais realizações produzem relações cujo entrelaçamento entre criação estética e modos de produção é capaz de fazer emergir aquilo que Deleuze e Guattari chamam de seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu patoá?

Nascimento propõe a contraposição entre música maior e música menor, tomando como o elemento que define a condição de dominação o fato que a música maior seria dominante por deter os “meios de produção, divulgação e distribuição em larga escala [...]” (2005, p. 19). O musicólogo brasileiro sugere, então, que o termo arte menor faça referência justamente àquelas criações que não têm poder sobre os meios massivos e institucionalizados de produção.

Insisto nessas argumentações, pois é fundamental diferenciar o objeto dessa pesquisa da noção de teatro de arte como apresentada por Mendoza, aquele que necessita reconhecimento dos pares e que, em geral, se direciona a um público de *experts*. O que estou propondo não é apenas uma diferenciação de conceitos, mas uma reflexão sobre a validade mesma do conceito *teatro de arte* no âmbito das produções que pesquiso, sem deixar de levar em conta certas contradições. Alguns dos trabalhos que investiguei articulam a produção com financiamentos públicos, outros são citados em textos acadê-

micos, o que já os aproximam de reconhecimentos oficiais, concedidos (seja através de recursos financeiros, seja através de menção em livros e palestras) por pessoas especializadas. Essa característica torna arriscado dizer que são produções isentas de reconhecimento institucional.

Mas, embora alguns dos artistas investigados acedam a recursos públicos, se tratam de ingressos ocasionais, os quais não lhes asseguram estabilidade nem garantem a continuidade das atividades que desenvolvem. Assim, meu interesse esteve centrado em artistas que se autoproduzem e que buscam construir relações horizontais (coletivas e destituídas de um mestre ou chefe) nos modos de criar e produzir. Também definiu os grupos, coletivos e artistas que me interessavam investigar a preocupação e interesse que apresentam no que diz respeito ao alcance social do seu fazer artístico, isso quer dizer, a interface política e coletiva que buscam criar através de suas realizações estéticas e de suas ações culturais. Em função disso, os exemplos que aparecem nesta pesquisa apresentam propostas estéticas muito variadas, pois o caráter experimental ou *avant-garde* não definiu o recorte dos casos a serem estudados.

Sergio Mercurio (*El Titiritero de Banfield*, Argentina), por exemplo, é um artista autodidata que, além de possuir maestria na técnica de manipulação dos bonecos e contar com uma trajetória artística ininterrupta de 24 anos (tendo circulando de forma independente e também através de festivais por todos os países latino-americanos, além de alguns europeus), teve presente no seu modo de trabalho a preocupação de apresentar-se para públicos e comunidades que tivessem pouco ou nenhum contato com o teatro: “*Yo estaba en Brasil el año de 98, tenía en mi voz un discurso en el que creía: ‘quiero trabajar para los que nadie trabaja. No me limito a teatros y reconocimientos, voy a ir adonde nadie va’*” (MERCURIO, 2006, p. 47). Seu teatro sempre foi menor. Partiu de um impulso muito pessoal e particular, de viajar fazendo teatro e de, através dele, poder experimentar trocas e vivências com povos e comunidades excluídos do sistema econômico (como o Movimento dos Sem Terra, por exemplo).

Eventualmente seu trabalho foi reconhecido por instituições promotoras de cultura, que o programaram em festivais e eventos, mas seu modo de produção foi sempre muito próprio e contestatário, “não consigo sentar e es-

crever um projeto. Não funciona assim,” me confessou ele certa vez. O caráter altamente independente e a autogestão em seu modelo de produção, a forma como estabelece o contato com o público, propondo espetáculos que por vezes se apresentam em grandes teatros e por vezes são levados (os mesmos espetáculos) a acampamentos de movimentos de trabalhadores, agricultores, prisões, minas de carvão, apontam o que seria um modelo *menor* de produção. Trata-se de um modelo que opera com erros e desconexões quando comparado aos modelos hegemônicos daquilo que poderíamos entender como um teatro maior.

Já no grupo Cuentos y Flores (de Xalapa, México), Ivan Zepeda Valdez, que há 18 anos se dedica a pesquisar a linguagem da narração oral, desenvolve uma série de ações que vão desde apresentações de rua, em bares, escolas, realização de oficinas e de um festival no qual narradores do país e de outras regiões do mundo, ocupam espaços variados da cidade:

La idea de fundar un espacio así, el foro permanente de narración oral, es democratizar los espacios públicos, poder llevar espectáculos de narración oral de alta calidad a la gente sin importar el costo. Es decir, hacerlo por eso en espacios públicos donde no se tenga que pagar una renta, no se tenga que gastar en luz, electricidad, etc. De esa manera podemos a baratear el costo del espectáculo y la gente puede venir y disfrutar de un buen espectáculo sin el problema de la taquilla. Porque en los fines de semana hay papas que de repente tienen tres o cuatro, cinco niños y a ver un espectáculo le sale muy caro, pero si lo pones así, como cooperación voluntaria, pues el papa, a lo mejor le sale la mitad del precio de lo que le podría salir si los llevara a un teatro, donde hay un costo de taquilla y es muy riguroso no? Entonces la idea del foro permanente de narración oral es esa: rescatar a los espacios públicos, democratizarlos y poder llevar espectáculos de calidad. (Iván Zepeda Valdés, cuentero e produtor do espaço Casa de los Cuentos e do grupo Cuentos y Flores, julho de 2015, Xalapa – México, entrevista concedida à autora)

A lógica apresentada pelo narrador xalapeño, se bem um tanto arriscada, também afirma o caráter *torto*, *dissidente*, e por isso *menor*, das produções e ações culturais desse circuito que investiguei. Ao invés de racionalizar a venda de ingressos, ou a assistência de um público pagante, o artista-pro-

dutor está preocupado que possam vir às sessões de narração oral uma família inteira que, em circunstâncias mais restritas de cobrança de entrada não teriam capacidade de comparecer. O risco dessa lógica de produção é que ela não assegura a sobrevivência do artista.

O discurso e a prática de aliar pesquisa de linguagens e poéticas mais populares (como a narração oral e o teatro de animação) com o intuito de gerar eficácia no contexto social em que se inserem os artistas, aparecem também nas ações do grupo Teatro Experimental de Alta Floresta (de Alta Floresta, Brasil). Além de montagens teatrais, o grupo, com 25 anos de trajetória, desenvolve diversas atividades culturais com vistas a solidificar a arte na sua cidade, como a reivindicação e ajuda na construção do centro cultural municipal, realização de festivais de teatro e cinema, e de seminários culturais.

Ainda assim, esta pesquisa abarcou também casos de artistas cujas criações estéticas se vinculam com o que Mendoza definiu como *circuito teatral de arte*. O interessante de grupos ou companhias como La Vaca (de Florianópolis, Brasil) ou La Rendija (de Merida, México), por exemplo, é a proposta de mesclar montagens de cunho mais experimental e vanguardista, com o desenvolvimento de trabalhos que apresentem formatos mais tradicionais, utilizando textos clássicos, dramaturgias menos fragmentadas, ou linguagens mais populares, como a comédia. Essa proposta de intercalar diferentes tipos de investigação artística, sem deixar de reconhecer o valor artístico e de pesquisa que existe também nas produções mais “fáceis” ou mais “tradicionais”, aparece no modelo encontrado pelo grupo La Rendija:

Nosotros por eso tratamos de combinar tanto actividades más convencionales, como Tío Vania, que siempre está regresando a cartelera y de pronto obras como Bacantes o como ahora Never More que combina un poco de instalación de recorrido. En uno de los cuentos, por ejemplo, el público va a tener unos audífonos e va a tener instrucciones para realizar acciones junto con los actores. O sea no van a ver un público que esté solamente sentado, espectando, sino que también van a participar y va a ser muy lúdico. Y, pois nos interesa mucho que tanto los jóvenes se acerquen a un teatro clásico, de echarse dos horas de Tío Vania, que los chicos ya no están acostumbrados a usar tanto tiempo para ver una obra. Como los adultos mayores tengan la oportunidad de participar en otras formas escénicas. Pero sí, todavía mantenemos estos dos lados, siempre buscando de qué manera sorprender a los espectadores. (Ra-

quel Araújo, diretora e produtora de La Rendija, julho de 2015, Mérida – México, entrevista concedida à autora)

Por isso, nesta pesquisa não me interessou levar em conta obras e núcleos teatrais com reconhecimento no continente, embora o reconhecimento tampouco tenha sido critério de exclusão da pesquisa. Mas, considerando as reflexões até agora traçadas, se tornam insuficientes as expressões *Teatro de Arte* e até mesmo *Teatro Experimental* para definir o conjunto e o universo teatral tão heterogêneo que investiguei neste trabalho. O que existe em comum nas iniciativas teatrais das quais me aproximei, nesse tipo de fazer teatral latino-americano, são as formas de produção e gestão com caráter autogestionado, a perseguição do desejo por autonomia de criação e pesquisa artística e de inserção eficaz em um determinado contexto social, geralmente ligada a dinâmicas de convívio, ocupação, integração à cidade ou bairro onde o grupo, companhia ou artista reside e desenvolve seu trabalho.

Ou seja, não foi minha preocupação delimitar como objeto de pesquisa produções teatrais consagradas no meio artístico em função da sua capacidade de experimentação ou que gozem de um reconhecimento por parte dos *experts*, mas gerar reflexão a partir de realizações fundadas em sonhos, desejos e utopias dissidentes e resistentes a normas comerciais e não participativas de produzir e de relacionar-se com o público e que, por isso, constroem relações horizontais e modelos colaborativos de produção, gestão e recepção.

A esses modelos de produção chamei *teatro menor* porque entendo que eles refletem as características propostas por Guattari e Deleuze: são modelos de produção que operam, propositalmente, com falhas, com erros, com desconexões aos formatos de produção industrial. Não tratam, necessariamente, de negar os sistemas oficiais de produção e gestão, como Kafka não negava o uso do alemão em sua literatura; porém, são usos que torcem, desestabilizam a norma, o uso meramente instrumental das ferramentas administrativas. A distorção que causam no modo de produzir torna política e coletiva as investidas desse teatro menor. Essas são as premissas que tomei para pensar o teatro menor tanto no que se refere às suas postulações formais como suas relações com os meios de produção.

Os filósofos franceses se perguntam “Quantos vivem hoje numa língua que não é sua? Ou então nem sequer a sua conhecem, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior que são obrigados a utilizar?” (2003, p. 43). Não seria exatamente isso que ocorre com os artistas-produtores-gestores que, ao depararem-se com o campo administrativo, passam a operar uma língua que não é a sua? Para Guattari e Deleuze esse é o

Problema dos imigrantes e, sobretudo, dos filhos deles. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também de nós todos: como é que se extrai da sua própria língua uma literatura menor, capaz de pensar a linguagem e fazê-la tecer conforme uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nómada, o imigrante e o cigano da sua própria língua? Kafka dizia: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba. (Loc. cit.)

Pensando nas referências práticas até aqui apresentadas, me parece que é justamente dançar na corda bamba o que fazem as atrizes-produtoras, os atores-gestores que se engendram na instância administrativa do fazer artístico.

Por isso, é importante levantar o questionamento: um *teatro menor* se formularia em processos criativos nos quais a alta divisão social do trabalho se configura como meio de produção? Ou não seria precisamente o caráter da autogestão, atrelado à racionalidade não instrumental desse tipo de fazer teatral (que o desvincula de objetivos econômicos), bem como a participação do próprio artista (atrizes e atores) nos processos de produção e na construção de redes de audiência estabelecidas por vieses antes afetivos que de consumo, o que desenharia propostas *menores de teatro* e, consequentemente, os casos aqui estudados? O meio de produção artística também define o que é uma *arte menor*, assim como seus aspectos formais?

É fundamental que a possibilidade de um *teatro menor* não seja definida apenas a partir do experimentalismo estético, mas também no que tange aos seus meios de produção, gerando reflexos nas maneiras como interagem artistas, produtores, gestores, técnicos e público. Portanto, no contexto desta pesquisa a noção de *teatro de arte* ou *profissional*, como apresentada, se mostra pouco precisa e, mesmo, inútil. Quando me proponho a refletir acerca desse artista integrado, aquele que realiza e pensa os processos teatrais de maneira total (ou seja, que se compromete tanto com os processos criativos

quanto gerenciais, de produção e difusão), encontro que tal artista efetivamente trava, como diz Deleuze, uma batalha com seu próprio deserto. Entendo todas as experiências teatrais que dão corpo a essa reflexão como revolucionárias, uma vez que se conformam nas mais adversas condições de produção, ou apesar de tais condições, sem esperar a validação e consagração de seu trabalho como “de arte”, ou “profissional”.

Todos os artistas que cito atuam, dirigem, produzem teatro “como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca,” repetidas vezes sem muito mais que ganas, desejo e fome, parafraseando David Estrada, diretor e produtor do grupo Merequetengues (de Xalapa, México): “*y yo creo que para hacer esto se necesita lo que ya habíamos mencionado, disciplina, inteligencia, entrenamiento, mucho coraje, mucho valor, mucha pasión y se necesita hambre también. A que me refiro con esto? Gana de hacer las cosas*” (maio de 2015, entrevista concedida à autora).

Não estou propondo que o artista não mereça ou não deva receber remuneração por seu trabalho como forma de manter-se “puro” e fiel a seus princípios. A lógica do capitalismo tardio e a condição pós-autônoma da arte fazem entender a impossibilidade de colocar-se fora do mercado, das pressões econômicas e políticas. Tudo que se produz nesse estágio do capitalismo se transforma rapidamente em mercadoria. O artista que não está atento a essa dinâmica deixa, sem se dar conta, que seu trabalho seja apropriado e explorado por outros (muitas vezes pelo próprio Estado). Ainda assim, reconheço a condição revolucionária das realizações teatrais que estudei em seus modos de gestão, em suas dinâmicas de produzir, buscando o máximo de aproveitamento e qualidade, em condições adversas (sem amparo de uma racionalidade econômica), concretizando em um mundo espetacular e pós-moderno ações que vão na contramão dos verbos “ter e parecer”, os quais, segundo Debord (1997), orientam os movimentos econômicos, políticos e sociais de nosso tempo.

Tais iniciativas, entretanto, não estão isentas de poder transformar-se em pura mercadoria. Qualquer produção que atinja, pelo motivo que for, maior visibilidade no campo do *teatro alternativo* encontrará o risco de passar a compor um discurso oficial do “teatro de arte” latino-americano. Os discursos oficiais e de reconhecimento no campo artístico abrigam uma série de

interesses políticos e econômicos. Essa é a crise principal que se instala no artista *menor* frente aos meandros atuais de produção: a busca por solidificar seus processos criativos e por reconhecimento (especialmente econômico, ou seja, receber uma remuneração digna por seu trabalho), enfrentando a constante pressão de apropriação da arte por discursos hegemônicos que facilmente a transformam em *marketing* de campanhas políticas ou corporativas (com objetivos muito alheios ao do artista).

Em estudos posteriores retomarei a discussão a respeito desse lugar de crise no qual se encontram os *teatros menores* e as possibilidades e demandas de negociação entre teatro e mercado. Mas gostaria de reforçar a importância que para mim existe em considerar que seja a persistência de tantos núcleos teatrais desconhecidos e, por vezes ignorados, o que sustenta a realidade teatral na qual estamos inseridos. Por isso optei em, neste trabalho, dar voz a artistas e produtores que possuam já uma longa trajetória e que não definem sua criação em contraste a um modo mais ou menos convencional de fazer teatro, uma vez que em seus contextos esses modos não existem (não existe uma tradição ou uma estética oficial ao qual se opor de modo tão marcante como ocorre nos grandes centros urbanos). Trata-se de artistas-produtores que estão constantemente inventando os modos de ser. A herança de lutas e submissão do nosso continente faz com que a busca por resistências (tanto na prática de produzir e gerenciar quanto nas propostas de recepção e composição artística), siga sendo a marca desse tipo de fazer teatral, por isso mesmo, *menor*.

Referências bibliográficas

- CANCLINI, N. G. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? **Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo**, Murcia, n. 7, p. 16-37, dec. 2009.
- _____. Frida e a industrialização da cultura. **Comunicação e Cultura**, Lisboa, n. 12, p. 23-28, 2011.
- _____. **La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia**. Madrid: Katz, 2010.

- CARREIRA, A. Teatro de grupo: a busca de identidades. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, v. 5, n. 5, p. 11-20, 2008.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: para uma literatura menor. Lisboa: Minuit, 2003.
- DIÉGUEZ, I. **Escenarios liminales**: donde se cruzan el arte y la vida. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FERRAZ, S. Prefácio. In: NASCIMENTO, G. **Música menor**: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea. São Paulo: Annablume, 2005. p. 13-16.
- GARCIA, S. Notas sobre uma metodologia latino-americana. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, v. 5, n. 5, p. 57-64, 2008.
- JAMESON, F. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1984.
- MENDOZA, T. E. **Poder y creación artística en México**: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Ciudad de Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2011.
- MERCURIO, S. **De Banfield a México**. Banfield: Sergio Mercurio, 2006. [Peça teatral].
- NASCIMENTO, G. **Música menor**: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea. São Paulo: Annablume, 2005.
- SCHRAIER, G. **Laboratorio de producción teatral 1**: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- ZAPATA, M. R. O teatro e nossa América. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259-266, jul. 2014.

Artistas e grupos citados no artigo

ARAÚJO, Raquel. Diretora artística e produtora de **La Rendija** (Mérida, México):

La Rendija está formada por un destacado grupo de creadores centrados en el desarrollo de pequeñas comunidades de espectadores a través de proyectos escénicos que recuperan el contacto humano como una forma de resistencia ante el avasallante panorama consumista que rodea al espectador contemporáneo. Su misión es la construcción de una comunidad de creadores y participantes de experiencias artísticas con la finalidad de desarrollar prácticas escénicas como una forma de conocimiento. Su participación en la sociedad aporta un espacio en el que múltiples visiones tienen cabida, donde niños, jóvenes y adultos mayores, encuentran una forma alternativa de disfrute de las artes. (Disponível em: <<http://teatrodela-rendija.com/>>. Acesso em: 17 jul. 2016).

ESTRADA, David. Diretor artístico e produtor do grupo **Merequetengue** (Xalapa, México):

Merequetengue es una agrupación de teatro de títeres y producciones escénicas de repertorio, fue fundada en el año 2000 en la ciudad de Xalapa Veracruz, México, por los actores Lorenzo Portillo y David Aarón Estrada, con el objetivo de experimentar, producir, promover e investigar el teatro de títeres, promoviendo el desarrollo de nuevos públicos. Sus espectáculos se distinguen por la estética de sus títeres y el contenido lúdico de sus temas. (Disponível em: <<http://www.merequetengueproducciones.com/>>. Acesso em: 17 jul. 2016).

LEITE, Cassiane. Atriz e produtora do **Teatro Experimental de Alta Floresta** (Alta Floresta, Brasil):

Grupo teatral fundado em 1988, registrado como Pessoa Jurídica sem fins lucrativos, reconhecido como utilidade pública em nível Municipal (Lei nº 216/1989) e Estadual (Lei nº 6.208, de 23/04/1993, publicada no D.O. de 30/04/93). É Ponto de Cultura, tendo sido beneficiado por convênio entre Governo do Estado de Mato Grosso e Ministério da Cultura até dezembro de 2014 e norteia sua organização a partir dos princípios de 1) Radicalidade: raiz, clareza e profundidade; 2) Rigorosi- dade: sistêmica, comprometimento, disciplina, compromisso, organização; 3) Rup- tura: provocabilidade, criação e não-reprodução; 4) A felicidade do conhecimento, ou seja, a sede pelo conhecimento; 5) Pesquisa permanente: radical, rigorosa e de ruptura; 6) Estabelecimento, nos processos de produção, da construção de uma cul- tura de competências/comprometimentos; 7) Fortalecimento da relação de produção democrática e participativa. Na gestão e nos processo criativos adota a prática de uma relação horizontalizada. (Disponível em: <<http://www.teatroexperimental.com.br/historico>>. Acesso em: 17 jul. 2016).

MERCURIO, Sergio. Ator e produtor. **El Titiritero de Banfield** (Banfield, Argentina):

Sergio Mercurio es Banfileño primero y después latinoamericano, en los mundiales de fútbol hincha por la Argentina.

Ha hecho algunas cosas.

Admiró a Rafael Crisanto Baez.

Visitó la fábrica Terrabusi con la escuela primaria, y confirma que el sabor ac- tual de las galletitas no representa al antiguo.

Compró como todos los de su generación Sea Monkis y desde ese día sos- pecha que más de una vez lo están cagando.

Consumidor y admirador de alfajores Capitán del Espacio.

Caminó mucho menos que Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, descubrió menos, curó menos, aprendió menos.

Le gusta reír con sus amigos.

En Venezuela creyeron que jugaba bien al fútbol.

Como los mineros (Minas Gerais) habla de más.

Fue nieto, es hijo y es padre.

Vio un ovni y percibió que desde dentro no podían creer lo que veían.

Ahora mismo está, por ahí.

(Disponível em: <<http://sergiomercurio.com.ar/web/el-titiritero-de-banfield>>.

Acesso em: 17 jul. 2016).

ZEPEDA, Ivan. Narrador oral e produtor do grupo **Cuentos y Flores** (Xalapa, México):

Promovemos el uso de la narración oral a través de un festival de cuentos, espectáculos, temporadas, y programas educativo y social (Disponível em: <<https://www.facebook.com/cuentosyflores/>>. Acesso em: 17 jul. 2016).

Recebido em 12/09/2016

Aprovado em 09/12/2016

Publicado em 15/02/2017

REPUBLICA DE CHILE



ACTAS OFICIALES DE LA COMISION CONSTITUYENTE

A.— Designación de la Comisión Constituyente	2
B.— Decreto Supremo N° 1.064, de 12 de noviembre de 1973, del Ministerio de Justicia	2
C.— Incorporación de la señora Alicia Romo Román	3
D.— Acta de la Sesión 1ª, celebrada en lunes 24 de septiembre de 1973	4
— Designación de Presidente y de Secretario de la Comisión Cons- tituyente.	
— Intervención de los señores Ortúzar y Díez, sobre los principios fundamentales que deberán inspirar la nueva Constitución Política del Estado.	

**CENÁRIOS INFANTIS
LATINO-AMERICANOS: APONTAMENTOS
SOBRE PROCESSOS CÊNICOS
EMERGENTES DA AÇÃO CULTURAL**

*LATIN AMERICAN CHILDISH SCENARIOS: JOTTING ABOUT
EMERGING SCENIC PROCESSES OF CULTURAL ACTION*

*ESCENARIOS INFANTILES LATINOAMERICANOS:
ANOTACIONES SOBRE PROCESOS ESCÉNICOS
EMERGENTES DE LA ACCIÓN CULTURAL*

Luvel Garcia Leyva

Luvel Garcia Leyva

Crítico e pesquisador teatral, doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com Estágio de Pesquisa em andamento orientado pela Prof.^a Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo na área de Pedagogia do Teatro, Bolsista de doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo no 2016/11789-2.

Resumo

A criação de núcleos de formação teatral infantil no interior de coletivos alinhados à perspectiva de teatro de grupo é uma constante no teatro latino-americano. Muitos dos processos formativos e de criação cênica desses núcleos estão associados a diferentes modalidades de ação cultural, configurando uma significativa quebra das fronteiras entre os âmbitos da criação artística com crianças e a pedagogia. Nesse sentido, o presente trabalho pretende mostrar, nesse contexto regional, experiências artísticas associadas a modalidades de ação cultural, nas quais o vínculo entre práticas cênicas e estratégias de transformação social abrem vertentes possíveis de reflexão pedagógica para o teatro com crianças na região.

Palavras-chave: Ação cultural com crianças, Subjetividade infantil, Pedagogia teatral, Teatro latino-americano com crianças.

Abstract

The creation of children's theatrical training centers in the interior of collectives aligned to the theater group perspective is a constant in the Latin American theater. Many of the formative processes and scenic creation of these centers are associated to different types of cultural action, configuring a significant rupture of the boundaries between the fields of artistic creation with children and the pedagogy. In this sense, this article aims to show, in this regional context, artistic experiences associated with modalities of cultural action, where the link between scenic practices and social transformation strategies open possible aspects of pedagogical reflection for the theater with children in the region.

Keywords: Cultural action with children, Childish subjectivity, Theater pedagogy, Latin American theater with children.

Resumen

La creación de núcleos de formación teatral infantil al interior de colectivos alineados a la perspectiva de teatro de grupo es una constante en el teatro latinoamericano. Muchos de los procesos formativos y de creación escénica de esos núcleos están asociados a diferentes modalidades de acción cultural, configurando una significativa ruptura de fronteras entre los ámbitos de la creación artística con niños y la pedagogía. En ese sentido, el presente trabajo pretende mostrar, en ese contexto regional, experiencias artísticas asociadas a modalidades de acción cultural, en las cuales el vínculo entre prácticas escénicas y estrategias de transformación social abren vertientes posibles de reflexión pedagógica para el teatro con niños en la región.

Palabras clave: Acción cultural con niños, Subjetividad infantil, Pedagogía teatral, Teatro latinoamericano con niños.

Para pensar nas atuais experiências artísticas com crianças no contexto do teatro latino-americano, e nos cruzamentos entre o pedagógico, o infantil, a ação social e o político, talvez seria mais prudente não escrever um artigo acadêmico concebido com um início, um meio e um final. Ao refletir sobre esses temas, prefiro pensar a escrita como a *kinesis* intrínseca nas megacidades latino-americanas; ou como uma das coloridas praças coloniais de nosso hemisfério, cada vez mais travestidas pelos arranha-céus inteligentes, e onde, por sua vez, vendedores de *pulque*, açaí ou caldo de cana esparham-se pelos vidros corporativos. Prefiro, até mesmo, pensar a escrita sobre essas questões como uma espécie de favela transnacional, um território expandido em luta pelos lugares, como um híbrido *llega y pon* caribenho que vai se configurando com pedaços de outros mundos.

Da mesma forma que nesses espaços, na escrita se pode transitar por diversos caminhos. Uma vez dentro dela, tudo fica misturado. Numa primeira instância, os autores, as categorias e os conceitos conformam um universo referencial. Eles se constituem ao nomear, descrever e fundamentar as coisas. Mas, na medida em que esse mundo referencial vai se ampliando e contaminando, acontece uma mudança ontológica. Nesse ponto, essas definições não são mais o que eram no início. Cria-se outro mundo teórico possível dentro desse mundo referencial, abrindo-se passo à natureza do imaginário, do metafórico e estabelecendo-se uma espécie de “*semiosis* teórica ilimitada” (DUBATTI, 2011, p. 93). Cada ponto na escrita, como nesses espaços, nos reencaminha para outro, e já não importa saber o caminho pelo qual se começou, nem qual será a nossa porta de saída.

Essa ideia de sairmos dos tradicionais modos de encarar teoricamente as relações entre as crianças e o teatro está em consonância com os “intentos de renovação através dos quais diversos setores tornaram-se responsáveis pela heterogeneidade multitemporal” latino-americana (CANCLINI, 2001, p. 15). Essa é uma proposta que tenta se posicionar nas reflexões sobre a presença das crianças no teatro, tendo em conta o lugar que ocupam atualmente no tecido social as culturas infantis e a sua inevitável condição fronteiriça no universo cultural latino-americano.

Mas esse chamado “mundo latino-americano” é, de certa maneira, uma ficção, um discurso que tenta caracterizar, em um sentido ontológico e in-

contestável, aquilo que foi definido culturalmente por determinados núcleos de poder¹ com o fim de identificar um conjunto de pessoas (COSTA, 2012, p. 443). Trata-se de uma categoria que precisa ser discutida criticamente o tempo todo, e sobretudo quando falamos das crianças, pois ela é reflexo dos processos civilizatórios e de homogeneização instaurados a partir da colonização europeia em nossos países (RIBEIRO, 1979), e da posterior radicalização da modernidade capitalista impulsionada pelos EUA. O ato simbólico de Joaquin Torres García em 1935, ao inverter a posição do mapa do continente, situando a América do Sul ao norte, e que tantas vezes foi retomado por outros artistas, aponta para a necessidade de pensar e representar, sob novas maneiras, esse denominado “mundo latino-americano”.

Daí, então, que as fronteiras que demarcam a América Latina não passam necessariamente pelos traços étnicos, nem pelo idioma, nem pela religião, nem pelas instituições sociais e políticas. Essas fronteiras têm a sua origem nas desvantajosas circunstâncias econômicas e sociais que caracterizaram as conquistas e colonizações europeias (GALICH, 2013), e se exprimem, na contemporaneidade, como um circuito de afetos (SAFATLE, 2015) que constitui esse chamado “sujeito latino-americano”. São fronteiras que se manifestam como uma emaranhada rede social, determinada pela percepção dos sujeitos, pelo que sentem e não sentem, mas também pelas lesões ou feridas traumáticas existentes no tecido social. Dessa forma, quando falamos do termo “Latino-América” estamos nos referindo, mais do que a um território físico, a um território cultural, a uma *geopsicologia*, a um hemisfério simbólico e transcultural.

Essa visão sobre Latino-América nos leva a pensar hoje o teatro que se produz nessa região, precisamente a partir dessa heterogeneidade e desse hibridismo cultural que vai além da territorialidade estabelecida pelo imaginário, associado às ideias do estado/nação; colocando em crise enfoques estéticos que apregoam a unidade e a homogeneidade em conceitos tais

1. O termo “América Latina” foi cunhado no século XIX pelo imperador francês Napoleão III que buscava ampliar sua influência no México, e para isso estabeleceu uma identificação entre os dois países a partir do que havia em comum entre eles: a origem latina de seus idiomas.

como teatro nacional, e salientando dessa forma a expansão dos domínios artísticos da cena.

Essa atual *desterritorialização* estética do teatro está associada a processos sociais e artísticos iniciados a partir dos anos 1980. As práticas cênicas acontecidas nas diversas cidades latino-americanas a partir dessa época têm ressignificado carpentierianamente o “real maravilhoso”² que palpita em nossas sociedades (CARPENTIER, 1973). Essas práticas cênicas têm se apropriado carnavalescamente de estratégias espetaculares inerentes ao meio social para produzir teatralizações do real e para ironizar como o absurdo se torna costume em nossas culturas. Renascem em mim lembranças daquela anedota, altamente ilustrativa neste momento, na qual um ilustradíssimo general mexicano, Antonio López de Santa Anna, após ter perdido em combate a sua perna esquerda, organizou seu enterro com honras fúnebres e despedida militar. Enterrando a sua perna esquerda, ele mesmo estava se enterrando. Essa anedota é a expressão perfeita dessas inesperadas alterações da realidade que se tornam verosímil na América Latina toda.

Há uma espécie de lógica no imaginário cultural desta região muito semelhante à dualidade de *Quetzalcoatl*, que se baseia em destruir para construir outros mundos, que aposta não no fatalismo, mas em uma espécie de mistério criador, de fantasia que ilumina. É uma propriedade de transformar os contratempos em uma estranha energia afirmativa. É uma condição que

2. Resultam interessantes, para abordar essas questões, as reflexões de Arturo Uslar Pietri no que diz respeito ao termo “realismo mágico” para se referir à produção de contos venezuelanos nos anos 1940, bem como, e particularmente, os postulados de Alejo Carpentier em relação ao “real maravilhoso”. Na obra de Carpentier, a apreensão do real acontece a partir do desvelar do conflito que se deriva entre o arcaico e o moderno nas sociedades latino-americanas, o que resulta em um ato insólito, assombroso, extraordinário, que vai além das categorias do belo e do feio. Para Carpentier, esse é um processo que se diferencia totalmente do surrealismo europeu, fruto apenas da criação literária, e que na América Latina se torna “o nosso pão de cada dia”. O elemento importante no real maravilhoso de Carpentier é o milagre do cotidiano americano, que se percebe sem a necessidade de acreditar em alguma coisa, ao não ser na maravilha da criação que se vive diariamente na América Latina. E é precisamente desse fenômeno do qual se apoderam as práticas cênicas do continente a partir dos anos 1980.

ajuda a encontrar soluções em um estado limite do espírito, que desloca as lógicas convencionais. E é precisamente dessa **condição desencaixada**, como o espetacular enterro da perna do general, da qual têm se alimentado os processos teatrais da região.

Também durante os ditos anos 1980, e fundamentalmente na década posterior, período em que o neoliberalismo se apropriou das economias e sociedades latino-americanas começam a se desfechar em nossas sociedades, fontes de uma visualidade própria do mercado, do consumo, da livre iniciativa e dos meios de comunicação que se misturam, em forma de pastiche, com as *polleras*, o merengue, as tortilhas, a *cumbia*, o *pulque*, a folha de coca, a mandioca e o samba. Dessa combinação resulta uma espécie de andrógina **espetacularidade social**, uma sorte de discurso tecnotrasvesti do qual se apropriam os cenários artísticos de nossos países. Deriva-se disso, então, um teatro de fronteiras e limites dificilmente classificáveis.

Dois eventos importantes ocorrem naquele momento: os circuitos pela América Latina do *Odin Theater*, expandindo suas descobertas, fruto da antropologia teatral; e a criação em Cuba da Escola Internacional de Teatro para a América Latina e o Caribe (Escola Itinerante de *Machurrucutu*), na que se reúnem, entre outros importantes teatreiros, Osvaldo Dragún, Miguel Rubio, Santiago García e Vicente Revuelta.

Ambos os eventos propiciaram as condições para a sistematização estética das práticas cênicas do continente, colocando em diálogo abordagens contemporâneas da arte com a fisicalidade do ator latino-americano (DURÓN, 1990), contribuindo para a expansão desse teatro contaminado, favorecendo a reconfiguração de uma nova geografia teatral na região (LAMUS OBREGÓN, 2010).

Tudo isso foi variando a arquitetura e a linguagem do teatro, com menos peso no discurso verbal, abrindo-as a um hibridismo artístico e articulando-as com o tecido político social. Vai ganhando forma uma estética da colagem, em que diferentes estilos artísticos se misturam com a violenta desordem da estética social. A concepção de *teatro de grupo*, como tradição do teatro de arte na América Latina, ganha força diante das grandes companhias. Aparecem, então, um conjunto de teorias que tentam explicar essas práticas que transcendem o estritamente teatral e que es-

tão inseridas no âmbito do político social e no domínio do real. Não só se pensa nas representações, mas também nos representados, e em como encurtar a distância entre eles. E torna-se uma máxima aquela frase do Mestre Santiago García, quando disse: “Para a arte, os piores momentos são os mais interessantes”.

Nesse contexto, se percebe em numerosos coletivos teatrais uma marcada preocupação com as crianças de meios sociais desfavorecidos. Daí que a criação de núcleos de formação teatral infantil no interior desses coletivos se tornasse uma constante no teatro latino-americano. Nesse âmbito vai se mostrando uma paulatina valorização da dimensão pedagógica como expressão da renovação das práticas cênicas do continente na sua relação com as infâncias. Muitos desses processos formativos e de criação cênica começam a estar associados a diferentes modalidades de ação cultural, configurando uma significativa quebra das fronteiras entre os âmbitos da criação artística com crianças e a pedagogia.

Essa visão de encarar a relação entre as crianças e a cena, distanciando-se da tradicional perspectiva de infantilização presente no discurso cênico tem sido abraçada por diversas experiências no continente. Uma das mais reconhecidas é citada pelo Instituto Hemisférico de Performance & Política. Trata-se da experiência do *Guayabo* desenvolvida pelo Grupo peruano Yuyachkani no ano de 1994. Conduzida pela atriz Ana Correa (1994), esse foi um trabalho teatral com crianças e jovens da comunidade afro-peruana do *Guayabo*, em um esforço para empoderar a população que sofria preconceitos pelo racismo existente no país. Também do Peru podemos citar a experiência de organização popular infantil gerada na comunidade La Merced pelo grupo Teatro Maguey (PINTO, 1991). Os trabalhos desenvolvidos por Armando Carías com o Grupo El Chichón, da Venezuela, e por Óscar Vahos Jiménez com a Corporação Cultural Canchimalos, da Colômbia, são também uma referência importante na década de 1990 no que se refere às relações entre arte, ação social e infâncias na América Latina.

Nessas e nas atuais experiências com crianças, nas que se têm estabelecido um diálogo entre práticas artísticas e estratégias de transformação social, têm prevalecido uma ideia de que a infância não é apenas um fenômeno circunscrito ao tempo cronológico na vida de um indivíduo.

Trata-se de um acontecimento (LARROSA, 2001) que coloca as crianças nas “fronteiras do presente”, nas quais o espaço e o tempo cruzam-se para produzir figuras infantis complexas, redimensionadas identitariamente de maneira constante.

Mas esse presente não pode ser visto simplesmente como uma ponte entre o passado e o futuro, ou como uma presença infantil uníssona. A meninice latino-americana da qual estamos falando revela-se em suas descontinuidades, desigualdades, dependências, e aponta para limites epistemológicos de uma infância que se descobre como enunciados discursivos de vozes adultocêntricas, descobertas a partir das “culturas societais” em que as crianças vivem (LEYVA, 2015).

Essa ideia sobre a infância, prevalecente nesses processos artísticos e de intervenção social, é uma abordagem que compreende que o modelo representacional da infância na América Latina está no centro de uma crise do sujeito contemporâneo e que dá conta de uma mudança de paradigmas sociais (LARROSA, 2001). Essa profunda percepção do infantil e da localização das crianças no tecido social e cultural latino-americano manifestada por esses grupos teatrais permite compreender as maneiras pelas quais ditos agrupamentos vêm concretizando o seu ideal em torno às relações entre a arte e a ação social quando mediadas pelo universo infantil.

São modalidades de intervenção social que podem ser enfeixadas dentro do âmbito da chamada “ação cultural.” Para Teixeira Coelho (1988; 1997; 2008) esse conceito visa o “processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (1997, p. 32). A sua proposta “é usar o modo operativo da arte – livre, libertário, questionador – para revitalizar laços comunitários corroídos, e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante” (1988, p. 34). Trata-se de fazer uma ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte que lhes permita participar do universo da cultura e se aproximar umas das outras por meio de um projeto comum, criando com isso as bases entre os indivíduos para a “ampliação da esfera da presença do ser” (2008, p. 31).

O registro dessa “ampliação da esfera da presença do ser”, colocado por Teixeira Coelho, passa necessariamente no âmbito das práticas cênicas com crianças pela configuração da subjetividade infantil. Passa também pela

compreensão de que na contemporaneidade existe um campo de tensões ao redor das crianças no qual os discursos, as práticas, as instituições e os saberes têm travado uma luta intensa para se apropriar da legitimação da realidade social e dos processos de subjetivação nas crianças. São dispositivos que tentam descobrir novas maneiras de habitar o corpo da criança e, através disso, pautar o seu relacionamento com o mundo. Daí que se torne relevante o alcance dessas práticas na sua dimensão pedagógica, na medida em que a ação cultural questiona tanto os modos mediante os quais as crianças se tornam sujeito na contemporaneidade, quanto os processos de subjetivação nos quais elas estão inseridas.

Essa peculiar maneira de materializar com as crianças uma visão da arte e da ação social se torna, na atualidade, particularmente ressaltante em dois coletivos do Cone Sul. Eles são os grupos Vichama Teatro, do Peru, e Teatro Trono, da Bolívia.

Ambos os coletivos têm uma trajetória cênica de mais de 20 anos no trabalho com crianças, caracterizada pela defesa do teatro como um espaço de diálogo e encontro, onde se constroem coletivamente capacidades criativas. A natureza da inserção das crianças nesses grupos tem se caracterizado por serem – em diferentes gradações – modalidades de ação cultural que se tornam vetores de diferentes realizações cênicas. Em grande parte dessas práticas, a ação cultural não ocorre de modo anexo ao projeto de criação propriamente dito, pois ela não se concebe como uma complementação da encenação. Pelo contrário, a ação cultural com crianças é a base da experiência de aprendizagem que tanto crianças quanto adultos vão viver juntos.

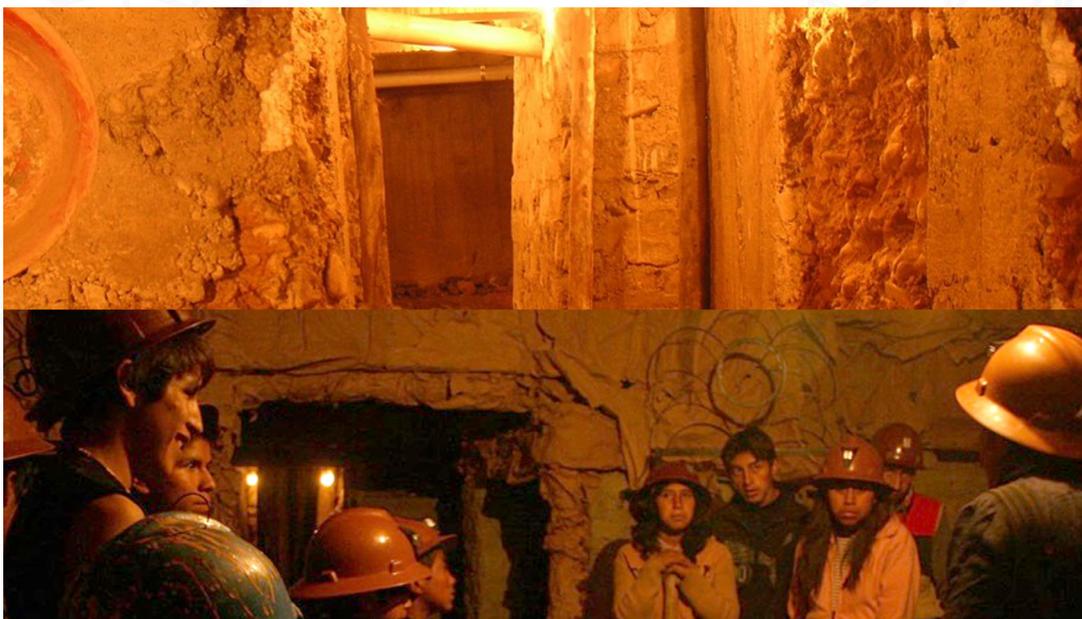
O grupo Vichama Teatro foi fundado em 1983 pelo diretor teatral César Escuza em Villa El Salvador, Lima, Peru. Esse coletivo, definido por seus integrantes como teatro de grupo e comunitário, foi criado fundamentalmente como um laboratório de investigação teatral para o estudo do comportamento humano e a sua transformação social. Para eles, a arte é uma maneira de estar no mundo, é um modo de defender o direito à criação, daí que o teatro seja concebido como um laboratório de vida que produz cultura e que alimenta um novo tecido social.

Além do laboratório teatral, que é o espaço essencial da ação cultural e da criação dos espetáculos, o Vichama tem fomentado diferentes programas ancorados no contexto comunitário. Destacam-se os programas *Arte e Cultura para todas e todos*, a *Escola de Alfabetização Intercultural* e *Meninas, Figuras e Jovens Para o Teatro Infantil*. Grupo Vichama Teatro.



O coletivo *Teatro Trono*, por sua vez, foi fundado em 1989 na região de El Alto, na cidade de La Paz, Bolívia, pelo diretor teatral e gestor cultural Iván Nogales. A criação do Teatro Trono foi o resultado do trabalho de formação teatral desenvolvido por Nogales com crianças moradoras de rua, reclusas no Centro de Diagnóstico e Terapia de Varões de La Paz por terem cometido diferentes delitos. O reformatório infantil era identificado pelas crianças como O Trono. Esse é um jargão que se referia ao lugar onde a polícia as *tronaba* (punia), mas também é uma expressão irônica das crianças abrigadas, que caracterizava o local em que eram alimentadas e protegidas do frio, como se se tratasse de um reino.

A ideia do “reino” foi, então, a que inspirou as crianças a nomear o grupo. Para elas o teatro era isso: o momento em que se alimentavam e cuidavam umas das outras; para elas o teatro era um trono, não mais como uma ironia, mas sim como uma experiência de dignidade humana. Transcorridos alguns anos criaram a Comunidade de Produtores em Artes (Compa), uma organização social que vai além do teatro como expressão artística e considera a arte como uma dimensão de transformação individual e social. Posteriormente construíram na cidade de El Alto alguns espaços importantes de intervenção artística e interação social como foram A Rua das Culturas, o Teatro Caminhão, as Casas de Cultura e o Centro Multicultural Compatrono. Esse último chama particularmente nossa atenção, pois, nos alicerces da sala de teatro, eles arquitetaram uma réplica das minas bolivianas. E é ali, justamente, onde começam os atuais processos de ação cultural e de formação teatral com crianças. Na medida em que as meninas e os meninos percorrem as minas, vão conhecendo inúmeras histórias de mineiras e mineiros de El Alto que contribuíram com seu trabalho para a construção da cidade. Para os integrantes do Teatro Trono esse é um ato totalmente metafórico, pois os relembra que os alicerces da identidade do teatro e da arte que produzem estão nas minas e nos mineiros bolivianos.



Entre outras modalidades de ação cultural com crianças, as que mais se destacam em ambos os grupos são as oficinas. Estas possibilitam que crianças, até então apartadas do universo das artes, possam encontrar um espaço onde abordar problemáticas que as afetam (tais como o maltrato, o abuso, o despejo provocado pelas guerras entre os cartéis da droga e o trabalho infantil) e formular seus próprios discursos simbólicos. Além de o teatro ser a base dos conteúdos tratados, o real objetivo desses processos recai em trabalhar o ser humano, ou seja, em potencializar as possibilidades de agir das crianças por meio do contato com a atividade estética.

Um rápido exame de dois trabalhos desses grupos nos revela realizações cênicas que se destacam a partir da perspectiva aqui colocada. A performance *Crece en el desierto* do grupo Vichama Teatro, por exemplo, emerge de um processo de descolonização corporal feito com crianças afetadas pela guerra e pela violência da Villa El Salvador, Peru. Nesse processo, coordenado pelo ator Miguel Almeyda, se constata que “a pobreza material leva as pessoas a uma pobreza moral, cultural e educativa produzindo modos de agir e pensar na criança” (ALMEYDA, 2003, p. 29).

“En una cancha de futbolito
después de una pichanguita
70 niños pobres en las quebradas
forman un círculo
sobre los arenales secos y montañosos
cerca de un inmenso cementerio,
vecinos curiosos atraídos por el ruido del cajón de Miguel, miran.
Son las 3 de la tarde
el sol cae fuerte, una pregunta se retoma:
– **¿ a quiénes les pegan?**
pequeñas manitos se alzan afirmando
– **¿a quiénes les gustan que les peguen?**
– **¡a mí!!!** – responde un niño de siete años con un grito agudo que re-
tumba en la quebrada. La guerra y otras realidades han dejado huellas
cotidianas de violencia
– **¿por qué te gusta?**

– **porque soy macho. En el Perú, los hombres no lloran**” [...] (ALMEYDA, 2003, p. 11)

Nesse processo, é a própria realidade social da criança que se torna a matéria-prima da performance. Nessa prática cênica, o caráter do real transpassa o papel significativo da representação para se erigir como outro modelo que permite às crianças construir e explorar coletivamente entre elas novas formas de relação, comunicação e humanização. As vontades ideologizadas subjacentes na dramaturgia e no teatro para crianças dos anos 1970 são rejeitadas numa experiência desse tipo, transgredindo posições consagradas em relação à autoria e colocando em xeque noções cristalizadas de talento. O esquema da comunicação, então, se reconfigura, tornando o ato cênico uma espécie de evento político, um acontecimento espetacular de base lúdica (LEYVA, 2009), que possibilita tornar visíveis os processos de introjeção e naturalização de relações sociais desiguais. A esse respeito, o valor do discurso poético recai no interesse de que as crianças possam experimentar vivências transformadoras que sejam significativas para suas vidas.

No caso do grupo Teatro Trono, um exemplo marcante poderia ser a encenação *Vida de perros*, resultante de um trabalho sobre a violência policial sofrida por crianças em condições de rua na cidade de La Paz, Bolívia (NOGALES, 1998). Essa peça, conjuntamente com *El Meón* e *La Leyenda de la Coca*, conformam, poderíamos dizer, uma trilogia das primeiras e mais significativas realizações cênicas feitas pelo grupo na perspectiva que viemos abordando. São obras resultantes de processos autobiográficos nos quais as crianças falam, através de diversas enteléquias infantis, da sua própria vida, das suas estratégias de sobrevivência na rua, roubando, fugindo da polícia, vendendo doces, engraxando sapatos ou brigando como cães com outras crianças por um “lindo desperdício” achado no lixão.

Com essas encenações se evidencia a necessidade de Nogales de visibilizar a representação social dessa infância excluída, violentada, invisibilizada no contexto social e cultural boliviano. Ao utilizar essas figuras dramáticas infantis através das quais as crianças se dirigem ao público para falar das suas vidas, dos golpes recebidos da polícia, dos seus sonhos irrealizáveis e dos seus choros nas noites frias, Nogales contribui para que as crianças

se tornem uma espécie de construto político que consegue objetivar com a fisicalidade infantil na cena, com os traumas e as feridas sociais que experimentam os meninos e as meninas bolivianos.

No entanto, o mais importante dessas práticas cênicas recai na intenção de que as pessoas se perguntem como e por que dessa forma, por que foram colocadas essas crianças na cena, e quais foram as implicações dessa experiência na subjetividade desses meninos de rua. É importante não esquecer que estar **em** representação (teatral) para uma criança é também mostrar-se, é representar **de parte de** ou **por** alguma coisa, é tornar-se visível ou ser **para** alguém. E são essas, precisamente, as questões que definem esse lugar da representação e que atravessam a condição do sujeito infantil.

Tanto no trabalho de Vichama quanto no do Teatro Trono, se estabelece, como se pode constatar, uma tensão fértil entre arte e ação social ao assumirem um compromisso político que se traduz em processos artísticos pedagógicos que questionam as condições de existência das crianças. Essas realizações não pretendem preencher supostos vazios culturais ou sanar pretensos déficit. Não se trata de “salvar as crianças” das limitações impostas pelas contingências sociais, nem tampouco de “transmitir-lhes conhecimentos”. O que essas propostas artísticas têm em vista é contribuir para engendrar a capacidade inerente a cada indivíduo de se emancipar e de fazer escolhas em relação à construção de suas referências simbólicas (PUPO, 2015), veiculando discursos que revelam a relação das crianças com o mundo.

As experiências aqui enunciadas, e particularmente os trabalhos do Vichama Teatro e do Teatro Trono, mostram as implicações que vêm tendo na América Latina a ação cultural sobre os processos de criação cênica com crianças. Neles o epicentro do fenômeno teatral se desloca da encenação, transbordando as margens dos territórios artísticos tradicionalmente associados ao universo infantil e desvelando, da mesma forma, procedimentos de caráter pedagógico que questionam enfoques cristalizados do ensino do teatro. São práticas que tentam procurar outros olhares e outras conceituações para abordar as interseções entre a cena, a pedagogia teatral e as culturas infantis na América Latina. Além de colocar em discussão determinadas estratégias artísticas e os seus alcances pedagógicos, focalizando relações de poder entre o adulto e a criança, ou de destacar determinados processos estéticos

que problematizam a realidade social, a ficção e a subjetividade infantil, ou até mesmo, de abordar ações que acontecem entre o político, o estético e a presença infantil nas sociedades latino-americanas, o que esses processos artísticos e de ação social revelam são as amplas hibridações entre o mundo real das crianças e o universo poético do teatro.

Trata-se, finalmente, de uma tentativa de mergulho nas texturas registradas nos cenários infantis de nossa América a partir de processos cênicos emergentes da ação cultural, como uma expressão política e de real compromisso com as diversas infâncias.

Referências bibliográficas

- ALMEYDA, M. **Crece en el desierto**. Arte para el desarrollo. Lima: SINCO Editores, 2003.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. DF. México: Grijalbo, 2001.
- CARPENTIER, A. **El reino de este mundo**. México: Compañía General de Ediciones, 1973. Disponível em: <<http://bit.ly/2jVxsXW>>. Acesso em: 14 nov. 2016.
- CORREA, A. **Documental Guayabo: Taller de Teatro**. Lima. Grupo Cultural Yuyachkani, 1994. Disponível em: <<https://goo.gl/cpU8Hv>>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- COSTA, M. L. C. C. América Latina: Cartografias Poéticas. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE (EH) DA UNICAMP, VIII, 2012, São Paulo. **Resumos...** São Paulo: Programa de Pós-graduação em História do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2012, p. 439-447.
- DUBATTI, J. **Introducción a los estudios teatrales**. México: Libros de Godot, 2011.
- DURÓN, H. **Documental Machurrucutu – Teatro Latinoamericano**. La Habana. EICTV, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b7w-fr_OGCCw>. Acesso em: 10 ago. 2016
- GALICH, M. **Nuestros primeros padres**. La Habana: Casa de las Américas, 2013.

- LAMUS OBREGÓN, M. **Geografías del teatro en América Latina**. Un relato histórico. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- LARROSA, J. Dar a palavra: notas para uma dialógica da transmissão. In: LARROSA, J.; SKLIAR, C. **Habitantes de Babel**: políticas e poéticas da diferença. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 281-295.
- LEYVA, L. G. **A cruzada das crianças**: sinais históricos nas performances e no teatro cubano. 2015. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- _____. **Del niño actor al niño performer**: concepciones pedagógicas en la historia del teatro con niños. La Habana: Editorial Caminos, 2009.
- NOGALES, I. **Teatro Trono**. El mañana es hoy. Teatro con niños y adolescentes de la calle. La Paz: Faz/Compa, 1998.
- PINTO, W. El teatro: una alternativa para la expresión, el intercambio y la organización infantil en sectores populares. **Conjunto**, La Habana, n. 87, p. 35-44, abr./jun. 1991.
- PUPO, M. L. de S. B. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- RIBEIRO, D. A América Latina existe? In: **Ensaaios insólitos**. Porto Alegre: L&PM, 1979. p. 217- 225.
- SAFATLE, V. **Viver sem esperança é viver sem medo**: Tempo, política e afeto. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fAPrVtcw-Q0M>>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- TEIXEIRA COELHO, J. **A cultura e seu contrário**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Recebido em 12/09/2016

Aprovado em 12/12/2016

Publicado em 15/02/2017

PÃO E A PEDRA: UMA GREVE NO PALCO

O PÃO E A PEDRA: A STRIKE ON STAGE

O PÃO E A PEDRA: UNA HUELGA EN EL PALCO

Ney Piacentini

Ney Piacentini

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP e ator. Projeto *O ator dialético*, em andamento. Pedagogia Teatral – A prática do artista teatral. Orientador: professor doutor Armando Sérgio da Silva. Bolsa Capes. Ator.

Resumo

O artigo aborda o processo de pesquisa e montagem da peça *O pão e a pedra*, da Companhia do Latão, que aborda a greve dos metalúrgicos em 1979 do ABC paulista. Este trabalho discorre sobre a contribuição dos atores na construção da dramaturgia e da encenação. A metodologia aplicada foi estimular a maior oferta de recursos cênicos possível – por parte dos atores, de cenas, imagens e músicas – para a coordenação dramática fazer as escolhas que tomaram parte na obra final.

Palavras-chave: Ensaios, Processo, Dramaturgia.

Abstract

The article discusses the research process and assembling of Companhia do Latão's *O pão e a pedra* (*The Bread and the Stone*), which broaches the 1979's strike of metalworkers in the ABC area of the state of São Paulo, Brazil. This work discusses the contribution of the actors in the building of dramaturgy and staging. The applied methodology was to encourage the greater availability of scenic resources as possible – by the actors, scenes, images and music – to allow the dramatic coordination to make the choices that took part in the final artwork.

Keywords: Rehearsal, Process, Dramaturgy.

Resumen

El artículo analiza el proceso de investigación y montaje de la pieza *O pão e a pedra* (*El pan y la piedra*), de la Companhia do Latão, cuyo enfoque está en la huelga de los metalúrgicos en 1979 en la región de ABC, estado de São Paulo. Este trabajo se profundiza acerca de la contribución de los actores en la construcción de la dramaturgia y de la escenificación. La metodología aplicada fue estimular la más grande oferta de recursos escénicos posible – por parte de los actores, de las escenas, imágenes y músicas – para que la coordinación dramática pudiese hacer las decisiones que tomaron parte en la obra final.

Palabras clave: Ensayo, Proceso, Dramaturgia.

Em 2016, a Companhia do Latão, agremiação teatral paulistana, debruçou-se sobre pesquisas, ensaios e apresentações cujo tema central foi a greve de 1979 em São Bernardo do Campo e região. O movimento sindical

desafiou a ditadura brasileira em voga à época, contribuindo para a redemocratização do país, contabilizou resultados econômicos para a categoria dos metalúrgicos e estabeleceu as bases para fundação do Partido dos Trabalhadores que, duas décadas depois, se tornaria governo em consonância com outros projetos progressistas de nações latino-americanas.

O pão e pedra foi ensaiado nos primeiros meses de 2016, quando um governo democrático cujas raízes remontam às greves retratadas no palco sofria um impiedoso ataque de forças conservadoras e era destruído. Recuperar as lutas populares do passado e a participação de algumas lideranças nelas, com todas as contradições inerentes à História, é um dos exercícios mais consequentes frente ao cínico processo de apagamento das marcas de historicidade que as esquerdas vêm sofrendo já há um bom tempo. (ANDRADE, 2016, p. 59)

A peça terminou por abarcar não apenas a trajetória de personagens trabalhadores das fábricas de automóveis, como também abordou a influência que a Igreja Católica – com a Teologia da Libertação – e o movimento estudantil tiveram sobre a condução das greves.

Construída em cerca de dois meses, essa obra foi levantada em um prazo relativamente curto se comparado a outros projetos do grupo. Além dos ensaios, houve uma fase anterior de pesquisa temática, de modo que, quando os encontros com toda a equipe começaram, já existia uma base a respeito dos conteúdos que iríamos tratar. A equipe de pesquisadores¹ convidou estudiosos e pessoas que viveram as greves para conversar conosco, levantou livros, artigos, reportagens de jornais e revistas, filmes, peças de teatro, arquivos e fotografias sobre aquele período. Esse manancial serviu tanto como referência para a dramaturgia quanto para os atores proporem suas improvisações. O que este artigo pretende discutir é justamente a metodologia da criação e execução de cenas pelo elenco, que foi a principal fonte para a edificação do espetáculo.

Desde o primeiro dia dos ensaios, como acontece em todos os processos da Companhia do Latão, nós, atrizes e atores, fomos estimulados a pensar e apresentar fragmentos, narrativas, canções, imagens ou um híbrido

1. Julian Boal, Marcelo Berg, Maria Livia Nobre, Natalia Belasalma, Olívia Tamie e Sérgio de Carvalho.

desses componentes. Se inicialmente as ideias poderiam tratar de qualquer questão relativa ao universo proposto – as greves de 1978, 1979 e 1980 –, com o passar das semanas foram aparecendo os personagens e uma fábula que os reunisse. Na prática, o método de trabalho consistiu em que cada um dos integrantes do elenco pensasse (escrevendo-as ou não) uma cena ou mais, determinando quem as iria representar e preparando-as junto aos seus colegas para que fossem apresentadas à direção e aos demais parceiros que acompanhavam os ensaios. Os atores também se passavam por dramaturgos e encenadores nesses curtos trechos que eram submetidos à coordenação do projeto.

A sala de ensaio se transformou num lugar onde a obra foi sendo construída de maneira coletiva, em que foi fundamental a contribuição de cada um que esteve envolvido, seja da técnica ou da direção. Toda ideia foi ouvida e discutida de forma que as dúvidas de uma época passada e as agonias dos tempos atuais pudessem servir de potência ao que vinha à cena. Os postos perderam sua fixidez: a assistente de direção subiu ao palco, uma participante da equipe de pesquisa tomava seu lugar enquanto uma atriz entregava uma letra para o músico compor uma canção. A dramaturgia foi sendo escrita seguindo as propostas dos atores, retrabalhadas por um diretor que sem cessar subia em cena para atuar. Ninguém parou quieto. E talvez esse jeito de produzir é que seja a mais viva homenagem que podíamos prestar àqueles peões que, para fazer o tempo da máquina parar, tiveram que suspender o que eram e imaginar a possibilidade de ser outro, olhando e construindo a existência para além do tempo administrado. (Informação pessoal)²

A tessitura formada pela troca de funções entre as pessoas, pelo cruzamento de ideias e ações e o envolvimento incondicional de todos, fez dos ensaios um ambiente cujo proveito foi geral. Mesmo as diferenças entre os que estavam há mais tempo no grupo e os que nele chegavam nesta peça não causaram desconforto e estiveram a favor de criações cênicas e musicais. Estimulados pelos materiais disponibilizados, como livros (*A vanguarda operária* de Celso Frederico e *Greve na fábrica* de Robert Linhart), fotografias (de Cristiano Mascaro) e filmes (*ABC da greve* de Leon Hirzsmann e *Linha de montagem*

2. CARVALHO, S. **Metamorfoses do trabalho**. São Paulo, 2016. Acervo de Ney Piacentini. O texto fazia parte inicialmente do programa da peça, mas foi retirado de sua versão final.

de Renato Tapajós), assim como por uma explanação geral acerca do painel que iríamos retratar, começamos a preparar e a mostrar pedaços de cenas.

Nos primeiros dias tivemos aproximações ao enredo, como a do ator Rogério Bandeira trazendo ao palco um padre comunista, João Filho, retratando um migrante que queria dar uma formação melhor para os seus filhos; Helena Albergaria fazendo um animador que dava as boas vindas aos operários recém-ingressados em uma indústria; e Érica Rocha adaptando a música “Três apitos”, de Noel Rosa. Eu apresentei uma cena em que cada um de nós usava duas cadeiras empilhadas para representar as máquinas de uma fábrica, com Beatriz Bittencourt colando na parede ao fundo dizeres do gênero: “Não trabalhe de má vontade”, “Não discuta no ambiente de trabalho”, “Sorria sempre”. Enquanto todos riam, meu operário se virava para os colegas emitindo frases bíblicas:

Eu vi descer do céu um anjo. Tinha na mão a chave do abismo e uma grande corrente. Ele segurou o dragão, a antiga serpente, que era o diabo, Satanás, e o prendeu por mil anos. [...] Vi ainda as almas decapitadas por causa do testemunho de Jesus, bem como por causa da palavra de Deus, tantos quantos não adoraram a besta. (BÍBLIA, 1990, Apocalipse, 20:1-4)

E me aproximava de Rogério Bandeira apontando para uma chave de fenda que ele tinha na mão. Bandeira pensava que eu estava pedindo-a emprestada, e eu insistia para que ele me furasse, pegando em seu braço e forçando-o. Ele pedia ajuda aos demais porque eu tencionava para a violência contra mim até que nos apartavam, e eu ainda dizia a ele: “Você não é meu companheiro? Porque não foi solidário comigo?” E o trabalho na seção voltava ao normal. O diretor e dramaturgo Sérgio de Carvalho considerou que ao final eu poderia narrar o surto do operário como se eu fosse também um trabalhador mais velho que tivesse visto aquele episódio, sendo que esse narrador seria um obcecado pela razão e por isso não enlouqueceu como seu ex-colega. Um como o duplo do outro, o fora de si e o extremante racional que, ao falar da loucura do primeiro, transborda seu descontrole contido.

Naturalmente que propus uma fração com um trabalhador alterado, porque já havia sido comentado entre nós que casos como esse aconteciam nas linhas de montagem e que uma figura como tal tinha potencial de compor o

quadro humano do roteiro da peça. Coisa que de fato aconteceu – porém com Rogério Bandeira conduzindo Lucílio (ou o Fúria Santa) pelo seu passado de rompantes. Mesmo a sugestão de Sérgio, de que eu narrasse um operário mais velho, continha o germe do papel que me coube no futuro espetáculo: o veterano Arantes, que sobreviveu aos tantos acontecimentos da vida operária.

Em outra via, a mesa diretora (diretor/dramaturgo e colaboradores) nos fornecia partes de textos, sugestões de imagens e letras para serem musicadas, entre outras propostas. Pelas suas qualidades, o livro *L’Etabli* (traduzido por *Greve na fábrica*) foi dos mais explorados em testes, como o que segue:

Com a mão esquerda ele pega um bastão de uma matéria brilhante; com a mão direita, o maçarico. A chama é lançada. Uma parte do bastão funde-se em um montículo de matéria mole na junção das placas de metal. Malud espalha cuidadosamente essa matéria, valendo-se de uma espátula de madeira que pegou logo após ter lançado o maçarico. A fenda desaparece: agora a parte metálica acima da janela aparece composta de uma peça só. Malud acompanhou o carro dois metros; abandona o trabalho já feito e volta para o seu posto, ao ponto de estacionamento, esperando o seguinte. Malud trabalha com bastante rapidez para ter um intervalo de alguns segundos entre cada carro, mas não os aproveita para “avançar”. Prefere esperar. Uma carroceria vai chegando. Bastão brilhante, chama de maçarico, a espátula alguns gestos para a esquerda, para a direita, de baixa para cima. Malud anda enquanto trabalha no carro. Uma última fricção com a espátula: a solda está lisa. (LINHART, 1970, p. 16-17)

Malud era um operário argelino, e os nossos intérpretes procuraram representá-lo de acordo com a descrição sobre ele. Mas a direção os retribuiu procurando criar um jogo em que um ator narrava e outro fazia no ar e em plano alto, sem um carro real, naturalmente, a pantomima de sua habilidade. Embora, aos poucos, um deles passasse a levemente dançar enquanto trabalhava, influenciando o segundo. Essa foi a vertente onírica que, ao lado da documental e da realista, vieram a compor as linguagens da obra. A solda e maçarico ficaram na encenação, sustentando uma iniciação que um operário (Fúria Santa) faz para um novato (João Batista, que na verdade é uma mulher – Joana Paixão, disfarçada de homem para ganhar mais na fábrica).

Outro expediente foi o de o elenco escrever cenas em casa para que elas viessem a ser preparadas e exibidas nos ensaios. O ator Beto Matos, por exemplo, apresentou-nos o texto abaixo que, inclusive, teve a colaboração dos colegas:

Feitor invade reunião dos grevistas

FEITOR – Eu vou entrar sim! Quero falar com os grevistas!

OPERÁRIO MAIS VELHO – Que é isso?

FEITOR – Eu vim para ajudar na greve.
Silêncio. Todos atônitos.

FEITOR – Que foi? Não estamos todos parados? Em greve? Então eu resolvi ajudar. Eu também sou trabalhador como vocês. Vim do interior, trabalhei como peão por muito tempo, esfolei essas mãos. Se agora eu sou feitor é porque eu me esforcei, porque mereci. Lá na Igreja da minha paróquia, Padre, sempre me disseram que o trabalho dignifica o homem. Foi o que eu fiz a minha vida toda: trabalho!

OPERÁRIO – Mas ontem você foi trabalhar que eu sei!

OPERÁRIO MAIS VELHO – Você está de cabeça quente, é melhor se acalmar.

FEITOR – Fui! Porque é o que sei fazer. Trabalhar! Eu trabalho para sustentar a minha família. E ontem enquanto vocês estavam de braços cruzados, eu estava trabalhando, no turno da tarde e da noite. Pra fazer uma lista de quem estava em greve, pra entregar pro patrão. E quando eu cheguei em casa, o meu moleque não estava lá... Sabe o que é asma? A criança não respira direito, você tem que comprar uma bombinha – cara pra danar – e fazer o moleque respirar aquilo. Então ele fica com a respiração curta, o coração acelerado, roxo igual vocês lá na caldeira. E a bombinha é cara! Vocês sabiam que um pode morrer de asma? Pode morrer, assim, sem respirar, sufocado, como se estivesse afogado fora da água! Mas agora ele está bem... Eu tenho aqui comigo uma lista com quem foi trabalhar ontem. Não tem que ficar fazendo piquete nada. Eu tenho o endereço também.

OPERÁRIA (*pega a lista*) – Mas aqui só estão os operários mais miseráveis. Tem o João que nem banheiro tem, faz as necessidades num

buraco no fundo da casa. [...] Eles precisam deste dinheiro! A gente não precisa desta lista! Vamos deixá-los em paz!

OPERÁRIO – Mas a gente pode ir lá e conversar com eles e mostrar que a greve é pra ajudá-los. (Informação pessoal)³

Boa parte da cena ficou na peça com algumas alterações, o que demonstra um razoável grau de sintonia entre a equipe, visto que as indicações do dramaturgo/diretor para que o elenco fizesse opções vinham obtendo respostas razoáveis.

Helena Albergaria nos trouxe cenas pautadas principalmente pelos momentos em que os operários procuravam por seu tempo de descanso. Assim, ela pensou nas trabalhadoras tomando sol no intervalo do turno e passando Coca-Cola em suas peles para se bronzear, ou numa festa baile no qual as companheiras e companheiros se juntavam para paquerar e se divertir. Em um estágio mais avançado da montagem, quando a maioria das cenas da peça já estava definida, Bandeira improvisou um encontro do seu personagem (Lucílio/Fúria Santa) com o de Helena (Maria da Paixão) em uma estilizada roda-gigante, feita apenas com uma carcaça de metal e uma pequena roda-gigante de brinquedo ao fundo. E este passou a ser um dos momentos mais emocionantes do espetáculo.

Há um caso específico que eu gostaria de tratar aqui, para vermos mais de perto como se dão as permutas entre o dramaturgo/diretor e os intérpretes. Eu já vinha ensaiando o personagem de um veterano das fábricas; perseguindo cenas comprometidas com gestos físicos; e intrigado com algumas sequências dialéticas que meus colegas vinham propondo, como uma de Helena Albergaria, em que sua operária reclamava não mais querer participar das lutas proletárias, enquanto nós, como público, víamos que ela não abandonaria as causas. Passei, então, a imaginar o que meu velho trabalhador poderia fazer na contramão do habitual e listei o que um homem normalmente frequentava na década de 1970. Estar em uma barbearia, no futebol ou em um bar não seria nada original. Então, reverti o ponto de vista comum e elaborei que ele poderia fazer algo que normalmente os homens não faziam,

3. Rascunhos de cenas de *O pão e a pedra*. Acervo de Ney Piacentini.

como, por exemplo, lavar roupas em um tanque. Foi nesse ponto que encontrei um motivo para o personagem: ele seria um homem afeito às tarefas do lar, por morar sozinho e cuidar da própria casa. Também procurei saber quais as músicas que mais tocavam nas rádios no final dos anos de 1970 e, entre elas, estavam as de Roberto Carlos. A paisagem para uma cena então se formara: Arantes estaria lavando roupa no tanque, e no rádio tocaria a música “As flores do jardim da nossa casa”. Seus conhecidos chegariam para pegar e entregar roupas para lavar.

Depois de ouvirem um pouco a música que Arantes escutava, um deles pedia para ele abaixar o volume e dizia:

1 – Essa é boa, mas ultimamente eu só consigo cantar essa aqui: (*cantatarola um trecho de Sentado à beira do caminho*).

ARANTES – Compacto simples, de 1969.

2 – Eu tenho uma melhor: (*canta uma parte de A palavra adeus*).

1 – 1970. Não é das mais conhecidas, mas tem o seu valor.

3 – Agora é a minha vez: (*canta um trecho de O show já terminou*).

2 – 1968, do disco *De tanto amor*.

1 – Arantes, nós vamos indo.

3 – Capricha, hein, velho.

E os três se vão.

ARANTES – Vocês vão voltar?

2 – Que jeito, eu preciso trabalhar.

1 – Nós perdemos, temos que admitir...

3 – Você também tem que voltar, Arantes, ou vai viver de lavar roupa?

ARANTES (*tempo*) – Daqui a dois dias podem vir buscar que vai estar lavada, passada e cheirosa...

Minha ideia era relacionar as canções de Roberto Carlos, as quais eles pareciam conhecer bem, como os homens que sabem muito sobre futebol, com as perdas que aqueles operários haviam sofrido. Eles seriam contrários à interrupção da greve em curso, como Arantes, e aquele era um momento de retrocesso para eles. De toda a maneira, fiquei satisfeito com o material apresentado, porque creio ter alcançado o que vinha tendo dificuldade para atingir: a cena continha o gestual solicitado pelo diretor (o lavar a roupa e lidar com as trouxas dos visitantes), o texto vinha mais das músicas do que de somente das palavras e estávamos nos esforçando em cantar para esconder uma grande decepção (o cancelamento da greve contra a nossa vontade). Esta última instância talvez tenha ficado mais na intenção do que na realização, pois se tratava de uma equação que não era simples.

Ao final da amostragem, Sérgio de Carvalho pediu que ficássemos (Rogério Bandeira e eu) no espaço e nos orientou para que Bandeira lembrasse romanticamente o encontro de Fúria Santa com a operária de Helena (cena que já havia sido incluída no roteiro), enquanto eu iria para o tanque cantar “Sentado à beira do caminho,” de Roberto Carlos.

Fizemos e refizemos a cena, seguindo as indicações da direção, e foi como se estivéssemos compondo a dramaturgia em conjunto com a encenação e a interpretação. As diversas trocas eram o que estabelecia o exercício colaborativo na feitura da peça: Sérgio nos pedia para priorizar as ações físicas, nós devolvíamos com uma cena não totalmente contextualizada com o restante do enredo em construção, ele a reenquadrava, os atores se adaptavam, até que um desenho se constituía entre todos. Essa mesma cena, no texto final, ficou com o seguinte teor:

19. LAVANDO ROUPA E FAZENDO CAFÉ

(Toca Sentado à beira do caminho. Entra Ney com tanque e Band com rádio. Sobre o palco giratório à frente 7h, Arantes está lavando roupa no tanque. Ao fundo está Fúria ouvindo rádio.)

ARANTES *(canta com a música)* – Quando eu ouço uma música como essa, eu penso, que maravilha, eu gostaria de ter tempo para escutar isso todos os dias, – talvez seja ingênuo da minha parte – eu penso, quantas coisas maravilhosas, sobre-humanas, os seres humanos po-

dem fazer. Me dá vontade de dizer pequenas coisas estúpidas e bonitas e acariciar a cabeça das pessoas capazes de criar tanta beleza no meio desse inferno, desse mundo injusto. *(Tira a própria camisa e começa a lavar)* Mas não é o momento para acariciar a cabeça de ninguém, você poderia ter sua mão mordida, decepada, nós temos que bater na cabeça deles sem nenhuma misericórdia, mesmo que nosso ideal seja não usar a força contra ninguém, porque nossa tarefa é muito difícil, às vezes infernal.

FÚRIA – Você lembra daquela galega que me puxou para dançar? Lembra? Ela tinha conhecimento, falou uma passagem linda da Bíblia... a gente nem precisou dizer muita coisa, só no gesto. Sabe quando a gente dá uma apertadinha assim? Ela deixou, colou, assim, sabe? *(mimetizando uma dança, canta)* “Olho pra mim mesmo e procuro / E não encontro nada”. *(Arantes joga água em Fúria, que acorda da dança)* Ô, Arantes, deixa eu sonhar, rapaz.

(Irene chega com Míriam, a Militante e o Namorado. Entram no palco 4h, Irene se posiciona ao lado de Fúria e Arantes.)

IRENE – Seu Arantes, chegamos.

MILITANTE – A gente chegou mais cedo, podemos conversar agora?

ARANTES – Claro, se vocês não se importam de me ver assim.

MILITANTE – Esse é meu companheiro, o Pedro. *(Eles se cumprimentam)*

ARANTES – Fiquem à vontade, a casa está um pouco desajeitada.

MÍRIAM – Quintalão, hein, Arantes. *(Atravessa para o lado do tanque)*

NAMORADO – Me disseram que o senhor era da oposição.

ARANTES – Faz tempo.

NAMORADO – A gente soube que o senhor está descontente com a atual diretoria do sindicato por negociar com a Fiesp, por aceitar a suspensão. *(Desliga rádio)* Eu também penso que a diretoria manipulou esse acordo, não chego a dizer que o Lula é um enviado do Golbery. Mas o nosso grupo julga que é o momento de radicalizar.

ARANTES – Não foi acordo, foi trégua.

NAMORADO – Pois então, é a hora de aproveitarmos o descontentamento das massas e passarmos a pregar a transformação revolucionária, desdobrar as contradições do processo... (A *Miriam*) Será que as meninas poderiam passar um café para a gente?

MILITANTE – Deixa que eu faço. A cozinha é ali, né? Você se importa? (*Saindo*)

MÍRIAM (*a acompanha*) – Deixa que eu te ajudo.

IRENE – Se tiver bolacha champanhe, traz também.

ARANTES – Acabei de passar um e pôr na térmica. O açúcar está no pote vermelho.

NAMORADO – Agora todo o ABC está vendo que essa política sindical é de conciliação, eles só querem manter a própria estrutura de poder, e a verdade é que a classe trabalhadora perdeu o respeito pelo sindicalismo.

FÚRIA – Dá licença, eu vou ouvir a Rádio América, as dez mais. (*Sai com o rádio. Voltam Miriam e Militante*)

ARANTES – Desculpe, mas ninguém perdeu o respeito não.

MILITANTE – O quê?

ARANTES – Pelo sindicalismo: só queríamos seguir adiante na greve, de cabeça erguida, não ficar escutando palavrório, está certo que ninguém discursa como ele, mas você acha que é fácil juntar 70 mil pessoas numa assembleia?

NAMORADO – Eu pensei que o senhor fosse da oposição.

ARANTES – Tome seu café, rapaz, faz como a Luísa e vira outra coisa: o contrário de nós não é o sindicato, o inimigo é quem me obriga a empilhar pedra sem que eu tenha tempo para escutar música.

MILITANTE – Acho que ficou tarde.

ARANTES – Eu não preciso de mais crença, preciso viver bem. (Informação pessoal)⁴

4. COMPANHIA DO LATÃO. **O pão e a pedra**. São Paulo, 2016. Acervo de Ney Piacentini. Trecho do texto final da peça, ainda não publicada.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, W. Teatro, tempo e história. **Cult**, São Paulo, v. 19, n. 213, p. 59, jun. 2016.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.
- CARDOSO, F. H.; COSTA, T.; LIMA, J. C. Álbum memória de São Bernardo. São Bernardo do Campo: Secretaria de Educação, Cultura e Esportes, 1981.
- CARVALHO, S. **Metamorfoses do trabalho**. São Paulo, 2016. Acervo de Ney Piacentini.
- COMPANHIA DO LATÃO. **O pão e a pedra**. São Paulo, 2016. Acervo de Ney Piacentini.
- FREDERICO, C. **A vanguarda operária**. São Paulo: Símbolo, 1979. (Coleção Ensaio e Memória).
- _____. (org.). **A esquerda e o movimento operário 1964-1984**. Vol. 1: a resistência à ditadura 1964-1971. São Paulo: Novos Rumos, 1987.
- LINHART, R. **Greve na fábrica**. Tradução Miguel Arraes. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- MASCARO, C. A. **As melhores fotos/the best fotos**. São Paulo: Sver & Boccato, 1989. (Fotografia – Coleções).
- URBINATTI, T. **Peões em cena**. São Paulo: Hucitec, 2011.

Recebido em 10/09/2016

Aprovado em 23/11/2016

Publicado em 15/02/2017



Foto: Cristián Muñoz Darlic

PREPARAÇÃO PARA O MERGULHO, DESEJO DE CONVÍVIO

PREPARATION FOR DIVING, CONVIVIALITY DESIRE

PREPARACIÓN PARA LA INMERSIÓN, DESEO DE CONVIVIO

Luciana Cezário Milagres de Melo

Luciana Cezário Milagres de Melo

Mestranda em Artes da Cena pela Escola de
Belas Artes da Universidade Federal de Minas
Gerais, atriz, performer e educadorar

Resumo

Este artigo tem o intuito de compartilhar o *work in process* (trabalho em processo) da pesquisa que estou desenvolvendo como mestranda em Artes da Cena. Irei realizar uma residência artística em quatro presídios femininos a partir de reflexões e práticas contemporâneas em teatro: a escrita e compartilhamento de cartas pessoais autobiográficas e ficcionais será mote para o encontro. Os princípios metodológicos são a atitude fenomenológica, a perspectiva etnográfica, a bricolagem, a desmontagem e a abordagem (auto)biográfica. Os principais instrumentos são a escrita de diários de bordo e a criação de mapas da pesquisa. A reflexão teórica será um estudo da etnografia do trabalho realizado e poderá suscitar contribuições para o campo da pesquisa em arte e para as mulheres participantes.

Palavras-chave: Criação, Espaço prisional, Etnografia, Gênero, Performance.

Abstract

This article aims to share the work in process that I am developing as a MA student in Scene Arts. I will undergo an artist residency in four women's prisons based on reflections and contemporary practices in theater: the writing and sharing of autobiographical and fictional personal letters will set the tone for the meeting. Phenomenological attitude, ethnographic perspective, bricolage, disassembly, and (auto)biographical approach are the methodological principles applied. The main instruments are the writing of logbooks and the creation of research maps. The theoretical reflection will be a study of the ethnography of the accomplished work and may contribute to the field of research in art and to the participant women.

Keywords: Creation, Prison space, Ethnography, Gender, Performance.

Resumen

Este artículo pretende compartir el *work in process* (trabajo en proceso) de la investigación que desarrollo en mí maestría en Artes de la Escena. Realizaré una residencia artística en cuatro presidios femininos a partir de reflexiones y prácticas contemporâneas en teatro: las cartas personales autobiográficas y ficcionales escritas y compartidas van a ser la razón para el encuentro. Los principios metodológicos son la actitud fenomenológica, la perspectiva etnográfica, el bricolaje, el desmontaje escénico y el abordaje (auto)biográfico. Los principales instrumentos son la escritura de diarios y la creación de mapas de investigación. La reflexión teórica va a ser un estudio etnográfico del trabajo realizado, que puede generar contribuciones al campo de investigación en arte y a las mujeres participantes.

Palabras clave: Creación, Espacio de la cárcel, Etnografía, Género, Performance.

Introdução

As metodologias criativas são as que sonham, a partir dos sonhos do sujeito. Não são sonhos retos, sequenciais. Neles, há intrínseco anacronismo. Desconfortável, talvez. (Cássio Hissa)

Busco, com esse artigo, compartilhar o *work-in-process*/trabalho em processo de minha pesquisa de mestrado intitulada Mergulho em águas profundas: o teatro é [no] encontro com o outro no mundo, orientada pela prof^a Dra. Marina Machado, no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, na linha de pesquisa Artes da Cena. Afinada com o conceito de Desmontagem (DIÉGUEZ, 2014), um dos princípios metodológicos do trabalho, irei relatar o trajeto vivido até o momento, explicitando escolhas e procedimentos.

Ileana Diéguez (2014) refere-se à desmontagem cênica como a prática de grupos de teatro latino-americanos interessados em uma reinvenção do teatro. Esses grupos vão além da apresentação de resultados e compartilham com o público seus processos de criação e, portanto, suas buscas, experimentações, dúvidas, reflexões. Segundo Diéguez (2014, p. 7), “estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena”.

Na escrita deste texto, busco evidenciar o *work-in-process* da pesquisa e minhas escolhas. Tendo em vista o objetivo da pesquisa, é necessário tecer algumas considerações sobre sua concepção. Após o ingresso no mestrado, em março de 2015, passei por um processo de transformação da escrita do projeto de pesquisa apresentado inicialmente ao programa. A reescrita se deu a partir de orientações coletivas semanais nos encontros do AGACHO (Laboratório de Pedagogias Teatrais).

Desde as primeiras orientações percebi que estar aberta ao processo requeria que eu abrisse mão das certezas, me deixasse afetar, ser deslocada, ficasse vulnerável, no escuro, num vazio criador (BARBIER, 2007). As descobertas epistemológicas, a partir da pergunta “como se constrói conhecimento em arte?”, trouxeram novas perspectivas metodológicas alinhadas a escolhas

éticas, políticas e estéticas. Expressas nos princípios teóricos e metodológicos deste trabalho, essas escolhas fundamentam-se no questionamento aos modos hegemônicos de se fazer ciência, assim como na proposta de não separação entre objetividade e subjetividade (e, por conseguinte, entre sujeito e objeto), implicando a pesquisadora em seu campo de pesquisa.

Cássio Hissa (2013) discorre sobre quanto o modo de se fazer pesquisa está dotado de previsibilidade. No modo hegemônico de se fazer ciência, é comum que pesquisas sejam feitas para se chegar a resultados já previstos, para provar o que já se sabe. Através da pesquisa que desenvolvo no mestrado, não busco provar nada: quero propor, experimentar, viver, criar, refletir sobre o que eu não sei. Parto do princípio de que o teatro é feito de convívio e presença e que, por meio da proposta da pesquisa, a escrita e o compartilhamento de cartas, ficcionais ou biográficas, será mote para um acontecimento teatral contemporâneo. Após a realização da proposta da residência artística poderei revisitar esse pressuposto, reinscrevê-lo, analisá-lo.

Diversas críticas vêm sendo feitas à ciência e ao fato de que se tornou tão dogmática quanto a religião (ALVES, 1974). Nos diferentes campos do saber, é possível perceber a busca por outros modos de pesquisar¹. Entretanto, cito mais uma vez Hissa (2013, p. 28) para quem “o discurso hegemônico e conservador proferido pela ciência, na universidade, já incorporou, convenientemente, o discurso crítico que nos diz que pesquisar é mais perguntar que responder. Contudo, a prática de pesquisa convencional contradiz o discurso capturado”.

O projeto de pesquisa com o qual ingressei no programa de pós-graduação se chamava “Experiência, criação e ensino de teatro: a indissociabilidade arte, vida, corpo, estética e política” e propunha um trabalho com jovens em situação de exclusão social a partir do teatro, tendo como referência minha trajetória acadêmica, artística e experiência como professora de teatro. À medida que meu modo de pesquisar foi sendo construído e aprimorado, o campo da pesquisa também foi repensado. A ideia inicial, que era trabalhar o teatro com jovens privados de liberdade, em cumprimento de medida socioeduca-

1. Laville e Dione (1999) traçam um breve histórico da pesquisa em ciências humanas e apontam algumas críticas feitas ao positivismo. Questionam: “O mundo físico é a esse ponto previsível? Recentes pesquisas em física mostraram que fótons [...] comportam-se diferentemente conforme seu percurso seja ou não observado” (p. 33).

tiva, foi cedendo lugar ao desejo de realizar um trabalho junto a mulheres presidiárias.

Essa mudança, proposta a mim em orientação², foi referenciada pela minha trajetória artística e, em especial, uma performance que vivo em espaços públicos, desde abril de 2014, criada a partir das questões de gênero, denominada “Série Banquete: proibidas de ser. Ação n. 3”. Nesse trabalho vou para a rua e levo dois banquinhos, uma mesa, café. Ofereço para os transeuntes o café, a palavra e os ouvidos. Converso com as pessoas sobre ser mulher na nossa sociedade. E a cada conversa vou compondo um varal, com impressões, relatos, acontecimentos. Busco criar tempos-espacos de respiro e de encontro na cidade e com a cidade, o que tem se mostrado potente ao dar vazão a várias vozes (de homens e mulheres) dissonantes, que muitas vezes se contrapõem, possibilitando a construção de outros discursos, olhares, sentidos, possibilidades.

Mas a questão era: que trabalho desenvolver, junto a mulheres presidiárias, no contexto das Artes da Cena? Essa resposta foi gestada ao longo de alguns meses e construída levando em conta esse novo campo, marcado fortemente pelas questões de gênero, pela privação de liberdade e pelo espaço prisional em si; o pano de fundo teórico-metodológico da pesquisa, que envolve concepções contemporâneas em teatro e questionamentos sobre a construção do conhecimento em arte e minha trajetória como performer.

Surgiu então um novo desenho de pesquisa: realizar uma residência artística, com duração de quatro dias, em quatro presídios femininos. A proposta foi construída tendo como ponto de partida a performance Travessia, criada a partir da escrita de uma carta ao meu pai, que morreu quando eu tinha 7 anos³. Esse trabalho matizou a construção de um roteiro, permeado pela escrita e compartilhamento de cartas pessoais biográficas e ficcionais e

2. Naquele momento a professora Marina Machado iniciou o desenho de um projeto de extensão a ser realizado com mulheres presidiárias ou com pessoas idosas e me propôs que a pesquisa do mestrado fosse uma primeira experiência, que abrisse o campo de possibilidades. Identifiquei-me de imediato com a ideia de realizar um trabalho com as mulheres presas.

3. Esta carta foi escrita durante um exercício de criação desenvolvido na oficina de Teatro Documentário e Biodrama realizada em junho de 2014 pela Zula Cia. de Teatro. Em junho de 2015, um ano depois, a carta deu origem à performance Travessia.

pelo filme *Central do Brasil* (1998). O trabalho teve como foco o convívio com mulheres presidiárias, um foco biográfico entretecido pela ficcionalidade.

Teatro: encontro com o outro no mundo

Este trabalho está sendo construído a partir de concepções contemporâneas em teatro, sobretudo a performance (CARLSON, 2010), e a noção de convivialidade (DUBATTI, 2007). Carlson (2010) apresenta a performance como uma antidisciplina e busca traçar um mapeamento desse conceito, extrapolando o campo artístico. O autor fala de uma “mútua, interessante e complexa fertilização” entre os campos (p. 18) e propicia ao leitor a compreensão, ainda que de forma breve, dos diferentes modos de compreender a performance – na arte, na antropologia, sociologia, psicologia e linguística.

A arte da performance historicamente é marcada pela presença física de performers e uma audiência, pela busca dos limites entre arte e vida e rejeição “da narrativa, do psicologismo e da referencialidade do teatro tradicional” (CARLSON, 2010, p. 114). Dessa forma, as pessoas que performam

não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência (Ibid., p. 17)

Este estudo tem sido um importante referencial teórico ao possibilitar o alargamento de compreensões das relações que se estabelecem entre performance artística e outros campos do conhecimento, sobretudo a etnografia. A partir das proposições e reflexões elaboradas no contexto da pesquisa, pretendo refletir sobre as relações entre arte e vida e arte e não arte.

Converso também com o pensamento de Jorge Dubatti (2007, p. 8), que afirma que “el teatro se ha des-definido; el teatro ya no es evidente”. No início do século XX, o teatro se expandiu a partir dos entrecruzamentos com a vida e com outras formas de arte. O autor postula a necessidade de uma redefinição a partir de bases epistemológicas ancoradas em uma “filosofía del teatro que se pregunte por el ser del teatro” (Ibid., p. 22).

Dubatti propõe então o teatro como um acontecimento demarcado no tempo e no espaço, inserido na vida cotidiana – mas que instaura uma ordem ontológica distinta, criando mundos paralelos ao mundo em que vivemos. O acontecimento teatral, tal qual formulado pelo autor, constitui-se por três subacontecimentos essenciais para que o teatro exista e organizados de modo causal. O acontecimento convivial diz respeito ao encontro, de corpo presente, no tempo e no espaço. O acontecimento poético diz respeito à criação artística a partir da ação corporal de caráter efêmero. E o acontecimento *expectatorial* que, relacionado à contemplação, requer a consciência do espectador sobre o ato teatral. Dubatti atenta para o fato de que não se trata apenas de olhar, mas da atitude de compartilhar, através do convívio, o acontecimento poético.

A dimensão da convivialidade para esse autor é fundante da teatralidade. Ele afirma que:

El convivio implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo [...] Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y el aislamiento. Llamaremos a este componente del convivio la *compañía* – del bajo latín *compania*, que etimológicamente remite a *cum* (com) y *panis* (pan): los reunidos son compañeros, es decir, “los que comparten el pan” (DUBATTI, 2007, p. 47, grifos do autor)

Parto do princípio de que o teatro é [no] encontro com o outro no mundo; escolho uma a forma de fazer teatro que propõe convívio e relação. As mulheres presidiárias que quiserem participar possibilitarão encontros, através da oferta de suas presenças. Uma troca que, espero, reverbere em mim e nelas, no campo artístico e no campo da pesquisa em arte.

Pesquisar o que eu ainda não sei: como se constrói conhecimento em artes?

Diante da busca por construir conhecimento a partir de um paradigma epistemológico contra hegemônico, Hissa (2013) foi um importante referencial teórico, ao contrapor a ciência-técnica à ciência-saber. Ciência-saber é paciência, artesanaria, é presença do sujeito plena de mundo – e de amor pelo

mundo. No interior da universidade-fábrica, universidade da pressa, de resultados e de competitividade, a ciência-saber constitui território de resistência em zonas fronteiriças. Para Hissa, pesquisa é criação: “criar, na pesquisa – criar a pesquisa –, é criar metodologias. A metodologia é algo a ser construído enquanto o sujeito se aventura” (Ibid., p. 126).

Ao me aventurar na pesquisa, também invisto na criação de minha poética própria como pesquisadora e como artista, noção que se refere aos nossos modos de ser e estar no mundo, de criar, pensar e nos relacionarmos conosco mesmo e com o outro (MACHADO, 2015). Em busca de me aproximar da ciência-saber e da pesquisa-criação, apresentarei alguns princípios metodológicos deste trabalho, com os quais vou construindo um olhar para o campo da pesquisa e para a posterior análise.

A fenomenologia, como filosofia da existência, contribui com a construção de noções do ser-no-mundo, de arte e de pesquisa (MACHADO, 2010; MARTINS, 1992; MERLEAU-PONTY, 1999). Propõe que nos voltemos às coisas mesmas, o que, nessa pesquisa revela-se como tentativa de construir conhecimento a partir da vida mesma e não a partir de teorias. Propõe ainda cultivar a admiração diante do mundo e nos esvaziar de expectativas, pressupostos e preconceitos e parte da recusa a dicotomias entre sujeito e objeto – e entre subjetividade e objetividade. A noção de ser-no-mundo traz a ideia de ser-em-situação: eu estou no mundo tanto quanto o mundo está em mim, complementada pela ideia de que as relações são fundantes no entendimento de si, do outro e do mundo, e constitui modos de intersubjetividade: eu-com-o-outro-no-mundo (MACHADO, 2010).

A abordagem fenomenológica está articulada à perspectiva etnográfica. Ancorada em autores da antropologia (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998; GEERTZ, 1989), realizo a escrita de diários de bordo através de descrições densas. Segundo Geertz (1989, p. 15),

praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário [...] mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa.”

No diário de bordo registro todas as situações da pesquisa. Descrevo acontecimentos, estabeleço relações, articulo memórias pessoais, dialogo com teorias e autores, anoto medos, dúvidas, ideias, desejos. Para Cardoso de Oliveira (1998), o trabalho do antropólogo consiste nos atos de olhar, ouvir e escrever, através dos quais construímos um saber. Ao escrever, interpretamos os dados. Mediante a prática etnográfica desejo construir um saber nas Artes da Cena. Buscarei a construção de um olhar antropológico para as mulheres presidiárias e seus mundos de vida, de forma que a residência artística possa se constituir em momento de alteridade e encontro.

Dedico-me também à criação de mapas que buscam registrar e desvelar o processo da pesquisa. O mapa é visto como inventário e invenção, para usar as palavras de Renata Marquez (2014), propositora do mapa como relato, esse “território de projeção da ciência-ficção” (p. 51). Através da criação do mapa, organizo espacialmente minhas escolhas, saberes e querereres.

A partir do mergulho denso no encontro com o outro no mundo, a pesquisa será um trabalho de descrição das experiências. As análises interpretativas acontecerão a partir da construção de redes de remetimentos, nas quais buscarei criar tecituras entre os acontecimentos da pesquisa, referências teóricas e artísticas, a partir da relação de minha biografia e a das mulheres presidiárias.

O campo da pesquisa e a proposta da residência artística

No livro *Teatro e prisão: dilemas da liberdade artística* (2008), Vicente Concílio reflete sobre algumas experiências com teatro em prisões brasileiras e evidencia as dificuldades enfrentadas pelos proponentes de práticas teatrais no diálogo com instituições prisionais, gestores e o corpo de funcionários. De acordo com Concílio (2008),

entrar em um presídio e propor um processo teatral é, em muitos aspectos, o avesso do tipo de trabalho que é feito naquele espaço, preocupado que está seu corpo funcional em manter o equilíbrio da instituição mediante muita vigilância, medo e punição. (p. 147)

Percebo que existe uma ambiguidade na presença do teatro na prisão, diante de princípios tão diferentes: o sistema prisional, marcado pelas ideias de disciplina, contenção e punição, e o teatro, seja com uma função educativa, de conscientização, criação ou convívio. Desenhei uma proposta aberta a ser construída no encontro com as mulheres e o espaço prisional e espero que a residência artística possibilite a elaboração de novas compreensões sobre o trabalho com teatro nesses espaços. Se, através da pesquisa, não tenho como transformar as condições de vida de mulheres em espaços prisionais, espero que ela possibilite a criação de fissuras, ranhuras na cotidianidade normatizada e normatizadora do espaço prisional: antiestruturas (TUNER apud MACHADO, 2015) neste espaço de des-humanização – que ao desumanizar alguns seres humanos, desumaniza a todos.

Entendo por residência artística o ato de habitar um lugar e trabalhar artisticamente a partir do que se vive no encontro com as demais pessoas que também o habitam. A ideia da residência artística como o ato de habitar um lugar, encontra ressonância em Joel Martins quando cita Heidegger: “habitamos aquilo que construímos” (apud MARTINS, 1992) e afirma: “para os gregos essa construção, o fazer e o habitar o que foi construído, constitui a *poiesis*. O termo envolve, necessariamente, uma criação, um pensar, um construir onde o poeta habita.” (Ibid., p. 88)

Penso em me apropriar e elaborar melhor o conceito de residência artística em teatro. No caso desta pesquisa, habitarei quatro unidades prisionais durante quatro dias, totalizando 16 encontros. Em cada um desses dias apresentarei às mulheres participantes uma proposta que, no entanto, só se efetivará a partir do nosso encontro. A saber:

1º dia: Exibição do filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, que será inspiração para os demais encontros, permeados pela escrita e compartilhamento de cartas pessoais: mote para a performance, que acontece no encontro entre mim, pesquisadora, e as mulheres participantes.

2º dia: Apresento-me às mulheres presidiárias a partir da performance *Travessia*: um trabalho artístico criado a partir de fotos (biográficas e ficcionais) e de uma carta que escrevi para meu pai, falecido quando eu tinha sete anos.

3º dia: Irei propor, tal qual a personagem Dora, do filme *Central do Brasil*, ser uma “escrevedora de cartas”. As cartas podem ser para pessoas reais

ou imaginadas; presentes, ausentes ou inexistentes em suas vidas. Oferece-
rei também envelope, selo e postagem nos Correios, para quem desejar.

4º dia: Fechamento e despedida: Uma roda de conversa sobre cartas,
vida, arte, ser mulher, sobre os encontros.

A proposta é constituída por elementos próprios da arte contemporânea,
tais como risco, incerteza, acaso e imprevisibilidade. Por ser relacional, não
tenho como saber, *a priori*, o que irá acontecer, como as mulheres presidiá-
rias irão receber a proposta. Senti também muitas dificuldades na construção
do trabalho, pelas indefinições quanto à autorização para realizar a pesquisa,
por hora imaginada, no espaço prisional. Recorro à Clarice Lispector: “repito
por pura alegria de viver: a salvação é pelo risco, sem o qual a vida não vale
a pena.” (1992, p. 169)

Propus à Subsecretaria de Administração Prisional (Suapi) a realização
de residências artísticas em quatro unidades prisionais femininas, durante
quatro dias consecutivos, com 2 horas de duração a cada dia. Todos os en-
contros serão registrados a partir da descrição densa em um diário de bordo:
etnografia da experiência vivida. Registros em vídeo e fotografia não são per-
mitidos. Estabeleci, a pedido da própria Suapi o número mínimo e máximo de
participantes: entre 1 e 16, indicando que a participação de cada mulher se
daria por adesão voluntária. Sugeri quatro unidades prisionais: uma em Belo
Horizonte (BH), duas na região metropolitana de BH e uma no interior de Mi-
nas Gerais. Irei sozinha realizar o trabalho que certamente será conduzido a
partir do diálogo com a direção das unidades, de forma a respeitar o espaço,
a rotina e as regras da instituição.

Antes de iniciar a residência artística propriamente dita, pretendo reali-
zar duas visitas a cada local. A primeira tem o intuito de apresentar pessoal-
mente a proposta à direção e acertar detalhes (como datas, horários, espaço
onde acontecerão os encontros, materialidades, especificidades da unidade).
O segundo encontro tem como objetivo realizar um encontro explicativo sobre
a proposta às próprias presidiárias, convidá-las e dar início às inscrições.

No filme *Central do Brasil*, Dora, escrevedora de cartas numa estação
de trem, vira escrevedora de cartas no sertão do Brasil. Do Rio de Janeiro ao
Nordeste, Dora, mulher endurecida, embrutecida, parece ir se desmanchando
pouco a pouco num afeto sutil, em lágrima, cuidado, exaustão. Propõe enterro

simbólico para a mãe de Josué. Confessa saudade do pai ao menino destemido que só queria conhecer o seu. Pai imaginado, desejado, idealizado. Inalcançável? Dora e Josué guardam em fotografia a lembrança e a saudade que ficou. Um filme sobre solidão. Sobre ser gente. Ter pai. Perder alguém. Na morte, na despedida, no desencontro. Um filme sobre encontro, deixar-se afetar pela humanidade do outro.

As fotos de meu pai e o processo de criação que elas têm desencadeado encontraram ressonância na história de Josué e Dora. No filme, já no fim da viagem, Dora conta uma história de sua vida para Josué, fala do reencontro com seu próprio pai, que não lhe reconheceu. Dora não teve uma relação feliz com o pai e sua lembrança é de desencontro, desencanto. Ela reclama a falta de uma foto: “eu também às vezes eu esqueço a cara do meu pai. Não devia ter a merda da fotografia, né? Pra gente não ter que lembrar. Podiam deixar a gente esquecer”.

Ao ir embora, de volta para o Rio de Janeiro e deixar Josué com os irmãos, lhe escreve uma carta, onde fala sobre o amor pelo pai:

“no dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo de que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai. Dora”.

Descobri que *Central do Brasil* narra o encontro entre Dora e Josué, mas também é a história do encontro entre Walter Salles (diretor do filme) e Vinícius de Oliveira (ator que interpreta Josué): o diretor encontrou o menino Vinícius em um aeroporto onde ele trabalhava como engraxate. Dora e Josué, Vinícius e Walter tiveram suas vidas transformadas após o encontro. Pergunto-me: como será a ressonância do encontro com as mulheres participantes desta pesquisa?

Remate

O processo para obter autorização para realizar a pesquisa demorou quase sete meses de modo que tive que readequar o cronograma e lidar com ansiedades e angústias no que diz respeito aos prazos. No momento da

escrita deste artigo, já obtive autorização da Suapi e do Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG para iniciar o trabalho nas unidades prisionais.

Por meio da escrita cuidadosa do diário de bordo e posterior análise interpretativa do mesmo, irei construir o resultado final da pesquisa, que consistirá no estudo da etnografia do trabalho realizado: debruçar-me-ei sobre os escritos, de modo a ler e reler, refletir, aproximar e me distanciar, criando associações entre os acontecimentos da pesquisa, autores, teorias e a vida mesma.

A reflexão teórica poderá suscitar contribuições para o campo da pesquisa em arte, ampliando formas de pensar e fazer teatro, ao revelar a realidade prisional das mulheres por meio das artes Artes da Cena. Espero que a residência artística possa ser expansão de mundos internos e relacionais, na confluência de nossa intersubjetividade.

Referências Bibliográficas

- ALVES, R. A. Esperança e objetividade: uma crítica da ciência. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 1, 1974. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v1/v1a06.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31731974000100006>
- BARBIER, R. **A pesquisa-ação**. Trad. Lucie Didio. Brasília: Liber Livro, 2007.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: _____. **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- CARLSON, M. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Martire de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. [S.l.]: Le Studio Canal; VideoFilmes; MACT Productions, 1998. (113 min). son., color., 35 mm.
- CONCÍLIO, V. **Teatro e prisão**: dilemas da liberdade artística. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- DIÉGUEZ, I. Desmontagem cênica. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217>>. Acesso em: 28 jun. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/RR-v-1n1a2014-01>

- DUBATTI, J. **Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad**. 1. ed. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- HISSA, C. E. V. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LAVILLE, C.; DIONNE, J. A pesquisa científica hoje. In: _____. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo: crônicas**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1992.
- MACHADO, M.M. **Merleau-Ponty & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. Só Rodapés: um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. **Revista Rascunhos / Caminhos da pesquisa em artes cênicas**, Uberlândia, v. 2, n. 1, p. 53-67, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28813>>. Acesso em: 28 jun. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/RR-v2n1a2015-05>
- MARQUEZ, R. M. O mapa como relato. **Revista Ra'e Ga**, Curitiba, v. 30, p. 41-64, abr. 2014. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/raega/article/view/36082>>. Acesso em: 25 jun. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/raega.v30i0.36082>
- MARTINS, J. Uma abordagem de currículo na perspectiva fenomenológica. In: _____. **Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como poíesis**. São Paulo: Cortez, 1992.
- MERLEAU-PONTY, M. Prefácio. In: _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Recebido em 29/06/2016

Aprovado em 09/12/2016

Publicado em 15/02/2017



Foto: Cristián Muñoz Darlic

INterVENÇÃO poÉTICA, UMA DRAMATURGIA DA URGÊNCIA

poETICS INterVENTION, AN URGENCY DRAMATURGY

*INterVENCIÓN poÉTICA, UNA DRAMATURGIA
DE LA URGENCIA*

Valquiria Moura Vieira

Valquiria Moura Vieira

Artista de dança e de teatro, cofundadora da Cia Corpocena. Especialista em Técnica Klauss Vianna pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP), graduada em Comunicação das Artes do Corpo (Dança e Performance) pela PUC-SP. A e analista do Programa de Qualificação em Artes da Secretaria do Estado de São Paulo.

Resumo

Este artigo aborda e problematiza os desafios do artista contemporâneo em criar procedimentos em um contexto em que a velocidade vertiginosa dos acontecimentos políticos coloca a prática artística em constante estado de urgência. Parte de conhecimentos dos campos da dança e da performance, em articulação com conceitos da filosofia e da estética para apresentar e discutir algumas estratégias metodológicas de criação da Cia Corpocena como tentativas de diálogo com um presente em alta velocidade.

Palavras-chave: Intervenção, Dramaturgia, Procedimento de criação, Dança em espaço urbano.

Abstract

This article addresses and questions the challenges of the contemporary artist in creating procedures in a context in which the vertiginous speed of the political events puts the artistic practice in a constant state of urgency. It is based on the knowledge of the fields of dance and performance, in articulation with concepts of philosophy and aesthetics to present and discuss some methodological strategies of creation of Cia Corpocena as attempts to dialogue with the high speed present.

Keywords: Intervention, Dramaturgy, Creation procedure, Dancing in urban space.

Resumen

En este texto se abordó y se problematizó los desafíos del artista contemporáneo para crear procedimientos en un contexto en el que la velocidad vertiginosa de los acontecimientos políticos pone la práctica artística en constante estado de emergencia. Se partió de los conocimientos de los ámbitos de la danza y de la performance, combinado con los conceptos de la filosofía y de la estética, para presentar y discutir algunas estrategias metodológicas de la creación de la Cia Corpocena como intentos de diálogos con presente a gran velocidad.

Palabras clave: Intervención, Dramaturgia, Procedimiento de creación, Danza en el espacio urbano.

Vivemos em um mundo regido por leis de consumo que não param de produzir novas estratégias de compra e venda e, principalmente, de controle do corpo. Nesse contexto, a instabilidade é a única certeza – por isso, é urgente movimentar as estratégias de criação em arte. Mas como dialogar esteticamente com um mundo que se move vertiginosamente?

Nunca mais os pés pousarão na paisagem estável de uma terra firme: habituar-se a “navegar é preciso”, sem um norte fixo, como ponto de vista geral sobre esta superfície tumultuada e movente. Não há mais apenas uma forma de realidade com seu respectivo mapa de possíveis. Os possíveis agora se reinventam e se redistribuem o tempo todo, ao sabor de ondas e fluxos, que desmancham formas de realidade e geram outras, que acabam igualmente dispersando-se no oceano, levadas pelo movimento de novas ondas. (ROLNIK, 1998, p. 1)

Os acontecimentos políticos recentes não são o foco desta discussão, mas as possibilidades de diálogo entre criação em dança e seu contexto e as estratégias para que esse diálogo possa acontecer. O ponto de vista é o processo de criação da Cia Corpocena¹, que tem se dedicado a investigar o tema #poéticasderesistência. A velocidade dos acontecimentos levanta questões acerca da comunicabilidade de uma obra: será que mais de um ano de processo de criação nesse contexto (político) não gerará uma obra que já não dialogue mais com o presente, e sim com o passado? Foi preciso rever a escolha de criar um trabalho a portas fechadas e ir às ruas em busca de pistas para o processo de criação. Afinal, conforme Agamben (2009, p. 62), “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros”.

Do procedimento à cena, uma metodologia em movimento

Como diretora e dramaturga da Cia Corpocena desde 2007, a certa altura senti necessidade de criar e organizar procedimentos de criação e pes-

1. A Cia Corpocena pesquisa e cria dança explorando as possibilidades de diálogo com outras linguagens cênicas: performance e teatro. Mais informações em: <<http://ciacorpocena.blogspot.com.br/>>.

quisa que estabelecessem certa coerência entre perguntas e estratégias de experimentação, como forma de organizar os materiais cênicos criados por todos os integrantes da companhia, assumindo o viés metodológico da criação artística. A partir disso, foram criados alguns parâmetros de trabalho, que podem variar de um processo para outro, levando em consideração as peculiaridades do repertório da Cia Corpocena e as muitas possibilidades de referências que podem surgir do campo híbrido da cena contemporânea.

Essa metodologia de pesquisa e criação foi nomeada *Do procedimento à cena*, em que cada encontro é organizado contemplando todo o percurso de construção dramática de uma cena, desde a preparação física, passando pela investigação de movimentos, até a seleção de um recorte dramático/coreográfico, mesmo que esse recorte não esteja em sua forma final e que seja necessário à criação de outro procedimento para desdobrá-lo. Sendo assim, um procedimento é a estratégia de investigação. Importante pontuar que entendemos metodologia de criação como algo flexível e processual, não significando que criamos sempre da mesma maneira, como que seguindo uma receita, mas que há alguns princípios² que nos são caros e é partir da escolha dos parâmetros, a cada trabalho, que os procedimentos são criados, experimentados e, se necessário, reformulados.

Do procedimento à cena inclui procedimentos dramáticos que vão para a cena como estratégia coreográfica, completando-se na ação, na experiência: “experimentar um procedimento de criação já é dramaturgia, portanto, é uma escolha do artista levar o procedimento à cena como proposta dramática, ou dar a ele uma nova organização” (VIEIRA, 2015, p. 95).

INterVENÇÃO poÉTICA: estratégias de invenção para uma nova ética do mundo

A Cia Corpocena cria intervenções³ de dança desde 2010, e esse formato de obra se faz cada vez mais sentido, na medida em que entra em diálogo

2. Identificamo-nos com o pensamento da Técnica Klauss Vianna, que propõe um olhar para o corpo em relação com o mundo, enfatizando como técnica o desenvolvimento de percepções e aptidões em busca de uma poética cênica própria.

3. Em 2010 a Cia Corpocena desenvolveu o projeto INterVENÇÃO poÉTICA, criado na e

com esse tempo e com os espaços que nos parecem urgentes. É na rua, espaço da democracia, espaço de manifestação das mais variadas reivindicações, que a Cia vem encontrando seus provocadores artísticos, seus pares anônimos que também buscam possibilidades de resistência para questões coletivas. Poderia citar diversos exemplos que têm tomado as ruas atualmente, mas as ações estéticas dos estudantes secundaristas são as que chamam mais atenção por suas características performáticas, bem como, evidenciam outra performance: a da polícia, que age de maneira bastante cristalizada, mesmo quando não é a força bruta que está em cena.

Ao longo desses meses de reivindicação dos estudantes secundaristas tem sido comum vermos imagens de jovens estudantes de cabelos coloridos e tênis sendo arrastados pela polícia, bem como, ações poéticas em composição com a tropa de choque a postos. Nas manifestações, o espaço destinado aos automóveis ocupado pelos corpos que modificam a paisagem provisoriamente, criando novas possibilidades para a coreografia urbana. Isso tudo compõe o cenário dramático em que atuamos.

Vamos considerar aqui “polícia” um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se a governabilidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a função de fazer cumprir a lei e a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cinético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa com alarde a sua performance de transgressão de sentidos de circulação na cidade, com carros velozes cheios de luzes e sirenes alardeando assim a sua excepcional ultramobilidade, uma vez que pra a polícia nunca existe contramão. (LEPECKI, 2011, p. 51)

Modificar a paisagem provisoriamente – sempre com o desejo de que a mudança reverbere nos corpos e, portanto, se desloque para outros es-

para a Biblioteca de São Paulo, denominando-se *site specific*, no qual questões éticas foram abordadas a partir das relações entre corpo e ambiente. Os temas de algumas das datas de apresentação viraram tema de criação, gerando a necessidade de distinguir as intervenções em subtítulos: *A poética da biblioteca*, “*Independência*” (7 de setembro), *Devir infância* (12 de outubro), *111* (2 de novembro – sobre o massacre do Carandiru) e *Espaço entre* (sobre áreas de convivência). Desde então, a Cia cria performances para a rua e/ou outros espaços de circulação.

paços – e propor possibilidades para a coreografia urbana são os primeiros desejos ao propormos uma ação de dança na rua. Não dá pra ignorar que as reivindicações civis também tem uma estética e, por que não dizer, uma poética própria. Nesse contexto, uma intervenção de dança, assim como a manifestação popular, é uma “dramaturgia da urgência,” que não espera ficar pronta e acabada para ir ao encontro do público, sendo o próprio processo um acontecimento compartilhado; ela se constrói do/no encontro, a partir de estratégias dramáticas e coreográficas previamente experimentadas e/ou pensadas para aquele espaço, mas a construção poética se dá no espaço performativo e na relação com as pessoas que se movem nele. “A dança entendida como teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante” (LEPECKI, 2011, p. 45).

Escolher criar obras para ir ao encontro de um público também em movimento é, talvez, surpreender e renovar pensamentos e trajetórias, em uma tentativa de reinventar o cotidiano. Desejo de encontrar um público com uma postura menos consumista diante da obra do que aquele que supostamente pagou o ingresso para consumir o que está anunciado no jornal. É uma abertura para a partilha e para proposições desse público/parceiro inesperado que talvez também carregue desejo de invenção e, quem sabe, a possibilidade de construção de outra realidade.

Entrevê-se aqui uma segunda operação que a estratégia antropofágica viabiliza: o exercício de criação de cultura não tem a ver com significar, explicar ou interpretar para revelar verdades. A verdade, segundo o Manifesto Antropófago, “é mentira muitas vezes repetida.” Fazer cultura antropofagicamente tem a ver com cartografar: traçar um mapa de sentido que participa da construção do território que ele representa, da tomada de consistência de uma nova figura de si, um novo “em casa”, um novo mundo. (ROLNIK, 1998, p. 6)

A escolha por criar intervenções de dança vem de um desejo por novas conexões, desejo de encontros que possam oferecer uma experiência diferente do trabalho que se cria para um “público-alvo”, mas que só é compartilhado no final porque foi criado com as portas trancadas, sem implicar o tal “público” na experiência. As intervenções de dança da Cia Corpocena

nascerem do desejo de inventar dança fora do palco, do desejo de fazer “com” e não “para” as pessoas, imaginando possibilidades e dando novos usos aos espaços. Do desejo por experiências estéticas no cotidiano. Por uma nova ética das coisas e do mundo.

Em 2015, ao longo do desenvolvimento do projeto *Sobre mulheres e pássaros*, que seguia a portas fechadas, decidimos testar na rua três procedimentos do espetáculo em processo #poéticasderesistência, indo de encontro ao público como estratégia para problematizar o processo. “A arte como linguagem requer investigação na busca de estratégias de comunicação, o que pede a construção de metodologias de criação” (VIEIRA, 2015, p. 91). Esses procedimentos operaram ao mesmo tempo, como uma estratégia de problematização da obra em processo e como uma obra autônoma com organização própria: ação nº 1 (“Ninhos urbanos”)⁴, ação nº 2 (“Proclamações”)⁵ e ação nº 3 (“O levante das bruxas”)⁶. A experiência devolveu outras questões para o trabalho e também certo frescor para a investigação, que se renovou pela reelaboração de perguntas que já estavam desgastadas ou que já foram respondidas e permaneciam lá, como uma falsa questão. Para citar um exemplo: no caso específico da ação nº 2 (Proclamações), nos deu a clareza de que esse procedimento não pertencia ao espetáculo, embora fosse do mesmo universo de questões. A experiência na rua esclareceu que o espaço dele não é o palco, mas que ele pode acontecer como uma performance autônoma em espaços de circulação de pessoas, sendo, portanto, um desdobramento do processo de criação.

Apostamos na intervenção de dança como um procedimento potente, mas não estamos de maneira nenhuma propondo um modelo – a hipótese é de que por sua indefinição formal esses procedimentos carreguem a possibilidade de invenção. O procedimento é quase sempre uma combinação de **questão e/ou conceito + estratégia investigativa + estado de presença = descobertas e possibilidades de invenção**. O formato dessas ações sofre variação no processo vivenciado. Cada experiência traça sua própria cartografia: “aquilo que funciona como operador da consistência subjetiva é a errância do desejo que vai fazendo suas conexões guiado predominantemente

4. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lcLA24Oycl8>>.

5. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GXnYydQt_kw>.

6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nhi89iASA_Q>.

pelo ponto de vista da vibratibilidade do corpo e sua vontade de potência” (ROLNIK, 1998, p. 9). A estratégia é planejada de acordo com o espaço e um possível público, porém a forma se desenha no encontro com a paisagem e os textos que se revelam do desejo de comunicação de quem fala e suas reverberações dramáticas (VIEIRA, 2015).

Para o bailarino/performer, o desafio é manter o estado de presença, para que as possibilidades se ampliem no tempo do acontecimento da cena/jogo, para que ele seja capaz de ler o espaço em movimento e o diálogo se estabeleça em negociação com os desejos de participação e que a dramaturgia da urgência se construa da experiência, já que “controlar a situação é lançar-se com precisão” (FABIÃO, 2010).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- FABIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos**, Itajaí, v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010.
- LEPECKI, A. 9 variações sobre coisas e performance. Tradução Sandra Meyer. **Ur-dimento**, v. 2, n. 19, p. 93-99, 2012.
- _____. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, jan/jun. 2011. DOI: 10.5007/21758034.2011vl13n1-2p41.
- _____. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. (org.). **Mapas e contextos: cartografia rumos Itaú Cultural dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.
- ROLNIK, S. Subjetividade antropofágica. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**. São Paulo, 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2016.
- VIEIRA, V. M. Reverberações dramáticas: técnica Klauss Vianna – princípios mediadores do processo criativo. **Aspas**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 90-102, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i2p8698.

Recebido em 30/06/2016

Aprovado em 09/12/2016

Publicado em 15/02/2017



Foto: Cristián Muñoz Darlic

CARTOGRAFIA DE UMA CRIAÇÃO COLABORATIVA: A ENCENAÇÃO RAPSÓDICA DO ESPETÁCULO ALTO MAR*

***CARTOGRAPHY OF A COLLABORATIVE CREATION:
A RHAPSODIC STAGING OF THE SPECTACLE ALTO MAR***

***CARTOGRAFÍA DE UNA CREACIÓN COLABORATIVA:
LA ESCENIFICACIÓN RAPSÓDICA DEL ESPECTÁCULO
ALTO MAR***

Phelippe Celestino

Phelippe Celestino

Mestrando em História do Teatro no PPGAC/
ECA/USP. Formado em Direção Teatral.
Desenvolve pesquisas na área de encenação,
dramaturgia e história do teatro brasileiro.

* O autor dedica esse estudo a Aline
Serzedello, Letícia Rachid, Nina Caetano e
Vinícius Amorim.

Resumo

Este artigo compreende um breve estudo e análise do processo de criação do espetáculo *Alto Mar*. Debruça-se sobre o detalhamento e investigação do conceito de *rapsódia*, a fim de pensar sua aplicabilidade cênica, postulando assim uma *encenação rapsódica*. Além disso, traz à tona apontamentos e considerações sobre o conceito de *processo colaborativo*. Tem-se como objetivo demonstrar como esses conceitos possuem relações políticas, estéticas e ideológicas de ruptura com a tradição dramática e realista quanto à concepção de teatro de cunho clássico e burguês.

Palavras-chave: Rapsódia, Processo colaborativo, Teatro contemporâneo.

Abstract

This article includes a brief study and analysis of the process of creating the spectacle *Alto Mar*. It bends over the detail and research of the concept of *rhapsody* in order to think its scenic applicability, thus postulating a *rhapsodic staging*. Moreover, it brings out notes and considerations on the concept of *collaborative process*. It has been intended to demonstrate how such concepts' political, aesthetical, and ideological relations break with the dramatic and realist tradition on the design of classic and bourgeois theater.

Keywords: Rhapsody, Collaborative process, Contemporary theater.

Resumen

En este trabajo se hace un breve estudio y análisis del proceso de creación del espectáculo *Alto Mar*. Para ello, se lleva a cabo el detalle y la investigación del concepto de *rapsodia*, con el fin de pensar en su aplicabilidad escénica, postulando así una *escenificación rapsódica*. Por otra parte, se analizan notas y consideraciones sobre el concepto de *proceso colaborativo*. El objeto es demostrar cómo tales conceptos tengan relaciones políticas, estéticas e ideológicas, que rompen con la tradición dramática y realista en el diseño de la naturaleza del teatro clásico y burgués.

Palabras clave: Rapsodia, Proceso colaborativo, Teatro contemporáneo.

Figura 1 – Espetáculo *Alto Mar*

Fonte: Fotografia Ricardo Maia

Este estudo se coloca como uma crítica do processo de elaboração, criação e construção do espetáculo *Alto Mar* (Figura 1), que veio a público nos dias 4 e 5 de julho de 2015, na Sala 35, em Ouro Preto (MG). Trata-se do resultado de um Trabalho de Conclusão de Curso¹ em Direção Teatral desenvolvido pelo autor deste artigo sob a orientação da pesquisadora, dramaturga e *performer* Nina Caetano, na Universidade Federal de Ouro Preto.

Desenvolvido, a princípio, como uma investigação sobre o conceito de *rapsódia* aplicado à encenação, e norteado por preceitos e pressupostos do *modo de criação* denominado como *processo colaborativo*, o trabalho lidou consequentemente com instâncias de questionamento e desconstrução da lógica vigente nas classes dominantes e de suas diversas formas de atuação sobre a sociedade.

Logo, serão expostas as diretrizes que sustentam essa afirmação, refletindo sobre como a *rapsódia* (SARRAZAC, 2002) e o *processo colaborativo* (ARAÚJO, 2011) são capazes de incitar dinâmicas de criação e relação que

1. A monografia pode ser acessada em <www.academia.edu/30174284>.

agem como rupturas diante da lógica mercadológica, paradigmática e convencionalista no que tange as relações criacionais, sociais e políticas.

De início, buscava-se um material cênico que discutisse a questão da *liberdade* no mundo contemporâneo. Em meio ao desenrolar das vivências e experiências em sala de ensaios, houve um recorte, configurando um trabalho voltado à reflexão da diversidade sexual e da violência contra a mulher. Trazendo à cena fatos reais e referências diretas à contemporaneidade, lidou cênica e diretamente com questões frementes da política e sociedade atuais, tentando, acima de tudo, uma investigação estética que se colocasse oposta à lógica do drama burguês e da encenação realista.

Singularidades circunstanciais: a busca pela colaboratividade no modo de criação

O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação – que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, aquilo que não desejamos.
(Araújo, 2011)

Passemos rapidamente pelo detalhamento da equipe que se dispunha a colaborar conosco nesse processo de formação. As pessoas envolvidas, além do autor deste trabalho, eram dois atores e uma preparadora corporal. Essa conjuntura foi a que se efetivou, pois de início havia outros atores, mas por motivos diversos, eles se ausentaram.

Do ponto de vista “ideal” de um *processo colaborativo*, não possuíamos outras funções artísticas além da atuação, encenação e preparação corporal. Diante disso, notamos que impor determinado conceito às nossas reais circunstâncias, apenas por mero desejo, seria “forçação de barra”, e então decidimos ressignificar, à nossa maneira, o que primávamos no *modo colaborativo de criação*. Sendo assim, instituímos uma reapropriação perante o *processo colaborativo*, o que denominamos posteriormente como *dinâmica colaborativa*, pois “não há dúvida de que cada artista deve buscar a maneira

de trabalhar com a qual mais se identifique” (ARAÚJO, 2011, p. 133). Mas, por que o *processo colaborativo*?

Porque era sua essência que nos havia alimentado um pensar, do ponto de vista da criação, fundamentado em elementos de organização *democrática e compartilhada, sem supressões absolutas ou monopólios criativos*. Dentro disso, há também, sem sombra de dúvidas, a força semântica imanente à noção de *processo colaborativo*, marcada pela sua importância histórica no teatro brasileiro: possui fortes origens em determinado contexto sócio-histórico, no qual, com o surgimento da tecnologia e das redes sociais, passou a verticalizar a relação colaborativa, fazendo-a instrumento de produção compartilhada e de agenciamento justaposto de diversidades (Ibid., p. 83).

Além disso, e para nós o mais importante, refere-se à capacidade e potencialidade do modo de criação colaborativo em *agenciar, provocar, estimular e articular* os conceitos rapsódicos que elencamos aqui anteriormente.

A dramaturgia – e a cena – produzida em processo colaborativo vai incorporar essa presença de planos distintos, identificáveis, por exemplo, no amplo espectro de registros, no cruzamento de referências, no choque de discursos, na estrutura fragmentada e no mosaico de textos e cenas. O elemento dramático coabita com o épico, o lírico, o testemunho, o documental criando uma cena – e um texto – multifacetada. (ARAÚJO, 2008, p. 80)

Antônio Araújo, diretor do grupo pioneiro no desenvolvimento e sistematização do processo colaborativo no Brasil, utiliza em sua argumentação teórica o termo “colcha de retalhos”. Esse conceito também é utilizado algumas décadas antes por Sarrazac, ao analisar a obra *La Gangrène*, de Daniel Lemahieu. O pesquisador francês menciona o fato de essa obra ter sido “concebida como uma manta de retalhos” (2002, p. 75). Essa coincidência ressalta a potencialidade do *processo colaborativo* em estimular e provocar a experimentação e utilização de procedimentos *rapsódicos*.

Poderia ser apontada ainda a existência de um elemento fragmentário, de justaposição de cenas sem forte ligação causal, produzindo uma estrutura dramática mais aberta e ramificada. Tal configuração, marcada por elementos de colagem, intertextualidade e cadeias de leitmotiv, é resultado direto do conjunto diversificado de vozes artísticas presentes

no processo, e poderia incorrer em flacidez estrutural e em peças “colcha-de-retalho” (ARAÚJO, 2008, p. 67)

Sendo assim, logo na primeira reunião do grupo acordou-se que nosso *método* seria coletivizado e nosso *modo* seria o colaborativo. Isto é, nossa política relacional estava pautada antes numa *dinâmica colaborativa* inerente ao conceito de *processo colaborativo*, do que propriamente no modelo ideal – se é que ele existe. Assumíamos, assim, nossas dificuldades circunstanciais e também refletíamos sobre a metodologia que adotaríamos dali em diante, tendo em vista as particularidades intrínsecas ao nosso contexto. Eis, portanto, nossos pressupostos:

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas também na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos como do sentido geral do espetáculo. (ARAÚJO, 2011, p. 133)

A rapsódia e seu potencial de ruptura: pensando os procedimentos de criação

Surgido na França no início do século XVIII com Denis Diderot, através de sua proposta de gênero intermediário entre a tragédia e a comédia, o drama burguês perdurou durante o século XVIII, e se destacou no teatro brasileiro em meados do século XIX em diante. E, desde então, o teatro se tornou no senso comum, basicamente, sinônimo de drama, sustentando-se sobre as questões do universo intersubjetivo, dos conflitos familiares vividos pelas famílias burguesas em seus *microcosmos intraficcionais*. A *rapsódia* nos interessa à medida que se apresenta como *pulsão* de ruptura da concepção teatral burguesa.

A pulsão rapsódica na escrita – ou no espetáculo – corresponde a esta tentativa, de longe a longe reiterada, de recuperar o descontínuo – ou o desunido – que preside originariamente à relação teatral. Reabrir o pal-

co original do drama, desobstruí-lo da hiperdramaticidade do diálogo do teatro burguês. Deixar uma ou outra voz para além da das personagens, abrir caminho. Não é de modo algum a do “sujeito épico” de Szondi, essa é ainda uma voz excessivamente dominada e, afinal, demasiado abstrata, mas sim a voz hesitante, velada, balbuciante do rapsodo moderno. (SARRAZAC, 2002, p. 234)

A esfera dramática burguesa, “fundada no intercâmbio dialogado das subjetividades, na superação das crises íntimas pela atividade, no elogio da vontade livre e autoconsciente do indivíduo” (CARVALHO apud SZONDI, 2004, p. 11), deixa de fazer sentido quando se percebe que a sociedade caminha para “uma ‘vida que não vive’, com sujeitos coisificados, homens tornados estranhos a si mesmos pela exploração mercantil de sua substância vital” (Ibid., p. 10), justaposta “num mundo de esferas públicas dependentes do capital privado” (Ibid., p. 15). Percebe-se, então, que “a crença teatral na atividade virtuosa – espécie de acordo de transição entre a ética burguesa e a aristocrática – torna-se suspeita como conduta universal quando ‘a vida individual concreta é devorada pela abstrata vida geral’” (Ibid., p. 15). Isso configura, pois, a forma *clássica e burguesa* do *drama* como “historicamente datada e ideologicamente conformada” (Ibid., p. 12).

O drama burguês, neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças “documentos de uma intimidade permanente” [...] A base da organização social burguesa, a pequena família patriarcal oferece assim matéria farta para o drama burguês do século XVIII. Em nome dos homens comuns se constroem os enquadramentos moralizantes da pedagogia dramática. (Ibid., p. 13)

Os *gestos* rapsódicos, tal qual como expostos por Sarrazac, funcionariam de modo a evidenciar os “rasgos nas cortinas de lágrimas e desejos do drama” (Ibid., p. 15). Traz à tona a tessitura dramática de cunho burguês classicista, deixando à mostra o “tecido que seria tantas vezes recosturado por um processo social e econômico de aburguesamento que encontrou meios mais eficazes de se perpetuar como forma e como ideologia na indústria de entretenimento de massa.” (Ibid.)

Portanto, o denominador comum a todos os *traços rapsódicos* se refere diretamente, cada qual em sua medida, a tudo que se opõe à ideia aristotélica de *belo animal* como engendrada pelo classicismo renascentista, ou melhor, à concepção do que é natural, harmonioso, homogêneo, orgânico e uniforme. Pois, “durante vários milênios, esta analogia fez dogma e acompanhou o progresso do drama. Logo, subverter a estética clássica é prioritariamente intervir nesse lugar metafórico onde se elabora uma concepção organicista do drama.” (SARRAZAC, 2002, p. 53)

Ao deslocarmos a concepção de drama da noção de belo animal tem-se o *monstro*, adentramos em território de infinitas possibilidades, não mais buscamos a *mimesis dramática intraficcional e individualizada*, desvencilhamo-nos dos dogmas, dos paradigmas e das referências dramáticas de representação clássica e burguesa. Assim, a cristalização que essas estéticas engessaram sobre a *escrita teatral* é substituída pela livre associação dos diversos elementos que compõem os múltiplos *gestos de escrita*. O desejo se faz então por “hibridações mais vastas: cruzamentos, já não entre gêneros literários historicamente delimitados [...], mas entre os grandes *modos poéticos*, que remetem para formas originais e estão dotados de um fundamento antropológico: o épico, o dramático e o lírico.” (Ibid., p. 54, grifo no original)

Ao postular uma perspectiva teórica fundada sobre o preceito básico de ruptura do *belo animal* aristotélico reinventado pela tradição clássica renascentista, Sarrazac proclama a emergência da justa expressão formal das questões humanas vibrantes na contemporaneidade, pois “escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na “conversão” das formas” (Ibid., p. 34). Além disso, “não se trata de, em nome de qualquer modelo “mecanicista”, desumanizar o drama, mas sim de produzir obras *contra naturam* e preferir à imitação rígida da bela natureza a livre variedade dos monstros.” (Ibid., p. 56)

Portanto, denota-se que a transgressão perante a lógica, dinâmica e formalidade burguesas quanto ao drama, fundadas em grande medida na concepção clássica, formula uma ressignificação do espaço teatral a fim de torná-lo novamente a tribuna de assuntos públicos que estão na ordem do dia, e que não se restringem à interioridade enclausurada relativa à burguesia.

Postula-se, portanto, que os *gestos rapsódicos* são meios potentes para essa reforma na prática teatral. E, investigando-os na sala de ensaio, verificou-se a possibilidade de uma *encenação rapsódica*².

Elaboração do dispositivo para criação de materiais cênicos: reapropriação dos *viewpoints*

Os *viewpoints* foram primeiramente formulados nos anos 1970 pela coreógrafa Mary Overlie. Já a teoria dos *viewpoints*, tal como se popularizou, foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau. E apesar de a técnica *viewpoints* ter se espalhado por muitos lugares e países, aqui no Brasil não há uma bibliografia vasta e considerável acerca do assunto, e são bem poucos os artigos que abordam o tema.

Diante disso, o que tínhamos de aproximação com o *viewpoints* era basicamente uma breve vivência prática, que se dera a partir de outra experiência do diretor em outro grupo que esteve envolvido. É a partir disso que podemos dizer que chegamos a essa dinâmica que possui *fundamentos* na técnica dos *viewpoints*.

Nosso trabalho herdava basicamente a utilização das *raias* e de alguns outros *princípios de movimento*. As *raias*, para nós, eram linhas imaginárias traçadas de uma parede da sala a outra, paralela. Nessas *raias* desenvolvíamos algumas *variações básicas* exploradas comumente nas disciplinas de expressão corporal, ou seja, antes mesmo de serem preceitos dos *viewpoints*, “são ideias que todo intérprete vem usando desde o início dos tempos” (MATHER, 2010, p. 4)

- Plano: alto, médio e baixo;
- Direção: para frente, para o lado (direito ou esquerdo), para cima e para trás;
- Peso: leve, equilibrado e pesado;
- Densidade: rígido, firme e mole;
- Velocidade: lento, normal e rápido.

2. No artigo “A vertigem rapsódica de Jó: aspectos rapsódicos no espetáculo *O livro de Jó do Teatro da Vertigem*”, publicado na 8ª edição da revista *Pitágoras 500*, detalhamos, com maior rigor e de forma comparativa, a relação entre *rapsódia* e *processo colaborativo*, e que caracteriza o que denominamos como *encenação rapsódica*.

Os elementos básicos da técnica do *viewpoints* propriamente dita são bem mais complexos e compreendem um conjunto formado por seis grupos, que se subdividem em outros fatores de movimento. Mas, nosso interesse maior no *viewpoints* consistia no conceito das *raias* e os desdobramentos que delas surgem; e na movimentação disciplinada de um repertório de movimentos articulados a variações de deslocamento.

Tinha-se, então, um jogo com suas devidas regras e possibilidades. Este se fez presente na maior parte dos ensaios, e começava, na maioria das vezes, a partir da proposição aos atores de que eles se deslocassem na *grade* – pois as *raias* eram paralelas e perpendiculares – utilizando um único repertório físico: ou um tipo de *salto*, ou uma *movimentação corporal* mais específica, ou uma *sequência de movimentos*. Aspecto comum às possibilidades de expressão corporal era o fato de que, em sua maioria, as movimentações tinham sido apreendidas com a preparadora corporal.

Primeiramente, o deslocamento deveria seguir somente um repertório, por exemplo, um *salto*. Conforme o exercício ia se desenvolvendo, *fundamentos básicos de variação de movimento* eram propostos pelo condutor. Por exemplo, se o condutor propusesse as indicações “leve” e “alto”, os atores continuariam a realizar o salto, mas agora improvisando a partir dessas provocações, e tendo em vista, sempre, a ideia do deslocamento em *grade*.

Antes de prosseguirmos, uma observação: os repertórios iniciais, que funcionavam como a matriz incipiente dos jogos de deslocamento, precipitavam-se totalmente ressignificados. A base ainda era visível, mas as possibilidades haviam se multiplicado, graças aos estímulos das *variações básicas* articuladas ao jogo que somente o deslocamento através das *raias* podia proporcionar. Notou-se que essa dinâmica de criação era marcada fortemente pelo condicionamento que, a princípio, gerava um impacto limitador, mas que por fim culminava numa explosão – e implosão – criativa. É como se, para existir o ímpeto criativo, fosse necessário antes provocá-lo, de modo a restringir sua aleatoriedade deliberada. Ressalta-se, ainda, que uma vez submetidos a essa dinâmica de jogo, os atores percebiam com maior clareza cada mínimo detalhe de movimento que era realizado, pois se há a repetição exaustiva de apenas um sentido retilíneo e uma matriz única de movimentos, qualquer gesto fora disso, por mais

ínfimo que fosse, era percebido. E é graças a esse aguçamento da consciência corporal que as futuras intervenções e interferências – permitidas, liberadas e estimuladas pelo condutor – ocorriam com maior discernimento e precisão.

Depois de um tempo considerável de experimentação, que transitava entre 45 e 60 minutos, conforme o planejamento do ensaio, pedia-se aos atores que, a partir do que fora vivenciado na experimentação, construíssem uma sequência de movimentos. Elaboravam-na, repetiam, e uma vez estando ela devidamente apreendida, avançávamos.

Este primeiro exercício de criação era sempre seguido de outro, textual. Com as sequências de movimentos criadas, propunha-se aos atores que eles as executassem agregando textos que geralmente discutíamos no início dos ensaios. Não era necessário que eles decorassem os textos *ipsis litteris*, mas sim que o sentido geral fosse compreendido minimamente, utilizando-se de palavras-chave que mais lhe importavam enquanto expressão do sentido geral dos textos propostos. Os fragmentos textuais eram trazidos pelo diretor ou pelos próprios atores, conforme a própria vontade de cada um, e o denominador comum era que a temática fosse *liberdade*. Além disso, estimulava-se a proposição de textos não-dramáticos, tais como poemas, notícias de jornal, romance, textos científico-acadêmicos etc.

E, como se tratava de textos que não estimulavam ou supunham uma interpretação realista e “dramatizada,” logo de início havia uma ruptura com a concepção aburguesada do ponto de vista teatral. Isso, de certo modo, gerava uma dificuldade por parte dos atores. Araújo (2008) menciona isso como uma modalidade de não-interpretação, e aponta:

Talvez pela falta de experiência nesta última modalidade, alguns atores sentiam dificuldade quando lhes era solicitado para “pararem de interpretar”, isto é, simplesmente dizerem o texto ou executarem um movimento com naturalidade. Além da dificuldade técnica de realização deste registro, havia uma desconfiança em relação a ele, seguida, em geral, do sentimento – equivocado – de “perda” de qualidade interpretativa. (Ibid., p. 140)

Sendo assim, esse acordo nos apontava em direção aos *gestos rapsódicos*, pois ao realizar esse ato de incluir na experimentação teatral textuali-

dades diversas, caminhávamos para os procedimentos de *hibridação* e *colagem*, não apenas na dramaturgia, mas também na *atuação* e na *encenação*.

O sujeito na contemporaneidade: a *biopolítica*

No que tange à temática dos fragmentos textuais, pode-se dizer, a princípio, que *liberdade* trata-se de um campo inevitavelmente amplo e, sem dúvida, demasiado genérico. Todavia, o que mais nos interessava em relação à liberdade estava no fato de acreditarmos que contemporaneamente a sua aplicação não era mais condicionada diretamente às antigas instituições religiosas e políticas: o Estado e a Igreja não eram mais os detentores diretos da *ordem* e da *moral*. Ou seja, nos tempos de hoje parecia-nos que esses poderes tinham sido estratificados para a *subjetividade* de cada indivíduo.

Portanto, se até outrora quem *vigiava* e *punia* eram as instituições formais, atualmente quem exerce essa função de forma declarada são exatamente os próprios sujeitos, não somente para consigo mesmos, mas também para com os outros. Ou melhor, nos dizeres de Peter Pál Pelbart (2007, p. 58): “nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida, como nessa modalidade contemporânea do biopoder”

Nesse sentido, sugeri que abordássemos a relação sócio-política do sujeito com o exercício de sua própria liberdade e também com a dos outros. Então, em discussões com a orientadora do trabalho, definiu-se que o conceito de *biopolítica* (FOUCAULT, 2008) nos contemplava nesse aspecto almejado.

Logo, inferir uma pesquisa verticalizada a partir da *biopolítica* demandaria um longo tempo e também um arcabouço de teóricos – Michel Foucault, Giorgio Agamben, dentre outros – consideravelmente consistente. Nossos objetivos, de certo modo, eram outros. Sendo assim, fizemos a leitura de alguns textos do filósofo e pesquisador Peter Pál Pelbart e também dos estudos e das análises de outros colaboradores da Cia. Teatral Ueinz³. Além desses textos, outros dos próprios atores, do diretor, e de outros filósofos da moderni-

3. Alguns textos estão indicados na bibliografia e podem ser acessados em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/ueinz.htm>>.

dade⁴ foram experimentados na sala de ensaio, sempre tendo como horizonte de abordagem a relação *biopolítica* na *esfera pública de poder*.

Em suma, as dinâmicas de criação seguiram em grande parte esse curso detalhado, ou seja, a elaboração de um *repertório básico de movimentos* como matriz; o *deslocamento condicionado* sobre as raias inspiradas nos *viewpoints*; a *improvisação corporal* provocada pelas indicações das *variações básicas*; a construção de uma *partitura de movimentos* de maior duração; e a *inserção dos fragmentos* textuais-temáticos sobre essa *partitura*.

Esse processo todo correspondeu à elaboração das *células poéticas*, e diz respeito à primeira etapa do processo criativo, sucedida pela etapa de *criação dramatúrgica*, responsável por desconstruir, fragmentar e dissecar essas células, a fim de torná-las materiais híbridos e heterogêneos, suscitando diferentes e múltiplas articulações.

Criação cênico-dramatúrgica sob o estatuto da rapsódia e do colaborativo

Esta etapa seguia também uma dinâmica própria: os atores relembavam as partituras físicas e sonoras criadas nos respectivos ensaios. Uma vez isso feito, pedia-se a eles que misturassem os elementos componentes das diversas partituras: as sonoridades da partitura do dia x, combinadas às fisicalidades da partitura do dia y, e vice-versa. Era uma *livre* articulação não das *células* poéticas, mas sim de suas *partículas*. Nosso objetivo: gerar novos sentidos, sensações e significações, através da provocação de elementos que a princípio pareciam *imisturáveis*, oriundos de materiais que aparentemente seriam *indissolúveis*.

Esse processo de *hibridação*, *montagem* e *colagem*, realizado sobre as *matrizes poéticas* dos atores, resultou em materiais cênicos mais interessantes do que aqueles que haviam sido criados em outros ensaios. Presume-se que os elementos sonoros e os elementos físicos de cada partitura estejam íntima e mutuamente vinculados. Entretanto, todos eles fazem parte de um universo único: o processo de criação; e ao realizar essas inversões, justapo-

4. Utilizamos textos de Jean-Paul Sartre e de Baruch Espinoza.

sições e miscigenações, percebeu-se que as fricções, os ruídos e os vazios emergidos desse processo de *hibridação* acrescentavam e ampliavam substancialmente os sentidos, as percepções e os significados do que antes existia apenas submerso, mas pulsante. Isso rompia o estigma “isso foi feito para isso e aquilo foi feito para aquilo” e colaborava também para a fomentação da experimentação e do livre jogo dos possíveis, semelhante ao que aponta Sarrazac (2002, p. 64):

Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação. Surge, então, um *teatro dos possíveis*, cuja primeira intuição remonta a Brecht; quando este inculcava nos atores a técnica do “não-antes-pelo-contrário”: o ator descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais, que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma de entre as várias possíveis.

Essa tendência à *hibridação* feita através da *montagem* e *colagem* de fragmentos extraídos de matrizes distintas revela-se como um aspecto essencialmente *rapsódico*. Se quiséssemos compreender esses mecanismos e dispositivos formais na prática, deveríamos testá-los e investigá-los empiricamente, e nada melhor do que a sala de ensaio para isso, pois compreendíamos que “experimentar era sinônimo de ensaiar, pôr à prova” (ARAÚJO, 2011, p. 20). Mais que isso, essa experiência nos revelava não apenas o produto estético resultante, mas acima de tudo, e talvez o mais importante, a processualidade com a qual se desenvolve originalmente essas ferramentas de criação. Buscávamos “praticar sem timidez as desconexões, as aspas, juntar o mosaico das línguas e dos discursos”, pois isso compõe “o campo de novas possibilidades que se abre perante a escrita teatral contemporânea.” (SARRAZAC, 2002, p. 167)

A *hibridação* se trata do ato de cruzamento de espécies poéticas distintas, de modo que a miscigenação fique aparente, às vistas. Sarrazac postula que esse seria a atitude do “autor-rapsodo do futuro: praticar a vivisseccção. Cortar e cauterizar, coser e descoser, como se da mesma atitude se tratasse, o corpo do drama” (Ibid., p. 54). E, ainda acrescenta que a *hibridação* denun-

cia o seguinte fato: “o drama sentia-se apertado na pele do ‘belo animal’ [pois] o seu sangue aspirava a ser misturado” (Ibid., p. 172)

Não obstante, a *colagem* e a *montagem*, nisso semelhantes à *hibridação*, são procedimentos de escrita que anunciam uma *tomada de posição estética e ideológica*, atuando como porta-vozes de uma desconstrução da ordem e da harmonia, termos tradicionalmente caros às lógicas burguesa e dramática. Atuam, portanto, como ferramentas de subversão, e assim o *dramaturgo-encenador-rapsodo* aplica uma ruptura e renovação formal no cerne de sua prática teatral, advindas das mudanças sociais e políticas que regem o comportamento e a cultura de uma época vigente.

Enfim [...], sua prática é repleta de sentido, tem um alcance simbólico, até mesmo ideológico: por muito tempo associadas a um teatro revolucionário, questionando a ordem burguesa, a montagem e a colagem parecem ter um apelo de contestação, de crítica, talvez porque, antes de “colar” e “montar”, trata-se de desmontar ou evidenciar as emendas destinadas a conferir certa “unidade” a obra: a colagem e a montagem extraem certos elementos de seu contexto, desvirtuando seu sentido primordial, para reorganizá-los. (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 123)

Seguinte a esta etapa de *criação dramatúrgica*, deu-se a fase de *finalização cênica*, responsável por organizar cronologicamente as cenas, as transições e ainda as possibilidades possíveis de articulação das matrizes dramatúrgicas com outras instâncias de significação cênica, tais como músicas, objetos, projeções audiovisuais etc.

Nesta etapa tínhamos como foco o entalhamento, a lapidação e a livre articulação e manipulação das *matrizes poéticas* a fim de torná-las *discurso cênico* propriamente dito. Não se pode dizer que na sua brutalidade esses materiais não tinham sua expressividade cênica. Porém, queríamos evidenciar alguns traços do processo que as havia engendrado. O objetivo, acima de tudo, era agregar dispositivos de expressão e de potencialização de nossas inquietações e reivindicações políticas e ideológicas que se mostravam latentes. Para isso, pressupunha-se que os *gestos rapsódicos* seriam de bastante utilidade.

Procedimentos *rapsódicos* na elaboração da encenação

Em um dos ensaios, após o aquecimento, avançamos para relembrar o fragmento textual apresentado e proposto pelo condutor no ensaio anterior: *“Queremos a liberdade pela liberdade em cada circunstância em particular. E, ao quisermos a liberdade, descobrimos que ela depende inteiramente da liberdade dos outros e que a liberdade dos outros depende da nossa”*.

Feito isso, pediu-se aos atores que executassem as sequências que constituíam as partituras criadas no ensaio passado. Com isso, orientou-se que eles *parassem* em dado momento aleatório da execução e falassem em alto e bom som o texto decorado.

Como as partituras eram compostas não somente de gestos físicos, mas também de emissões vocais e sons produzidos pelo corpo, propôs-se a eles que experimentassem a inserção do texto naqueles mesmos registros vocais e sonoros (vibrações, tonalidades, pausas, alturas, volumes, densidades e etc.).

Indo mais adiante, interviu-se com outra dinâmica: enquanto um dos dois atores executava sua partitura com o texto recém-decorado, o outro deveria ficar de fora e realizar apenas os sons de sua partitura original (aquela sem o novo texto proposto). Em seguida, pediu-se ao ator de fora que incluísse em sua emissão vocal e sonora a descrição detalhada do corpo do ator que executava a partitura. Agora, tínhamos duas materialidades textuais distintas em vigência: a do ator que executava a partitura, e a do detalhamento descritivo do ator que estava observando. Como orientação, tinha-se a utilização de traços textuais narrativos: preponderância da 3ª pessoa do singular; descrição objetiva das cores, gestos, texturas do ator em desempenho; descrição da relação do ator observado com o espaço (o chão, as paredes e até mesmo o próprio ar envolto). Tinha-se a seguinte anotação: “É uma fala que ‘brinca’ com os pronomes e os tempos verbais. Sempre narrando e descrevendo, poética e metaforicamente”.

Esse caráter descritivo possuía em seu cerne a tentativa de aproximá-los da linguagem rapsódica, de modo a fazê-los perceber como poderia ser essa outra criação dramatúrgica e textual desvinculada da noção de personagem como concebida tradicionalmente. Além disso, o estímulo à linguagem

épica proposto de maneira prática e experimental incitava o deslocamento do lugar comum quanto a uma suposta dramaticidade presente na linguagem teatral. Deve-se registrar ainda que essa possibilidade narrativa é na verdade uma dificuldade para a maioria dos atores. Trabalhar nessa direção é fazer um exercício de desconstrução interpretativa, estética e operacional. A noção de interpretação, talvez devido à tradição realista e dramática, cristalizou-se num sentido de conotação emotiva, quase melodramática, e fugir disso era uma dificuldade constante⁵.

Essa dinâmica de criação resultou em material cênico, compondo o espetáculo (Figura 2). E, além dessa, outras *matrizes cênico-dramatúrgicas* se firmaram posteriormente como corpo do espetáculo.

Uma delas corresponde a um dos textos trazido pelos atores: “Para Spinoza, a liberdade possui um elemento de identificação com a natureza do ser. Nesse sentido, ser livre significa agir de acordo com sua natureza”; articulado a uma sequência de movimentos desenvolvida a partir da dinâmica de deslocamento sobre as raias.

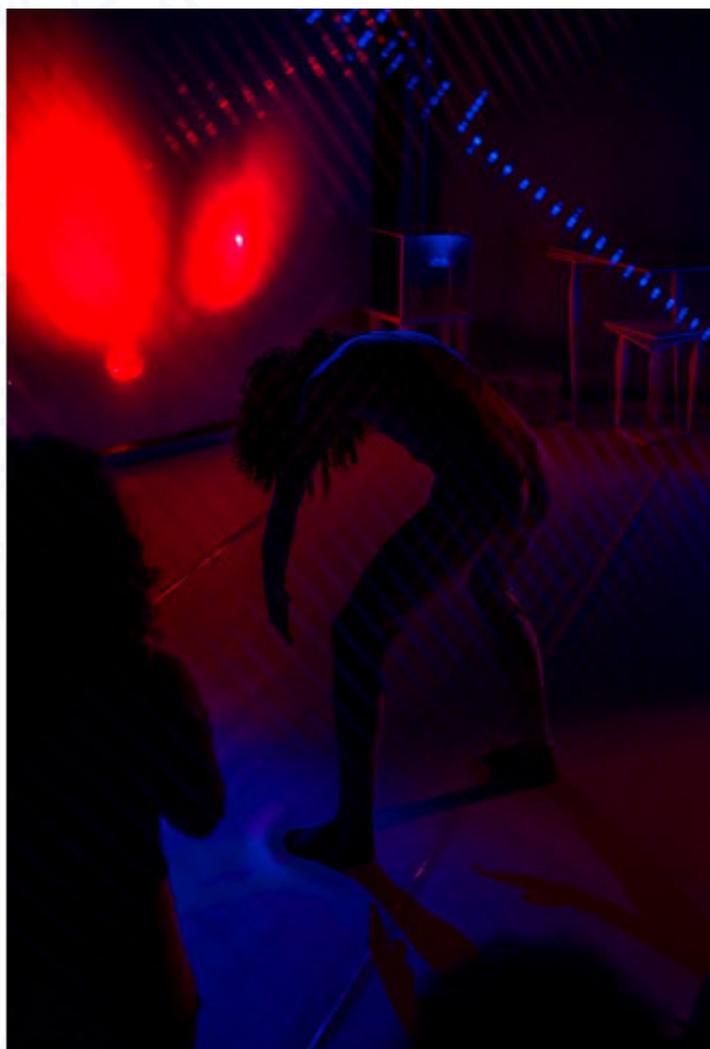
Conforme aperfeiçávamos e dando mais solidez às nossas intenções, os sentidos eminentes à composição iam surgindo. Os sons foram substituídos por uma música e vídeo, o que não incide necessariamente na abolição do conteúdo principal do fragmento textual trazido e investigado pelo ator. Na verdade, os elementos audiovisuais foram inseridos pela direção de modo a potencializar e ampliar os sentidos que emanavam da matriz dramatúrgica. Percebia-se que o texto propunha uma relação dependente entre liberdade e livre expressão da natureza humana, e a partir disso agregamos à cena um fundo sonoro extraído de um vídeo pornográfico de tipificação homossexual masculina misturado com uma música excitante, que combinado com um vídeo que exibia frases de ódio, violência e intolerância sexual, expandia o sentido incipiente da composição criada pelo ator. Além disso, agregamos uma venda nos olhos deste, de modo que ele não visse, naquele momento de aparentemente excitação “sexual”, os olhos dos espectadores e as frases projetadas, ouvindo apenas o som: a “livre expressão da sua natureza” (Figura 3).

5. Aspecto apontado também no penúltimo parágrafo do item “Elaboração do dispositivo para criação de materiais cênicos: reapropriação dos viewpoitns”.

Esses gestos criativos realizados pelo encenador se relacionam à perspectiva *rapsódica* que proclama a *colagem* como fundamento de ruptura com a organicidade convencionalmente dramática. Por outro lado, ao articular esses materiais, heterogêneos, sobre uma criação aparentemente coerente e finalizada, realiza-se uma *montagem* que busca romper a linearidade e a lógica dramática, expandindo e estimulando outros lugares perceptivos e receptivos, o que resulta enfim numa *textura cênica híbrida*.

Permanecer apenas sobre o que o primeiro momento de criação proporcionou resulta em um fator estagnante sobre material gerado, pois a transformação dramática ocorre na medida em que as fricções, os ruídos, os contrastes e os vazios passam a surgir e a permear a criação primária.

Figura 2 – Queremos a liberdade pela liberdade



Fonte: Fotografia Ricardo Maia

Figura 3 – De acordo com a natureza



Fonte: Fotografia Ricardo Maia

Manipular os signos do espetáculo e as inúmeras leituras possíveis perante determinada cena é uma tarefa de excelência do encenador, mas que somente pode se dar através da colaboração dos outros artistas envolvidos no processo de criação e ajustamento da encenação.

Nesse sentido, o encenador buscou um *agenciamento* entre as matrizes poéticas criadas pelos atores e as articulações cênicas que se localizavam em seus *devires*. A partir disso, pode-se deduzir que um processo de criação que anseia uma encenação rapsódica perpassa por essas noções de buscar compreender algumas das várias e imprevisíveis linhas de fuga que são imanentes a todo e qualquer material cênico-dramatúrgico, basta que elas sejam provocadas e fomentadas. Ou seja: o *dever cênico* reside justamente da precaridade da obra em caráter bruto, que ainda se mostra permeável e repleta de vazios.

Em outras palavras, mais do que compor cenas, o encenador colaborativo trabalharia a construção da obra-processo – ou do processo-obra – por meio de procedimentos gerativos, dispositivos e operadores. Aliás, o conceito de “dispositivo”, como um elemento capaz de engendrar situações, seria mais apropriado, a nosso ver, para se pensar as matri-

zes cênicas atuais. A estrutura cênica dele resultante seria reticular ou, então, permitiria operar com redes ou com campos de força. (ARAÚJO, 2008, p. 200)

Em novo exemplo pode-se abordar outra materialidade cênica, que funcionava como uma espécie de dança, e que havia surgido, de início, de uma das experiências dos atores com a preparadora corporal. Isso se configurou posteriormente como uma dança ao som de uma música romântica⁶. A música é importante, pois possui um texto que a todo instante o eu elogia e se declara à figura da mulher. No espetáculo, simultaneamente à música e à dança, eram projetados vídeos de violência doméstica e pública contra a mulher. Essas diversas contradições entre a dança a dois, a música romantizada e os vídeos de violência possibilitavam obviamente uma crítica quanto as questões inerentes à impunidade e à injustiça acerca da violência contra a mulher no Brasil *versus* a versão idealizada e romantizada que se tem socialmente.

Por si só esse conjunto (dança, música e vídeos) seria suficiente para instaurar e expressar essa crítica que fazíamos a questão da violência contra a mulher. Todavia, na época que antecedia a finalização do espetáculo, percebemos que poderíamos relacionar essa célula poética com outra matriz dramática que tinha sido criada a partir de um dos ensaios com o texto “Eu sou o Homem a quem nada aconteceu/Prefiro me calar a não falar”⁷. Nunca foi nossa intenção relacionar uma cena à outra. Quando o texto surgiu para os atores experimentarem, não se imaginava que essa articulação poderia ser realizada, e isso se comprova no fato de que essa hibridação entre as cenas se deu muito depois de elas terem sido criadas primeiramente na fase de criação das *células poéticas*.

Assim, experimentamos *colagem, montagem e hibridação*. E, para que isso funcionasse as duas matrizes deveriam ser livremente manipuladas, a fim de que chegássemos ao resultado dramático desejado. Na cena da dança incluímos um elemento que foi a queda ao chão da atriz, uma ação que se repetia exaustivamente e que se intensificava cada vez

6. *She*, de Charles Aznavour.

7. Trecho extraído da obra *O Animal do Tempo/A Inquietude* do autor Valère Novarina.

mais. Além disso, incluímos outro elemento: o ator que dançava com dela não poderia ajudá-la a se levantar, ou até mesmo esboçar qualquer movimento. Sua ação seria a inação diante da queda da atriz (Figura 4).

Figura 4 – She



Fonte: Fotografia Ricardo Maia

O que tange ao fragmento textual, ele entraria logo depois de terminada a dança, a música e a projeção dos vídeos. A partitura física e sonora que dava corpo ao fragmento textual havia sido criada em conjunto pelos dois atores, e os dois executavam-na simultaneamente e de forma integral. Contudo, para dar o sentido que queríamos, fizemos uma alteração: o ator deveria executar apenas o trecho da partitura que diz “Eu sou o Homem a quem nada

aconteceu.” Já a atriz, deveria executar apenas o trecho da partitura que diz “Prefiro me calar a não falar”.

Outra transformação ocorreu quanto ao modo como eles executavam a partitura, já que no espetáculo as execuções não eram simultâneas, tais como na criação original, pois o ator realizava primeiro sua parte e depois, um pouco antes de encerrar a dele, a atriz entrava com seu respectivo trecho, o que em dado momento gerava uma sobreposição de vozes e também de movimentos, porque o ator repetia a parte dele duas vezes, e a atriz apenas uma, o que culminava na evidenciação do *delay* inicial.

Considerações *a posteriori*

Ao se analisar o agenciamento entre *matrizes poéticas e dispositivos cênicos* diversos, que a princípio não foram pensados para serem combinados, percebe-se vir à tona uma maneira de *hibridação* típica da *rapsódia*, na qual as diferenças entre as linguagens não são suprimidas, mas sim evidenciadas, de modo a contribuir para um propósito determinado: a encenação. Do ponto de vista cênico, miscigenou-se música, texto, dança e audiovisual. E numa perspectiva dramaturgica, articularam-se textualidades musical, lírica e visual.

Devido a essas ressignificações da escrita verbal, visual e sonora, agora vinculadas a uma escrita cênico-dramaturgica, pode-se assumir uma teatralidade potente que independe da carga dramática ou emocional exercida pelos atores através de uma interpretação convencional, realista. O jogo cênico dessa teatralidade independente prioriza a livre dinâmica dos elementos que se dispõem sobre o palco, sem inquirir sobre eles uma necessidade narrativa implícita ou lógica. Há, assim, uma encenação isenta de personagens psicologizadas, cenários realistas e diálogos intersubjetivos, distanciando-se assim da estética burguesa. Caminha-se na direção da *teatralidade* em sua essência, desvinculada de pressupostos dramáticos, realistas ou estritamente narrativos.

A teatralidade cênica separa então o teatro da obra dramática, mas faz com que se abra para todo tipo de textos. Subsiste um elo tênue entre o

escrito e a encenação, que requer uma espécie de extração, às vezes violenta, de alguma coisa que seria – faria – teatro fora da forma escrita abstrata, ou seria a recuperação, a absorção de um escrito (material entre outros) pela materialização cênica, a concretização visual, auditiva etc. A teatralidade, considerada síntese alquímica, gera por fim um desaparecimento do texto sob seu potencial universalista, pois recorre a outras sensações; o potencial substitui o real, o devir o ser, o virtual o atual. A interpretação atenua a irredutibilidade da coisa interpretada. (JOLLY; PLANA, 2012, p. 180)

Como resultado palpável diante não apenas do processo de criação, mas também do espetáculo, dos ensaios, das trocas, das orientações e de tudo mais que se relaciona de alguma forma a isso, tem-se a experiência prática das inúmeras e férteis possibilidades de articulações entre as *diferenças*. E talvez resida nisso não somente o cerne da *rapsódia* e do *colaborativo*, mas, acima de tudo, a multiplicidade que compõe nossa cultura e mundo contemporâneos. Ou seja, esse fato não diz respeito apenas às diversas linguagens textuais ou cênicas exploradas durante o processo, mas também, e principalmente, às pessoas que possibilitaram que essa vivência acontecesse. Se há um coletivo de singularidades no qual se pôde construir todo o nosso trabalho, pode-se deduzir certamente que esse coletivo corresponde ao amálgama de heterogeneidades intrínsecas a cada colaborador envolvido no processo de criação. Atinge-se, assim, a *polifonia* que se mostra no cerne da proposta *colaborativa* e também *rapsódica*, ambas matrizes teóricas, metodológicas e práticas do processo de criação empreendido e aqui descrito.

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior a da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: à vontade artística da polifonia e a vontade de combinação de muitas vontades. (BAKHTIN, 1981, p. 16)

De um ponto de vista crítico, ressalta-se a importância de comentar a dificuldade em estabelecer trocas colaborativas de maior profundidade. Essa questão que está relacionada, a princípio, ao pequeno número de envolvidos

no processo e à variedade de funções inerentes a isso, e pode estar vinculada, na verdade, na ainda recente e imatura percepção de que a dinâmica colaborativa exige reformulações que não são de ordem estética, mas sim de ordem ética, humana e profissional. O colaborativo proclama não apenas outro modo de se fazer teatro, mas também outro ator, outro diretor, outro dramaturgo, outro figurinista, outro iluminador e, quiçá, outro espectador. Enfim, um modo diferente de se pensar e operar a criação, produção, fruição e difusão teatral.

Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam,” enquanto os atores são “aqueles que fazem.” O conceito da obra parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem a visão geral de seus personagens. Esse “ator linha de montagem,” que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da “parte” e alienado do “todo,” não tinha lugar em nosso coletivo de trabalho nem em nossos possíveis interesses de parceria. (ARAÚJO, 2011, p. 133)

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas também na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de *artistas-pensadores*, tanto dos caminhos metodológicos como do sentido geral do espetáculo. Precisávamos tomar partido, posição política e argumentar para que fôssemos ouvidos na sala de ensaio e no espetáculo.

É preciso voltar a dar a palavra à política, é preciso então deslocar a voz da política e a voz do teatro, para que a voz que se compreende seja a voz que fala do lugar da *política*. É o que Lênin refere-se à posição de partido em filosofia. Há em Brecht toda uma série de expressões que voltam a dizer: é preciso ocupar uma posição de partido no teatro. Por posição de partido, não é preciso se compreender algo que seja idêntico à posição de partido na política, pois a filosofia e o teatro (ou a arte) *não são a política*. A filosofia é diferente da ciência, e diferente da política. O teatro é diferente da ciência e da política. Não se trata, portanto, de identificar filosofia e ciência, filosofia e política, teatro e ciência, teatro e política. Mas é preciso ocupar, na filosofia como no teatro, o lugar que *representa a política*. (ALTHUSSER, 2007, p. 58, grifo no original)

Portanto, é nesse sentido que se pode dizer que o processo colaborativo extrapola os limites referentes a um modo de criação, e atingem o cerne da prática teatral como um todo, intervindo principal no fator humano que fundamenta o fazer próprio do teatro. Atento à lição de Araújo (2011), acredita-se que “a arte contemporânea instaura um novo paradigma de produção e recepção, caracterizado pelo elemento da precariedade, do transitório, do inacabado e do processual”. Prioriza-se “a luta com a materialidade, o percurso de formação da obra, o trabalho do artista” (Ibid., p. 83). E, articulando a *rapsódia ao colaborativo*, buscou-se engendrar uma metodologia que norteasse um processo de criação propulsor de um espetáculo comprometido política e ideologicamente não apenas com questões temáticas, mas, acima de tudo, com as relações de criação e seus dispositivos e mecanismos próprios. Parecia-nos consequente que se houvesse um processo sustentado sobre uma consciência política democraticamente ativa e sem supressões e silenciamentos, atrelada a um conjunto de técnicas de ruptura com a tradição dramática e realista, isso haveria de sobressair à cena, levando-nos a discussões de ordem sócio-política a partir daquilo que incomodava cada um de nós.

Referências bibliográficas

- ALTHUSSER, L. Sobre Brecht e Marx (1968). **Revista Crítica Marxista**, Campinas, v. 24, p. 51-62, 2007.
- ARAÚJO, A. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- _____. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de *O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAILLET, F.; BOUZITAT, C. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119-123.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no College de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- JOLLY, G.; PLANA, M. Teatralidade. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 178-181.

MATHER, D. Viewpoints e o método Suzuki: uma palestra com Donnie Mather.

O Percevejo Online, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-8, dez. 2010.

PELBART, P. P. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo, v. 7, p. 57-66, jan. 2007.

SARRAZAC, J.-P. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Recebido em 15/08/2016

Aprovado em 09/12/2016

Publicado em 15/02/2017



Foto: Cristián Muñoz Darlic