

SANDRO LUIS COSTA DA SILVA

**DramaturgiaS a partir de criADORES:
Desmontagens de percursos criativos nas artes da cena**

Universidade Federal de Mato Grosso
Faculdade de Comunicação e Artes
Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea
Cuiabá – MT

2019

Universidade Federal de Mato Grosso
Faculdade de Comunicação e Artes
Departamento de Pós-Graduação
Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea

**DramaturgiaS a partir de *criATORES*:
Desmontagens de percursos criativos nas artes da cena**

SANDRO LUIS COSTA DA SILVA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea-ECCO da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Interdisciplinares de Cultura na linha Poéticas Contemporâneas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Thereza de Oliveira Azevedo

Cuiabá – MT
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

S586d SILVA, Sandro Luis Costa da.
DramaturgiaS a partir de criADORES : Desmontagens de
percursos criativos nas artes da cena / Sandro Luis Costa da SILVA.
-- 2019
154 f. ; 30 cm.

Orientadora: Maria Thereza de Oliveira Azevedo.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Mato Grosso,
Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação
em Estudos de Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2019.
Inclui bibliografia.

1. DramaturgiaS a partir de criADORES. 2. Processos Criativos.
3. Teatro do Real. 4. Decolonialidade. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA
Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2367 , - Boa Esperança - Cep: 78060900 -CUIABÁ/MT
Tel : (65) 3615-8428 - Email : eccosuporte@ufmt.br

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: "DramaturgiaS a partir de criATORES: Desmontagens de percursos criativos nas artes da cena"

AUTOR: Doutorando SANDRO LUIS COSTA DA SILVA

Tese de Doutorado defendida e aprovada em 25/02/2019.

Composição da Banca Examinadora:

1. Teresinha Rodrigues Prada Soares (Presidente da Banca / Examinadora Interna) Teresinha Rodrigues Prada Soares
2. Maria Thereza de Oliveira Azevedo (Orientadora) M. Thereza de Oliveira Azevedo
3. Ludmila de Lima Brandão (examinadora interna) Ludmila de Lima Brandão
4. André Luiz Antunes Netto *Carreira* (examinador externo) André Luiz Antunes Netto
5. Narciso Laranjeira Telles da Silva (examinador externo) Narciso Laranjeira Telles da Silva

CUIABÁ, 23/05/2019.

Agradecimentos

Agradeço a Universidade Federal de Mato Grosso, que através do *Programa de Pós-Graduação de Estudos de Cultura Contemporânea*, possibilitou ampliar minha visão de artista pesquisador Latino Americano e tornou possível uma abordagem científica acerca do teatro produzido em Cuiabá e em conexão com o mundo.

A todas as professoras e professores do PPGECCO, especialmente a minha orientadora Prof. Dr^a Maria Thereza Oliveira de Azevedo.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso – IFMT, do qual faço parte da equipe docente.

Ao Programa internacional de bolsa de estudos, ERASMUS MUNDUS, que me possibilitou uma mobilidade internacional como aluno investigador na Universidade do Porto – Portugal.

As professoras Dr^a Ludmila Brandão (UFMT) e Dr^a Terezinha Prada (UFMT) e os professores Dr^o Narciso Telles (UFU), André Carreira (UDESC) e Yuji Gushiken (UFMT), por terem aceito o convite para serem a banca avaliadora desta tese.

A todos e todas colegas do ECCO, especialmente Kátia Ormond, Aline Wendpap, Elka Victorino, Daniela Leite e Ronaldo Adriano, que foram companheiras e companheiros nas tardes calorosas e inesquecíveis do PPGECCO.

Aos Grupos *Luna Lunera no Brasil*, *Grupo Yuyachkani no Peru* e *Teatro Experimental do Porto – TEP Portugal*, por terem abertos seus espaços e processos criativos, que embasaram a escritura desta tese.

Dedicatória

À Deus, o princípio inteligente de tudo.

In Memoriam ao meu pai, Seu Simão, que me ensinou desde cedo que para honrarmos os compromissos, não podemos desistir nunca, e em qualquer situação, devemos assumir as consequências sejam elas quais forem. À minha mãe Terezinha, que me ensinou tudo sobre dedicação, teimosia e artesanias que me ajudam muito no fazer teatral. Ao meu irmão Lauro Simão, que está sempre nas cochias em minha retaguarda no grande palco da vida.

À Carla Cristina Rosa de Almeida, espôsa que se tornou cúmplice do meu fazer teatral e ao nosso filho Emiliano Lucose Rosa de Almeida e Silva, que foi gerado e embalado ao mesmo tempo em que eu revisava a publicação desta tese.

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico, o povo livre cantando ao ar livre.

O carnaval. A Festa.

Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro dividiram o povo, separando atores de espectadores. Gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa. Segundo, entre os atores, separou-se o protagonista das massas, começou o doutrinamento coercitivo.

[...]

é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais: Sistema coringa.

Augusto Boal

RESUMO

Esta pesquisa trata de poéticas de construção teatral no tempo presente com o foco em *dramaturgias a partir de criADORES*. O trabalho consistiu em observar a produção de artistas da cena em contextos distintos: *grupo Luna Lunera no Brasil e grupo Yuyachkani no Peru*, para estudar metodologias de processos de criação que estão embrenhadas com as biografias dos seus *criADORES*. A pesquisa percebeu que as práticas denominadas "teatro do real" e "autoficção", nessas poéticas, podem estar relacionadas a uma "resistência decolonial". Parto da hipótese de que algumas dramaturgias latino-americanas, criadas por procedimentos de autoficção ou autobiografia, a partir de atores e atrizes, ao trazerem à tona suas histórias de vida e histórias dos seus grupos sociais, expressam uma resistência decolonial. Concomitante à cartografia dos processos artísticos observados, propus também deixar-me contaminar por essas estéticas e dramaturgias, a fim de empreender o meu próprio ato criativo, que resultou na produção de um experimento cênico criado com dramaturgias a partir do *criador*. Esta pesquisa é oriunda dos debates ocorridos no Grupo de Pesquisa *Artes Híbridas: intersecções, contaminações e transversalidades* do PPGECCO-UFMT, estando aqui estruturada e apresentada no formato de desmontagem cênica, que consiste em demonstrar detalhadamente os principais passos e etapas de percursos criativos nas artes da cena.

Palavras-chave: DramaturgiaS a partir de criADORES, Processos criativos, Teatro do Real e Decolonialidade.

Abstract

This research treats about the poetics of theatrical construction in present time focusing in dramaturgy from creatACTORS, The work noted artistic Productions in diferentes contexts with artists of *grupo Luna Lunera in Brasil and grupo Yuyachkani* in Perú to study methodology about creation's process, that are mixed with creatACTORS's biographies. The research noted the practices like "real theater" and "sel-fiction" in this poetics may be to express like a "decolonial resistance". I have a hypothesis that some latin american dramaturgy, created by procedures of self-fiction or self-biographie, from the actors and actresses, when they bring yours life's histories and histories his social groupes to the creation's moment, every all can beeing expressing a decolonial resistance. Concomitant with the cartographie about the artistic process observed, i proposed my self-contamination with this estetics and dramaturgies observed. After this influence, i undertook my own creative act, that resulted in the cenic experiment created with the dramaturgies from creatactor. This research was origeneted in the interior discussion on the Grupo de Pesquisa *Artes Híbridas: intersecções, contaminações e transversalidades* of PPGECCO-UFMT, beeing here estrutured with formate cenic disassembly, that consist in to demonstret in details the principal stepes and creatives routs on the arts of cene.

Keywords: Dramaturgies from creatACTORS, creative process, real's theatre and e decoloniality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Espetáculo Sin Título – Técnica Mista – (2017) - Atriz Ana Correa	63
Figura 2: espetáculo <i>Los Musicos Ambulantes</i> (1982)	65
Figura 3: Espetáculo <i>Los Músicos Ambulantes</i> (2018)	67
Figura 4: Espetáculo <i>Antígona</i> (2000) – Atriz Teresa Ralli	70
Figura 5: Espetáculo <i>Antígona</i> (2000) – Atriz Teresa Ralli	71
Figura 6: <i>Desmontaje scénica</i> – Atriz Teresa Ralli	72
Figura 7: Espetáculo <i>Sin Título – Técnica Mista</i> – (2016)	73
Figura 8: Cenografia do Espetáculo <i>Sin Título- Técnica Mista</i> – 2016.....	75
Figura 9: <i>Desmontaje scénica</i> (2014) – ator Julian Vargas	78
Figura 10: <i>Desmontaje Scénica La Rebelión de los Objetos</i> - com Ana Correa	80
Figura 11: <i>Desmontaje Scénica Confesiones</i> — (2016) com Ana Correa	81
Figura 12: Espetáculo <i>Sin Título - Técnica mista</i> (2016) - Ana Correa em cena	83
Figura 13: Espetáculo <i>Sin Título – técnica Mista</i> (2017)	85
Figura 14: Espetáculo <i>Aqueles Dois</i> (2007) – Cia. Luna Lunera	86
Figura 15 : Processo inicial de criação do espetáculo <i>Urgente</i> (2016).....	87
Figura 16: Processo criativo do espetáculo <i>Urgente</i> (2016)	89
Figura 17: Espetáculo <i>Urgente</i> - CCBB Belo Horizonte (2016)	97
Figura 18: Espetáculo <i>Urgente</i> - CCBB Belo Horizonte (2016)	98
Figura 19: Espetáculo <i>Urgente</i> - CCBB Belo Horizonte (2016)	102
Figura 20: Espetáculo <i>Urgente</i> - (2016) em cena Cláudio Dias e Isabela Paes.....	103
Figura 21: Espetáculo <i>Urgente</i> - CCBB Belo Horizonte (2016)	104
Figura 22: Cenas do espetáculo <i>Urgente</i> - CCBB Belo Horizonte (2016)	105
Figura 23: Processo criativo de <i>O corpo que transito</i>	112
Figura 24: Reprodução fotográfica das páginas do diário de bordo do criador.	117
Figura 25: Cena Performativa <i>O Corpo que transito</i>	118

Figura 26: Cenas performativa <i>O corpo que transito</i>	119
Figura 27: Cenas performativa <i>O Corpo que transito</i>	120
Figura 28: Reprodução das páginas do diário de bordo do criador.....	121
Figura 29: Cena performativa <i>O CORPO QUE TRANSito</i>	127
Figura 30: Cena performativa <i>O CORPO QUE TRANSito</i>	128
Figura 31: Depoimentos	129
Figura 32: Performatividade e ativismo na 16ª Parada da Diversidade Sexual de Cuiabá.	145
Figura 33: Abertura da Exposição VIVER É UM ATO POLÍTICO: NOSSA ARTE NOSSA VOZ	146
Figura 34- Abertura do II Encontro Vamos Falar de Gênero – UFMT (2017).....	146
Figura 35: Performatividade e ativismo na 16ª Parada da Diversidade Sexual de Cuiabá.	147
Figura 36: Cena performativa <i>O CORPO QUE TRANSito</i> Mostra Matogrossense de Artes Cênicas 2018 – Teatro da UFMT.....	149
Figura 37: Cena performativa <i>O CORPO QUE TRANSito</i> Mostra Matogrossense de Artes Cênicas 2018 – Teatro da UFMT.....	150
Figura 38: Cena performativa <i>O CORPO QUE TRANSito</i> Mostra de Processos – Aldeia Guaná 2018 – Teatro SESC Arsenal.....	151
Figura 39: Cena performativa <i>O CORPO QUE TRANSito</i> Mostra de Processos – Aldeia Guaná 2018 – Teatro SESC Arsenal.....	152
Figura 40 Vozes Livres sobre Tralhas	153
Figura 41-Vozes Livres sobre Tralhas	154

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	12
INTRODUÇÃO	13
TEATRALIDADES DO REAL NA CRIAÇÃO DE DRAMATURGIAS A PARTIR DE CRIADORES.....	21
1.1 Engajamento artístico para construção de dramaturgias.....	26
1.2 Criação Coletiva e Teatros do Real na Americana Latina	45
A ARTE E RESISTÊNCIA DO GRUPO YUYACHKANI.....	59
2.2 Los Musicos Ambulantes.....	64
2.3 Antígona	68
2.4 A construção do espetáculo <i>Sin Título – Técnica Mista</i> , um híbrido por excelência	73
2.5 <i>Vibraciones</i> , desmontagem cênica.....	76
2.6 <i>La Rebelión de los Objetos e Confesiones</i> , desmontagens cênicas	79
O GRUPO LUNA LUNERA E AS DRAMATURGIAS DE PROCESSOS	86
3.1 Os motivadores para criação.....	87
3.2 Biografias transformadas em dramaturgias (texto, cenário, objetos de cena, adereços, sonoplastia, figurinos e iluminação)	90
3.3 Memórias reviradas para construção de um espetáculo.....	101
PROCESSOS E DRAMATURGIAS A PARTIR DO CRIADOR.....	106
4.1 Desmontando a cena criada a partir de memórias de corpos trans.....	110
4.2 Transitando para resistir contra retrocessos	122
4.3 <i>O corpo que transito</i> em espaços educacionais.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	138
ANEXOS	145

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi realizado a partir de uma pesquisa-imersão-residência em três grupos teatrais: Yuyachkani - Lima/Peru; Luna Lunera – Belo Horizonte/Brasil e o Teatro Experimental do Porto-Portugal, para observar seus processos criativos na construção de espetáculos singulares, tendo como referência as narrativas pessoais dos próprios atores. Atravessado pelas experiências vividas nestes grupos, foi criada a cena performativa *O Corpo que transito*.

O neologismo *criador* surge, neste trabalho, como uma palavra para provocar uma diferenciação de termos e conceitos já conhecidos como “ator criador” ou “dramaturgia do ator”. No tempo presente, alguns atores e atrizes tem seus trabalhos artísticos aliados ao engajamento com questões sociais e também com as suas questões pessoais. Esse aspecto híbrido de vida e arte engajada é o que para nós define a poética dos *criadores*.

Cada vez mais os espetáculos cênicos são construídos com as vivências dos próprios atores, mas as vivências não no sentido de aprimoramento de técnicas de interpretação ou atuação, e sim, quanto a utilização de elementos biográficos, o que pode ser denominado por “auto-ficção”, conforme estudos de Philippe Lejeune (2014), Anna Faedrich Martins (2014) e Janaina Leite (2017).

O que move alguns atores a criarem uma dramaturgia a partir de suas próprias memórias? Que transformações ocorreram nas artes da cena, para que as produções teatrais contemporâneas, empreguem diferentes metodologias para a criação e construa dramaturgias a partir das memórias de atrizes e atores? É possível que este teatro criado com uma dramaturgia a partir das memórias de criadores tenha elementos de decolonialidade?

Estas questões guiam o trabalho, assim como a noção atualizada que se tem hoje sobre dramaturgia(s), cuja terminologia foi semanticamente ampliada no campo teatral e não fica mais reduzido à escrita textual, que via de regra sempre antecedia quaisquer criações teatrais.

A pesquisa foi desenvolvida na linha *Poéticas Contemporâneas* no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea - ECCO, que é um programa interdisciplinar da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT. Inicialmente o projeto de pesquisa propunha uma historicização da trajetória da *Cia. Teatro Mosaico-MT*, companhia que tem contribuído para a formação do campo teatral mato-grossense e da qual faço parte. A experiência acumulativa com as funções de autodireção e atuação nos espetáculos da *Cia. Teatro Mosaico*, foi o que me levou a querer refletir sobre o ato criativo específico para o trabalho de ator.

Passado o primeiro ano acadêmico no Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – ECCO, optamos por deixar a trajetória da *Cia. Teatro Mosaico* apenas como referencial e motivador desta pesquisa para buscarmos outras referências para observação. Assim, com a opção por conhecer *in loco* três diferentes metodologias de criação teatral, elegemos o Grupo *Yuyachkani - Lima/Peru*, *Luna Lunera – Belo Horizonte/Brasil* por serem referências no contexto da produção teatral Latino Americana e o *Teatro Experimental do Porto-Portugal*, como referência para tratarmos das influências européias em nosso teatro. A alteração inverteu o foco inicial desse estudo, passando a ser uma cartografia sobre a produção artística de três contextos distintos como *Brasil, Peru e Portugal*, que contamina uma experiência criativa.

A reorganização da pesquisa se deu para detectar em outras práticas de produção teatral, alguns dos conceitos que são estudados pelo grupo de pesquisa *Artes Híbridas: intersecções, contaminações e transversalidades* do PPGECCO/UFMT, do qual faço parte. Dentre o que foi observado nos três processos criativos distintos, constatou-se que todos eles dialogam com teorias da arte contemporânea, onde é inevitável uma produção artística sem que se façam citações, paródias e agenciamentos. Entre os grupos observados, *Luna Lunera (Brasil)*, *Yuyachkani (Perú)* e o TEP, Teatro Experimental do Porto, cujas temática e poética destoam das práticas dos grupos Latinos Americanos aqui estudados, ambos utilizaram as *teatralidades do real* em diferentes experiências. Todos os grupos trabalham com criação dramatúrgica em processo, conforme será abordado no capítulo intitulado *Teatralidades do real nos percursos de dramaturgias a partir de criadores*.

Num âmbito de experimentação prática, propus deixar-me contaminar com as estéticas e metodologias diversas observadas, para posteriormente empreender o meu próprio ato criativo e de certa forma também cartografá-lo. O resultado dessa experimentação foi a concepção, produção e exibição da cena performativa *O corpo que transito*, realizada concomitante à escrita da tese. Após conhecer diversas experiências de engajamento artístico ao longo desta pesquisa, fortaleceu-me a ideia de realizar experimentações cênicas dentro de escolas. Eis uma das razões que me instigou a criar e também apresentar *O corpo que transito* em contextos escolares, de modo que estes registros fossem inseridos na tese, a fim compartilhá-los com pesquisadores e estudantes de artes da cena.

Entre caminhos e descaminhos durante o percurso de escrita desta tese, recorri também a teoria da “Antropologia Teatral” de Eugênio Barba, que reverbera em meu imaginário desde a graduação. Muito provavelmente ainda seguindo os rastros de uma luminescência eurocentrista de uma Europa que não sai de nós. Por isso, fui ao encontro *Artes Secreta do Ator* que é realizado anualmente em Brasília-DF e tem sempre Eugênio Barba do *Odin Theater-Dinamarca* como figura central desse *workshop*.

A edição do encontro em 2014 recebeu também como convidados o diretor Miguel Rubio e a atriz Theresa Ralli, membros do Grupo *Yuyachkani* do Peru. Este grupo latino americano com quase meio século de existência, e que a partir da década de 1980 produz um teatro que se aproxima do ativismo¹, era para mim um grupo ainda desconhecido. Mas este contato com Yuyachkani causou-me tal impacto, justamente no momento de reelaboração do projeto

¹ O ativismo distingue-se pelo uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos. Desta forma, é característico desse tipo de arte política a participação direta, configurando formatos de situações que vai do artista crítico até o engajado ou militante. O artista ativista situa-se no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato. Portanto, torna-se fundamental no ativismo o reconhecimento do outro e também a crítica das condições que produzem a contemporaneidade. Neste forte envolvimento social, tem-se, assim, reduzida a autonomia da arte e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética. (CHAIA, 2007 p.10) Informações obtidas no artigo: *Ativismo – Política e Arte Hoje* de Miguel Chaia, publicado na *Revista Aurora* (2007) Disponível em: https://www.pucsp.br/revistaaurora/edicoes_pdf/Aurora_1.pdf Data de acesso 12/03/2019.

desta pesquisa, que mais uma vez durante o processo investigativo, fui levado a um desvio de percurso.

Foi no laboratório do *Artes Secreta do Ator* (2014), a partir das demonstrações de trabalho apresentadas por ambos grupos *Odin Theater* e *Yuyachkani*, que mais reverberou e me chamou a atenção, a postura dos artistas e a metodologia de criação empregada pelo Grupo Yuyachkani como o recurso das “desmontagens cênicas”. Esta prática que tem sido muito difundida pelo grupo Yuyachkani, consiste em apresentações pedagógicas, que segundo Ileana Diéguez

As desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena, sempre a partir de propostas e desenvolvidas primordialmente pelos atores em diálogo com os diretores. E, se tornaram um “espetáculo” que complementava o repertório dos grupos, eram, acima de tudo, performances que evidenciavam a complexidade poética e técnica dos criadores cênicos. (DIÉGUEZ, 2014 p.08)

A prática de utilização das desmontagens cênicas iniciou na América Latina, a partir da década de 1990 durante o acontecimento dos encontros da *Escola Internacional de teatro da América Latina e Caribe – EITALC*. “Os processos de pesquisa gerados a partir a *Eitalc* foram impulsionados por demonstrações de trabalhos (...)” (DIÉGUEZ, 2018 p. 16), que no ano de 1995, quando a *Eitalc* foi sediada em Lima no Perú, o grupo anfitrião intitulou o XVI encontro com “Desmontagem: encontro com Yuyachkani”.

Ainda acerca das desmontagens cênicas recorro a explicação de Diéguez:

A força destas demonstrações está nos processos de investigação, acumulação e criação dos atores, em diálogo com seus colaboradores e diretores. São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que o grupo de artistas decide compartilhar de maneira ampla ou restrita. Por isso, 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. (DIÉGUEZ, 2014 p. 06/07)

Conforme menciona Ileana Diéguez sobre a utilização de “estratégias poéticas” , é desse modo que atuado o grupo peruano, que tem um discurso ideológico bem fundamentado e com uma trajetória que já ganhou várias publicações científicas entre artigos, dissertações e teses. No livro *Raíces y Semillas - Maestros y Caminhos Del Teatro em America Latina* de Miguel Rubio Zapata, lançado pela Editora Grupo Cultural Yuyachkani – Lima Peru – 2011, é possível conhecermos as razões que os fazem interessar em produzir um teatro que fala especificamente “*sobre los problemas que nosotros consideramos fundamentales de nuestra historia, nuestra identidade social, de nuestra cultura deformada y difícil de estructurarse.*” (RUBIO, 2011 p.39) e isso é o que mais importa para os cidadãos artistas do *Grupo Yuyachkani*.

Após participar do processo de imersão no *Artes Secreta do Ator (2014)*, tomei conhecimento da realização do *Encuentro Pedagógico - Laboratório Abierto com Yuyachkani*, que acontece desde 2009 na Casa de Yuyachkani em *Magdalena del Mar* em Lima no Perú. Na edição de julho de 2015 me inscrevi e fui um dos artistas selecionados e ali advindos de vários países da América Latina e até da Europa. Neste encontro de compartilhamento, os participantes durante dez dias fizeram uma experiência imersiva com os treinamentos e metodologias de criação comandados pelos membros do grupo. Desta vivência foi possível produzir um diário de bordo, que desdobrou em artigos científicos apresentado e publicado nos anais dos *Congressos da Abrace 2017 e 2018*, bem como culminou na redação do segundo capítulo desta tese.

No segundo semestre de 2015 iniciei a visitação da sede do Grupo Luna Lunera em Minas Gerais, o que demandou uma sequência de viagens entre Cuiabá e Belo Horizonte entre outubro de 2015 a março de 2016. Esse processo consistiu em estar presente nos ensaios do grupo desde o processo inicial, onde fui registrando cada etapa da montagem desta produção até a estreia do espetáculo *Urgente*. Nesta ocasião, foi possível dialogar com os atores durante os seis meses de produção de um espetáculo. Ali pude conhecer a processualidade durante a experiência imersiva com o grupo. Desta vivência

produzi um diário de bordo, que auxiliou na redação do terceiro capítulo desta tese.

Depois de participar por dois anos consecutivos da concorrência de bolsas de estudos do *Programa Erasmus Mundus da Comissão Europeia*, fui contemplado com uma bolsa de mobilidade internacional para aluno investigador na *Universidade de Porto* em Portugal. No segundo semestre de 2016 embarquei para Portugal e lá concomitante aos encontros e seminários na *Universidade do Porto*, participei como observador na sede do grupo *Teatro Experimental do Porto*, acompanhando a montagem de dois espetáculos *What Rogue Am I?* e *O Grande Tratado da Encenação*, o que demandou num acompanhamento dos ensaios diários entre setembro de 2016 a abril de 2017. Esse processo consistiu em estar presente diariamente nos ensaios do grupo e pude registrar cada etapa das montagens, desde o processo inicial até as respectivas estréias de cada um dos espetáculos. Na ocasião desta experiência imersiva durante oito meses junto ao TEP, foi possível dialogar com os participantes, além de registrar toda a metodologia de criação do grupo.

A partir das vivência imersivas, foi produzido um diário de bordo, que me ajudou a constatar, que embora hajam mecanismos em comum aos três grupos, como a realização de leituras de mesa ou jogos de improvisações, ainda assim, no grupo europeu, trata-se de um modo de encenação mais tradicional, no sentido de trabalharem com uma dramaturgia previamente escrita. O modo de criação do TEP revelou ser menos inovador em relação aos procedimentos de autoficção e autobiografias como os que são praticados pelos dois grupos Latinos Americanos aqui estudados. O TEP ao longo de sua trajetória optou por criar obras de ficção, a partir dos textos da dramaturgia clássica ou criação de uma dramaturgia, a partir de referências e iconografias da literatura mundial. Esta foi a razão para não avançarmos com o estudo da poética do grupo português, que serviu como elemento comparativo e delimitador ao longo da pesquisa, que foi direcionada para o teatro e decolonialidade.

Ainda em Portugal, a partir da experiência de assistir como ouvinte as aulas da disciplina *Processos Investigativos* que era ofertada aos alunos de mestrado e doutorado em Educação Artística na *Faculdade de Belas Artes da*

Universidade do Porto, pude nessa ocasião, conhecer as várias pesquisas ali em andamento e também apresentar o meu projeto de pesquisa do ECCO/UFMT. Por meio de uma parceria com um outro aluno pesquisador, Jeronimo Vieira, brasileiro que estava cursando seu doutorado em Educação Artística na *Universidade do Porto*, propusemos e construímos um experimento cênico, que culminou em uma cena performativa intitulada *O corpo que transito*. Esta cena performativa foi experimentada publicamente em espaços da *própria Faculdade de Belas Artes* da Universidade do Porto (2016) e também na ocasião do *Congresso Vamos Falar de Gênero da UFMT* (2017).

Esta cena performativa foi apresentada posteriormente para os estudantes do ensino fundamental da *Escola Municipal Professora Celina Guimarães Viana* no município de Mossoró-RN (2018), participou da abertura da Exposição *Viver é um ato político: nossa arte nossa voz*. no Museu da Imagem e do Som – MISC Cuiabá MT 2018, compôs a *Mostra Mato-grossense de Artes Cênicas 2018* e a *Mostra de Processos – Aldeia Guaná 2018* no Teatro SESC Arsenal. A partir destas experiências práticas foi possível produzir um artigo científico, que foi apresentado nos Congressos da ABRACE 2017/2018 e no CONINTER 2017. Esta experiência serviu para a redação do quarto capítulo da tese.

Não tenho aqui a pretensão de esgotar um tema como processos criativos na cena teatral contemporânea, que em face de múltiplos atravessamentos, abre possibilidades para diversos estudos, justamente por que trabalha com várias vertentes e possibilidades estéticas. Nos processos de criação dos três grupos visitados: *Grupo Yuyachkani- Lima/Peru*, *Luna Lunera – Belo Horizonte/Brasil* e *Teatro Experimental do Porto-Portugal*, notou-se que as fronteiras entre a arte e vida podem se misturar, conforme está detalhado em capítulos separados que abordam a poética de cada grupo. Deste modo realidade e ficção se hibridizam nos processos que fazem emergir “dramaturgias a partir de criadores”, construídas seja com uma recordação de infância de uma atriz; um fato presenciado por um dos atores; relatos sobre vidas de pessoas desaparecidas ou uma carta deixada por alguém.

Os espetáculos teatrais, no presente, vão sendo construídos a partir de uma mistura entre realidade e ficção como foram encontrados nas encenações dos *Grupos Yuyachkani* e *Luna Lunera* e não detectado nas produções do Teatro Experimental do Porto até então. O teatro tradicional, aquele que é criado a partir de dramaturgias previamente escritas, com unidades de tempo e lugares de ação definidos, este teatro continuará sempre existindo. Por outro lado, os textos prontos com personagens ficcionais previamente delineados por dramaturgos, vão cada vez mais dividindo espaço com as obras oriundas das novas formas de criações dramatúrgicas. São práticas criativas, que até pode um dramaturgo escrever, mas o teatro tem surgido daquilo que os atores e atrizes externam durante os improvisos na sala de ensaios, a partir de suas memórias e seus posicionamentos. Essa prática é o que defenderei a seguir como sendo um modo de construção de “Dramaturgias a partir de criadores”, que podem vir a revelar traços decoloniais nas dramaturgias atuais, conforme as que foram identificadas recentemente nos trabalhos dos *Grupos Yuyachkani* e *Luna Lunera*.

Capítulo 01

TEATRALIDADES DO REAL NA CRIAÇÃO DE DRAMATURGIAS A PARTIR DE CRIADORES

Os “teatros do real” (SAISON, 1990) abriram outras possibilidades para o teatro. A partir de então, as experiências cênicas culminaram em construções de espetáculos com estruturas narrativas fragmentadas, formato de instalações cênicas e até a cena que tem se assumido mais recentemente como “teatro pós-dramático” LEHMANN (2011). As “teatralidades do real” segundo Silvia Fernandes, possibilitam “criações em que a autonomia da linguagem cênica, a autorreferência, a fragmentação e a autorreflexividade levaram os artistas a debruçar-se sobre a própria prática do teatro.” (FERNANDES, 2013).

A utilização de elementos criativos para a construção de obras artísticas que misturam realidade e ficção, pode explicar algumas experiências cênicas que no presente buscam fazer com que os espectadores saiam do lugar comum daquele público passivo que apenas contempla. Por isso o “teatro do real”² prima por “descobrir como acordar um espectador que está dormindo a toda hora. Não é apenas o intuito de fazê-lo reagir só pelo prazer, mas fazê-lo reagir de forma inteligente, não só pela provocação” (FÉRAL, 2011, p. 182) e esta é uma das justificativas para a inclusão de “elementos do real” nas artes da cena.

Aberturas, experimentações e contaminações estéticas na prática teatral ocorreram desde o início do século XX. Isso tem implicado, desde então, na utilização de elementos criativos extraídos da vida real. Desse modo, surgiram as encenações construídas sem um texto dramático previamente escrito, fragmentadas e avessas à fábula. Mas cabe observar que “em direção oposta, de intensa abertura para o mundo, os teatros do real funcionam como sintoma de uma cena plantada diretamente no terreno do social. Mas nem por isso filiam-se ao realismo político característico dos anos 1960. (FERNANDES, 2010 p.2) Assim os “teatros do real” tem priorizado as criações que são erguidas em

² A noção de “Teatros do real” que é termo criado por Maryvonne Saison em 1990. A expressão “teatro do real” será uma das terminologias recorrentes ao longo dessa tese para referir aos espetáculos de artes da cena criados com variados elementos verídicos e fatos comprovados como: biografias, memórias, relatos, notícias, testemunho, documentos entre outros.

conexão direta com questões sociais do tempo presente e estas são algumas das características das artes da cena na era do “teatro pós-dramático”.

Ao ler os estudos de Marivone Saison, a pesquisadora Silvia Fernandes observou que

(...) em determinadas experiências do teatro contemporâneo priorizava-se a concretização material da presença do ator, do espaço, do objeto e da situação, em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa. A problematização do representado seria feita em proveito da apresentação única, singular, na tentativa de preservar a materialidade do acontecimento e a contundência crítica de eventos de risco. (FERNANDES, 2010 p.2)

Dentre algumas criações latino americanas contemporâneas que utilizaram das “teatralidades do real”, a título de exemplos de uma “concretização material da presença do ator” que dialoga com questões sociais do tempo presente, podemos apontar aqui as encenações como: *Prazer* (2012) e *Urgente* (2016) montagens do grupo Luna Lunera; *Sin Título – Técnica Mista* (2004) e *Discurso de promoción* (2018) ambas montagens do Grupo Yuyachkani; *Festa de Separação: um documentário cênico* (2009) com Janaina Leite e Felipe Teixeira Pinto, *Conversas com meu pai* (2014) espetáculo solo de Janaina Leite; *Luis Antônio Gabriela* (2011) encenado pela Cia. Mungunzá de Teatro; *BR Trans* (2016) espetáculo solo de Silvero Pereira; *Ora Morten* (2015) espetáculo solo com Daniela Leite e *In Próprio para Dinossauros* com Karina Figueiredo e Daniela Leite, ambas encenações do In-Próprio coletivo e os solos de dança-teatro *Selfie* (2015) e *Proibido para Menores* (2018), ambos com Elka Victorino. Cabe dizer que a menção destes títulos e coletivos aqui apontados, jamais pretende excluir diversos outros exemplos Latino Americano de produções teatrais que se valem da criação que utiliza dos “teatros do real”.

O pesquisador Hans-Thies Lehmann (2011) no seu livro *Teatro Pós-Dramático*, detalha historicamente a transição estética do teatro que começa no final do século XIX e ganha força a partir da década 1960. Para Lehmann “O impulso para a constituição do discurso pós-dramático no teatro pode ser descrito como uma sequência de etapas de *auto-reflexão*, *decomposição* e *separação* dos elementos do teatro dramático”. (LEHMANN, 2011 p.78) Neste estudo, Lehmann menciona vários autores com os respectivos títulos de suas

obras, que contribuíram para fazer parte desse avanço desde o final do século XIX, passando inclusive pelas vanguardas históricas nos anos de 1950 e 1960. Cabe destacar que nos anos 1960, o teatro proposto por Bertold Brecht ganhou projeção, concomitante as várias experiências teatrais que avançaram até o que pode ser considerado como um “teatro pós-dramático” ao final do século XX.³

Em meados do século XX surgiu um modo de produção de espetáculos, criados não necessariamente a partir de um texto teatral prévio, e isso veio marcar a diferença entre as figuras do diretor teatral e do encenador. Desde esse momento a encenação contou também com novos recursos técnicos, (iluminação, sonoplastia, cinema, cenografia, maquiagem, figurinos e dramaturgia do texto) mas já provocando tensões e quebras de linearidades nas narrativas cênicas. (ROUBINE, 2003) Fosse com interrupções de cenas, uma música inesperada ou um ator olhando dentro dos olhos do espectador, e as vezes até a ele se dirigindo, tudo isso consistia na busca do efeito de distanciamento cênico muito difundido por Bertold Brecht. O distanciamento⁴ oriundo das experiências de estudos da linguagem poética no formalismo russo⁵ entre 1910 até 1930, buscava a todo momento lembrar à platéia de que ela estava vendo uma representação, mas para o fazer refletir e não apenas para o iludir.

³ Foi nesse contexto que a obra de Bertolt Brecht tornou-se conhecida na América Latina, quase imediatamente depois do conhecimento das teorias de Konstantin Stanislavski em torno do trabalho do ator e do papel do diretor na conformação de uma linguagem cênica. Informações disponíveis em <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/t/teatro> Acesso em 07/04/2019

⁴ Não é monopólio brechtiano o conceito e emprego artístico do *Verfremdungseffekt*. O efeito de distanciamento ou estranhamento vigora no cerne do programa formalista (russo), e, segundo Anatol Rosenfeld, fora já meditado pelos clássicos Racine e Schiller. Sujeito aos propósitos de cada época e de cada pensador – singularizar a percepção, desmontar um mecanismo ideológico etc –, o efeito de estranhamento está presente também no teatro de Samuel Beckett. Informações disponíveis em: <http://www.questaodecritica.com.br/tag/verfremdungseffekt/> acesso em 03/01/2019

⁵ “Por sua originalidade e precoce constituição enquanto grupo com uma metodologia inovadora e teoricamente bem organizada de análise literária, merece ser considerado como pioneiro na fundamentação da teoria literária contemporânea, o grupo dos chamados formalistas russos: Roman Jakobson, Victor Chklóvski, Bóris Eikhembbaum, Iuri Tynianov, Óssip Brik, Viktor Vinogradov, Bóris Tomachévski, Lev Iakubínski, Viktor Jirmúnski, Grigori Vinokur, Evgueni Polivanov, Vladimir Propp, Piotr Bogatyriov e Serguei Bernstein, cuja atividade esteve de início ligada à OPOIAZ, (Óbchchestvo po Izutchéníu Poetítcheskovo laziká – Associação para o Estudo da Linguagem Poética), fundada em São Petersburgo em 1916.” Essas Informações estão disponíveis em: <https://intermidia.wordpress.com/textos/ensaios/o-formalismo-e-o-estranhamento-literario/> - Acesso em 03/01/2019

Constantin Stanislavsky, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky e Eugenio Barba dentre outros nomes, foram precursores de caminhos para um teatro anti-ilusionista. Seus trabalhos nos levaram ao que ainda hoje estamos sistematizando e fundamentando sobre as criações dramáticas, a partir da proposição de atores e de atrizes. As experimentações desses artistas nas mais diferentes frentes, contribuíram para a ampliação das possibilidades cênicas que se tem hoje seja no “teatro pós dramático” ou com as “teatralidades do real”.

Assim como fôra proposto anteriormente por Antonin Artaud, o diretor Jerzy Grotowsky também seguiu no mesmo rumo, quanto a questão de os atores não atuarem a partir de personagens previamente escritos. Mas Grotowsky avançou sobre esse aspecto, pois para ele “As personagens destinadas a cada ator eram como bisturis mais exatos para cada tipo de pele.” (LIMA, 2012 p.341).

Para Erika Fischer-Lichte (2013) Jerzy Grotowsky foi o precursor do uso do papel ficcional com a finalidade de revelar o “ator sagrado”, que deveria emergir das “vivências, memórias, desejos, segredos nostalgias, vergonhas, medos, prazeres, corações de cada ator, vistos a partir de, e em confronto com certos valores carregados pelos mitos, passaram para o centro da cena.(LIMA, 2012 p.341)” Em “*Palavras Praticadas*”⁶, livro de Tatiana Motta Lima (2012) a autora desmitifica muito do que se diz a respeito do “teatro físico” e nos auxilia a entender a condição do “ator propositor”, termo oriundo do *Teatro Laboratório*, onde “empreendeu-se uma investigação sobre o chamado corpo-voz do ator na qual as noções – e práticas de – treinamento, partitura signos vocais e corporais aparecem pela primeira vez.” (LIMA, 2012 p.75)

Os atores e atrizes que trabalharam com Grotowski seguiram em busca de uma interpretação anti-naturalista, primando por um caminho denominado entre eles como sendo o da “artificialidade”. Isto consistia numa exploração e treinamento corporais para se obter gestuais de uma corporalidade extra-

⁶ No livro “*Palavras Praticadas*” (2012), Tatiana Motta Lima apresenta sua investigação sobre as metodologias de criações cênicas utilizadas entre os atores e atrizes do grupo de teatro de Grotowsky. Esta publicação é uma grande contributo da pesquisadora, cuja obra ajuda a desconstruir algumas atribuições distorcidas sobre do teatro grotowskyniano.

cotidiana. O labor era desconstruir referências cristalizadas e amarras estéticas. Por isso, falava-se de libertar o corpo de aspectos limitadores no campo do inconsciente do artista, ou seja, desprender-se daquilo que os bloqueavam a criatividade.

Ainda sobre a metodologia teatral experimentada por atrizes e atores que trabalharam com Grotowski, Lima observa:

O ator passou a ser, por exemplo, o único produtor dos vários efeitos sonoros da cena e, assim, sua voz teve de ser capaz de atingir diferentes registros, entonações ou nuances diversas. Seu corpo também teve de realizar diversos movimentos que fugissem da esfera dos movimentos cotidianos, se aventurando, cada vez mais em gestos inusuais. O que interessava era a produção de signos sonoros e corporais que pudessem ser fixados precisamente em uma partitura. (LIMA, 2012 p.77)

As expressões “teatro físico”, “teatro pobre” ou “ator propositor”, são algumas das terminologias que ganharam muitos adeptos, e elas tentam sintetizar ou apreender modos de criação empregados desde o período de maior destaque do *Teatro Laboratório*. O que fôra considerado como sendo um “método de Grotowski”, tornou-se bastante difundido em meados da década de 1960. Embora naquele momento o próprio Grotowski já havia revisado o seu próprio modo de fazer teatro; seus escritos; seus discursos e ele mesmo cogitou uma anti-tese sobre as metodologias praticadas no *Teatro Laboratório*. Como observado por LIMA (2012), Grotowski controlou o quanto pôde a produção editorial a partir de seu trabalho, pois quando o mestre e a metodologia tornaram-se bastante conhecidos, ele afirmava ser um criador “anti-método” e que não queria discípulos.

Dentre várias possibilidades que podemos encontrar para definir o que seja a presença cênica no contexto da contemporaneidade, nesse mesmo estudo de Tatiana Motta Lima (2012) citado acima, há uma definição no capítulo “Noção de espectador em Grotowski”, que discorre a maneira de como os artistas ao trabalharem com Grotowski, buscavam a instauração da presença cênica no trabalho de ator:

“Assim, sem trabalhar diretamente para o espectador, sem visar a atingi-lo, parece que o próprio processo do artista ou performer – processo de pontífex (em latim aquele que constrói pontes) com relação a seu próprio organismo – mobiliza forças que

podem, de certa forma, fazer com que as testemunhas entrem em estados intensos, percebam uma presença, presença que não é aquela do próprio ator, mas que aparece por intermédio dele.” (LIMA, 2012 p. 382)

Os treinamentos no *Teatro Laboratório* com Grotowski, buscavam “[...] desbloquear e não ensinar habilidades, os impulsos psíquicos liberados eclodiam em reflexos - motores, musculares – exteriores” (LIMA, 2012 p.151). Ante a difusão da necessidade o artista se conscientizar quanto a sua preparação e capacitação com um corpo sensível para expressar o inusitado, desde Stanislavsky até o presente, a atuação cênica avançou e expandiu muito.

As teorias de Erika Fischer-Lichte (2013) e Tatiana Motta Lima (2012) são aqui trazidas para referendar os precursores das pesquisas no campo da “dramaturgia do ator”, de modo que possa dialogar com a prática de construir “Dramaturgias a partir de criadores”. Vale lembrar que neologismo criador é usado com uma palavra provocadora, a fim de que possamos refletir, a partir dos processos criativos dos grupos Luna Lunera e Yuyachkani, cujas produções buscam escapar ao poder hegemônico do estatuto estético de um teatro eurocentrista.

1.1 Engajamento artístico para construção de dramaturgias

No capítulo “princípios que retornam” do *Tratado de antropologia teatral*, Eugênio Barba ao tratar sobre “O corpo decidido”, explica que “Para encontrar a técnica extracotidiana do corpo, o ator não estuda fisiologia, mas cria uma rede de estímulos externos aos quais reaciona com ações físicas.” (BARBA, 2012 p. 53) Por isso atualmente o trabalho de atrizes e atores não consiste como anteriormente, apenas em memorização de textos previamente escritos ou na execução de uma coreografia ou partitura corporal. Existe um entendimento ampliado sobre a necessidade dos artistas aprimorarem suas habilidades cênicas, bem como engajar-se em questões sociais e que estejam relacionadas com a temática de suas criações. Esse aspecto de engajamento, imbricado com aspectos biográficos e buscam expressar uma resistência decolonial, isso é o que em nossa análise contribui para as construções poéticas de um *criador* ou uma *criatriz*, conforme será desenvolvido mais a seguir.

Ainda no campo dos treinamentos para o exercício de atuação, Andrea Stelzer observa que:

O treinamento é uma chave indispensável para o ator transformar seu corpo-mente, permitindo não só desenvolver um corpo cênico, uma presença, mas também um comportamento cênico, uma lógica de agir e de pensar cenicamente; de ser real sem ser realista. O treinamento é uma forma de aprimorar o corpo extra cotidiano, de perceber uma conexão interior das imagens e expressá-las de diferentes formas. (STELZER, 2010 p.68)

Seguindo as pistas com os avanços sobre a noção do artista criador, o que ora denomino por “construção dramatúrgica a partir de criadores”, tomo emprestado o pensamento da artista pesquisadora Daniela Leite (2015), que afirma que

Cada vez mais, o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu nome, assume a “cena” para trazer sua visão de mundo, sua história, seu corpo marcado por essa visão. (LEITE, 2015 p.10)⁷

Esta afirmação de Daniela Leite nos ajuda elucidar o engajamento artístico e vidas pessoais que tenho defendido, e ao meu ver, traduz a atuação de criadores compromissados com as artes da cena na contemporaneidade. Nesse mesmo viés de reflexão, trago também a explicação de uma outra atriz pesquisadora, Janaina Leite, sobre o uso de depoimentos e arquivos pessoais em favor de construções dramatúrgicas, que num contexto de autoralidades, uma obra

(...) dentro deste panorama, convida o artista a engajar-se em primeira pessoa e transformar a cena, a obra, num depoimento próprio, afirmado, que não se confunde mais com o discurso de uma personagem ou um autor-dramaturgo que não seja ele próprio. Este é um gesto marcante da contemporaneidade, frequentemente associado à performance, em que o trabalho passa a ser muito mais individual, (...) (LEITE, 2014 p.34)

Nos processos de produção das artes da cena do presente, pelo menos no campo do teatro de pesquisa, tem sido recorrente relatos sobre as práticas de criação, onde nas salas de ensaio, encenadores e/ou dramaturgos estimulam

⁷ Fragmento da dissertação *CORPO EX-POSTO: Disparador de Possibilidades na obra de Elisa Ohtak* defendida por DANIELA CORREA LEITE no PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO de ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA do INSTITUTO DE LINGUAGENS da UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO – 2015.

atores e atrizes, para que eles, por sua vez, forneçam o material criativo a partir de si, que posteriormente é transformado em textos, cenas, músicas, figurinos, cenografia, iluminação entre outras dramaturgias a partir dos criadores.

Antes de um aprofundamento nas questões das obras teatrais que consistem em misturas de realidade e ficção, cabe apontar que atualmente cada vez mais as criações cênicas são híbridas e optam por caminhos que embaralham o real com o ficcional, almejando a instauração de uma presença de ator e ao que ele possa significar ou corporificar. Esteja o ator ou a atriz sobre um palco ou atuando através de um suporte como película e/ou mídia digital, bem como apresentando um personagem ou uma testemunha sob a condição de “prova viva” de uma narrativa cênica, Óscar Cornago em uma análise no campo do audiovisual, afirma que

O que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui, uma “ponte” entre o que foi e o que é, o mito de uma recuperação “real” do passado em tempo presente, a garantia física de uma verdade para cuja construção contribuíram de forma decisiva os meios de comunicação (dessa verdade). (CORNAGO, 2009 p.102)

Seja um espetáculo cênico construído com a presença de “não-atores” na condição de testemunhas e/ou com artistas, que para criarem se valem de “teatros do real”, “algo é certo: na medida em que esses elementos passam a fazer parte da realidade artística, ganham natureza ficcional, ou seja, artística. (SALLES, 2011 p.106). Independente de que os envolvidos sejam artistas ou não, as “teatralidades do real” dão mais densidade a obra de arte resultante, pois existe sempre uma implicação do real em certa medida.

O desempenho da performance⁸ de um artista quanto a sua atuação cênica hoje é muito mais abrangente do que era até meados do século XX, quando surgiam as novas investidas e experimentações no campo das artes. Seja em processos de criação ou em realizações espetaculares, o teatro tem se desviado do textocentrismo e cada vez mais não fica restrito as salas de

⁸ A palavra *performance* é utilizada em várias partes dessa tese, mas significando o desempenho artístico do(a) artista intérprete na cena. Por outro lado, quando houver a necessidade de tratar sobre *performance* enquanto linguagem, neste caso ela será destacada como gênero artístico.

espetáculos. Na cena teatral contemporânea, o ator ou a atriz devem estar muito mais conscientes de que as obras resultantes, levam em conta os contextos e as vivências dos seus criadores. Por isso há que se considerar que tempo e espaço afetam os artífices, pois é desses atravessamentos que surge a matéria prima para criação. Conforme observado por Cecilia Salles no campo de estudos das artes plásticas, urge entender que

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolve sua produção. (SALLES, 2011 p.45)

Seguindo essa idéia dos atravessamentos que são inerentes ao ser humano, especialmente com os artistas e em quaisquer linguagens, segundo Peter Brook, importante criador que renovou os modos de fazer teatro na contemporaneidade, ele observa que

A vida se move, influências se exercem sobre o ator e sobre o público, e outras peças, outras artes, o cinema, a televisão, os acontecimentos de hoje se unem numa contínua reescrita da história e na correção da verdade de cada dia. [...] No teatro toda forma que nasce é mortal; toda forma deve ser reconcebida e sua nova forma de concepção trará marcas de todas as influências que a rodeiam. Nesse sentido teatro é relatividade. (BROOK, 2015 p. 28)

Desde as aberturas provocadas pelas vanguardas históricas, na atualidade a criação de uma obra de arte tem partido da autocrítica do próprio fazer artístico, mas buscando através de questionamentos, experiências e possibilidades para conexão e transformação do entorno social, tanto para os próprios criadores, quanto para os possíveis espectadores. Sobre isso Jean Jacques Roubine propõe que:

É preciso delimitar e explorar o campo em que essa experiência cruza com a do espectador: herança coletiva, feita de valores comuns, de sofrimentos partilhados, de tabus assumidos, na qual toda uma sociedade forja sua identidade. São os grandes mitos da modernidade que fundam essa herança. Mitos humanistas, mitos greco-latinos, mitos cristãos, mitos da barbárie contemporânea, Acrópolis (1962) celebram a tradição na qual a civilização ocidental bebe sua legitimidade. (ROUBINE, 2003 p. 195)

Nos estudos de antropologia teatral, segundo Eugênio Barba, na prática teatral do ocidente, “o trabalho do ator tem sido orientado por uma rede de ficções, de “se mágicos”, que estão relacionados com a psicologia, o caráter, a história de sua pessoa e de seu personagem.” (BARBA, 2012 p. 53) Ante ao fenômeno teatral que acontece durante uma apresentação, seja em um espetáculo, uma experiência cênica ou uma performance, importante é entender que “O teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também ao contexto real em que ocorre um entrecruzamento único de vida real e cotidiana e de vida esteticamente organizada.” (LEHMANN, 2007 p.18) Por isso é preciso considerar que toda a teatralidade emerge de entrecruzamentos de sentidos e significações, mas isso só é possível quando o espectador tem diante de si a presença de pelo menos um ator ou uma atriz atuando. São as atrizes e os atores, através de suas presenças, que têm o poder de fazerem a ponte, seja entre a arte e vida ou entre a realidade e ficção.

Estamos na era do “espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2008), em que os artistas devem buscar não impor ou querer instruir à sua audiência. Cabe ao espectador ante a um “teatro de Cultura(s)” (PAVIS, 1990), correr atrás de placas, pistas ou o que valha para ele próprio atribuir sentido ao que vê. Este é um tempo cujos caminhos teatrais, pelo menos aqueles que usam das teatralidades do real, também buscam fugir do textocentrismo, o que ora pode ser denominado de “Pós-dramático” (LEHMANN,1999).

O texto teatral torna-se um dentre outros elementos na prática da encenação híbrida, englobando diversas linguagens em uma mesma encenação. Por isso a presença do “ator é, em situação e em tempo real, peça-chave na articulação entre as diferentes dramaturgias em cena.” (STEFÂNIA, 2013). Considerando que em várias épocas elegeu-se um aspecto teatral como a carro chefe, assim como houve a era do autor; do encenador; do cenógrafo, pode-se dizer que na atualidade é o trabalho do ator que passa a dar tônica para a criação teatral, a partir de proposições e posicionamentos dos próprios criadores, que por meio da atuação reescrevem dramaturgias.

Sobre a prática de criar não a partir de uma literatura dramática que tem sido cada vez mais usual, Sílvia Fernandes em seu livro *Memória e invenção:*

Gerald Thomas em Cena, observou no conjunto das encenações do diretor Gerald Thomas, percebendo as alterações estéticas que ocorreram no teatro brasileiro em meados da década de 1990, desse modo, ela observa que

O teatro contemporâneo parece ser o final desse processo de separação paulatina entre fala e ação. Pois nesse teatro a fala não reflete e não corporifica o movimento do texto. São suficientemente conhecidos os mecanismos de epicização do drama, que permitem que ele vá perdendo cada vez mais seu caráter dramático, para se transformar em estrutura narrativa, poética, auto-reflexiva, simbólica, até que o dramático – até aí considerado o núcleo essencial de caracterização do teatro – seja abandonado em função de novos pressupostos. (FERNANDES, 1996 p.278)

Os estudos de Fernandes apontam que no fim da década de 1980 já existiam outros precursores da renovação estética da cena teatral brasileira, mas segundo a pesquisadora, Gerald Thomas se destacou naquele momento, porque a sua cena inovou ao lançar mãos de recursos como

A justaposição de elementos, a organização por cadeia de *leitmotive*, a desconstrução de linguagens artísticas, a substituição do drama pela espacialização, e o abandono do texto dramático como núcleo estruturador do espetáculo são os principais traços dessa tendência, presentes de maneira evidente em todos os espetáculos do encenador (FERNANDES, 1996 p. XI)

A utilização de elementos diversificados nos processos criativos teatrais, a partir da década de 1990, pode ser considerado um traço estético de encenadores como *Gerald Thomas, Antunes Filho, José Celso Martinez Correa, Denise Stoklos, Antônio Araújo, Cacá Carvalho ou Grupos como Lume, Cia. Pequeno Gesto, Grupo XIX, Tribo de Atadores Oi Nós aqui Traveis, Grupo Piolin, Cia. Dos Atores, Grupo Galpão, Cia. Armazém*, dentre alguns nomes de artistas e grupos, que empreenderam suas criações teatrais sem ser a partir de um texto dramático previamente escrito.⁹ Este outro modo de criação com dramáticas construídas em processo, abriu caminhos para novas experiências cênicas, o que culminou em espetáculos com estruturas narrativas

⁹ Os títulos aqui elencados, não tem a pretensão de restringir a quantidade de obras que podem exemplificar as mudanças estéticas conforme aponta Silvia Fernandes. Muitos outros espetáculos foram criados de norte a sul do Brasil, sobretudo no Nordeste brasileiro e isso merece ser aprofundado. Os exemplos aqui trazidos, correspondem as encenações que tiveram considerável destaque, conforme mostram estudos publicados em revistas científicas e jornais daquele período.

fragmentadas, instalações cênicas, teatro pós-dramático e até o que tem se assumido mais recentemente por teatralidades do real.

Por isso, surgiu uma outra vertente de produção de espetáculos, cujas cenas são híbridas de realidade e ficção que oscilam, pois “haverá sempre a instabilidade entre o real e o ficcional” LICHTTE (2013). É nisso que estão pautados muitos dos espetáculos na cena teatral contemporânea, buscando tornar instável o chão do lugar comum para o espectador.

Cada vez mais as obras tem lidado com as realidades cruas do cotidiano, e algumas vezes fazem a inserção de “não atores” em cena, ou até mesmo a participação de pessoas que apresentam biocaracterísticas como deficiências físicas e/ou alguma doença. Isso consiste em uma “ocupação do teatro pelas disfunções do corpo, da mente e do comportamento” (TONEZZI, 2011 p.17), e por isso cabe destacar que “trata-se aqui da presença em cena do que se configura como naturalmente grotesco, como o corpo disforme e mutilado ou o sujeito cujo comportamento esteja alterado por algum distúrbio físico intelectual ou mental [...] o grotesco como condição existencial.” (TONEZZI, 2011 p.19) Esta é uma dentre outras maneiras de produzir e oferecer teatro aos espectadores, que embora já estejam no século XXI e com tantas informações, eles ainda estão acostumados às narrativas que se desenvolvem sob uma linearidade aristotélica.

A noção de espectador também foi expandida e no presente tem-se o espectador participativo, *spectator* entre outras nomenclaturas. Mediante a proposta de caminhos contrários à construção da cena ilusionista, quanto a plateia que é um elemento fundamental para instauração do fenômeno teatral, cabe aqui apontar quão grande relevância teve o espectador para Grotowsky, conforme Lima observou, pois

Quando Grotowski privilegiou seja a participação ou seja o testemunho do espectador, ele visava exatamente a superar o lugar de contemplação e passividade que entendia ser o lugar oferecido ao espectador pelo teatro burguês. Rejeitou, como vimos, o teatro visto como obra final entregue ao olhar do espectador. E um dos caminhos para isso foi a rejeição de um espectador que se definia por ser o fruitor da obra teatral. Buscando a participação ou o testemunho, Grotowski oferecia uma anti-fruição e intentava penetrar em zonas de deslizamento entre teatro e ritual, arte e saúde, arte e vida, arte e sagrado. (LIMA, 2012 p. 309)

No tocante a utilização de “elementos do real” como sedimentos para o trabalho de criações teatrais, avançam as reflexões sobre o ator e seus modos de fazer, ou seja, atualmente multiplicaram-se as pesquisas para entender como se dão as poéticas de construções cênicas de atrizes e atores.

No presente, a ênfase tem sido no trabalho de atuação, mas que iniciou em 1905 com Edward Gordon Craig, que foi quem propôs ampliar a noção de interpretação para atuação cênica. De lá para cá já se falou da autonomia do “ator criador” (BARBA, 2012), conforme estudos da “antropologia teatral” ou do “ator compositor” (BONFITTO, 2013), que é aquele que junta referências diversas em prol de uma atuação. O enfoque no trabalho de atuação continuou ocorrendo e ganhou grande dimensão com a noção sobre o “ator propositor” (GROTOWSKY, 1965), até as mais recentes as definições como a instauração de uma “presença cênica” de acordo com (LEHMANN, 2011). Dentre tantas possibilidades de atuação para os trabalhos de atrizes e atores existentes no teatro contemporâneo, propomos uma provocação teórica com o neologismo “criador”. Conforme nosso entendimento os criadores não só pautam as suas criações com elementos e fatos verídicos como também produzem arte emitindo os seus pontos de vistas, por isso são sobretudo engajados artisticamente, pois

o desejo de real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação [...] (FERNANDES, 2013 p. 04)

Fatos reais sempre inspiraram a produção de obras de arte. Os acontecimentos que de alguma forma estão registrados ou vivos nas memórias das pessoas, assim como os aspectos biográficos dos próprios artistas criadores e intérpretes, no tempo presente, tudo isso pode ser matéria prima para acionar a criatividade. Esta prática tem sido recorrente na criação teatral atual, e dentre algumas explicações sobre a utilização da memória como recurso para criação artística recorro a explicação de Maurice Halbwachs para quem

No mais, fora das gravuras e dos livros, na sociedade de hoje, o passado deixou muitos traços, visíveis algumas vezes, e que se percebe também na expressão dos rostos, no aspecto dos lugares e mesmo nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidas por tais pessoas e dentro de tais ambientes, nem nos apercebemos disto,

geralmente. Mas, basta que a atenção se volte para esse lado para que nos apercebamos que os costumes modernos repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar. (HALBWACHS, 1990 p. 46)

Nesse sentido, o teatro que no presente opta por um caminho criativo de escavar lembranças e imaginários, desvelando as camadas de experiências vividas, na verdade esse modo de criação tenta recuperar elementos que marcou o artista, seja de bom ou ruim, e isso alimenta seu imaginário. Mas isso não ocorre no sentido de fazer reconstituição de fatos, e sim, dar-se a conhecer os traços e costumes modernos que “repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar” (HALBWACHS, 1990 p. 46), para criar e transformar em ficção aquilo que os criadores, segundo suas escolhas, julgam ser potentes para uma elaboração artística.

Ainda sobre desvelar o caos inerente aos processos criativos, recorro ao pensamento da escritora Marília Beatriz Figueiredo Leite, segundo ela

A vigília do Homem que vem a ser ator/artista/criador conduz a se defrontar com a memória. E esta, ordenadora do caos, preservando o eixo das cenas com o real, surge como medida ontológica, e assim, vem seu atributo que é reter o des/velado do qual o criador participa, conduzindo-o rumo à recordação do essencial, que está sempre à espreita do que deve ser repensado. Posto isto des/velar é trazer à tona às camadas sobrepostas do silêncio. (LEITE, 2018)¹⁰

Nos processos criativos que envolvem utilização de memórias nos jogos de improvisação durante o ato lúdico, o jogo cênico faz emergir materiais preciosos, potentes, com formas confusas e caóticas, mas que escapam naturalmente porque

À medida em que os acontecimentos se distanciam, temos o hábito de lembrá-los sob a forma de conjuntos, sobre os quais se destacam às vezes alguns dentre eles, mas que abrangem muitos outros elementos, sem que possamos distinguir um do outro, nem jamais fazer deles uma enumeração completa. (HALBWACHS, 1990 p. 49)

Os artistas criadores, ao rememorem as suas vivências, escolhem o que lhes ecoa ou pulsa mais expressivamente, a partir das lembranças resgatadas em blocos, pois é impossível abarcar de uma só vez toda uma memória. Aquilo

¹⁰ Depoimento concedido pela escritora Marília Beatriz Figueiredo Leite, após a defesa desta tese.

de memorável e em consonância com o que reverbera enquanto questão latente, isso eclode e é transformado em cena. Foi desta maneira que ocorreu durante o processo criativo do espetáculo *In-próprio para dinossauros* (2018), que trago aqui a título de exemplificar uma criação, que se vale de “teatros do real”. A concepção desta montagem foi pautada em depoimentos com relatos verídicos de sete mulheres, que tiveram em comum entre elas, a experiência de terem que desobedecer algum protocolo social em função de suas realizações pessoais.

Após um registro em audiovisual com as histórias de vidas das depoentes, as atrizes Karina Figueiredo e Daniela Leite, selecionaram dentre as memórias coletadas, aquelas que de alguma forma faziam conexão com as suas histórias de vidas, tanto pela semelhança dos fatos vivenciados, como pela potência expressiva dos fatos reais revelados. Desse modo uma das recordações das depoentes, foi apropriada dramaturgicamente pelas criatrizes e transformada na seguinte cena:

(a atriz Daniela Leite caminha pelo palco até alcançar uma cadeira. Ela senta olhando para a platéia e confessa em primeira pessoa) - “No meu casamento mesmo eu já tava grávida de 5 meses, imagina família mineira...Eu tive que ir pra lá, cumprir com as formalidades. Eu tava fazendo um trabalho em Salvador e fui pra Araxá. Eu chego lá eu resolvo fazer o meu próprio vestido: 10 metros de filó branco, que era de algodão – e nem existe mais. Cortei (Karina corta a maçã) saias de godê duplo e tingi cada uma de uma cor. Eram sete saias: uma roxa, uma maravilha, outra maravilha misturado com um pouquinho de roxo; a outra rosa com um pouquinho de maravilha... e aí eu montei as sete saias. Fiz um corpete e tal, pra dar uma disfarçadinha nos cinco meses de gravidez, afinal, né?! A minha irmã chegou com uma caixa dizendo: “Daniela, você não vai com esse vestido, né?! Vai com este aqui.” Ela tinha comprado um vestido azul clarinho, quase branco. Era todo no lugar, jeitosinho, sabe?! Mas marcava a barriga. E tinha a turma que ficava dizendo pra eu não ir com aquele vestido: “Vai pegar muito mal um casamento.”¹¹

A cena descrita acima, acontece dentre outras, que foram criadas a partir de histórias distintas, mas que são apresentadas no transcorrer do espetáculo sem uma ordem cronológica. Os quadros se sucedem, fazendo um jogo entre realidade e ficção, alternando entre as reconstituições de fatos reais vividos pelas atrizes e as situações por elas recriadas, a partir dos relatos coletados.

¹¹ Fragmento do roteiro dramaturgico construído durante o processo criativo para a montagem do espetáculo *In-Próprio para dinossauros*.

Dessa maneira, por quase cento e vinte minutos, a platéia de *In-Próprio para dinossauros*, acompanha uma narrativa que se desenvolve oscilando entre realidade e ficção. A encenação leva o espectador a acreditar que aqueles fatos revelados em cena, realmente aconteceram com as atrizes. No final do espetáculo o público é mais uma vez surpreendido com uma projeção, exibindo fragmentos dos registros em audiovisual com alguns depoimentos verdadeiros que originaram a criação cênica. É justamente este tipo de criação, cuja dramaturgia nasce a partir das questões pessoais latentes entre os artistas criadores, e que agora tem servido como material potente para sulear o ato criativo.

Dessa forma, atuam as criatrizes e todas as mulheres que fazem parte da equipe de criação do espetáculo *In-Próprio para dinossauros* (2018), que bebe na fonte com relatos verídicos e faz um estrondoso uníssonos ecoar com vozes bradando o empoderamento feminino no presente, que são “experiências ligadas à realidade imediata dos criadores – urbana, social ou individual” (FERNANDES 2013 p. 410) A dramaturgia a partir de criatrizes e criadores não apenas os faz especializar com técnicas de interpretação atorial para um virtuosismo cênico, também não se reduz a “abandonar a própria espontaneidade, isto é, os próprios automatismos.” (BARBA, 2012 p. 49) A atuação dos criadores requer sobretudo o posicionamento político dos artistas envolvidos na criação e isso pode ser notado, sobretudo na vida prática dos artistas peruanos do grupo Yuyachkani.

Uma outra referência que trago aqui a título de exemplificar uma criação cênica que toca na questão sobre artistas e engajamento é o espetáculo *BR TRANS* de Silvero Pereira. A dramaturgia deste espetáculo foi criada a partir de memórias biográficas de pessoas travestis, transexuais e transformistas, hibridizadas com histórias pessoais do criador, por isso a obra faz ecoar múltiplas vozes. Pois “Ao juntar todas essas vozes, mesclando fato e ficção, o autor costura um retrato do universo trans no Brasil, lançando luz sobre histórias de vidas repletas de dúvida, angústia e transformações.”¹² (PEREIRA, 2016) A encenação de *BR TRANS* se valeu de relatos biográficos e também de objetos

¹² Fragmento extraído do texto de apresentação que consta na contra capa do livro *BR TRANS*, que contém a publicação do texto dramaturgico do espetáculo.

peçoais com as memórias que deles suscitam, como uma carta que é lida em cena:

CENA VIII A CARTA

Luz de penumbra. O ator lê uma carta antiga de sua mãe. Pode ser também uma outra carta, da mãe de uma travesti ou de um transexual.

Mombaça, 11/8/96

Meu Querido meu abraço

Silvero, em mim há muitas saudades.

Ao iniciar-te estas poucas linhas e ao mesmo tempo obtive as suas, e espero que esta a encontre gozando a mais perfeita felicidade e muitas alegrias e desejo que cada momento de sua vida seja de alegrias, harmonia e paz. Silvero, Deus te abençoe meu filho. [...] Meu filho você está bem? Espero que sim. Se não estiver, mesmo pobre como eu sou lhe recebo de todo o meu coração. Não tenho muito pra lhe dar, mas tenho o meu amor. [...] (PEREIRA, 2016 p. 34)

Sobre a exploração de objetos como disparador para criação dramatúrgica e ainda relacionado a esta carta mencionada anteriormente, convém aqui apresentar um fragmento transcrito do caderno de anotações do próprio criador, onde está explicitado os objetivos da diretora do espetáculo. Segundo Silvero Pereira, ao se valer desta carta, a direção buscou “desconstruir a carcaça do ator e abrir suas feridas, expor suas dores e fraquezas, num exercício que pudesse fazê-lo experimentar suas dores, expor suas relações familiares e mostrar mais da humanidade e menos teatralidade.” (PEREIRA, 2016 p.52). Ao fazer uma conexão entre os fatos por ele vivenciados com as histórias de travestis, transexuais e transgêneros, fazendo com que as vozes que foram silenciadas possam ser notadas. Em *BR trans*, Silvero Pereira não está simplesmente fazendo espetáculo de sí, mas está se posicionando artisticamente e também se engajando, por que leva para cena, as discussões que ainda são muito caras e tem custado vidas da população LGBT.

A utilização de fatos e experiencias da vida real¹³ em criações artísticas não fica restrita ao campo teatral, mas é um elemento comum que alicerça

¹³ A expressão *vida real* aqui utilizada e que reaparecerá outras vezes no corpo da tese, não está atrelada a nenhum conceito filosófico ou estético. Esse termo aqui empregado é para fazer referência ao cotidiano da vida dos artistas enquanto experiência prática.

muitas das produções no teatro contemporâneo. Por isso recebeu diversas nomenclaturas a partir da expressão “teatros do real”, termo que foi cunhado por Maryvonne Saison na década de 1990, embora bem antes disso, Antonin Artaud propôs o seu “Teatro da Crueldade” (1932), preconizado como um termo contrário às propostas do já tarimbado teatro ficcional. Acerca dessa investida da utilização do real como matéria prima para criação cênica, Silvia Fernandes (2013) observou que

O interesse maior deste argumento é aproximar os teatros performativos do que tem sido chamado de teatros do real. Maryvonne Saison usa o termo na tentativa de salientar a frequência com que experiências ligadas à realidade imediata dos criadores – urbana, social ou individual –, contaminam a cena teatral da atualidade, ou a recorrência com que certas práticas performativas, processuais, transformam a cena em lugar de experimento, modificando o modo de recepção do espectador e afetando sua percepção do real. No livro homônimo, a filósofa sublinha a frequência com que escritos testemunhais, como depoimentos, cartas e entrevistas, proliferam no teatro de hoje, como sintoma inequívoco da tensão entre realidade e ficção recorrente na cena (Saison, 1998). (FERNANDES, 2013 p. 410)¹⁴

Agora mais recentemente as *Teatralidades do real* foram surgindo com outras modalidades como *Teatro Documentário*, *Teatro performativo*, *Teatro do Oprimido*, *Teatro Play Back*, *Teatro Essencial*, *Teatro Dança*, *Teatro Multimídia*, *Teatro Jornal*, *Teatro Reportagem*, *Docu-drama*, *Teatro Expandido*, *Artivismo*, *Corpocidade*, *Teatro de Presença*, *Biodrama*, *Teatro de Alteridades*, *Teatro de Auto-ficção*, *Auto-Performance*, *Auto-Representação*, *Working Progress* e *Teatro pós-Dramático*.

Na cena teatral contemporânea, independente do caminho estético que uma produção artística opte para trabalhar com “teatros do real” que se apoia na utilização de elementos verídicos, há uma justificativa recorrente entre diversos criadores e teóricos afirmando que esta é uma maneira do teatro fazer autoreferência, pois assim, o teatro reflete sobre si mesmo. Julia Guimarães Mendes em seu artigo *Teatros do real, teatros do outro: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos*

¹⁴ Informações obtidas em Silvia Fernandes - Performatividade e Gênese da Cena R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, maio/ago. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00404.pdf> Acesso em 16/04/19

contemporâneos, explica o quão válido é criar lançando mão do “teatros do real”, pois “Para muitos autores, essa problematização das camadas representativas de um espetáculo, a partir da tentativa de anexação do real em cena, é vista como uma potente dimensão crítica do teatro contemporâneo.” (MENDES, 2013 p.46)

No que tange a realidade cênica extrapolada sobre o palco, o teatro atualmente tem se pautado sobretudo com memórias, histórias pessoais e história de espaços físicos, justamente porque não quer ficar restrito apenas as salas de espetáculos, mas também por que ele pode contar com um “espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2008) e este poderá partir para a ação.

As artes da cena, por meio dos artistas, alcançam o imaginário do espectador, a ponto de o teatro sair transformando as realidades de atores e não atores. A isto, José A. Sánchez (2007) denominou como “*Prácticas de lo real en la escena contemporánea*” que ocorre com:

La superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado, constituye un punto de partida recurrente en el trabajo escénico de numerosos colectivos latinoamericanos (TEC, La Candelaria, Escambray, Yuyachkani) para quienes la restitución de lo acontecido constituye en sí mismo un instrumento de intervención social. La voluntad de dar voz a los otros tiene continuidad en la obra de quienes pretendieron directamente hacer actuar a los otros, por medio de prácticas participativas de carácter revolucionario, o por medio de juegos subversivos, concebidos como ejercicios de afirmación o resistencia. (SÁNCHEZ, 2007 p. 6)¹⁵

A este “exercício de afirmação e resistência” do qual fala Sánchez, isso pode ser detectado tanto no espetáculo *Urgente* do Grupo Luna Lunera, quanto nos espetáculos do grupo Yuyachkani, cujas encenações fazem menções diretas e denunciam situações de violências, que a título de exemplo destacamos o espetáculo *Adiós Ayacucho*¹⁶.

¹⁵ Fragmento extraído do livro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*: Madrid, Visor Libros, 2007. Publicada com autorização do autor em http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf acessada em 12/05/2018 as 18h53.

¹⁶ ADIÓS AYACUCHO é um espetáculo do repertório de Yuyachkani, a partir da história de Alfonso Cánepa, agricultor *ayacuchano*, vítima da violência dos anos 80. Nesta versão Cánepa decide viajar de Ayacucho até Lima para pedir ao Presidente do pkkknmm aís, que o ajude a recuperar as partes perdidas do seu corpo, que ele seguramente pensa que seus vitimizadores as levaram para a capital.

O uso de biografias¹⁷ e mais precisamente as autobiografias de atrizes e de atores, cujas vivências e fatos de suas vidas pessoais são apropriados para construções cênicas, estas são algumas das experimentações que ocorrem no teatro contemporâneo. Uma das explicações para que os artistas cênicos utilizem elementos biográficos em suas criações é porque durante a elaboração de uma “cena explora-se uma significação outra, diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais. O próprio espectador relaciona-se com a obra não ficcional de outra maneira.” (SOLLER, 2088 p. 39) Esta é também uma metodologia empregada nos processos criativos dos Grupos *Yuyachkani* do Peru e *Luna Lunera* do Brasil que são aqui estudados.

Um outro exemplo de criação a partir de fatos verídicos é a personagem viúva, criada por Rebeca Ralli, atriz de Yuyachkani, que foi concebida em função da demonstração de trabalho intitulada *Hijo de Perra o la anunciación*. Esta personagem foi reinserida em uma outra obra do grupo, o espetáculo *Sin Título-Técnica Mista* (2004) e trata-se da imagem de uma mulher viúva de um policial, que foi vitimado durante o conflito armado interno no Perú (1980-2000). Em cena ela caminha e carrega solenemente a farda do marido assassinado. Essa personagem surgiu a partir de um relato verídico, usado para construir a personagem, que é uma mulher vestida de negro, usando óculos escuros e com a cabeça coberta por um lenço preto. Esta presença instaurada em cena, faz alusão a todas as viúvas daquele contexto histórico, de modo que esta mulher “diga com “voz própria aquilo que não conseguiu dizer naquele momento” (ZAPATA, 2018 p.31). Esta criação assim com as outras do repertório de Yuyachkani é amplamente pautada com teatralidades do real como veremos mais a seguir.

No “teatro do real” que entre outros procedimentos também faz uso de autobiografias dos próprios intérpretes, podemos encontrar dentre outros

¹⁷ “*Biographie* é do fim do século XVIII, embora *Lebensbeschreibung* possa ocasionalmente ser encontrado no século XVI. No entanto, a ideia de uma vida “escrita” pode ser encontrada na Idade Média. O termo *Biographia* foi cunhado na Grécia no fim do período antigo. Antes disso, falava-se em escrever; “vidas” (biot). Em sua biografia de Alexandre o Grande, Plutarco faz uma distinção importante entre escrever história narrativa e escrever “vidas”, como ele mesmo estava fazendo.” (BURKE, 1997 p.90,91) – Fragmento retirado do artigo *A INVENÇÃO DA BIOGRAFIA* de Peter Burke, publicado na *Revista Estudos Históricos - Repositório FGV de Periódicos e Revista* disponível no endereço eletrônico: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2038/1177> - Acessado em 28/11/2017.

desdobramentos do teatro, uma forma para fazer com que o espectador reflita sobre a sua existência. Segundo Márcia Abujamra, essa prática ocorre quando um ator

conta sua história, da maneira que escolhe contá-la, torna-se um criador de si mesmo, contando e recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro. Nesse sentido, talvez o uso da autobiografia seja uma busca da “aura perdida” do teatro.” (ABUJAMRA, 2013 p. 76)

A autora defende ainda que esse recurso pode ser um aspecto de qualidade que pode revitalizar a prática teatral. Mas por outro lado, quando ocorrem interferências outras sobre a matéria prima de criação, pode haver um certo apagamento quanto a uma definição daquilo que caracterize a obra criada como autobiográfica, conforme Janaina Leite adverte, pois

Em relação ao material gerado, no caso de processos colaborativos (com ou sem a presença de um dramaturgo), o que se passa é que este ‘texto’ poderá servir diretamente à dramaturgia, aparecendo inteiro no resultado final tal qual ele surgiu na sala de ensaio. Mas ele poderá também ser incorporado de forma indireta, seja por outros atores, seja por alguém (não necessariamente uma única pessoa) que, na função de organizar a dramaturgia ou de recriá-la, pode integrar esse material à dramaturgia total de forma que se suprima completamente o caráter autobiográfico original. (LEITE, 2014 p. 36)

Na dramaturgia contemporânea de cunho documentarista, grande parte das obras se valem de elementos de não-ficção como documentos, registros, testemunhos entre outros. O pesquisador Marcelo Soller faz um alerta para o que possa ser identificado como sendo aspectos de um “Teatro Documentário”. Para Soller

Se ouvirmos a narração de uma tortura por parte de um ator sabendo que o texto é um produto ficcional, teremos uma relação com a obra totalmente diferente daquela que experimentamos quando nos é informado que o texto trabalhado pelo ator foi transcrito de depoimentos de ex-presos políticos torturados no período militar. Sem qualquer juízo de valor sobre o impacto de cada cena, a obra que faz uso de um documento chega aos espectadores com um dado a mais: as palavras proferidas pelo ator, independente da interpretação dada, não saíram do imaginário de um dramaturgo, mas de um relato de alguém que viveu a situação enfocada, que não objetivava necessariamente com o texto proferido construir uma obra a ser compartilhada com uma platéia. Mesmo quando o dramaturgo passou por uma situação análoga ou partiu de estudos

históricos, no caso de nosso exemplo sobre a tortura na ditadura militar, existe um cuidado outro no uso das palavras, na própria construção textual, já que o almejado é a elaboração de um discurso de natureza artística. Por isso, não se pode confundir o que é rotulado de obra a partir de fatos reais com as que possuem documentos em sua própria constituição. (SOLLER, 2008 p. 26)

Vera Lucia Follain de Figueiredo ao pensar os novos regimes da ficção na atualidade, faz um estudo sobre a diluição das fronteiras entre história, mito e ficção, chamando a atenção para as teorias que enunciam que o apagamento das fronteiras estéticas na atualidade é uma consequência do avanço tecnológico, e por isso, se vive na ficção e no narrativo, por que há uma “ficcionalização de tudo”. Em seu artigo *“Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?”*, a pesquisadora toma duas obras do audiovisual brasileiro, *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho e *Juizo* de Maria Augusta Ramos como referência para estudo. A partir da análise desses filmes, cujas metalinguagens primam pela utilização de realidade e ficção, Follain afirma que

Levando-se em conta tais questões, também se compreende melhor a relação entre certas formas assumidas pelo realismo, na atualidade, e o predomínio da primeira pessoa nas narrativas literárias e cinematográficas. Aquele que narra passa a ser valorizado como lugar de ancoragem contra a vertigem do «tudo ficcional», sem que seu relato precise respeitar o pacto de uma referencialidade biográfica. Como não se trata do retorno à ideia de transparência entre o narrado e a realidade, abre-se espaço, então, para a autoficção, que mantém o elo com o real em função de seu atrelamento à voz que narra, de sua autorreferencialidade, em contraste, por exemplo, com o anonimato das redes comunicacionais ou com a virtualidade da imagem. Em meio à guerra de relatos, toma-se partido daquele que parte do indivíduo comum, não porque seja mais fiel aos fatos, mas porque tem a marca pessoal, constituindo um esforço voltado para a construção da memória, da identidade e do sentido. (FIGUEIREDO, 2009 p. 138)

Estejam as obras artísticas contemporâneas se valendo de realidade ou ficção, lembremos que nas artes da cena teremos a presença ao menos de um ator ou de uma atriz, pois eles são elementos primordiais para que aconteça teatro. Sejam atores ou “não-atores”, ambos podem contar com um aspecto em comum que é a memória. Desse modo um ator e/ou intérprete que tenha testemunhado ou vivenciado uma situação, podem fazer com que essa lembrança seja ficcionalizada na instância teatral, o que só pode ocorrer diante

da presença de espectadores. Esta condição traduz a descrição que faz Óscar Cornago, pois

A aura que rodeia a testemunha não se apóia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou [...] A experiência fica escrita o corpo. (CORNAGO, 2009 p. 102).

Esse pensamento também se alinha com a teoria de Jorge Larrosa para quem “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, ou o que nos toca. (LARROSA, 2018 p. 18) Por isso, basta que uma atriz ou um ator estejam no palco conscientes e imbuídos de uma ação dramática, mesmo que eles não digam nada verbalmente, a qualidade dos seus gestos é o que denuncia uma presença ali instaurada, através da memória dos seus corpos.

Desde *Tespis*¹⁸ na Grécia antiga até Brecht, todos os vestígios e registros históricos dão conta de vários aspectos proeminentes na prática teatral, mas sobre as especificidades do *trabalho de ator* nesse período, pouco referenciais se têm em relação aos estudos que tem sido feito na atualidade. E como para atrizes e atores, o *corpo* é o principal instrumento para o trabalho de atuação, vale recuperar uma das considerações feita por Hans-Thies Lehmann:

Em nenhuma outra forma de arte o corpo humano ocupa uma posição tão central quanto no teatro, com realidade vulnerável, brutal, erótica ou “sagrada”. O teatro teve início quando um indivíduo se desligou do coletivo e fez algo, talvez expondo um corpo especialmente belo e forte, e relata atos heroicos (próprios); ou o corajoso, que ousa sair da coletividade protetora e adentrar um outro espaço, além e diante do grupo (LEHMANN, 2011 p. 331)

Nas artes da cena do presente “O corpo passou a ser o local no qual se origina toda a criação” (STELZER, 2010 p. 30). Com isso passamos a entender a ampliação do conceito de dramaturgia, pois no teatro contemporâneo a

¹⁸ *Téspis* é um nome conhecido na história mundial do teatro e é considerado como tendo sido o primeiro ator que representou um personagem na Grécia antiga. “Quando *Téspis*, na Grande Dionisíaca de Atenas em 534 a.C., destaca-se do coro e, como um solista, usa uma máscara [...] (Silva, 2013 p.30) “uma máscara de linho com os traços de um rosto humano, visível à distância por destacar-se do coro de sátiros, com suas tangas felpudas e cauda de cavalo” apud. (Berthold, 2008 p.105), ele cria a figura do *hypokrités* (respondedor), marcando o surgimento do ator. Este fragmento foi extraído da Tese *O ATOR E O PERSONAGEM: VARIAÇÕES E LIMITES NO TEATRO CONTEMPORÂNEO* – defendida por DANIEL FURTADO SIMÕES DA SILVA na UFMG em 2013.

“dramaturgia é a existência de uma situação na qual o ator será o elemento condutor do espetáculo” (STELZER, 2010 p. 30). Também Eleonora Fabião afirma que a “dramaturgia do ator” consiste na autonomia e assinatura do ator tanto como um cocriador, quanto à construção do conteúdo, temas e significações, que emanam da presença cênica do seu próprio corpo. Conforme a definição de Eleonora Fabião:

[...] o que chamo dramaturgia do ator, ou seja, processos criativos onde o ator não é exclusivamente um intérprete, mas um co-autor do espetáculo assim como o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o figurinista e todos os demais membros da equipe que, geralmente coordenados por um diretor, colaboram para a criação da dramaturgia do espetáculo. (FABIÃO, 2009 p. 67)

Muito já foi escrito sobre o fazer teatral em suas várias frentes como cenografia, encenação, iluminação e a própria dramaturgia textual, mas sobre a interpretação atoral, que é um elemento imprescindível para a cena, embora encontremos atualmente muitas pesquisas no campo teatral, ainda é recente os estudos concentrados nos trabalhos de atuação. Mas já é possível afirmarmos que os estudos atuais já contam com fartos e palpáveis materiais sobre o fazer teatral, seja a partir de textos, objetos ou imagens audiovisuais, que registram diferentes modos de teatralidades do real, onde a atuação é o foco principal de discussão.

Várias empreitadas surgiram na tentativa de explicar as sistematizações metodológicas em torno do trabalho de atores e atrizes. Isso ocorreu desde *Stanislavski, Grotowsky, Brecht, Tchecov, Craig, Barba e Brook*, para citar alguns dos nomes precursores do teatro de pesquisa no ocidente. Contudo, somente na atualidade é que ampliou a investigação voltada especificamente para o exercício do ofício de ator e de atriz. Os caminhos para a atuação cênica, desde então, vem sendo denominados de “*dramaturgias do ator*”, o que por ora o expandimos e defendemos, aqui, com a provocação teórica das “*dramaturgias a partir de criadores*”.

Os temas no teatro têm sido revisitados e atualizados, assim como o próprio entendimento que se tem hoje sobre dramaturgia(s), cujo termo foi ampliado e não está mais restrito apenas a escrita textual para a cena. As questões marcantes relacionadas com a política, a condição da mulher, a

religião, as opressões e as violações dos direitos humanos, são alguns dos assuntos que sempre foram abordados nos textos da “dramaturgia clássica”, mas agora são extraídos da realidade vivenciada pelos próprios criadores para se tornarem dramaturgias a partir do real.

Sejam os temas e/ou as dramaturgias que reaparecem agora ressignificadas, os grupos *Yuyachkani-Peru* e *Luna Lunera-Brasil* tem encontrado seus motes criativos para produção de teatro contemporâneo, através das “teatralidades do real”. Desse modo os criadores podem tratar em cena do contexto em que os próprios grupos estão inseridos.

Cabe trazer novamente a reflexão de que para produzir teatro na contemporaneidade, isso consiste num exercício de encontrarmos respostas para as perguntas-chaves que devem sulevar qualquer criação. Se as “teatralidades do real” são elementos preciosos e potentes na criação de dramaturgias, e se cada vez mais atrizes e atores buscam referenciais para criarem, a partir de suas vivências e contextos em que estão inseridos, isso reforça o imbricamento de realidade e ficção nas artes da cena contemporânea.

1.2 Criação Coletiva e Teatros do Real na América Latina

Na primeira metade do século XX a América Latina recebeu refugiados da guerra, e por isso abrigou em vários países muitos artistas exilados. Logo depois de ter terminado a primeira guerra mundial, os contextos de destruição e miséria obrigaram as pessoas a buscarem formas de sobrevivência em outros continentes além do Europeu. Esse movimento migratório que espalhou pessoas para diversos pontos do planeta, trouxe também artistas e intelectuais, que fizeram com que princípios estéticos e ideológicos atravessassem oceanos e fossem influenciar as artes produzidas nas américas.

O Brasil, por vários motivos, foi o paradeiro de muitos artistas que aqui chegaram com suas famílias ou até mesmo sozinhos, fugindo da guerra ou em busca de oportunidades. Isso fez com que aportassem por aqui nomes como Zbigniew Ziemiński, Gianni Ratto, Gianfrancesco Guarnieri, Anatol Rosenfeld, Alfred Volpi, Frans Krajcberg e Tomie Ohtake entre outros, que contribuíram para o desenvolvimento das artes brasileiras em várias frentes.

A partir da segunda metade do século XX, os países latino-americanos ainda sob os reflexos do caos mundial com o pós-guerra, enveredaram para suas recuperações e desenvolvimentos econômicos. Cada país a sua maneira empreendeu sua onda desenvolvimentista, mas pautada em projetos políticos nacionalistas, cujos sistemas de governos foram marcados por regimes ditatoriais. Foi nesse período e sob esse contexto, que muitos artistas da cena se organizaram coletivamente em vários países da América Latina e assim, surgiram diversos grupos de teatro, que influenciaram várias gerações de atrizes e atores de grupos que estão resistindo até os dias atuais.

Ampliando a lente sobre o contexto vivido pelo teatro latino americano, a pesquisadora Marília Carbonari notou que:

Hermilo Borba Filho (Brasil) Leónidas Barletta (Argentina) Oswaldo Dragun (Argentina) Jorge Dúas (Chile) Carlos Solozano (Guatemala) Athualpa Del Cioppo (Uruguai) Enrique Buenaventura e Santiago Garcia (Colômbia), são alguns ex dramaturgos e diretores que se lançaram na árdua tarefa de renovar, e muitas vezes criar, o teatro nacional em seus países. A influência dos acontecimentos mundiais das décadas precedentes como a Revolução Russa, as greves gerais em diversos países da América Latina, as organizações dos trabalhadores lutando pela soberania de suas nações e as experimentações ocorridas na Europa, é essencial para compreensão das bases que proporcionaram tal inovação artística em nosso continente. (CARBONARI, p. 14-15)

O movimento do teatro independente que se iniciou a partir de 1950 e espalhou-se por toda América Latina, foi rebatizado com diferentes nomes: *Teatro Novo*, *Teatro experimental* e *Teatro Livre*. Numa prática que também foi denominada como “teatro de grupo”, podem ser identificadas nesse fazer teatral três características: 1) Os textos dramaturgicos, bem como os espetáculos deveriam ter como tema principal as realidades e cotidianos latino americanos; 2) O processo de criação deveria acontecer de forma coletiva; 3) Os artistas membros dos grupos deveriam ter um engajamento político.

Nomes como Athualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura, Augusto Boal e Santiago Garcia, estão entre aqueles que ajudaram a fortalecer o teatro Latino americano¹⁹, além de terem deixado um legado metodológico e teórico, que

¹⁹ O recorte histórico do teatro latino americano feito no corpo desta tese é justificado pela influência direta que encenadores e grupos teatrais tiveram sobre o *Grupo Yuayachkani*, que é aqui um dos principais objetos desse estudo. As fontes históricas desse recorte podem ser

continua a influenciar as práticas e resistências teatrais até o presente. Os autores que estão aqui destacados não excluem inúmeros outros, que podem e devem ser lidos, discutidos e, o quanto possível, ter seus registros de metodologias resgatadas, assim como os famosos “diários de trabalho” de Enrique Buenaventura por exemplo. Vale aqui observar que os nomes dos mestres aqui citados se confundem com a trajetória de importantes grupos teatrais em seus países, cujas sínteses historiográficas de suas atuações são aqui apresentadas:

Atahualpa Del Ciopo (1904-1993) é considerado um dos maiores nomes do teatro uruguaio²⁰, que trabalhou como diretor, professor e teórico teatral. Assim como os seus contemporâneos, produziu um teatro de cunho político e sempre acreditou que as artes cênicas deveriam despertar consciências para tornar a sociedade mais consciente quanto aos seus direitos e sua participação cidadã. Para Del Ciopo a função social do teatro estava sobretudo para o esclarecimento da realidade histórica, e por isso, no palco deveria ser mostrado a sociedade com suas contradições e transformações em favor de melhorar as condições humanas.

A frente do grupo *El Galpón* como diretor por vários anos, Atahualpa Del Cioppo foi considerado um dos grandes mestres no século XX não só da cena teatral latino americana como também mundial. Dentre os seus feitos é preciso contabilizar o teatro produzido para o público infantil, que levou Del Cioppo a criar em 1936 o grupo *La Isla*. Este grupo se dedicou ao teatro para infância e juventude como uma iniciativa de formação de futuros espectadores adultos. O grupo *La Isla* não só formou novas plateias como também foi escola para formação de muitos artistas. Em 1949 os jovens componentes do *Grupo La isla* se juntaram com ex integrantes do *Teatro Del Pueblo* (grupo pionero do movimento teatral independente uruguaio) e assim nasceu a Instituição Teatral *El Galpón*.

encontradas em *Enciclopédia Latinoamericana*, que é uma enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe, originalmente publicada no segundo semestre de 2006 e vencedora do Prêmio Jabuti como livro do ano não-ficção de 2007. A primeira edição da enciclopédia foi revisada e encontra-se em formato digital disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/t/teatro> Acesso em 15/01/2019

²⁰ Informações da biografia de Atahualpa Del Ciopo, assim como a historiografia da trajetória do grupo *El Galpón* estão disponíveis em: https://www.ecured.cu/Atahualpa_del_Cioppo <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/g/galpon-teatro-el> Acesso em 17/01/2019

Durante o período de repressão uruguaia o grupo *El Galpón* já produzia um teatro declaradamente crítico e contestatório. Mesmo assim seus espetáculos tinha uma grande aceitação por parte do público. Em 1976 o grupo que já estava com quase três décadas de atuação e já era bastante conhecido, quando teve os membros do *El Galpón* detidos. Conseguiram de volta suas liberdades com o apoio de grupos independentes e instituições e organizações locais e internacionais. Mas esta liberdade durou até a instituição de um decreto de lei, que ordenou o confisco dos bens do grupo, além de proibir qualquer atividade cultural. A partir desse momento grande parte dos artistas do *El Galpón* se exilou no México, onde em 1979 inauguraram uma sede mexicana, que possibilitou a continuidade de seus trabalhos e também serviu de abrigo para diversos grupos locais e latino-americanos.

Enrique Buenaventura (1925-2003)²¹ começou como professor de teatro do *Teatro Experimental de Calli-TEC*, encenando com seus alunos os textos clássicos espanhóis. Em seguida, através da experimentação prática com a criação coletiva, que respeitava a intervenção de todos os artistas envolvidos no processo criativo, passou a escrever suas próprias peças, que eram destinadas para a encenação com o próprio grupo o Teatro Experimental de Calli. Isso fez com que o trabalho de criação coletiva do TEC tornasse uma referência de fazer teatral para o mundo.

Durante a ditadura de Rojas Pinilla, Buenaventura para driblar e escapar dos olheiros delatores, encenou várias obras do teatro clássico espanhol. Nesse mesmo período e na ocasião de uma turnê do TEC em Paris, ele permaneceu na Europa para aprofundar seus estudos sobre do teatro de Brecht. Para Enrique Buenaventura “A necessidade urgente de um teatro ao mesmo tempo útil e esteticamente válido, conduzia-nos inevitavelmente a Brecht. (Buenaventura Apud Marília Carbonari, 2006 p. 25)

Quando retornou para a Colombia após o exílio, dentre outras obras que Buenaventura escreveu, sua peça “*A armadilha*” foi encenada por Santiago Garcia. Esta montagem tornou-se um marco para o TEC, porque foi “a partir

²¹ Informações sobre a biografia de *Enrique Buenaventura* e também a historiografia do *Teatro Experimental de Calli*, estão disponíveis em <http://enriquebuenaventura.org/sitio/biografia/> Acesso em 20/01/2019

deste espetáculo que o grupo assumiu a postura crítica contra a repressão colombiana, pondo em cena, analógicamente as ditaduras do caribe e o abuso dos militares.” (CARBONARI, 2006 p. 26) O TEC então passou a tratar de temas como violência, fome e desigualdade social, além de também participar do *Movimento Estudantil de Calli*, reuniões de sindicatos e manifestações políticas. Foi partir desse momento que o grupo passou a sofrer retaliações por parte dos órgãos governamentais, que lhes tiraram o espaço físico onde sediavam suas atividades e também os recursos financeiros.

Augusto Boal (1931 - 2009) foi diretor teatral, autor de vários livros²² e teórico, que escreveu a partir de suas experiências práticas, tornando-se uma referência no teatro brasileiro. Na década de 1950 enquanto realizava estudos em nível de Ph.D em Engenharia Química, na Columbia University, em Nova York, estudou dramaturgia na *School of Dramatic Arts*. Retornou para o Brasil após estudar direção e dramaturgia na Universidade de Columbia, onde foi aluno de John Gassner, crítico e historiador do teatro norte-americano, considerado um dos mais importantes do século XX. No Brasil ele continuou a colaborar nas empreitadas do Teatro de Arena de São Paulo, concomitante a sua dedicação ao que viria a se consolidar como o *teatro do oprimido*.

O método do *Teatro do Oprimido* sistematizado por Boal, consiste num teatro com desdobramento de ação social ²³, cuja metodologia tornou-se conhecida internacionalmente. Por sua ampla atuação e alcance com o *Teatro do Oprimido*, Augusto Boal recebeu títulos e prêmios, que dentre eles destacam-se o *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, concedido pelo Ministério da Cultura e da Comunicação da França (1981) e a Medalha Pablo Picasso, concedida pela Unesco (1994). Em 2009 ele foi nomeado embaixador mundial do teatro pela Unesco.

Santiago Garcia (1928) foi arquiteto até abandonar sua profissão primeira, por conta de sua dedicação ao teatro onde trabalhou como ator, encenador e

²² Os livros publicados pelo autor foram: *O Teatro do Oprimido e Outras Políticas Poéticas* (1975); *200 Exercícios para Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro* (1977); *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* (1979); *Stop: C'est Magique* (1980); *Teatro de Augusto Boal*, vol. 1 e 2, (1986 e 1990); *Jogos para Atores e Não Atores* (1988); *Teatro Legislativo* (1996).

²³ Mais informações sobre a trajetória de Augusto Boal estão disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal> Acesso em 16/01/2019.

dramaturgo.²⁴ Estudou direção teatral em Praga e quando retornou para o seu país de origem, além de uma vida intensa com produção teatral, dirigiu o *Teatro Nacional da Colômbia* e fundou com outros companheiros a Casa de Cultura que em 1969 tornou-se o *Teatro La candelária*. Garcia sempre esteve em sintonia com as temáticas levantadas pelo movimento do teatro independente latino-americano e sempre esteve empenhado em escrever um teatro que tratasse da realidade social do seu povo.

O livro *Teoria e Prática do Teatro* de Santiago Garcia é uma publicação, que foi muito divulgada entre os grupos latino americanos na década de 1980 e logo foi traduzido para vários idiomas. Neste livro dentre as várias revelações feitas sobre o modo de produção no Teatro La Candelária, eis uma explicação dos motivadores para criação artística, segundo o próprio Santiago:

Para iniciar um trabalho numa obra, o grupo não espera uma proposta individual do diretor ou de algum membro do coletivo. Pelo contrário, esperamos que a proposta venha da própria realidade circundante e dentro do qual se movimenta o grupo. Daí a importância de que os integrantes estejam ativamente interessados na realidade política e social do país. Isto é, a importância de uma praxe política. [...] As possibilidades criativas do grupo dependem da capacidade de criação dos indivíduos que conformam e, por sua vez, eles estão determinados pela capacidade do grupo de apreender a realidade. Este fator determina a necessidade de um esforço permanente para elevar o nível cultural (GARCIA, 1983 p. 27 e 39)

Nas palavras do próprio Santiago no trecho acima, estão as razões conforme ele defendia e os aplicava nos espetáculos por ele encenados, abordando os problemas políticos e sociais colombianos. Assim ele tocava em assunto proibidos como o êxodo das famílias camponesas, que chegavam aos bairros populares de Bogotá ou a violência das forças militares repressoras entre outros problemas sociais. Ao abraçar essa temática que o instigava a fazer denúncias através de sua arte, por esse motivo até a década de 1980, García foi

²⁴ As informações sobre a biografia de Santiago Garcia, assim com a histotografia do grupo *Teatro La Candelária* estão disponíveis em: <http://teatrolacandelaria.com/general.php?idmg=5>
<https://www.revistaarcadia.com/teatro/articulo/santiago-garcia-teatro-la-candelaria-50-anos/49636>
<http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/teatro-la-candelaria/Paginas/Santiago-Garc%C3%ADa,-maestro-del-teatro.aspx> Acesso em 20/01/2019

ameaçado de morte pelos grupos paramilitares fascistas da Colômbia. Em março de 2012, a UNESCO, através do Instituto Internacional de Teatro (ITI), reconheceu Santiago García como Embaixador Mundial do Teatro, sendo ele o primeiro colombiano a receber esta distinção.

As biografias desses mestres aqui acima destacadas, revelam que em comum todos eles tiveram a experiência de viver fora de seus países, por razões de exílio ou em busca de aprimorar conhecimentos teatrais. Isso se deu durante o período em que os ideais da revolução socialista passaram a influenciar não só os operários, mas também intelectuais e artistas da Europa e logo em seguida na América Latina.

Contagiados pelos princípios ideológicos difundidos pelos movimentos sociais desde a Revolução Russa em 1917 e ainda sob os ruídos das greves de trabalhadores, trinta anos depois surgiram vários grupos de teatro no Brasil e dentre eles o *Teatro de Arena de São Paulo*, capitaneado por José Renato e que contou também com Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e muitos outros artistas.

O Teatro Arena foi fundado em 1950 e considerado “o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social”²⁵. Também sediado em São Paulo, surgiu nas dependências da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, o grupo *Teatro Oficina* que foi fundado em 1958 por Amir Haddad, José Celso Martinez Correa e Carlos Queiroz Telles. Comandado atualmente por José Celso Martinez Corrêa, o Teatro Oficina após um incêndio ocorrido, teve a sua edificação reconstruída em 1991 e continua resistindo até o presente.

É importante destacar que a partir de 1950, vários grupos e artistas cênicos produziam teatro de norte a sul do Brasil como já foi documentado pelo pesquisador Sábato Magaldi e devido a amplitude dessa historiografia, ela

²⁵ Informações obtidas em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena> acesso em 16/01/2019

TEATRO de Grupo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>>. Acesso em: 16 de Jan. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

aparece nesta tese apenas referenciada. Mas neste recorte histórico aqui feito, destacamos os grupos *Teatro Oficina* e *Teatro de Arena*, por eles terem sido os precursores quanto ao fortalecimento de um teatro nacional. Esses dois grupos se tornaram referência, pois buscaram a valorização dos autores cuja produção dramaturgica tivesse como tema principal aspectos culturais brasileiros.

A pesquisadora Catalina Esquivel que se debruçou sobre a trajetória do grupo de teatro *La candelária* tem uma esclarecedora explanação sobre o contexto em que culminou na forma de trabalho com a criação coletiva:

A criação coletiva se desenvolve em distintos países da América Latina nas décadas de sessenta e setenta, no meio de um clima marcado pelo acento revolucionário correspondente ao acontecimento mundial e a repercussão do triunfo da revolução Cubana no pensamento latino americano. Não se plantou somente como um novo estímulo para o trabalho criativo, mas também como uma possibilidade para ver o mundo numa outra perspectiva e porquê não de apoiar uma mudança social. A adoção deste método é uma resposta concreta a um pensamento que estava latente na sociedade. A criação coletiva questiona diretamente os modos de produção do teatro tradicional burguês, para se opor a um sistema hierárquico sustentado pelos interesses do mercado (Esquivel, 2014 p. 43)²⁶

Durante o período em que Athaulpa Del Cioppo, Enrique Buenaventura, Augusto Boal e Santiago Garcia estiveram fora de seus países, eles foram fortemente influenciados com o fazer teatral e teorias brechtianas, que convidavam a um engajamento político. Eram ainda jovens quando todos eles retornaram para as suas pátrias, sedentos de justiça e transformações sociais, imediatamente começaram a colocar em prática os processos de criação coletiva. Desde então esses artistas passaram a lançar mão das histórias do seu povo para produzirem narrativas sobre si, que eram construídas coletivamente e o aspecto de cocriação, viria abrir espaço para uma criação artística sem hierarquias.

²⁶ Esta citação é uma Livre tradução do original em espanhol: “*La creación colectiva se desarrolla em distintos países da America Latina em las décadas de los sessenta y setenta, em médio de um clima com um marcado acento revolucionário correspondiente com el acontecer mundial y a la repercusión del triunfo de la revolución Cubana em el pensamiento latinoamericano. No se plantea sólo como um nuevo estímulo para el trabajo creativo, sino como una posibilidad para ver el mundo desde outra perspectiva y porqué no, de apoyar um cambio social. La adopción de este método es una respuesta concreta a un pensamiento que estava latente em la sociedad. Em la creación colectiva que cuestiona directamente los modos de producción del teatro tradicional burgués, para oponerse a un sistema jerárquico sustentado por los intereses del mercado.*” (Esquivel, 2014 p. 43)

Desse modo atores e atrizes poderiam interpretar a partir de personagens e situações reais como nas obras *Guadalupe Anos Sem Conta* encenado pelo Grupo La Candelária²⁷, *Os Soldados* encenado pelo Teatro Experimental de Calli, e já nos anos de abertura política com a derrocada da ditadura, El Galpón estreou *Artigas General del Pueblo*, que foi codirigida por Athaulpa del Cioppo e César Campodónico e a peça *Revolução na América do Sul*, escrita e dirigida por Augusto Boal, que foi encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo.

Conforme os exemplos apontados anteriormente, e no tange as contaminações estéticas e ideológicas entre grupos teatrais latino americanos, vale ainda ressaltar uma estreia importante que marcou a história do teatro Brasileiro. O Teatro de Arena de São Paulo estreou em 1958 a peça *Eles Não Usam Black-Tie* com texto de Giafrancesco Guarnieri, direção de José Renato e trilha sonora de Adoniran Barbosa. Esta obra em destaque “Introduziu o universo da classe operária nos palcos; deu-lhe representação histórica. Foi o ponto de mutação para uma dramaturgia de tons nacionalistas, com personagens dramáticos, enfim, brasileiros.”²⁸ (SANTOS, 2006) Acerca dos avanços do teatro Latino Americano, vale notar que o Teatro de Arena de São Paulo foi um importante celeiro do fazer teatral, que influenciou grupos e artistas de todo o Brasil. Segundo Sábato Magaldi em seu livro *Teatro Sempre*, no capítulo “teatro social no Brasil”, ele pontua que

(...) a dramaturgia brasileira conhece um acréscimo, em seguida, da ideologia marxista, expressa em *Eles não Usam Black-tie*, de Giafrancesco Guarnieri (1958). Num período de expansão da indústria, propiciado pela política desenvolvimentista, a peça vem fixar o fenômeno eminentemente social da greve, num grande centro urbano. De um lado, o velho militante de esquerda, afeito às lutas coletivas. De outro, seu filho, que procura uma solução individual para as dificuldades momentâneas atravessadas. O consciente engajamento do texto apontou fértil caminho para todo o repertório que o sucedeu, sobretudo a partir do Teatro de Arena de São Paulo e do Seminário de Dramaturgia nele formado. (MAGALDI, 2006 p. 99)

²⁷ Informações sobre as atividades e agendas do *Teatro La candelária* estão disponíveis em: , http://teatrolacandelaria.com/general.php?idmg=2&idp=78&desc_prin=Guadalupe%20a%F1os%20sin%20cuenta Acesso em 24/01/2019

²⁸ Informações obtidas na *Enciclopédia Latinoamericana*. Disponível em formato digital em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/arena-teatro-de> Acesso em 20/01/2019

O teatro tradicional como aquele que segue os modelos canônicos, deposita a responsabilidade pela criação artística totalmente centralizada nas mãos do diretor/encenado. Neste teatro, todos os partícipes criam, mas acatando as orientações a partir de uma comunicação vertical e unidirecional. Este é um formato de prática teatral, que passou a ser questionado com o advento dos processos de criação coletiva.

O diálogo é o principal pré-requisito para uma criação coletiva. Ante isso, recorro ao entendimento de Paulo Freire, pois segundo ele, para acontecer um diálogo, supõe-se que haja uma horizontalidade entre emissor e receptor no mesmo nível, e nesse caso, ao dialogar ambos estão produzindo e recebendo informação. Assim a informação não se desloca apenas de um ponto a outro, mas ela circula, e em meio a interação recíproca entre os sujeitos emissor e receptor, assim ocorre criação.

Considerando a prática teatral como uma instância comunicacional, que é constituída por dialogicidade e informação, recorro a publicação da *Revista Comunicação Mídia e Consumo*, no artigo *Dialogismo: emergência do pensamento latino-americano em comunicação*, onde Yuji Gushiken articula sua teoria em consonância com outros autores. Seguindo a reflexão de Gushiken, ele defende um processo comunicacional sob a instância do diálogo, contrário a transmissão de informação como via de mão única, que é aquela que difunde a informação controlada a partir de um pólo emissor, e por isso, institui relação de poder. A reflexão de Gushiken se aproxima da noção de dialogismo proposto por Paulo Freire, entendendo a comunicação de um modo mais participativo, menos verticalizada, que está de acordo com

O educador brasileiro Paulo Freire, reconhecidamente comprometido com a educação das camadas populares, foi um dos principais nomes dessa corrente de pensamento que caracterizou os processos dialógicos nos estudos em comunicação na América Latina. Ainda que pensador na área de educação, ao propor uma “educação dialógica”, seus estudos efetuaram importante intervenção no campo da comunicação, principalmente no Brasil. (GUSHIKEN, 2006 p. 79)

Paulo Freire, embora pedagogo, construiu uma teoria que contribui para pensarmos não só os campos educacional e comunicacional, mas também o campo das artes. Sobre a necessária condição de horizontalidade em prol do diálogo, e de acordo com Freire, isso possibilita refletirmos sobre as produções contemporâneas no campo das artes da cena, aquelas que tem optado por processos horizontais durante a criação teatral pois

o monólogo da comunicação vertical, típica da comunicação de massa, e que por assim dizer influenciava o modelo de comunicação mesmo na comunicação alternativa, cede lugar à

participação como condição e protótipo de uma forma de democracia, conceito tão abstrato e tão ausente em anos de ditaduras militares em boa parte do continente. O dialogismo torna-se, nessas condições históricas, um novo modelo de ação para uma possível arrancada da América Latina rumo ao desenvolvimento, ainda que não se saiba dizer, com certeza, de que tipo de desenvolvimento se trata. [...] Consideradas as condições de sua emergência, o dialogismo pode ser analisado como uma inovação na instância teórica que configurou o que se chama hoje de Escola Latino-Americana da Comunicação. (GUSHIKEN, 2006 p.89)

A partir da noção e necessidade de que as criações teatrais deviam tratar do contexto social em que estavam inseridas, os artistas latino americanos para falarem de si, passaram a construir dramaturgias, mas desviando-se das inspirações dos textos da dramaturgia clássica, amplamente disseminados pela cultura ocidental dominante. Esta prática se aproxima das *Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida*²⁹, como propõe Camila B. Bacelar, que nos explica que para combatermos os “efeitos estruturantes do colonialismo em nossas subjetividades”, é preciso adotar um mecanismo estratégico pois “se trata de farejar nos clássicos e mesmo nas artes cênicas contemporâneas, as marcas do machismo, do racismo, da heteronormatividade, da homofobia, do eurocentrismo [...] (BACELAR, 2017 P. 27-28) É deste modo que as produções teatrais latino americanas colocam em cheque a questão da obra de arte universal, e em face destas características, as identificamos como criações decoloniais.

Para uma ação combatente contra as amarras eurocoloniais, deveremos entender que em “um processo de(s)colonizador pressupõe uma ação de reconhecimento e desvelamento dos registros da colonialidade nos nossos corpos adestrados, acostumados, machucados e obedientes.” (AZEVEDO, 2017 p. 33) Uma outra noção importante para somar com esta reflexão e conscientização é o “lugar de fala”, notado por Djamila Ribeiro. A filósofa critica a hierarquização de saberes, que descamba para uma classificação racial da população, pois

quem possuiu o privilégio social possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como

²⁹ Artigo disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/36982> - Acesso em 21/04/2019.

superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento. (RIBEIRO, 2017 p. 24,25)

Os teóricos decolonialistas explicam que o processo de modernidade se deu por meio de uma colonialidade. De acordo com Maldonado-Torres (2013) o “*giro decolonial* nos ajuda a pensar sobre as práticas artísticas contemporâneas, principalmente as artes do corpo que é onde instalam as impossibilidades.” (AZEVEDO, 2017 p. 34) Esse movimento de questionar o que nos é dado como universal, vai diretamente ao encontro com a noção de decolonialidade, que dentre os seus feitos, confronta as epistemes eurocentradas e reivindica o lugar de destaque para os temas relacionados com a América Latina. Ao fazer uma revisão histórica dos teóricos decoloniais, Lîla Bisiaux aponta os principais pensadores e conceitos do *Movimento Decolonial*:

Inicialmente, a teoria da independência pensa a relação entre o centro e as periferias a partir das esferas econômicas e políticas com o poder colonial. A partir dos anos 1970 surge a ideia de que o conhecimento é um instrumento da colonização (Quijano, 2000) e que a descolonização não deve restringir-se às esferas estatais e econômicas, mas deve estender-se à filosofia e à epistemologia (Dussel, 1975). Para realizar um processo decolonial é necessário descolonizar os colonizadores, ou seja, é necessário desmistificar e destruir o que permite a existência dos colonizadores. No entanto, essas condições de existência materializam-se tanto nas instituições quanto nos imaginários e nas categorias de pensamento (Mignolo, 2015). Desmistificar, destruir essas condições, significa descolonizar a epistemologia, guardiã das hierarquias e das classificações modernas/coloniais. Essa desmistificação não deve ser compreendida como uma vontade de retornar a um mundo pré-moderno, ou como a instauração de uma antimodernidade (Dussel, 2000, p. 30). Trata-se, ao contrário, de uma revalorização do que foi depreciado, negado pela modernidade/colonialidade, e da instauração de um diálogo intercultural “entre as tradições filosóficas não ocidentais e a filosofia euro-norte-americana” (Dussel, 2009, p. 116)⁵. Em suma, o projeto decolonial visa destruir a hegemonia epistêmica da modernidade/colonialidade baseada em uma pretensa universalidade. Tal projeto pressupõe não apenas evidenciar a geo e a corpo-política da epistemologia dominante, mas, também, distanciar-se desta. Os conceitos de geo e de corpo-política, introduzidos no debate por Walter Mignolo, destacam o fato de que existimos onde pensamos (Mignolo, 2015). De fato, qualquer pensamento tem sua localidade, pertence a uma área cultural e geográfica determinada. No entanto, um grupo de pessoas composto por homens brancos, burgueses, cristãos e

heterossexuais tentou mascarar sua geo e corpo-política e, pretendendo poder pensar por todos, universalizou assim suas classificações e suas hierarquizações. O distanciamento epistêmico sobre o qual se baseia o projeto decolonial, tal como é concebido pelo conjunto modernidade/colonialidade, visa revelar a localidade da epistemologia dominante, refletindo a partir de outra geo e corpo-política. (BISIAUX, 2018 p. 648)

Embora seja difícil falar de decolonialidade dentro do campo da comunicação e das artes, ante a herança colonialista resultante da experiência moderna, que preconiza a ciência aplicada, assim como o estatuto e paradigma para as artes, recorro ao pensamento de Ludmila Brandão em seu artigo *As Humanidades em face das Ciências; as Poéticas em face dos Métodos: provocações e desafios*, que nos faz perceber o quanto as estruturas canônicas herdadas como paradigmas universais estão defasadas. Ao confrontar o que até então foi legitimado como epistemes, através de práticas decoloniais,

Talvez aqui estejamos finalmente esconjurando a velha e ardilosa relação entre as disciplinas e os interesses sorrateiros de legitimação e de defesa dos territórios demarcados dos que com elas se comprometem antes e acima de qualquer coisa, isto é, um tipo de relação que produz efeitos de poder no saber. (BRANDÃO, 2016 p. 336)

Conforme o que já foi aqui anteriormente apontado com os repertórios de encenações de grupos teatrais latino-americanos, percebe-se que os personagens e ficções até então imortalizados pela hegemonia eurocentrada, foram colocados em segundo plano. Nas dramaturgias atuais, o lugar de destaque passou a ser ocupado pelas histórias que foram propositalmente ocultadas. O protagonismo então foi atribuído a pessoas que deram suas vidas lutando contra injustiças sociais seja na América, na África ou na Ásia, pois “os territórios foram descolonizados, mas os imaginários não. É precisamente sobre tal distinção que repousa o projeto decolonial do conjunto modernidade/colonialidade.” (BISIAUX, 2018 p. 648)

A mudança estético-metodológica conforme identificado principalmente nos processos criativos entre os grupos teatrais da América Latina, ocorreu durante o período ditatorial em meio a rumores, violências e muito sangue derramado. Podemos entender que essa virada conforme descrita acima, foram as diretrizes norteadoras para as poéticas dos grupos precursores em prol de uma produção dramática decolonial Latino Americana. “Em suma, o projeto

decolonial visa destruir a hegemonia epistêmica da modernidade/colonialidade baseada em uma pretensa universalidade. (BISIAUX, 2018 p. 648)” Podemos dizer que no campo teatral, os trabalhos dos grupos que foram aqui mencionados anteriormente, sobretudo os grupos que promoveram o *movimento de teatro independente Latino Americano*, estes foram os primeiros passos, a partir da década de 1970, para o que veio ser denominado recentemente como *Giro Decolonial*.

Dentre as estéticas que a partir da Europa que nos contagiou, importamos o teatro pós-dramático, que é um dos caminhos mais abertos para a criação teatral e não tão rigoroso quanto ao estatuto canônico do drama perfeitamente estruturado - pelo menos no campo do teatro pós-dramático - há uma premissa de liberdade e desconstrução.

Ao analisarmos as obras contagiadas com estéticas decoloniais é importante levar em conta que “Tomar consciência da existência dessas estéticas nos convida a pensar sobre a necessidade de reformular as ferramentas das análises dramáticas e cênicas eurocêntricas, modernas e colonial. (BISIAUX, 2018 p. 660) Por outro lado, na produção artística do teatro Latino Americano, notam-se estéticas que podem substituir ao normativo do drama, que via de regra está contagiado pelo discurso retórico da modernidade e à lógica hegemônica da colonialidade. As encenações de grupos como Yuyachkani e Luna Lunera desviaram das estéticas dominantes, e seus espetáculos apresentam fábulas fragmentadas e sobretudo preconizam as epistêmes e culturas latino americanas.

Capítulo 02

A ARTE E RESISTÊNCIA DO GRUPO YUYACHKANI

“nós artistas estamos sempre dialogando com o nosso contexto social e nem sempre nos damos conta”

Miguel Rubio

O *Grupo Yuyachkani* fundado em 1971 é um dos mais antigos coletivos de teatro peruano, que está em plena atividade artística. Há quarenta e sete anos ele segue conciliando uma agenda nacional e internacional com apresentações de espetáculos, demonstrações técnicas dos seus processos criativos, além do ativismo junto a *CVR (Comissão de Verdade e Reconciliação do Perú)*³⁰ entre outras ações. Desde o princípio, esse coletivo surgiu com o propósito de provocar questionamentos, a começar pelo próprio nome, *Yuyachkani* que significa “estou pensando, estou recordando”. Em quase meio século com mesmo *corpus operandi*, o *Grupo Yuyachkani* reatualiza as determinações históricas de forma a confrontá-las e subvertê-las.

Embora na atualidade, apenas uma frase, uma notícia, uma geografia, uma pintura, uma memória e/ou os mais inusitados estímulos para criações, que podem ser sorteados à maneira dadaísta, e também assim, tudo é possível de ser transformado em obra de arte, a fim de criar novas possibilidades e novos territórios. De acordo como propõem Deleuze e Guattari (1997), se “Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo.” E se, “[...] É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir território”, são justamente os problemas sócio econômicos dos povos marginalizados, mas que foram ocultados pela pá de cal da história oficial do Perú, o que constitui uma emergência de matéria. Isto é o que impulsiona os membros do *Grupo*

³⁰ *Comissão de Verdade e Reconciliação do Perú (CVR)* foi criada em Junho de 2001 com a missão de esclarecimento dos desagravos e violências ocorridos no Perú entre 1980 e 2000. Durante dois anos foi realizado um trabalho pela recuperação da terrível história que ocorreu em todo o país, sobretudo buscando a palavra das vítimas. A *CVR* recuperou o testemunho de dezessete mil pessoas que padeceram e/ou testemunharam cenas de violências dos direitos humanos e crimes contra a humanidade, que foram cometidos pelas organizações subversivas e por forças de segurança do Estado. Este texto é uma livre tradução e está originalmente disponível em <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php> . Conteúdo acessado em 25/01/17 às 9h30.

Yuyachkani a desenterrarem as memórias submersas em territórios dominados sobretudo pela subjetividade capitalística.

A partir do ano de 2009, anualmente na Casa de Yuyachkani em *Magdalena Del Mar* na cidade Lima no Perú é reunido um grupo de artistas selecionados de vários países, sobretudo da América Latina para participarem do *Encuentro Pedagógico - Laboratorio Abierto com Yuyachkani*. Esta ocasião é um espaço de compartilhamento, onde os participantes durante dez dias fazem uma experiência imersiva nos treinamentos e metodologias de criações junto aos membros do grupo. Nesta oportunidade é possível assistir a todos os espetáculos do repertório do grupo que estão ainda em atividade, seguidos de demonstrações feitas pelos atores após cada espetáculo, apresentando em forma de *desmontaje scénica*.

A apresentação de *Desmontaje scénica* é uma prática adotada pelo Grupo Yuyachkani, que consiste em demonstrar detalhadamente os principais passos e etapas da construção de um espetáculo, apresentados didaticamente pelos próprios atores, através de uma aula espetáculo. Mas é importante notar que nas desmontagens “não são princípios que são repetidos ou conhecidos os que são entregues, mas os labirintos que se experimentam ainda as custas do chamado êxito.” (DIEGUEZ, 2018 p. 11)

Ileana Diéguez que há tempos tem se debruçado sobre a prática teatral Latino Americana, e que já escreveu vários artigos sobre o Grupo Yuyachkani explica sobre desmontagem:

A palavra desmontagem é depositária de múltiplas ressonâncias teóricas e práticas. Tem como antecedente as demonstrações de trabalho desenvolvidas na prática cênica desde o final dos anos sessenta. Implica também uma aproximação dos discursos teóricos que nas margens do teatro e desde outras disciplinas – como filosofia ou a teoria literária – proporcionam outros dispositivos para refletir em torno das teatralidades atuais. (DIEGUEZ, 2018 p. 11)

Nas *desmontagens cênicas* são reveladas desde as primeiras conversas entre os criadores, bem como os seus questionamentos, suas divergências, seus motivadores de “desterritorialização” e muitos segredos que culminaram em

personas, em presenças e em cenas que reconfiguraram novos “territórios”³¹ do fazer teatral no Peru, ou seja, um teatro com grande interesse antropológico e por isso voltado aos aspectos culturais peruanos.

Uma prática que chama a atenção no Grupo Yuyachkani é a especialização da pesquisa pessoal de cada um dos artistas membro desse coletivo, cujas técnicas como canto, danças, artes marciais, máscara e teatro de bonecos, tudo foi sendo aprimorado e retransmitido entre eles por quase meio século desde que estão juntos. Cada ator domina hoje uma determinada linguagem de interpretação cênico-musical, mas que já foi vivenciada, apropriada e compartilhada entre todos os componentes do grupo. *Julián Vargas* domina experiência de música no corpo do ator, *Tereza Ralli* conduz o trabalho de criação para o ator a partir das possibilidades de partituras físico-vocal, *Rebeca Ralli* rege o trabalho de voz e canto, *Debora Correa* e *Augusto Casa Franca* comandam a experiência com a utilização de máscaras e *Ana Correa* investiga as possibilidades de interpretação de ator com o uso de objetos de maneiras não convencionais, além de explorar as sonoridades de flautas andinas.

O aprimoramento desses artistas consiste no desenvolvimento de técnicas de atuação que desdobram em poéticas para construção cênica, utilizando as vivências e memórias dos próprios criadores para produzirem obras por meios de processos como “auto-ficção”, “teatro do real” ou “teatro documentário”. Entendemos estas práticas como caminhos para construções de “Dramaturgias a partir de criadores” e como práticas decoloniais.

Yuyachkani com as suas primeiras criações coletivas e apresentações realizadas tanto no Peru quanto em outros países, já existia há quase dez anos quando teve um contato emblemático com outros grupos de teatro da América Latina e da Europa. Isso provocou a tensão necessária para que houvessem contaminações estéticas e metodológicas, no sentido de passarem a produzir um teatro que buscasse romper com os cânones, sobretudo com as amarras de uma estética eurocentrista e colonizadora. Em cada desmontagem cênica fica

³¹ As expressões “território” e “desterritorialização” são referências aos conceitos defendidos por Deleuze e Guattari (1997) e conforme a citação mencionada no parágrafo anterior.

patente a variedade de métodos de treinamentos dos atores de Yuyachkani, mas vale destacar que essas técnicas foram aprendidas em diferentes contextos, culturas e com renomados mestres de vários lugares do mundo. Desse modo, é possível deduzir como tenha se dado a positiva contaminação estética à *praxis* teatral de Yuyachkani.

O conhecimento dos artistas de Yuyachkani é oriundo das vivências e aprendizados como as técnicas de artes marciais, *Tai-Chi-Chuan* e sobretudo com os diálogos e oficinas com Antunes Filho, Augusto Boal no Brasil e Eugênio Barba na Dinamarca. Também comungam com os pensamentos de Paulo Freire como a *“Pedagogia do oprimido”*, que preza pela educação como uma ferramenta para liberdade; Atahualpa Del Cioppo, que tinha como prioridade naquele momento defender o pensamento socialista e Santiago García, que defende uma liberdade para criação, onde os artistas devem buscar descobrir por meio de improvisos, o tema do qual se queira falar, mas que se dê anteriormente a definição da obra a ser encenada. Experiências como estas aqui relatadas, serviram e ainda impulsionam os treinamentos e engajamentos dos membros de Yuyachkani.

Os aspectos culturais andinos marginalizados e ocultados, mais precisamente a história não oficial do país como as violências contra camponeses, indígenas, mulheres, intelectuais entre outros, são temas caros que são investigados e é o que retroalimenta e constitui hoje o principal motivo para a construção dos espetáculos do grupo. Para contrapor e enfrentar as violências subjetivas que ainda perduram, há um forte embasamento das culturas populares peruanas com suas danças, músicas, cantos religiosos e flautas andinas. No entender destes artistas, a memória ao ser desvelada, relata os reais problemas sociais do Peru e isso consiste a razão da existência e das empreitadas de Yuyachkany na contemporaneidade.

Embora lidem com elementos históricos de um passado, os espetáculos de Yuyachkani dialogam e confrontam com o presente, sendo inevitável falar sobre globalização e/ou mundialização das culturas, num contexto onde a tecnologia avançada da informação e da informática, fazem com que as

informações voem num fluxo contínuo, operando sobre a organização da vida econômica, política e social, segundo uma “ordem mundial.”

Figura 1: Espetáculo Sin Título – Técnica Mista – (2017) - Atriz Ana Correa



Foto: Acervo Grupo Yuyachkani

As práticas do Grupo Yuyachkani dão destaque aos marginalizados na história latino-americana, em especial aos povos peruanos silenciados. Isso pode ser visto em *Sin Título Técnica Mista* e também nos espetáculos recentes do grupo. Considerando que “A colonialidade do poder é o eixo que organizou e continua organizando a diferença colonial, a periferia como natureza” (MIGNOLO, 2003) p.34), ao tratar destas questões nos processos criativos e nos espetáculos, assim desse modo, os criadores denunciam o sistema colonial do mundo moderno, dinamizado pelo eurocentrismo.

Esse fazer teatral também pode ser lido como uma poética de resistência, ficando patente como esses artistas promovem uma decolonialidade conforme referência de “*Aíesthesis Descolonial*” de Mignolo (2010) que propõe críticas a

colonialidade, mas que sejamos nós os críticos, tecendo uma crítica contundente desde o nosso quintal e com o nosso ponto de vista latino-americano.

Nesse sentido, os artistas de Yuyachkani fazem escavações junto a Comissão da Verdade, atuam em manifestações públicas e fazem os dribles necessários para enfrentar a “Colonialidade do Poder” (QUIJANO, 2000) e para resistir nos tempos em que urge a noção de “Transmodernidade” (DUSSEL, 1996) que surgiu para combater os descabros do eurocentrismo, herdado de uma modernidade inacabada. *“Este proyecto se refiere a la rearticulación de los designios globales por y desde historias locales; con la articulación entre conocimiento subalterno y hegemónico desde la perspectiva de lo subalterno”* (ESCOBAR, 2003 p.67). Por isso, quando tomamos ciência do bordão: “A nós interessa um teatro que fale dos problemas do Perú”³², que é um discurso que sustenta todo um percurso de resistência e auto-afirmação de Yuyachkani, entendemos essa trajetória como um exercício de prática decolonial.

2.2 Los Musicos Ambulantes

Na desmontagem cênica de *Los Músicos Ambulantes*, espetáculo criado em 1982 a partir de *Os Músicos de Bremen* dos *Irmãos Grimm*, revelou-se que essa montagem foi um divisor de águas na profissionalização do grupo no sentido de empregarem uma pesquisa de linguagem. Neste espetáculo, as contaminações se deram tanto pelo teor político contido na obra original como também pelas referências dos comportamentos físicos dos personagens. Os animais da peça como cachorro, gata, galinha e burro, possibilitaram a construção de uma corporalidade dos atores para jogarem em cena com a utilização de máscaras. Embora tenham elementos folclóricos, *Los Músicos Ambulantes* não se trata de um espetáculo para-folclórico, mas sim, um híbrido de cultura popular peruana com a tradição do teatro das máscaras da comedia *del’arte* italiana e com a teoria do teatro político brechtiano.

³² Expressão verbal corriqueira dita pelos membros de Yuyachkani durante suas apresentações e desmontagens cênicas.

Figura 2: espetáculo *Los Músicos Ambulantes* (1982)



Foto: Acervo Yuyachkani

Quando pensaram na montagem de *Los Músicos Ambulantes*, a atriz *Ana Correa* foi a que mais vibrou com as possibilidades deste espetáculo: “Comemorei esta nova produção, pois ela se aproximava da nossa ideologia e prometia uma estética mais esquerdista”³³, revelou a atriz ao falar de seus anseios ideológicos em sintonia com o pensamento do coletivo no início da trajetória do grupo. Escalada para interpretar a personagem Galinha, como ponto de partida, a atriz apresentou ao grupo algumas de suas memórias de infância, quando ela acompanhava a sua mãe e frequentava teatro para assistir apresentações musicais folclóricas. Foram as danças folclóricas que fizeram a atriz descobrir para a construção de sua personagem, o quadril, os pés, os movimentos de cabeça e sobretudo as mãos e os braços, cujas gesticulações fazem uma alusão ao mover das asas do animal. A versatilidade da atriz possibilitou ainda que seu personagem toque instrumentos musicais e cante em cena.

³³ Depoimento da atriz Ana Correa durante conversa com a plateia após a apresentação do espetáculo na sede de Yuyachkani.

No espetáculo *Los Músicos Ambulantes* o ator *Augusto Casafranca* utilizou como base para a sua criação atorial, os seus próprios conflitos situados entre os questionamentos da profissão de ator e as metáforas em torno do personagem que lhe fôra atribuído, “o Burro”. Pode-se afirmar que aqui, neste caso, o personagem fictício tenha servido acessar aspectos biográfico do ator, construindo em cena não apenas um personagem previsto no texto dramaturgico, mas uma composição repleta de referências reais, o que pode ser traduzido como um traço de “auto-ficção”. Desde o início da criação do espetáculo, o personagem burro abriu para uma associação direta à condição do trabalho escravo dos camponeses, assim como o custo financeiro por ser um dos animais mais baratos no mercado. “Quanto mais voltamos nosso olhar para a rua, descobrimos aspectos universais amplos”, afirma Augusto Casafranca. Foi a partir deste tipo de observação, que começaram a aparecer os elementos para o figurino do seu personagem com os tecidos de lã produzidos por indígenas, repletos de cores, escritas, traços e desenhos. Noutro aspecto da sonoridade e como referência ao folclore da região onde viveu o ator, ele apropriou-se da música e folclore andinos, recursos estes que abriram a possibilidade para cantar e dançar em cena.

Todas essas etapas anteriores serviram para preparar e construir sua corporeidade, que culminou com a introdução do elemento máscara teatral, confeccionada por um artesão especialista em máscaras de cena. Esse trabalho de resgatar vivências, assim como acoplar elementos estéticos distintos à composição do personagem, pode-se dizer que configura a dramaturgia deste ator, que consiste não apenas interpretar a partir de um código escrito, mas estar em cena com uma presença cuja corporalidade é um híbrido contagiado pelo canto, dança e posicionamento político.

A atriz *Tereza Ralli* designada para interpretar o personagem “cachorro”, buscou a referência de comportamento físico de cães vistos nas ruas de *Lima*. A “escritura corporal” (STELZER, 2011) da atriz é uma associação à sua própria fisicalidade com alguns trejeitos caninos construídos e mais o gingado e a voz de um menino vendedor de balas que a atriz sempre viu numa estação de ônibus. Ainda inspirada pelo menino vendedor de doces, que sacudia caixas de balas para atrair com o barulho atenção das pessoas e à imitação deste, acrescentou-

se uma lata com pedrinhas e o personagem ganhou um chocalho como objeto cênico-percussivo. O vestuário também buscou referência no mesmo menino, que no seu cotidiano usava roupas de adultos. Sua experiência com a dança típica peruana “marinheiro de nortenha”, em que se baila manipulando um lenço com muita destreza, isso possibilitou a atriz focar nos pés dos dançantes, para ela descobrisse as formas de pisar do seu personagem. Mas no decorrer do processo criador foi sendo agregado outros elementos de cena, como um par de sapatos, que implicou na alteração do modo de andar da atriz. Nada foi sendo experimentado gratuitamente nessa construção, pois até mesmo um lenço que a Tereza utilizava para enxugar o suor durante os ensaios, este ao ser colocado despretensiosamente no bolso da calça, fez aparecer um rabo para o personagem. O explorar de movimentação para abanar o rabo, também isso possibilitou a descoberta de uma nova corporalidade, que na definição da atriz, seu personagem é um “niño-pero”, cuja tradução literal do espanhol é um “menino-cachorro”

Figura 3: Espetáculo *Los Músicos Ambulantes* (2018)



Foto: Acervo Yuyachkani

A atriz *Debora Correa* é quem coordena atualmente as pesquisas de interpretação com a máscara teatral para composição de personagens, e isso é o que predomina no espetáculo *Los Músicos Ambulantes*, que ela também faz

parte. O estudo corporal da atriz partiu da imitação dos movimentos de gatos e depois focou especificamente em observar o caminhar de mulheres artesãs da Amazônia peruana, mas levando em conta principalmente o peso das suas vestimentas. Em seguida foram incorporados os sons que reproduzem miados e o ronronar de felinos concomitante aos gestos e a movimentação do corpo. A consequência dessa experiência resultou no surgimento de um som que varia de acordo com a desenvoltura da atriz. Uma vez descoberta a textura sonora em torno deste personagem, introduziu-se no falar o som vocal animalístico já experimentado, cuja qualidade sonora foi a descoberta de um falar com uma musicalidade felina.

Los Músicos Ambulantes é um dos espetáculos mais antigos de Yuyachkani e está em plena atividade, esbanjando vitalidade quarenta e seis anos depois, além da sua temática permanecer atual em relação ao contexto social da *América Latina*. A cena tem uma riqueza estética repleta de elementos culturais andinos, mas a sua abordagem teórica coaduna com questões atuais de qualquer sociedade onde a desigualdade sócio econômica seja uma realidade.

2.3 Antígona

Após várias criações coletivas, sobretudo a construção de espetáculos com temáticas sempre relacionadas com a história do Peru, a atriz *Teresa Ralli* expôs para o grupo, que a personagem *Antígona* sempre foi uma presença secreta que povoou o seu imaginário e era seu desejo encenar o texto de *Sófocles*. Como o Grupo Yuyachkani sempre trabalhou com oficinas para valorizar a auto-estima de mulheres, eis a razão da atriz querer encenar uma peça que desse voz às mulheres. Mas se o grupo havia já tomado a decisão de seguir um caminho em que suas obras iriam abordar as histórias dos injustiçados no Peru, porque encenar um texto recuperado do berço da cultura hegemônica ocidental? A justificativa apresentada pela atriz não bastou e inicialmente ela encontrou uma certa resistência do grupo. Após vários diálogos para tentar convencer *Miguel Rubio* a dirigí-la, eis que um desafio lhe foi dado, com o intuito de detectar se o que era discutido no texto grego podia fazer

conexão com as questões atuais defendidas pelos atores-cidadãos de Yuyachkani.

Durante a demonstração da *Desmontaje scénica* de *Antígona*, a atriz *Teresa Ralli* conta que: “esta é uma história com cerca de 2500 anos, muito simples, mas que fala de guerra. A determinação da personagem Antígona para conseguir o seu objetivo é que me fez querer entrar nessa criação. Aqui hoje vou compartilhar alguns segredos”³⁴. E a atriz revela que na ocasião do grupo estar desenvolvendo seus trabalhos teatrais com pessoas de uma comunidade, convidou para um diálogo, um grupo de senhoras que tinham familiares desaparecidos. Nesse encontro a atriz lhes narrou a história da personagem Antígona e em seguida pediu que as senhoras contassem suas histórias de vida, que tivesse algo a ver com o conto grego. O desdobramento desse contato consistiu num recordar de histórias vividas, revelando que muitas histórias relatadas por aquelas mulheres se assemelhavam à violência da ficção apresentada. Esta similitude, foi a chancela para que a obra de Sófocles pudesse ser encenada pelo *Grupo Yuyachkani*.

A versão de Yuyachkani para o texto de *Sófocles* consiste num solo em que atriz interpreta vários papéis. O trabalho inicial nessa encenação partiu da composição corporal dos dois principais personagens antagonistas, *Antígona* e *Creonte*, ambas construções inspiradas em movimentos de animais. Um cervo com a sua suavidade, leveza e delicadeza inspirou os movimentos de *Antígona* e um tigre com sua destreza para saltos e golpes violentos, serviu para compor os movimentos de *Creonte*. Outras referências e as mais variadas embasaram a corporalidade dos demais personagens previamente construídos, independentes do texto a ser trabalhado numa etapa seguinte. Esse processo remete ao trabalho de construção de partitura corporal em que temos na antropologia do teatro desde *Jerzy Grotowsky* como precursor, e que *Eugênio Barba* muito o difundiu. Uma metodologia que consiste em compor movimentos corporais a partir de várias referências, sejam animais, fotografias e objetos para depois ser acrescentado o texto de acordo com as possibilidades gestuais que o corpo oferece.

³⁴ Fragmento do texto dito pela atriz durante logo na abertura de sua *desmontaje scénica*.

Vários recursos para criação dos demais personagens foram extraídos das memórias da atriz. E uma vivência que legou um importante código cênico criado neste espetáculo, foi sua lembrança de ter ido certa vez à casa de uma vidente em Cuba. A senhora “vidente” que foi observada em seu ritual exotérico, tinha seus trejeitos que consistia em tragar um charuto, o sacudir de búzios entre as mãos e arremessá-los sobre a mesa, culminando num forte bater de palma com as mãos para evocar ou afastar espíritos. Esta lembrança foi resgatada durante as improvisações, e no que tange a gestualidade, isso serviu ao espetáculo como um código de transição de um personagem para outro, pois a cada palma que é batida, uma nova persona se faz presente.³⁵

Figura 4: Espetáculo *Antígona* (2000) – Atriz **Teresa Ralli**



Foto: Acervo Grupo Yuyachkani

Num dos ensaios de *Antígona*, certa vez o diretor pediu a Teresa Ralli que fizesse uma improvisação sobre o mar. Em princípio isso em nada teria a ver com a peça e a ela foi pedido que usasse apenas sua memória, movimentos com o corpo, mas sem o uso de palavras. Através da imaginação, ela visualizou o mar, sentiu o seu cheiro, caminhou pela areia da praia, lançou uma pedra ao mar, escreveu na areia, varreu a areia com os pés e depois com as mãos,

³⁵ Cenas do espetáculo em disponíveis no endereço <https://youtu.be/n9Zpn473rZg> Acesso em 09/07/2018 as 14h20

experimentou cavar um buraco e várias outras ações realizadas, tudo através da imaginação e da memória. Após imaginar estas cenas, o passo seguinte foi transformar-lhes em ação com uma mimetização corporal.

Figura 5: Espetáculo *Antígona* (2000) – Atriz **Teresa Ralli**



Foto: Elsa Estremadoyro³⁶

Assim construiu-se “partituras de movimentações”, em que o diretor a fez repetir exaustivamente com várias velocidades e sequências, até se chegar a uma composição corporal e gestual, que fôra utilizada para o personagem *Tirésias*, o cego advinho. Objetos que em princípio não tinham nada a ver com o contexto da peça foram sendo explorados através de improvisações e assim se deu a descoberta para utilizar em cena uma cadeira. Noutra momento o diretor apresentou-lhe gravuras de um artista que pintava cadeiras em diversa situações e uma etapa da pesquisa consistiu em reproduzir corporalmente as diversas maneiras de se sentar que foram retratadas nas fotos. Isso possibilitou a atriz perceber os estados internos do seu corpo em cada posição experimentada e segundo *Teresa Ralli*, um dos seus aprendizados nesse processo criativo foi perceber que “quando o corpo se cansa é que se pode aparecer tudo que o corpo recebeu”³⁷, ou seja, a memória corporal fala por si,

³⁶ Imagens disponíveis no endereço <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/76-yuya-antigona> Acesso em 09/07/2018

³⁷ Depoimento dado durante a demonstração de trabalho na *Desmontaje scénica de Antígona*.

vazando pelos poros, pela respiração, pela lágrima e escapa através dos movimentos.

Figura 6: Desmontaje scénica – Atriz Teresa Ralli

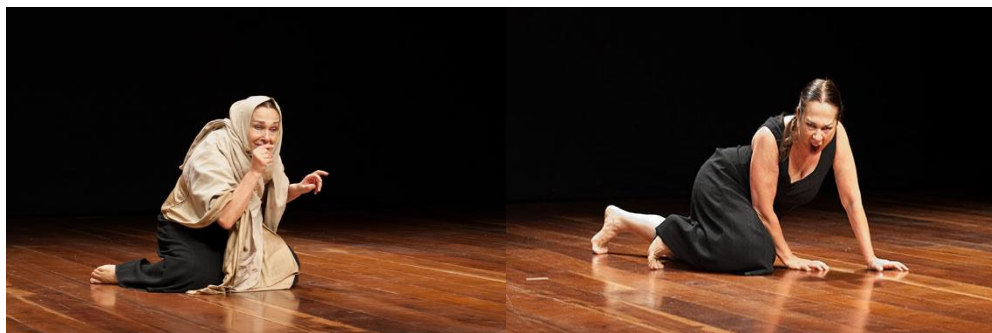


Foto: Fran Pollitt ³⁸

Embora tenham partido da obra de Sófocles, houve uma (re)construção para chegarem a um texto dramático homônimo e que surgiu através de um processo de improvisação. Este método consistiu na utilização de cartões que continham neles escritos as células dramáticas com as várias ações extraídas do texto original. Nesta etapa o diretor sorteava um cartão por vez e a atriz improvisava cenas, dizendo frases relacionadas com as situações e com os personagens de Antígona. Além do diretor na sala de ensaio, esteve presente o poeta José Watanabe na função de dramaturgo, que ia registrando o texto improvisado e que em seguida fôra convertido em dramaturgia textual. Com mais esta experiência criativa aqui desmontada e tomando emprestado a expressão de território de Deleuze, é possível entender que o que houve foi uma desterritorialização de um texto do teatro grego do passado para que ele fosse reterritorializado na atual cena peruana.

Explicar o ato criativo durante exaustivos ensaios, tem sido uma prática recorrente de auto-crítica, presente nas diversas linguagens de obras de arte contemporânea. De acordo com o encenador inglês Peter Brook:

A qualidade do trabalho feito em cada ensaio vem inteiramente da criatividade do clima de trabalho e a criatividade não pode ser gerada por explicações. A linguagem dos ensaios é como a própria vida: vale-se de palavras, mas também de silêncios, estímulos, paródias, gargalhadas, desgraças, desespero,

³⁸ Imagens disponíveis no endereço <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-performances/item/2020-enc13-tralli-disassembling-antigona> Acesso em 09/07/2018 .

franqueza e dissimulação, atividade e lentidão, clareza e caos.
(BROOK, 2015 p. 123)

Para Peter Brook, estamos atados aos cânones e cabe a nós o reinventar e modernizar os textos clássicos. Mas independente de se encenar *Shakespeare* ou redigir um texto no contexto da contemporaneidade, “só quando o público entra em contato com os temas da peça desaparecem tempo e convenções” (BROOK, 2015 p. 152) e o que os processos de construções cênicas tem revelado é que a criatividade sempre extrapola as expectativas e previsões teóricas.

Figura 7: Espetáculo *Sin Título – Técnica Mista* – (2016)



Foto: Acervo Grupo Yuyachkani

2.4 A construção do espetáculo *Sin Título – Técnica Mista*

O reatualizar das determinações históricas impostas pela “subjetividade capitalista”³⁹, pode ser todas e quaisquer formas de se tentar romper com um determinismo operante, e a prática teatral de Yuyachkani, consiste num ato de resistência, que caminha na contracorrente da história oficial do Perú. Por isso,

³⁹ Tomo como referência a discussão e o conceito de “subjetividade capitalista” de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

na construção do espetáculo *Sin Título – Técnica Mista*, que é um mosaico de histórias pessoais e coletivas, tudo foi ordenado numa sequência que não importa muito a lógica dos fatos, pois todos os temas são mais relevantes do que uma mera cronologia de um passado difícil, sangrento e que é rememorado por meio de um “Teatro do real” diante dos espectadores.

A encenação do espetáculo *Sin Título – Técnica Mista* é um híbrido que se materializa num “teatro documental, onde trechos da história de vida dos atores e fatos da realidade são inseridos no espetáculo, todavia envoltos em uma pátina poética levando à cena poesia e relato ao mesmo tempo”⁴⁰ (SOUSA, 2014 p. 87) em um espetáculo que aborda a guerra entre Peru e Chile. As *desmontajens scénicas* evidenciam o quanto arte e vida se confundem na trajetória artística dos membros do grupo. Em Yuyachkani, além do labor e do aprimoramento das técnicas durante anos, atualmente as criações contam sobretudo com as memórias pessoais dos atores. As criações devem buscar recursos no próprio artista e essa prática se alinha com o pensamento de Peter Brook, que a partir de sua vasta experiência como encenador conduzindo atores e atrizes, afirma que:

O ator tem a si mesmo como terreno de trabalho. Esse terreno é mais rico que o do pintor ou do músico, porque para explorá-lo, o ator precisa recorrer a todos os aspectos de si mesmo. As mãos, os olhos, os ouvidos e o coração são seu objeto de estudo e aquilo com que estuda. Assim considerado, representar é o trabalho de toda uma vida – o ator vai aos poucos ampliando o conhecimento de si mesmo, por meio de circunstâncias dolorosas e sempre diferentes, por meio dos ensaios e da enorme pontuação da representação. (BROOK, 2015 p. 96)

Assistir ao espetáculo *Sin Título – Técnica Mista*, que volte e meia faz reapresentações na *Casa de yuyachkani*, em Lima, mesmo local onde estreou em 2004, antes de entrarem propriamente no local da encenação e bem antes do espetáculo iniciar, os espectadores tem a oportunidade de visitar uma ante sala. Este é um espaço claustrofóbico cenograficamente criado e por isso está abarrotado de documentos históricos. Tudo fica ali exposto sobre mesas, estantes e/ou fixados em varais e nas paredes. Este amontoado de memórias

⁴⁰ Fragmento da dissertação de mestrado *Yuyachkani: Teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América* de Thaís Helena Rissi de Sousa, defendida na UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES – PPGCA - 2014

contidas nas fotografias, recortes de jornais, revistas e objetos antigos, tudo foi coletado durante a pesquisa para construção do espetáculo. Da maneira como tudo está disposto esse calhamaço de memórias dá pistas para o espectador sobre temática a ser abordada na encenação.

Figura 8: Cenografia do Espetáculo *Sin Título- Técnica Mista* – 2016



Foto: Acervo Grupo Yuyachkani

Quando o público adentra o espaço cênico, a sala de espetáculo está organizada a uma maneira museológica. O público então caminha pelo espaço em busca de um melhor lugar para a audiência, mas não os encontra, isso os obriga a um constante deslocamento. Logo deparam com atores caracterizados, que tocam os objetos de cena, tiram dos seus lugares e apenas os mostram aproximando dos espectadores, mas sem dizer nada. É como se os objetos ora vistos amontoados na salinha anterior se deslocassem para um espaço maior, sendo colocados em uma disposição de vitrines de museu, mas agora tudo está separado por assuntos, cores, geografias e datas. Uma sonoplastia gravada reproduz a sonoridade de engrenagens metálicas rangendo com silvos e outros ruídos. A certa altura estronda o som de uma sirene, os atores se posicionam cada um na frente de um nicho cenográfico e todos dizem textos diferentes, mas em uníssono. Por isso, é preciso que a audiência esteja atenta pois “a memória

tem que ser seletiva, por que é impossível recordar tudo...”. Essa frase de alerta é dita em coro uníssono pelos atores como sendo um terceiro sinal para a encenação que irá evoluir.

Neste espetáculo nota-se, na encenação, referências ao “distanciamento brechtiano” como atores se dirigindo diretamente ao público, narrativa fragmentada, incursões musicais, recursos de legendas em placas entre outras. Além das cenas acontecerem em pontos diferentes da sala, há a utilização de praticáveis móveis, o que obriga as pessoas se deslocarem. Neste espetáculo não sobra espaço para que o espectador contemple a cena passivamente, porque a disposição das cenas muda a todo momento. Por meio do recurso de movimentação de palcos, o que implica numa alternância de espaços cênicos, ora o público é pressionado contra a parede, ora ele tem que avançar se quiser conseguir ouvir e enxergar a performance dos atores.

A cada cena que vai se desenrolando, os atores entram nos *espaços-nichos-paredes-vitrines-cenários*⁴¹ do grande museu vivo que é o ambiente criado para o espetáculo *Sin Título- Técnica Mista*. (Figura 08) Ao vestirem as roupas que ali estão dispostas cenograficamente, os atores e atrizes compõem distintas corporeidades, e assim, instauram as presenças dos personagens que devem agir nos respectivos nichos de cada cena. Eis que a dinâmica de oscilação entre o representar e o não representar, exigindo uma entrega dos atores e atrizes em prol de uma “presença cênica”, esse é um ponto dialético que desestabiliza os criadores de Yuyachkani, “provocando-lhes intermináveis questionamentos até os dias atuais”⁴².

2.5 Vibraciones, desmontagem cênica

Cada ator de Yuyachkani em sua trajetória artística, buscou uma educação corporal para um condicionamento físico, estimulados através da dança ou das artes marciais e também advindos de culturas distintas. Após o aprendizado de cada técnica, estas foram repassadas aos demais componentes,

⁴¹ Esta é uma palavra composta para tentar descrever o espaço cênico do espetáculo *Técnica Mista Sin Título*, cuja cenografia toma como referência a disposição vitrines de museus e instalações nas artes visuais.

⁴² Depoimento de Miguel Rúbio em conversa com os participantes de *Laboratório Abierto com Yuyachkani* na edição de 2014.

pois há uma premissa entre eles, de que as trocas são mais importantes do que uma obra a ser construída. Assim, nesse processo de intercâmbio, muitos artistas compuseram e conviveram com o grupo. Embora alguns tenham partido de Yuyachkani por razões as mais diversas, as memórias permanecem.

Após quatro décadas de experiências com variadas técnicas de atuação, mais recentemente a rotina de criação dos atores de Yuyachkani consiste em entrar numa sala de ensaio com as suas memórias corporais para se lançarem em exercícios de improvisação. Dentre as várias demonstrações de trabalhos e exercícios de criação⁴³ conforme são praticados no cotidiano de criação de Yuyachkani, a finalidade das primeiras buscas é encontrar texturas e comportamentos cênicos de uma presença não pré-determinada. A partir de cinco ações físicas é possível construir uma base de comportamento, tendo o corpo como centralidade e que culmina em textos ou tessituras diferentes, como o texto da luz de cena; o texto da música; o texto do figurino e tudo a partir do que revela a memória no corpo ou o que o corpo revela através da memória.

Nos processos criativos atuais as contaminações estéticas cada vez mais emergem do cotidiano e isso pode ser percebido, através das confissões feitas em *Vibraciones, desmontaje scénica* com o ator *Julian Vargas*. Sentado no centro do espaço cênico, assim ele recebe o público que entra na sala para testemunhar os seus segredos de criações e logo com ele se depara, mirando nos olhos da audiência que chega em busca seus lugares. Segundo *Julian Vargas*, a música pode implicar numa corporeidade e num ritmo corporal, mas tudo pode variar por estímulo da própria música ou por escolhas do performer. A questão é perceber a musicalidade, seja nos objetos quando manipulados; numa música gravada; no próprio corpo do ator e sobretudo na vida. “Como é possível ler a orquestração de corpos, objetos ou a própria estrutura de um veículo em movimento, durante uma viagem de ônibus urbano?” É como esse primeiro questionamento que *Julian Vargas* provoca os seus espectadores e ele então começa a agir entre os objetos e instrumentos musicais dispostos no palco.

⁴³ Esta demonstração de trabalho e exercícios aqui referidos foram observados durante a realização do *Laboratório Abierto com Yuyachkani* na edição de 2014 em Lima /Peru.

Figura 9: *Desmontaje scénica* (2014) – ator Julian Vargas



Foto: Acervo do Grupo Yuyachkani

Nesta demonstração de trabalho, logo de início, nota-se ali uma presença cênica instaurada e em meio a sua movimentação o ator faz uma pausa e confessa: “Na minha memória musical, instrumentos de percussão como tambores e taróis sempre me acompanharam em toda a minha vida”. Então Julian Vargas se põe a tamborilar um atabaque e em seguida passa a batucar um *carron*, instrumento musical peruano.

Alternando entre um instrumento e outro numa frenética batucada, a consequência é uma gestualização em que o ator sacode braços, mãos, coluna vertebral e logo todo o seu corpo. De repente, o ator dá um passo para o lado e passa a fazer apenas a pantomina da gesticulação de bater os instrumentos, mas no espaço aéreo, como se estivesse batendo em instrumentos imaginários e isso tem como consequência um corpo em movimentos com gingados e ritmos distintos. Para variar ainda mais, o ator passa a emitir sons vocais como ruídos, gromelôs e onomatopeias, que imitam os sons dos instrumentos batucados anteriormente e eis que surge uma musicalização. Num golpe de cena ele desloca-se com passos a frente, mas agora o performer bate em seu próprio corpo com os ritmos e intensidades da experiência anterior.

A demonstração performativa desenvolve como uma composição em tempo real. O criador segue explorando a sua memória musical, que mistura repiques improvisados com uma corporeidade dançada e assim vai surgindo uma sonoridade. No ápice da apresentação dessa performance-corporal-

percussiva e para concluir a demonstração de sua *desmontaje scénica*, brada Julian Vargas “o tempo não se conta, se sente. (...) e o meu corpo segue vibrando”.

Esta experiência acima descrita revela como uma musicalidade fôra descoberta a partir de improvisações, gerando uma corporalidade que está registrada na memória corporal do ator. Como a memória é algo que permanece, ela pode ser acionada e apropriada a qualquer momento, e isso é o que se vê em várias cenas de *Sin Título – Técnica Mista*, a presença de um ator vibrando sempre.

2.6 La Rebelión de los Objetos e Confesiones, desmontagens cênicas

As *desmontajes scénicas: La Rebelión de los Objetos e Confesiones*, ambas apresentadas por Ana Correa são dois dentre os processos investigativos individuais em Yuyachkani, que revela muito sobre da utilização da memória do próprio artista como dispositivo para criação.

Na demonstração de trabalho “*Confesiones*” com performance da atriz Ana Correa é revelado como a atriz utilizou de aspectos biográficos e autobiográficos em várias montagens do grupo. Ana garante que ao longo de toda a sua vida artística, muitas das suas vivências são hoje um tesouro como ela própria define: “a memória é a chave, ela é o essencial”⁴⁴. Por isso, ir a uma feira para fotografar os corpos que ali habitam, assim como observar um conjunto de estatuárias e em seguida buscar a reprodução dessas imagens observadas com seu próprio corpo, tudo deve ser meticulosamente investigado e sobretudo a relação do ator com os objetos. Segundo Ana Correa em “*La Rebelión de los Objetos*” eles sempre a acompanharam com seus significados e suas memórias, e em cena “os objetos são como prolongação do meu corpo e alma. Quando o ator está instalado no cenário com seus objetos, eis que surgirá uma ação como num emergir para daí agir”, afirma Ana. Por isso, no ato criativo é preciso sempre fazer boas perguntas, a fim de perceber possibilidades e caminhos que os objetos podem revelar.

⁴⁴ Depoimento dado durante a apresentação da *Desmontaje Scénica: A Revolução dos Objetos*. (2014)

Figura 10: *Desmontaje Scénica La Rebelión de los Objetos* - com Ana Correa⁴⁵



Foto: Julio Pantoja

A sua demonstração de trabalho é embalada por uma música agitada e com um tom festivo.⁴⁶ Inicialmente quem recebe a audiência é um personagem mascarado, [vide a imagem anterior] que interage com a plateia atirando-lhes pedaços de papéis picados e rolos de papel higiênico, que sobrevoam a plateia até que a música diminui e a atriz se despe diante do seu público. Então ela avança mais a frente e pergunta: “Qual diferença entre um espetáculo que foi concebido com o material precioso revelado por memórias e de um espetáculo criado a partir de um texto pronto? A diferença estará na utilização da memória.” A medida que a atriz faz sua demonstração de desmontagem, vários processos de criações de personagens distintos vão sendo desvelados.

No que tange a um teatro de resistência, fica patente que para os criadores de Yuyachkani cada um fala da sua dor ou da ferida de um grupo social. As memórias quando utilizadas em processos criativos e vindo a ser expostas ao público, deve-se ter o cuidado de “compartilhar memórias estejam relacionadas

⁴⁵ “El personaje de la Barchilona nació como una auxiliar de enfermería inspirada en la Danza de los Palúdicos, de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Este personaje se creó para la obra Pukllay.” Esta descrição foi feita por Ana Correa durante a conversa com a plateia durante sua demonstração de trabalho. (2014)

⁴⁶ Registro com fotos e vídeo das Desmontagens cênica *La Rebelión de los Objetos* e *Confesiones* podem ser acessadas no endereço: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc14-performances/item/2326-enc14-performances-acorrea-confessions> Acessado em 09/07/2018.

com uma causa coletiva e não apenas individual,” para não incorrer num ensimemismo, eis a condição para selecionar aquilo que vale a pena ser levado à cena, alerta *Ana Correa*.

Figura 11: *Desmontaje Scénica Confesiones* — (2016) com **Ana Correa**



Foto: Acervo Grupo Yuyachkani

Ao longo de suas desmontagens cênicas, o público conhece vários momentos de criações distintas da atriz. Quase ao final de sua demonstração técnica, dentre as lembranças que lhes serviram para a criação que se tornaram cenas nos espetáculos do repertório de Yuyachkani, uma das cenas que é desvelada veio do seu casamento. Posteriormente essa memória foi poeticamente transformada em cena performática e compõe atualmente uma de suas desmontagens cênicas. Durante a demonstração técnica ao passar de um quadro a outro, eis que a atriz veste uma camisola, solta os cabelos e narra um texto em primeira pessoa fazendo uma revelação:

Durante vários anos eu e meu companheiro planejamos ter um filho. Tentamos várias vezes, mas esse filho não veio. Passaram os anos até que chegamos a uma crise que culminou em nossa separação. Já separada e logo engravidei. Me surgiu a imagem de *Yerma*.⁴⁷

Ao som de uma música instrumental, Ana estica uma corda em diagonal como um varal no espaço cênico. Há no chão no canto do palco um pedaço de plástico bolha que ela o apanha e o manipula até que o plástico todo embolado é colocado sobre o ventre conotando uma barriga grávida. O código cênico nos faz acreditar que o que vemos seja um útero guardando um bebê. Em seguida é

⁴⁷ Depoimento de Ana Correa durante uma apresentação de desmontagem cênica (2015)

retirada de um balde uma camisa masculina toda encharcada. Sua movimentação faz com que a água se espalha pelo chão e esta ação pode significar o líquido amniótico de uma bolsa uterina que se rompe. A camisa então é estendida no varal como um corpo dependurado e solitário ali a escorrer. Na sequência, a atriz puxa e enrola as pontas dos seus cabelos, prendendo-os na mesma corda-varal. Ela caminha puxando os cabelos com as próprias mãos e passando-os ao longo da corda como um ato de resistência, até que esse elo se rompe.

Embora as ações emitam significados abstratos, elas apreendem a atenção dos espectadores, seja pela plástica ou pela tensão dramática contida no conjunto da performance da atriz. Vale ressaltar que este ato criativo partiu de uma memória pessoal e as questões que a cena suscita como relações afetivas, violências, aspectos do universo feminino como os desafios na maternidade, estes são temas que podem obter uma identificação coletiva.

Uma outra lembrança de *Ana Correa* compartilhada com sua audiência, vem do tempo que ela estudou numa *Escola Metodista*. Em sua memória ficaram: “o uniforme, a caderneta, o rótulo que a escola instituía nos estudantes (o comportado, o inteligente, o mal criado, o burro...), o diretor que era um ex-soldado e o sistema de controle para com os alunos.”⁴⁸ Esse conjunto de memórias pessoais foi utilizado para construir um dos emblemáticos personagens que está no espetáculo *Sin Título - Técnica mista*, que é uma professora que usa uma máscara com camuflagem de exército e traça um uniforme cujo estilo faz alusão direta a fardas militares.

O resultado dos improvisos alimentados com lembranças como as descritas acima, gerou a construção de uma cena impactante com uma personagem que aparece em cena sempre apontando o dedo indicador para os demais personagens e também para a plateia. No ápice da performance da atriz Ana Correa, ela presentifica um personagem agressivo que com tamanha violência bate percussivamente na mesa do cenário como quem toca uma caixa de guerra.

⁴⁸ Transcrição do texto verbalizado pela atriz durante a sua desmontagem cênica.

Figura 12: Espetáculo *Sin Título - Técnica mista* (2016) - Ana Correa em cena



Foto: Acervo Grupo Yuyachkani

Dentre os diversos processos criativos de cenas descritos anteriormente, muitos deles serviram para a construção do espetáculo *Sin Título – Técnica Mista*. Mas, um aspecto merece ser destacado, que é o fato das cenas terem tido como ponto de partida as memórias individuais e pessoais de cada artista. Nesse espetáculo, as cenas foram construídas com a participação de vários outros atores, e isto vai ao encontro com o pensamento de *Eleonora Fabião*, que amplia os estudos no campo das artes performativas, sugerindo caminhos com práticas que segundo ela ainda são poucas, mas que tem no ato da “criação coletiva” novas formas para construir, pois as

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

É possível notar na vida prática dos atores de Yuyachkani que há uma luta diária pautada numa ética relacionada com os problemas do Peru e que se confunde com a estética de seus espetáculos. Arte e vida se misturam num ativismo que implica numa estética de resistência.

Observando as temáticas das experiências criativas do grupo Yuyachkani ao longo dos anos e em comparação com os temas abordados nos conhecidos textos da dramaturgia clássica mundial, nota-se que passou o tempo, mudaram as geografias e as geopolíticas, mas as questões cruciais se assemelham e por isso se repetem. Mesmo considerando a recorrência e similaridades dos temas, há uma outra premissa para esse grupo, cujo o fazer teatro na atualidade só faz sentido, através de um processo de reterritorialização

da cena teatral peruana. O testemunho do diretor Miguel Rubio evidencia como Yuyachkani segue buscando um caminho para uma prática que encontra com os pressupostos da decolonialidade:

Se hace necesario que el lenguaje de nuestro oficio no se resista a usar nuevos términos y que podamos ir al encuentro de una teatralidade compleja, que tenga que ver com reconocernos en todos los matices de una identidad inclusiva, donde se encuentren los elementos de una América pre-hispánica, y en ella lo híbrido, el arte conceptual, el artista objeto y sujeto de su obra, la negacion de la representatividade, la intervención de espacios públicos, las ambientaciones, la apropiación de tecnologías, etc. Todas estas entradas cobran sentido y son objetos de reclamo permanente. El bueno teatro siempre será aquel que funciona em los códigos de su comunidade sin renunciar a esa compleja relación entre lo real y el artificio. (ZAPATA, 2011 p. 19)

Sejam as vidas de pessoas desaparecidas, uma recordação da infância de uma atriz ou um fato presenciado por um dos atores, nos seus processos de criações as fronteiras entre a arte e vida se misturam, e assim, Yuyachkani constrói espetáculos com as vivências de todos os seus co-criadores. Mesmo o diretor do espetáculo, que é a testemunha ocular primeira no processo criativo dos atores e com a função de selecionar e organizar os materiais que vão sendo coletados e apresentados pelos(a) atores(a), também ele participa das vivências junto com toda a equipe de criação. As memórias que foram codificadas e corporificadas em favor das cenas construídas em *Sin Título – técnica Mista*, emergiram das reuniões e dos relatos documentados pela *Comissão da Verdade e Conciliação-CVR*; das apresentações dos espetáculos em reuniões de movimentos sindicais e dos artistas-cidadãos que engajam e se envolvem nos movimentos e lutas de classes.

Yuyachkani, “aquele que pensa”, é um coletivo que cavouca nas entrelinhas de uma história tida como oficial, e o que vemos em suas encenações são revelações de dor e muito sangue que foi derramado, mas os vestígios foram ocultados pelo poder hegemônico. Uma das questões pilares para o Grupo Yuyachkani, sobre do “porque recordar” as dolorosas tragédias peruanas que foram ocultadas, tem como uma das respostas o posicionamento artístico e político do grupo de que é preciso “recordar para que não se repita”. Por isso, eles fazem um teatro que é pura denúncia, alertando para que os marginalizados

não devam se conformar. Por meio do teatro de Yuyachkani, as feridas da história peruana são reabertas, mas para serem lavadas com o desinfetante da lucidez e do esclarecimento através da cena teatral contemporânea.

Figura 13: Espetáculo *Sin Titulo* – técnica Mista (2017)



Foto: Acervo Yayachakani

A vasta experiência de lutas e resistências ante as constantes ameaças feitas a este grupo que se aproxima de completar meio século de (r)existência, seja uma voz escutada através de um telefonema anônimo que diz lhes dizem: “Suas vozes se tornarão cinzas”⁴⁹, ou quaisquer elementos como um depoimento de um testemunho, ou uma fotografia, até aqui tudo os levou a uma escolha daquilo que é fundamental para nortear os aspectos éticos, ideológicos e estéticos do Grupo Yuyachkani: “Hoje, queremos um teatro que dialogue com os problemas do Perú”⁵⁰ e é esta causa que move esses artistas-cidadãos peruanos a resistirem e seguirem criando.

⁴⁹ Depoimento de Ana Correa durante a demonstração de sua *desmontaje scênica*.

⁵⁰ Depoimento de Miguel Rubio, encenador e porta voz do grupo na 7ª edição do *Encuentro Pedagógico - Laboratorio Abierto* ao receber uma legião de cinquenta pessoas entre atores, diretores, pesquisadores e colaboradores, que anualmente se reúnem na cidade de Lima- Perú para conhecer e comungar dos procedimentos e das poéticas de resistência de *Yuyachkani*.

Capítulo 3

O GRUPO LUNA LUNERA E AS DRAMATURGIAS DE PROCESSOS

O *Luna Lunera Companhia de Teatro* surgiu em 2001 oriundo do curso de formação para atores do *Palácio das Artes* em Belo Horizonte-MG. Sua primeira montagem “*Fuleirice e Fuleiró*” foi apresentada em ruas e praças da cidade, mas tomados pelo interesse sobre o teatro-dança, cujo referencial a época era a coreógrafa alemã Pina Baush, nasceram espetáculos que trabalhavam intensamente a fisicalidade dos atores. Após comungarem com diversos processos colaborativos de criação e com artistas das mais variadas linguagens e estilos, os estudos do grupo foram sendo direcionados para o “Contato Improvisação”, técnica corporal criada por Steve Paxton e para o “Método das Ações Vocais”, desenvolvido por Stanislavski. Produziram várias montagens até chegar no que eles denominam de “processos de atores-criadores”, em que assinam conjuntamente a atuação, a dramaturgia e a encenação do espetáculo *Aqueles Dois* (2007)⁵¹, inspirado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu.

Figura 14: Espetáculo *Aqueles Dois* (2007) – Cia. Luna Lunera



Foto: Acervo Luna Lunera

O espetáculo *Aqueles Dois* (2007) foi o que tornou o grupo mais conhecido nacionalmente e foi uma montagem cuja construção coletiva aconteceu sem ter uma figura central de direção. Todos os atores podiam apresentar propostas e alternadamente cada participante tinha um momento para conduzir e dar a voz de direção. Mas a produção posterior que foi o espetáculo *Prazer* (2012), que narra a história do reencontro de cinco amigos, trata-se de uma dramaturgia que foi escrita a seis mãos e o processo criativo

⁵¹ O espetáculo pode ser visualizado através do endereço eletrônico <https://vimeo.com/101440965> Acesso em 10/07/2018 as 19h20

também trilhou pelo caminho de uma construção cênica sem hierarquias. O interesse pelos processos de criação coletiva permaneceu, mas a lida prática e alguns conflitos durante as montagens anteriores, isso apontou a necessidade de se ter uma voz de direção, devido aos desgastes provocados naturalmente pelos embates estéticos e éticos.

Urgente (2016) foi mais uma encenação cuja dramaturgia nasceu durante o processo de construção e é assinada coletivamente entre *Luna Lunera Cia de Teatro-MG* e *Áreas Coletivo-RJ*. O espetáculo partiu de uma sensação constatada pelos artistas destes dois grupos, de que “o tempo presente passa mais rápido”, e a partir desse e outros motivadores, construíram um espetáculo que aborda as relações contemporâneas com o tempo e com as urgências. As afinidades com os temas abordados, assim como as metodologias para criação coletiva empregadas, foi o que aproximou ambos os grupos a pactuarem uma empreitada de construção compartilhada.

3.1 Os motivadores para criação

Uma vez acertada as condições para produção e estabelecido o cronograma das jornadas diárias de trabalho, o princípio criativo se deu em torno de uma mesa, reunindo os atores *Cláudio Dias, Isabela Paes, Marcelo Souza, Odilon Esteves e Zé Walter Albinatti* e o trio de diretoras *Miwa Yanagizawa, Maria Silva e Liliane Rovarys*. Nesta ocasião foram lançadas algumas questões provocativas aos atores: *O que é realmente urgente? O que é realmente essencial? O que já foi feito e que te resta? O que é urgente para cada um?* Estas perguntas foram respondidas de forma abrangente nas primeiras rodas de discussão, mas segundo os atores, o que havia de mais urgente para cada um, isso foi guardado em segredo como um trunfo pessoal e usado de forma não explícita, durante o período de improvisações de cenas. Inicialmente foi feita a opção por montar um espetáculo a partir das inquietações pessoais, mas também com elementos de biografias dos próprios interpretes.

Figura 15 : Processo inicial de criação do espetáculo *Urgente (2016)*

com Zé Walter Albinatti, Isabela Paes, Miwa Yanagizawa, Marcelo Souza, Odilon Esteves, Maria Silva, Cláudio Dias Liliane Rovaris

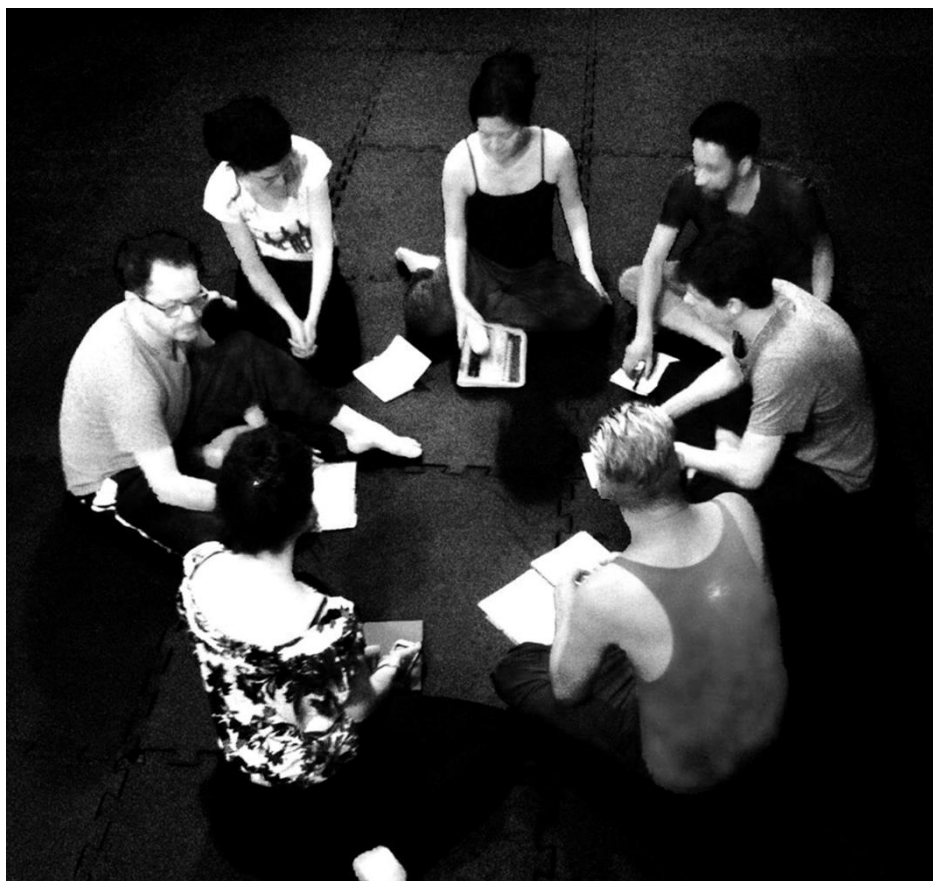


Foto: Acervo Luna Lunera

Os artistas provocaram uma discussão entre si, que desdobrou numa tempestade de ideias e assuntos possíveis para serem abordados no espetáculo. Assim chegaram a um consenso e listaram algumas questões que foram elencadas sob um *guarda-chuva temático de urgências* que foram sintetizadas com as seguintes palavras:

*Tempo / Confiança / Conquista / Surdez / Mudança
Maternidade / Paternidade/ Envelhecimento / Morte*

A partir dessas palavras chaves os criadores partiram para improvisações. Os quatro atores e a única atriz foram desafiados a explorarem as suas próprias biografias, valendo-se das suas memórias como recurso para criação. Esta prática criativa muito se aproxima do “teatro do real”, cujo recurso disparador e multiplicador de memórias, opera de acordo com o que Márcia Abujamra (2013) argumenta, pois “Pode-se imaginar que cada memória pessoal chame outra história e, por isso, cada texto autobiográfico pode ser infinito em sua multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte

participem de um fluxo comum e vivo”. Nesse processo criativo ficou patente que as memórias pessoais evocadas, quando ficcionalizadas, acabam por ir ao encontro de uma memória coletiva.

Figura 16: Processo criativo do espetáculo *Urgente* (2016)



Fonte: Acervo Cia. Luna Lunera

Nas primeiras semanas reuniam-se quinzenalmente, fazendo um intervalo de quinze dias entre cada encontro presencial. Nessa etapa foi pedido para que cada ator(a) preparasse à sua maneira uma apresentação de suas biografias em forma de retrospectiva. Após quatro encontros realizados, foram reduzidos os intervalos entre as reuniões da equipe de criação, que passaram a trabalhar cinco vezes na semana, uma média de cinco horas. Nestes encontros aconteciam debates teóricos relacionadas ao tema “urgências”, e sempre trazendo para as discussões, os fatos sociais de grande repercussão na mídia, ocorridos concomitante ao processo criativo. Após um período de muitas conversas e trocas de impressões teóricas, os criadores partiram para improvisações de cenas, mas fazendo revezamentos aleatórios entre duplas e trios de atores, o que resultou numa coleção de situações e relações, misturando fatos reais e elementos fictícios já nessa fase. (figuras 16 e 17)

3.2 Biografias transformadas em dramaturgias (texto, cenário, objetos de cena, adereços, sonoplastia, figurinos e iluminação)

Os criadores partiram de uma reflexão sobre as urgências na vida contemporânea, aprisionadas num um tempo cronológico para darem cabo das questões provocativas, que foram colocadas inicialmente ao grupo. Através de jogos de improvisações, surgiram situações fictícias que foram se misturando com os elementos biográficos dos próprios atores, e dessa experiência, emergiram as seguintes células cênicas apresentadas em primeira pessoa:

01) *Isabela Paes* desabafou dizendo que ser mãe a deixou desmazelada e que fazer o mínimo é um esforço muito grande. Para ser mãe ela tornou-se medíocre em todas as outras coisas. “Sou mulher; mãe; bi-nacional; imigrante; do interior; cidadã do mundo (...) sou uma sucessão de eus muitos diferentes. De vendedora de bijouterias a garçõete do *Museu do Louvre*, fui atriz do Eugênio Barba”;

02) *Marcelo Souza* construiu uma teia de fita crepe, usando os outros atores como extremidades. Em cada pedaço de fita/elo esticado ele escreveu palavras que os colegas iam lhes dizendo verbalmente com adjetivos que traduziam os seus vários eus: ator, família, corpo, administrativo, afeto, ensino(...) no final de sua dinâmica ele se envolveu enganchando entre as tiras de fitas escritas, construindo a metáfora de um ser emaranhado com suas qualidades e habilidades;

03) *Odilon Esteves* avisou que em cada bolso de sua roupa tinha uma revelação. Individualmente os demais atores iam escolhendo um bolso por vez, de onde ele tirava bilhetes escritos. Assim, ele foi revelando os seus vários eus compostos por recordações de: roubos de bombos nas Lojas Americanas, lista de mercado, contas a pagar, desejo de jogar volleybol (...) Até que de um bolso foi retirada uma carteira e ele mostrou algumas cédulas de dinheiro e moedas que ele as deixou cair se espalhando pelo chão;

04) *Zé Walter Albinatti* sentado no chão e rodeado com várias folhas de papéis que ia escrevendo palavras chave. Dentre algumas revelações, contou que um dia já quis ser monge, mas tornou-se apenas um coroinha, irmão de um seminarista. Afirmou nunca estar sozinho, porque os seus eus o fazem ser: filho,

tio, irmão, primo, neto, padrinho (...) Por isso ele se diz: “Sou envolto, envolvido, envolvente e minha permeabilidade é seletiva”.

05) *Cláudio Dias* revelou que cresceu ouvindo as piores coisas desde sua infância, por que “Em vez de jogar futebol, fui jogar queimada e apanhei por isso. Sempre ganhei carrinhos, mas gostava de bonecas e também de vestir as roupas da minha mãe”. Mas o carnaval é o que o move desde os cinco anos de idade. A lembrança dos desfiles de escola de samba e os concursos de fantasias televisionados com a emblemática figura de Clóvis Bornay, tudo isso permanece vivo em sua memória. Por isso ele solta o verbo: “Eu queria escrever na testa com batom “bichona” e sair na rua me sentindo o Clovis Bornay”.⁵²

Estas cinco sinopses citadas anteriormente estão imbricadas de elementos autobiográficos e serviram como ponto de partida para a criação de cenas, que posteriormente foram organizadas numa dramaturgia textual. Decorrido dois meses de trabalho e com apenas alguns esboços de cenas esquematizadas, mesmo pairando nos ensaios um espectro de interrogação mútuo entre os atores, que inquiriam uns aos outros “*quem é você?*”, o grupo se desafiou ao realizar um ensaio aberto⁵³ do processo criativo, considerado extremamente cru pelos próprios atores. O público pôde acompanhar as exposições das autobiografias dos atores, apresentadas cênicamente de maneiras muito particulares cada uma delas e em forma de retrospectivas. Em seguida fizeram improvisações de cenas, onde os atores podiam jogar utilizando informações capturadas das retrospectivas apresentadas ali em primeira mão. Após essa experimentação com improvisos, o público pôde ainda opinar e debater com os criadores, expondo suas impressões, curiosidades, e sobretudo o que lhes havia impactado. Desse exercício emergiram várias células dramáticas em potencial.

Num outro dia de ensaio, a diretora Miwá Yanagizawa deu o comando:

Tentem lembrar como foi a apresentação de suas retrospectivas no ensaio aberto, em que vocês a apresentaram em vinte minutos. Hoje vocês terão que repassá-las, podendo

⁵² Todos esses registros foram transcritos do meu caderno de anotações durante o período que acompanhei o processo criativo do espetáculo *Urgente* na sede da Cia. Luna Lunera.

⁵³ Realizado na Sala Funarte em Belo Horizonte.

reelaborá-las, mas farão uma edição e apresentarão num tempo menor⁵⁴

Durante o processo criativo, o desdobramento de comandos como este acima resultou no surgimento de cenas, que misturavam elementos autobiográficos dos criadores com situações por eles mesmos inventadas, que foram concomitante sendo registradas diariamente nos cadernos de anotações pessoais, como aparece nas anotações da atriz Isabela Paes:

8/01/2016

Uma quase escaleta

Sobre os cruzamentos entre possíveis dos personagens e atores, pensei que a questão de ter um filho apareceu várias vezes e pode ser interessante usar.

- Na vida real já fui namorada do Odilon. E em uma das primeiras improvisações disse, já pensou que o Arthur podia ser seu filho? ~ Acho que minha personagem poderia decidir ter um filho. A surdez aumenta a sua urgência. Ela pode tentar primeiro com o personagem do Odilon. Mas um cruzamento interessante pode ser feito aqui, tanto com o Odilon como com Claudio e Marcelo.

- Na cena do Claudio de biografia ele conta da amiga que propôs para ele ter um filho. Minha personagem pode também propor para ele. Ou não, podemos também apenas inter cruzar as cenas reais e da ficção. Ou na cena real ele conta que é a amiga que propôs, e na ficção, quando ele sabe da possibilidade de a minha personagem ter um filho com o personagem do Odilon, ele propõe. O que pode até causar mais conflito entre os dois.

- O Marcelo fez sua cena da "caixa vazia", a de ter um filho. Na conversa com o público, Soraya inclusive disse que a frase que mais ficou para ela do ensaio aberto foi: "Você tem certeza que justo esta caixa você vai deixar vazia?" Esta cena também inter cruzaria com as acima. E na ficção podemos incluir também . Pode ser para ele a/primeira proposta e a pergunta : "é esta caixa que você vai deixar vazia" voltaria> Ou pode ser que na ficção ele não queira deixar esta caixa vazia

Das cenas já feitas manteria muitas das últimas improvisações. Da minha personagem manteria:

-,Ela sozinha no nicho, escolhendo uma roupinha de bebe para guardar, escutando música, costurando, bebendo. Cansada, exausta. - Claudio que chega e fala das suas olheiras, do seu cansaço e pergunta por que trabalhar tanto. E ela diz que não queria estar ali, queria conhecer outros lugares, queria

⁵⁴ Transcrição dos registros feitos em meu caderno de anotações durante o período que acompanhei o processo criativo na sede da Cia. Luna Lunera.

casar, ter filhos. Mas que o tempo dela está acabando, porque mulher tem prazo de validade pra isso . Pergunta pra ele “quando é que a gente sabe que nossa vida deu errado?” - A retrospectiva do dia para Marcelo: ônibus cheio, engarrafamento, deixar as roupinhas, sacola pesada, não sabe quanto vai ganhar, tenta um emprego numa confecção, só tem vaga pra trabalhar a noite, a noite não tem ônibus, aluguel perto é muito caro, decide fazer também bainha, não tinha máquina e agora tem uma que não sabe se é presente ou assalto. . - O encontro com Odilon, se conhecem. Uma certa simpatia. Eu pergunto se ele tem alguém e ele responde que sou corajosa. Diz que pareço feliz, e eu gosto disso porque sempre me dizem que pareço cansada, ele me convida para algo. - Odilon vai dar a máquina, mas não é presente. Ela estranha muito. Mas há uma certa intimidade (ele tira a calça, eu toco em seus cabelos para ver melhor seu rosto) ~ Claudio chega com o resultado do exame. Ele sabe primeiro. Eu não quero saber mais, mas ele quer. - Em uma das primeiras improvisações que fiz fiquei olhando muito para cada um, nos olhos. Miwá disse que ser olhado gerava uma urgência de administrar aquilo. Acho que minha personagem pode lançar seus olhares "parados" para o público também. - Tenho que conseguir "brincar" mais com a escuta também. O que escuto e o que não escuto? o que não quero escutar? estratégias para escutar quando quero mas não estou conseguindo.

Idéias novas: Podemos conversar também entre os nichos, cada um no seu. Hora nos comportamos como se o nicho fosse realmente isolado, como um apartamento fechando e os vizinhos nada escutam. Hora nos comportamos como se estivéssemos realmente onde estamos, num pequeno galpão, ou no palco, um espaço onde nos escutam e nos vemos todos. -Acho que os nichos poder ser sem paredes. Apenas os contornos seriam feitos como uma moldura, mas em 3d. Seria bom para executar a ideia acima, para viajar e montar em qualquer lugar, e para que as paredes não tampem a visão do espectador que estiver sentado nas laterais.

Idéias que podem ser resgatadas: - Simulação de treinamento para evacuar em caso de urgência - Marcar o tempo pelo tempo de duração de algo (o tempo do leite ferver) - Rachaduras, este lugar vai desabar a qualquer momento - usar relógios ligeiramente viciados, que passam o tempo mais rápido ou mais devagar.⁵⁵

Conforme evidencia o registro acima, sobre a experiência de misturar realidade e ficção, as primeiras situações dramáticas que emergiram foram:

⁵⁵ Transcrição do caderno de trabalho da atriz Isabela Paes.

- Odilon Esteves enumerou vários projetos profissionais que almejava como ator e alguns sonhos pessoais;
- Isabela Paes desabafou emocionada ao falar da sua exaustão em ter que conciliar as funções de mãe e artista;
- Marcelo Souza expôs uma experiência com mudança de domicílio e a dificuldade para se livrar de objetos acumulados ao longo dos anos;
- Cláudio Dias contabilizou o número de passeatas de rua e manifestações em que ele militou por direitos humanos, trabalhistas e sobretudo a defesa das pessoas LGBTI.
- Zé Walter Albinatti revelou ter assistido diversos espetáculos, na esperança de encontrar alguma coisa que o pudesse alimentar subjetivamente e concluiu que sentia seu corpo como se tivesse sido atropelado.

Desta experiência anteriormente descrita, surgiu o material inicial que culminou em cenas com algumas presenças anônimas e com potentes células dramáticas. A partir do que sugeriam as ações, logo em seguida estas cenas foram intituladas como: “*O encontro; a disputa; a briga; a chantagem; a sedução; a revelação*”⁵⁶ entre outras, que foram aproveitadas posteriormente para a escritura do texto dramático da peça. Ainda sem delinear lugar da ação, cronologia e os personagens, (embora nas improvisações todos se reportavam uns aos outros, mas sempre tratando-se por *você, ela* ou *ele*) já nesta etapa de criação era possível cartografar uma seleção de situ(ações) dramáticas.

Uma vez que as improvisações iam ganhando densidade através da elaboração ficcional, as cenas foram recebendo títulos sinópticos para as ações descobertas como: *O Desabafo de Bela, A Chegada de Odilon no condomínio, Cláudio e Odilon se encaram, Bela encontra Odilon à noite, Zé Walter observa tudo sem dizer nada e Marcelo organiza os papéis exaustivamente*.⁵⁷ As ações foram sendo registradas em sequência num mural, que foi colocado na parede frontal ao espaço de cena. Assim os atores, podiam recorrer visualmente a essa espécie de roteiro, fazendo leitura das sequências das ações; das palavras e das frases chaves, que os guiava durante as improvisações. Ainda nesta fase não

⁵⁶ Nomes extraídos do mural da sala de ensaio onde eram registrados os títulos e a sequência das cenas que iam aparecendo a partir dos improvisos.

⁵⁷ É importante notar que ainda nesta fase, para organização e entendimento das ações, os cocriadores utilizam os próprios nomes para identificar os agentes de cada situação. Para referir tanto aos atores como dos personagens em ação, também aqui serão usados os nomes próprios dos artistas.

havia um texto dramaturgicamente organizado, este foi construído com os diálogos que apareciam a partir dos improvisos e daí foram sendo anotados, reexperimentados, até culminar em um texto com sequência de cenas e falas organizadas dramaturgicamente.

A seguir foi recuperada a lista com as questões oriundas de uma tempestade de ideias, realizada entre os atores, ainda na fase inicial do processo criativo. Levando em conta as relações estabelecidas a partir das improvisações, um diagrama com os temas e ações foi organizado em um mural e fixado na parede do espaço de ensaio. As situações foram separadas por tópicos e assim distribuídas:

➤ *Chegada do Novo:*

Novo morador / correspondência / Nova Função (trabalho) / Paternidade / Máquina de Costura / Repetição do mesmo

➤ *O que falta? (Relação com o tempo):*

Aceleração do tempo / Falta generalizada de tempo / Meios de vida / Coexistência de tempos distintos / Venda do tempo de vida / Falta de perspectiva de tempo

➤ *Morte e Perda:*

Morte do pai / Perda da audição / Piano / Suicídio / Espaço desmontado / Lugar condenado / Drogas (remédios e bebidas) / Fome / Sede / Envelhecimento

➤ *Urgências:*

Maternidade / Paternidade / Resolução de conflito / Surdez / Rachaduras / Pausa / Sono / Autenticidade / idade / Luto

➤ *Afeto:*

Confiança / mudança / Ter outra vida / Dizer/Revelar

Após os primeiros exercícios de improvisações em que surgiram os esboços de ações cênicas, estas foram sendo reelaboradas com a inserção de falas dos personagens (ainda anônimos no jogo cênico, mas em seus cadernos de anotações, usavam os nomes próprios dos atores) mas que foram sendo repetidas e se estruturando em forma de diálogos.

A cada ensaio (reencontro) os atores retomavam os improvisos com diálogos (a partir de falas e idéias registradas) em torno dos assuntos abordados e situações ocorridas nos encontros/improvisos anteriores. Em seguida os criadores iam registrando em seus cadernos de anotações todas as novas descobertas como ações e falas surgidas ao acaso. As diretoras utilizavam o recurso de gravação dos improvisos em mídias audiovisuais, cujo mecanismo auxiliava na recuperação das falas improvisadas e que serviram para a escritura do texto dramático.

Entrando no terceiro mês da criação, foi pedido aos atores que trouxessem para os ensaios, objetos de livre escolha, desde que os objetos suscitassem alguma memória e/ou afecção. Esse recurso serviu para inventar e incrementar as narrativas cênicas que já existiam esboçadas, enquanto as improvisações continuavam acontecendo. Assim apareceram elementos que foram incorporados a cena como: perucas, roupas de bebês, moedas antigas, fotografias, livros entre outros. Tempos depois, a medida em que foram avançando as construções das cenas e por sugestão dos atores, outros objetos foram sendo acrescentados como uma máquina portátil de costura, um aparelho de som antigo, um computador, garrafas com bebidas e um piano.

A partir das ações que foram surgindo, revelou-se também os perfis dos personagens, embora anônimos, suas presenças eram identificadas pelas suas atuações profissionais e sociais (*o cabeleireiro, o síndico, a costureira, o negociante e o zelador*). É importante ressaltar que esses personagens não foram previamente escritos, mas eles apareceram das situações improvisadas.

Mesmo sem um local de ação definido e nenhuma referência cenográfica, uma vez dispondo de uma coleção de situações que sugestionavam possibilidades de personagens e/ou presenças cênicas, nos ensaios os atores foram condicionados a agirem em grande parte do tempo numa área de 1m² demarcado no chão. Todos os atores atuavam dentro desse espaço cênico delimitado, posicionados um ao lado do outro e ao longo de uma parede da sala de ensaio frontais à uma plateia imaginária, até o momento em que seria definido onde ocorreria a ação.

Figura 17: Espetáculo *Urgente* - CCBB Belo Horizonte (2016)



Fonte: Acervo Cia. Luna Lunera

Após vários encontros e horas de improvisações, a partir das relações que foram sendo estabelecidas, o lugar da ação se revelou por si. A narrativa de *Urgente* se passaria em um condomínio repleto de micro apartamentos, cuja estrutura estaria condenada pela defesa civil, podendo desabar a qualquer momento.

A solução cenográfica encontrada para esse ambiente, foi colocar no palco quatro nichos de madeira, contendo os objetos de cena de cada personagem. Os nichos cenográficos tem uma base de 1,0 X 1,0 m² e uma única parede de fundo com 1,80 m de altura por 1m de largura, ficando os nichos dispostos lado a lado no fundo da caixa cênica. (Figuras 17 e 18) No lado direito do proscênio foi colocado um piano de armário antigo e no lado esquerdo uma cadeira de madeira.

A partir do momento em que o espaço para ação dramática foi definido e delimitado, assim como os assuntos a serem tratados e as relações já estavam pré-estabelecidas entres os atuentes, foi necessário mais um longo tempo para explorar, improvisar e descobrir o que cada nicho cenográfico poderia revelar. Em alguns ensaios a ordem era para que os atores apenas percebessem seus

espaços individuais e interagissem com seus objetos, suas memórias, mas sem estabelecer ainda uma comunicação com os demais vizinhos de cena.

Figura 18: Espetáculo *Urgente* - CCBB Belo Horizonte (2016)



Fonte: Acervo: Cia. Luna Lunera

Ao observar os atores agindo simultaneamente em um ensaio, as primeiras ações apontavam as pistas dramáticas: Claudio revira uma caixa com vários objetos e retira uma peruca que ele a veste e fica se admirando na frente do espelho; Marcelo sentado diante de uma mesa separa fotografias e cupons fiscais que ele os prende num móvel pendurado sobre sua cabeça; Isabela por uns instantes faz manicure e depois saca de uma bolsa uma máquina de costura portátil e se põe a costurar roupinhas de bebês; Odilon monta um antigo aparelho de som três em um, sintoniza numa estação de rádio que transmite a *Voz do Brasil* enquanto ele se põe a contar moedas antigas; Zé Walter sentado numa cadeira na lateral direita do palco, apenas observa as ações dos outros atores.

Cabe aqui destacar que foi a partir das memórias dos atores, posteriormente reelaboradas ficcionalmente durante as improvisações, que surgiu a interação dos atores com os objetos cênicos; dos atores uns com outros; dos atores com espaço cênico, e foi então, que a ação dramática se consolidou.

Avançando já o quarto mês de trabalho e mesmo não tendo um texto escrito propriamente dito, os criadores optaram por refazer o grande mural com anotações das questões e temas motivadores dos artistas, mas fazendo agora algumas subdivisões com as sequências das ações denominadas por “tempo”. Através desse recurso escrito na parede frontal da sala de ensaio, os atores continuavam a improvisar suas cenas e ao mesmo tempo podiam rememorar visualmente o roteiro pré-estabelecido. Após experimentarem várias sequências das ações, distribuíram as cenas em blocos denominados por Prólogo, *tempo 1-T1*, *tempo 2-T2*, *tempo 3-T3*, *tempo 4-T4* e *tempo 5-T5*, como detalhado a seguir:

PRÓLOGO: 30 minutos de ações íntimas + Piano > Prólogo > BlackOut sonoro >

T1 > Abre com Marcelo + Urgência pessoal > Abre Isabela > Abre Cláudio (empurra piano) > Cláudio e Zé (fala: “Não cabe em lugar nenhum”) > Claudio tira as latas do piano > Bela e Marcelo (Fiação de luz enroscada) > Desabafo de Isabela > Ruptura Sonora > Retrospectiva de Marcelo > 01 minuto banda Constantina.

T2 > Cláudio lustra o piano > Bela (música) > Marcelo (Fios) > Chegada de Odilon > Diálogo: Zé e Odilon > Odilon e Cláudio se encaram (durante o tempo da música controlado por Isabela) > Cláudio no nicho > Odilon anda e bebe a água de Cláudio > Bela sai e encontra Odilon > Zé entrega a carta para Cláudio (idade/velhice) > Ruptura Sonora > Odilon vai p/ Piano > Retrospectiva de Cláudio > 01 minuto banda Constantina

T3 > Odilon no nicho > Cláudio sai do nicho com exame e vai ao piano + Odilon observa > Todos no piano, confusão Cláudio e Odilon + Isabela Chega > Isabela vai para o nicho > Cláudio vai ao nicho de Isabela > Teste de audiometria > Odilon vai ao Nicho de Isabela + Máquina de costura > Cláudio vai ao Nicho de Marcelo > Resultado do exame Isabela > O transtorno de Marcelo (sozinho) > Cláudio vai ao nico de Isabela > Retrospectiva de Isabela > 01 minuto banda Constantina

T4 – Todos em seus nichos > Zé forra o chão > Odilon vai ao nicho do Cláudio (Questão do pai) > Isabela vai ao Nicho do Marcelo > Ruptura Sonora > Retrospectiva de Odilon > 01 minuto banda Constantina

T5 - (a ser definido)⁵⁸

EPÍLOGO - (a ser definido)⁵⁹

Estas sequências acima foram alteradas outras vezes durante os ensaios sucessivos, até que todos os cocriadores, diretoras e criadores entraram num consenso sobre um sentido construído para falar de um tempo de urgências. A partir do momento em que se desenhou o diagrama com a sequência de cenas, foi sendo estabelecido marcações cênicas a partir das movimentações dos atores, definindo conseqüentemente sequências de entradas e saídas dos personagens nos módulos cenográficos.

Tratando-se uns aos outros por *você, ela e ele*, nesse estágio da criação os personagens criadores construíram diversos tipos de relacionamentos e perfis bastante delineados e sedimentados. Nesta fase do processo de criação já era possível saber o que cada um destes seres anônimos trilharia para suprir as suas urgências. Mesmo que inicialmente os artistas tenham aventado por não contar uma história nos moldes da dramaturgia aristotélica, mas preocupados em construir um encadeamento da narrativa, no quadragésimo sexto ensaio, levaram em conta o *feedback* da plateia presente nos ensaios abertos, que diziam que a peça estava confusa. Então os cocriadores optaram por uma sequência de cenas que pudesse conduzir o raciocínio do espectador.

Embora sejam várias histórias paralelas e suas formas narrativas confundam o espectador, mesmo que de uma forma aberta, o grupo encontrou no prólogo e no epílogo a solução para direcionar todos destinos na encenação de “Urgente”.

A ambientação sonora da encenação ficou a cargo do coletivo *Constantina*⁶⁰, que produziu uma sonoplastia através de experimentos de sonorizações, realizados concomitantes às improvisações de cenas. Após

⁵⁸ A expressão “a ser definido” é um código combinado entre os co-autores e consiste em uma abertura prevista nesse processo criativo. As fases denominadas por *T1, T2, T3, T4, T5* e *epílogo* consistem em ações que foram definidas já na etapa final de construção do espetáculo.

⁵⁹ idem

⁶⁰ O Constantina nasceu em 2003 em um pequeno home estúdio no bairro Santo Antônio (Belo Horizonte). O rock instrumental é o ponto de partida, mas a banda sempre pensa em sobrepor instrumentos, criando melodias minimalistas, com uso de guitarras e eletrônica, sempre abertos ao improviso. Em seus discos é possível encontrar uma poesia sonora pitoresca. Disponível em: <http://www.constantina.art.br/> Acesso em 14/12/2018

acompanhar alguns ensaios e entendendo previamente a atmosfera de cada bloco de cenas, bem como a célula dramática de cada situação cênica, os músicos iam experimentando e propondo sonoridades com sobreposições de instrumentos, como uso de escaleta piânica, guitarras entre outros. Depois em separado, houve um trabalho de estúdio para recuperar as paisagens sonoras criadas durante os improvisos, e assim, construíram a trilha sonora que foi gravada para ser utilizada durante as apresentações do espetáculo.

3.3 Memórias reviradas para construção de um espetáculo

Decorridos seis meses do processo de criação, tudo culminou na encenação do espetáculo *Urgente*. É importante destacar que o recurso do texto dramático construído em processo e a partir das improvisações, isso foi fundamental para guiar os ajustes até a véspera da estréia. Considerando também as opiniões dos espectadores que participaram dos ensaios abertos, isso alimentou as discussões entre os cocriadores do que poderia ou não ser capturado pelo espectador, e assim, atores e diretores optaram por alterações, efetuando cortes de alguns trechos de cenas, bem como a inserção de textos informações complementares.

A equipe Luna Lunera e Coletivo Areas que assinam a produção do espetáculo *Urgente*, entrou no Teatro do CCBB de Belo Horizonte em março de 2016, correndo a todo o vapor para montar e testar a cenografia, iluminação e sonoplastia em três dias de montagem. Nos camarins os atores faziam ainda reajustes na dramaturgia, reescrevendo textos e alterando ordens de cenas criadas. As horas iam avançando e a equipe esquecia do cronômetro até serem lembrados com batidas na porta da plateia, eram sonoros avisos de que faltavam dez minutos para encerrar o expediente daquele dia.

No terceiro dia de montagem os cenógrafos, cenotécnicos e iluminadores seguiam trabalhando, assim como figurinistas iam ajustando as indumentárias e adereços. Ao realizar o primeiro ensaio geral com toda a equipe, a direção constatou que os atores precisavam reconhecer mais seus espaços cênicos no grande palco, modular o volume de voz ante os microfones inseridos no cenário e que deviam valorizar mais a frontalidade. Realizaram em seguida um ensaio corrido em que os atores apenas passavam as movimentações cênicas e em vez

de dizerem o texto, eles narravam as ações. Mais um ensaio terminava sem dar tempo de concluir o cronograma programado para aquele dia.

Figura 19: Espetáculo *Urgente* - CCBB Belo Horizonte (2016)



Fonte: Acervo Cia. Luna Lunera

O figurino foi o penúltimo item a entrar em cena. Exceto a roupa deslumbrante criada para um dos personagens que sonha desfilir como Porta bandeira e Mestre sala, e este aspecto onírico é um momento surpreendente nesta montagem, toda a indumentária tem uma referência de roupas urbanas atuais, mas com detalhes e cores, que ficaram prejudicadas pela opção de usarem uma baixa intensidade da iluminação cênica. O belo registro fotográfico de Raquel Carneiro é o que possibilita a apreciação da riqueza dos detalhes dos figurinos e cenário, ambos assinados por Yumi Sakate. A estreia aconteceu e, embora o espetáculo tenha funcionado, uma angústia provocava todos os envolvidos na produção de *Urgente* de que algo ainda deveria ser ajustado e isso foi naturalmente acontecendo ao longo das temporadas.

A interpretação dos atores foi construída com um registro que se aproxima de um comportamento humano natural. A direção esteve sempre lembrando de que a presença em cena deveria ser mais importante do que a teatralização. Desde as primeiras improvisações realizadas, o empenho foi buscar uma atuação sem grandes arroubos, de modo que o estar em cena deveria ser uma

ação mais contida o possível com o gestual e com o falar. A interpretação dos atores fôra construída de forma mais econômica, embora as suas vozes para chegar à plateia tiveram que ser amplificadas através de microfones. Todo esse esforço foi para construir uma cena em que não se evidenciasse o aspecto espetacular, mas que chegasse a uma teatralidade o mais próximo do real/natural.

Figura 20: Espetáculo *Urgente* - (2016) em cena Cláudio Dias e Isabela Paes



Fonte: Acervo Cia. Luna Lunera

A iluminação cênica tinha proposta inicial de não realçar a espetacularidade e buscou inclusive não separar palco e plateia. Mas este efeito proposto aconteceu. Isso comprova que os caminhos da criação sempre extrapolam as previsões. Em *Urgente*, a luz de cena foi construída, após a montagem cenográfica ter sido erguida já no teatro. A iluminação foi concebida com efeitos e recortes de focos, produzidos sobretudo com refletores elipsoidais. Por outro lado, a opção da direção cênica, pela baixa intensidade de luminosidade em toda a encenação (Figura 21 e 22), isso imprimiu um aspecto soturno. A maior implicação destas escolhas luminotécnicas causou desconforto para a plateia deste espetáculo, que foi prejudicada na visualização de atores, figurinos e cenografia. Todos os aspectos visuais da montagem, se confundiam entre si, ante o efeito monocromático, causado pela predominância da luz de cor sépia.

Figura 21: Espetáculo *Urgente* - CCBB Belo Horizonte (2016)



Fonte: Acervo Cia. Luna Lunera

As relações humanas construídas para cena, emergiram de jogos de improvisações em que os atores misturaram questões pessoais e elementos fictícios. Em cena o desdobramento se deu com: Cláudio Dias construindo um cabeleireiro que busca realizar o sonho de tornar-se carnavalesco; Odilon Esteves apresentado um negociante mercenário age sem escrúpulos, Isabela Paes vive as agruras de uma costureira que é escrava do seu ofício e é frustrada por não conseguir ser mãe; Marcelo Souza e Silva revelou um administrador metódico e refém de intermináveis orçamentos e Zé Walter Albinatti tornou-se um zelador de prédio, aquele que testemunha tudo, chegadas e partidas, mas tem sua voz abafada por todos.

O resultado em cena são personagens que dão vidas a pessoas comuns em seus afazeres, mas seguem agindo em um tempo rápido, competitivo e em espaços cada vez mais exíguos. A cena traduz a dificuldade de escuta entre as pessoas na atualidade, denunciando um crescimento da surdez social.

Figura 22: Cenas do espetáculo *Urgente* - CCBB Belo Horizonte (2016)



Fonte: Acervo Cia. Luna Lunera

Capítulo 4

PROCESSOS E DRAMATURGIAS A PARTIR DO CRIADOR

A experiência fica escrita no corpo.
Oscar Cornago

Um dos desdobramentos dessa pesquisa foi a construção da noção de artista criador, após experiências de imersão junto aos grupos *Luna Lunera* de Belo Horizonte-MG, *Yuyachkani* em Lima no Peru e *Teatro Experimental do Porto* em Portugal, sendo que a produção artística do TEP serviu como elemento de comparativo, mas não foi incorporado a tese, por se tratar de um modo de criação voltado para textos e temáticas eurocêntricas.

Concomitante a investigação, me propus deixar-me contaminar com estéticas e metodologias criativas, que foram observadas e cartografadas durante o contato com estes artistas. Posteriormente foi empreendido um ato de criação, a partir de experimentações e improvisações, resultando na construção de um percurso dramaturgico, que culminou na cena performativa intitulada *O corpo que transito*, concebida a partir de relatos e memórias do corpo transexual (BENTO, 2008) e de corpos travestis em seu estado híbrido e performativo (BUTLER, 2015) na cena teatral contemporânea.

A cena performativa aqui abordada partiu de tais hibridismos (MONSALU, 2014), tanto da transgeneralidade quanto de linguagens artísticas, para centrar-se nos devires (DELEUZE, 1966) trans e performer a partir do criador. Como num processo de desmontagem cênica, esta reflexão retoma o percurso de concepção, construção cênica e também as experiências com apresentações da cena performativa, que foi construída através da poética de dois artistas-pesquisadores. Ambos criaram *O corpo que transito* com a intenção de propor uma abordagem sobre o tema relacionado com questões de gênero em contextos formais e não formais de ensino.

Nesse processo investigativo sempre foi observado e registrado aquilo que mais se destacava, tanto nos processos das poéticas de construção teatral do tempo presente, quanto nos diversos espetáculos cênicos de produção

contemporânea, que foram assistidos⁶¹ concomitantes a escritura dessa tese. Podemos afirmar que são raras as produções artísticas que não fazem citações, paródias, agenciamentos e que culmine em obras cujo o hibridismo seja um traço característico nas artes da cena atual.

Ao observar os três diferentes processos criativos dos grupos acima mencionados, ambos com uma grande variedade interdisciplinar neles inseridas e após traçar um paralelo entre os modos de produção desses coletivos, notamos que os procedimentos de criação que mais se sobressaíram são os que dialogam com as “teatralidades do real” e com teorias *decoloniais*. Isso tornou-se um critério determinante para que os relatos das vivências com o grupo *Teatro Experimental do Porto-TEP*⁶², numa certa altura fossem deixados a parte desta pesquisa, pois as metodologias desse grupo português diferem dos modos de criação dos grupos teatrais latino americanos aqui estudados. Embora o TEP trabalhe hoje com criações que são construídas durante os processos de montagem, as temáticas e o modo de criação empregados pelo TEP, distanciam dos processos de trabalho dos grupos Luna Lunera e Yuyachkani aqui estudados, cujas criações estão embrenhadas com as biografias dos seus criadores.

Essa investigação percebeu que o teatro Latino Americano como o que é produzido pelos grupos Yuyachkani e Luna Lunera, são obras construídas por procedimentos de autoficção e/ou autobiografias e estas podem ser uma maneira de marcar uma “diferença colonial” (ESCOBAR, 2003), porque são

⁶¹ *Prazer* (2012) e *Urgente* (2016) montagens do grupo Luna Lunera; *Sin Título – Técnica Mista* (2004) do Grupo Yuyachkani; *Nós* (2016) encenado pelo Grupo Galpão; *Festa de Separação: um documentário cênico* (2009) com Janaina Leite e Felipe Teixeira Pinto, *Conversas com meu pai* (2014) espetáculo solo de Janaina Leite; *Luis Antônio Gabriela* (2011) encenado pela Cia. Mungunzá de Teatro; *BR Trans* (2016) espetáculo solo de Silvero Pereira; *Real* (2015) com o Grupo Espanca; *Ora Mortem* (2014) espetáculo solo com Daniela Leite e In *Próprio para Dinossauros* (2018) com Karina Figueiredo e Daniela, ambas encenações do In-Próprio coletivo e solos de dança-teatro *Selfie* (2015) e *Para Menores* (2017), ambos com Elka Victorino

⁶² O *TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO* é o mais antigo grupo de teatro português e tem um extenso currículo com encenações de autores conhecidos mundialmente, inclusive autores brasileiros como Jorge Amado, Jorge Andrade, Guilherme Figueiredo e Maria Clara Machado. O TEP estreou em 1953 e é decana das companhias profissionais do Teatro Português e a que maior longevidade atingiu em Portugal. António Pedro como o primeiro diretor artístico, inovou o modo de fazer o teatro em Portugal, operando uma revolução estética, com a introdução da encenação moderna. Após António Pedro, seguiram-se figuras marcantes do teatro, das artes plásticas, da música, da literatura, do cinema, do pensamento, que moldaram o Teatro Experimental do Porto e a associação que o dirige, o Círculo de Cultura Teatral. Informações disponíveis em <http://www.cct-tep.com/in.htm> em Acesso em 15/12/2018.

obras construídas com críticas e vozes dos sujeitos que estão à margem. Nas criações desses grupos, cada uma das práticas guarda suas particularidades e os procedimentos criativos, que utilizam outras modalidades de "teatros do real" como "teatro documentário", "auto-ficção" entre outros. Estas são algumas formas de produzir um teatro em conexão com os contextos Latino americanos, que podemos relacioná-los a uma "resistência decolonial" (MIGNOLO, 2010).

As dramaturgias como as que aparecem mencionadas nos capítulos anteriores, são obras que foram criadas em processos coletivos e a partir das proposições de atores e atrizes. Nesses processos de criação, os criadores trouxeram a tona as suas histórias de vidas, assim como as histórias do seus grupos sociais, que criticam e contestam diversos sistemas hegemônicos, cujas expressões as entendemos como resistências decoloniais.

A partir de discussões entre duas teses de doutoramento que tratam sobre "teatralidade e transexualidade" (VIEIRA 2018) e "processos criativos de dramaturgias a partir de criadores" (SILVA 2019), um ator e um encenador partiram para a concepção e cocriação de um experimento cênico, utilizando relatos como memórias de pessoas transgêneros, que estão disponíveis na internet⁶³. O desdobramento foi a construção de uma dramaturgia que emergiu durante o processo de criação. O ponto de partida foi a seleção de depoimentos autobiográficos de cinco pessoas do universo LGTB+, sendo uma delas o próprio criador envolvido na concepção da obra *O corpo que transito*. Ambas biografias guardam em comum as memórias de pessoas que sofreram violências relacionadas a questão de gênero.

Considerando que parte desta pesquisa teve como propósito o aspecto de contaminação com a estética e metodologia dos grupos observados, cabe um

⁶³ Entrevista com **João Nery**, primeiro caso de cirurgia Trans-homem realizado no Brasil. Disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=7ax-q1rAQNY> acessado em 21/04/2017 as 17h21.

Entrevista com **Luma Nogueira Andrade**, primeira Travesti Doutora e reitora do Brasil, disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=bCc5No2pNL0> acessado em 21/04/2017 as 16h11.

Entrevista com **Laerte Coutinho**, cartunista disponível no <https://www.youtube.com/watch?v=dw8KGeSX3L4> acessado em 21/04/2017 as 15h30.

Entrevista com **Rogéria**, artista-transformista disponível no endereço https://www.youtube.com/watch?v=XNFp_3zlbSE acessado em 21/04/2017 as 17h40.

breve retrospecto do que já foi colocado nos capítulos anteriores. O Grupo Yuyachkani escava e resgata memórias de minorias marginalizadas que foram ocultadas, bem como se utiliza das histórias pessoais dos próprios artistas, pois a este grupo interessa um “teatro que fale dos problemas do Perú”. Já o Grupo Luna Lunera em sua criação mais recente, o espetáculo *Urgente*, pautou a obra com os temas sobre velocidade e as urgências na sociedade contemporânea, mas utilizando também elementos autobiográficos dos próprios criadores. Levando em conta as práticas de como trabalham esses dois grupos acima apontados, os cocriadores Sandro Lucose e Jeronimo Vieira, partiram para criar fazendo a utilização de elementos como memórias biográficas e autobiográficas, que por meio de experimentações e improvisos, culminou na cena performativa *O corpo que transito*.

A partir das transformações que ocorreram mais recentemente nos modos de produção teatral, a principal questão nessa tese é sobre os impulsos que moveram os artistas cênicos a quererem criar. Algumas respostas para esta pergunta foram percebidas através das poéticas dos grupos Luna Lunera e Yuyachkani, que buscam produzir uma arte sem que ela esteja refém de uma “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2000). As temáticas estão presentes tanto na produção teatral mais tradicional, aquela que se apoia em textos da dramaturgia clássica, quanto nas dramaturgias atuais que foram ressignificadas e expandiram. São estas expansões dramaturgias alguns dos motes criativos, que são encontrados no fazer teatral contemporâneo e que foram detectadas nos modos de criação dos grupos Yuyachkani e Luna Lunera aqui estudados.

Dentre tantas mudanças no campo teatral, assim como existem hoje várias denominações para dramaturgias, propomos a partir desse estudo a provocação das “Dramaturgias a partir de criadores”, que consiste numa prática em que atrizes e atores atuam como cocriadores, e estes ao criarem, marcam “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017) e emitem seus posicionamentos.

4.1 Desmontando a cena criada a partir de memórias de corpos trans⁶⁴

Na atualidade existem inúmeras matérias jornalísticas e artigos científicos em torno do universo de pessoas travestis e transexuais, que optamos denominar nesse estudo como “corpos trans”.

A terminologia corpos trans, apresenta-se como uma definição sobre o desacordo entre sexo e gênero. Tal desacordo desencadeia toda uma ação performativa na vida prática de pessoas transgêneros, culminando em mudanças de comportamentos, a fim de corresponder a uma verdadeira “identidade de gênero” que consiste no modo como o indivíduo se identifica com o seu gênero seja ele homem, mulher, ambos ou nenhum dos gêneros. A identidade de gênero surge a fim de respeitar aqueles que se querem indivíduos desnaturalizados, conforme ampla discussão por vários autores e autoras que constroem a teoria *queer*.⁶⁵

Embora na atualidade algumas pessoas transgêneros tenham considerável projeção social e se tornaram celebridades, não foi o glamour e/ou vedetismo do universo trans o que nos impulsionou como artistas a criarmos a cena performativa *O corpo que transito*. Trabalhar com a temática sobre gênero, além de motivador para uma criação artística, está antes relacionado com um aspecto ativista (Figuras de 33 a 40/ Anexos) que faz parte do meu engajamento enquanto cidadão criador.

O discurso hegemônico heteronormativo masculino parece impor tipos de condutas, comportamentos e subjetividades, que procuram enquadrar os indivíduos às normas preestabelecidas e aceitas como verdadeiras. Sobre esse perigo, a pesquisadora Berenice Bento alerta

⁶⁴ Ao longo do texto aparece a expressão *corpos trans* como uma ampla forma de abarcar e/ou se referir a diversas identidades de gênero: transgêneros, cisgêneros, não-binários, travestis, transexuais, dentre outras possibilidades de trânsitos e gêneros.

⁶⁵ A teoria *Queer* trata sobre o gênero e tem como argumento que a orientação sexual e a identidade sexual de gênero das pessoas resultam de discursos construídos socialmente, refutando a ideia de não existirem papéis sexuais essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana. Nos estudos *Queer* entende-se que há a existência de formas e papéis sexuais variáveis que a sociedade desempenha. Mais informações acerca das questões relacionadas a gênero podem ser buscadas nas obras de Judith Butler que trata de “performatividade” e também em Berenice Bento que trata sobre “enunciados performativos”.

O gênero é uma sofisticada tecnologia social heteronormativa operacionalizada pelas instituições médicas, linguísticas, domésticas, escolares e que produzem constantemente corpos-homens. Uma das formas de se produzir a heterossexualidade consiste em cultivar os corpos em sexos diferentes com aparências naturais e disposições heterossexuais naturais. A heterossexualidade constitui-se em uma matriz que conferirá sentido de diferenças entre sexos. (BENTO, 2006 p.87)

A transexualidade no sentido de uma mudança do sexo biológico e não apenas de identidade de gênero, pode também passar pelos estágios de um certo espelhamento, mas o trans(formar)-se vai mais além. Muitos relatos desvelam os motivos potentes que levam as pessoas, tanto mulheres quanto homens a uma tomada de decisão ao ponto de transformarem os seus próprios corpos e seus entendimentos para uma autoaceitação. Trata-se de um processo de desformar-se, de tirar da forma do padrão cultural binário pré-estabelecido, que exige de quem o faça, muita resistência contra vários preconceitos culturalmente instituídos.

Os relatos que foram coletados em função desse processo de criação são aqui destacados, evidenciando que mesmo em tempos mais abertos, essa (trans)form(ação) não é fácil e esbarra sobretudo em preconceitos gerados por falta de informação. Ao observar os depoimentos em vídeos que selecionados na *internet* para alimentar nossa criação, é possível deduzir que o imaginário das pessoas travestis e transexuais, seja comumente povoado pelo glamour em torno das mulheres e homens de visibilidade nas grandes mídias, como televisão, cinema e redes sociais. O aspecto de vedetismo pode até ser um dos geradores do desejo que impulsione imaginários e até inspire o travestir-se, mas os motivadores que levam tanto as pessoas LGBTI e os corpos trans a performarem na vida real, são muito variados e nem sempre isentos de processos doloridos.

A utilização de fatos e experiências da vida real na criação artística não fica restrita ao campo teatral e isso tem sido um recorrente para alicerçar muitas das produções no teatro contemporâneo. Essa prática recebeu diversas nomenclaturas a partir da expressão “teatros do real” (SAISON 1990) e nesta proposta de produzir teatro, embaralham-se o real e o ficcional, num

procedimento cada vez híbrido, implicando em uma polissemia cênica cada vez mais pautada e comprometida com o cotidiano.

**Figura 23: Processo criativo de *O corpo que transito*
Laboratório de criação Universidade do Porto – Portugal**



Fonte: Fotografia Jeronimo Vieira

Surgiram então outras denominações como *Teatralidades do Real*, *Teatro documentário*, *Auto-ficção*, *Auto-representação*, *Performance autobiográfica*, *Auto-escritura Performática* e *Cena Performativa*, que são algumas dentre outras definições atuais para obras artísticas chanceladas pela noção de “real” e que podem ser identificadas na cena performativa *O Corpo que transito*.

Na atualidade, apenas uma frase, um dado estatístico, uma imagem ou uma memória pode servir como estímulo criativo e isto ser transformado em obra artística, que nasce como possibilidade para interagir com o mundo e construir novos caminhos. Assim como na definição de Teresa Ralli que segundo a atriz, “Para começar a trabalhar nos apoiamos nos objetos, em um poema, uma canção, uma linha de um texto que nos impactou, uma notícia, e conforme vamos investigando nessa acumulação, vamos enchendo o espaço de imagens. (RALLI, 2018 p. 50) Esse procedimento que ocorre durante a etapa inicial de uma criação artística é denominado pelos atores de Yuyachkani como fase de “acumulação sensível”.

Como criador lancei mão de relatos e memórias biográficas de corpos trans como meu princípio de “acumulação sensível” em busca de materiais para inspiração. Rememorando a construção da cena, ela se deu a partir “de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são por sua vez testadas e as opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. (SALLES, 2011 p.41) Nos momentos seguintes desta criação, passamos para improvisações corporais com a reprodução de gestos e movimentos encontrados em fotografias, vídeos e estatuárias (de acordo com a proposta da Atriz Correa do Grupo Yuyachkani sobre exploração de objetos em prol do trabalho atoral) e isso veio culminar no esboço da cena performativa *O corpo que transito*. (Figura 23)

Nesse processo artístico é possível identificar duas perspectivas de atuação híbrida e concomitante, que operam no plano da representação como no caso do ator que idealiza, planeja, constrói, concebe seu simulacro e lança-se ao outro. Uma outra instância opera no plano da presença que é a condição inerente ao *performer*, que é aquele que elabora o percurso de sua performance, porém, sem se utilizar de máscaras ou personagens, mas de sua presentificação

enquanto artista. Sobre a simbiose entre realidade e teatralidade, representação e presentificação, recorro a Edécio Mostaço que nos esclarece que

Se somos os autores dessa nova configuração da cultura, é preciso reconhecer que somos também suas vítimas, pois toda ação gera reação e é impossível escapar a esse movimento massacrante. Motivo pelo qual a representação da figura humana não mais cabe nos limites da cena, ao menos daquela concebida sob padrões que nos foram legados até o último milênio. Dois poderosos atratores parecem ser os móveis centrais desses deslocamentos: a teatralidade e a performatividade, manifestações adjetivas que alcançaram, dadas suas insistências, metamorfoses substantivas, tornando o mundo e a cena coalhados de modos e efeitos os mais diversificados. O que dificulta afirmar o que são eles hoje, coagulados, mas também difusos, em seus atributos. (MOSTAÇO, 2018 p. 12)

Neste contexto dinâmico das artes da cena, destacamos a existência incontestável de corpos e cenas híbridas, que são construídos a partir de caminhos multidisciplinares e imprecisos. Pois “Sabe-se que os processos de criação tem seu próprio território, mas na cena híbrida constata-se que é impossível descrever com precisão suas origens.” (MONSALU, 2014 p.134) Por isso, é preciso também levar em conta que “A história do corpo não pode ser separada ou deslocada dos dispositivos de construção do biopoder. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo vivo da história do processo de produção-reprodução sexual.” (BENTO, p.87, 2006)

A submissão aos processos de subjetivação parece tratar-se de certa reprodutibilidade discursiva já preestabelecida, na qual vivemos em um nível de alienação, pois

Antes de nascer, o corpo já está inscrito em um campo discursivo determinado. Ainda quando “se é uma promessa”, um devir, há um conjunto de expectativas estruturadas numa rede complexa de pressuposições sobre comportamentos, gostos e subjetividades. (BENTO, p.87, 2006)

As regras de comportamentos dos indivíduos seguem determinados padrões hegemônicos e a inserir os sujeitos em territórios binariamente definidos. Por outro lado, os indivíduos em constante processo de singularização que propõem outras subjetividades, são condenados por buscarem romper, transgredir e subverter as normas preestabelecidas.

Ao estabelecer tais normas de enquadramento para homens e mulheres, revelam-se as máscaras, o teatro, “a performatividade” (BUTLER, 1990).⁶⁶ Os sexos homem/mulher e os gêneros masculino/feminino tendem em sua maioria reproduzir os determinismos miméticos e binarista existentes em discursos hegemônicos, que também são criticados pela episteme decolonial. Por outro lado, todos os que estão em desacordo com o que é considerado normativo, passam a ser considerados desviantes e abjetos. Porém os corpos trans por sua postura politicamente incorreta, são capazes de desestabilizar o discurso naturalizante do sexo em seu aspecto biológico, e por isso constroem-se plenos de performatividade e teatralidade.

Deixar que o teatro seja um espaço onde possam transitar múltiplos corpos nos mais variados processos de singularização, isso abre a possibilidade para a instauração de dispositivos de transgressão e resistência. Assim estaremos refletindo sobre os tipos que se deseja e que não se quer socialmente, bem como desconstruiremos os valores que não pertencem a uma sociedade diversa e que preconiza o igualitário. É desta maneira que no teatro contemporâneo, as artes da cena procurar temas urgentes e dentre outros, encontra a pauta da resistência das pessoas transgêneros, e nesse estudo também se apoia na tese de Djamila Ribeiro (2017) para quem “todo mundo tem lugar de fala.” De acordo com a filósofa

Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. (RIBEIRO, 2017 p.83,84)

Problematizando a temática da *transgeneralidade* e criação artística, surgiram as questões: “*Que corpo é esse? Quais outras possibilidades do corpo? Qual o espaço do artista trans no teatro? Pode um artista não transexual ou travesti lançar mão das questões e discursos do universo trans como motivador*

⁶⁶ Judith Butler esteve no Brasil em 2015 para uma conferência no SESC – SP a sua fala na íntegra está disponível no vídeo publicado em <https://youtu.be/pPEVDI4IhI8> - Acesso 22/04/2019

*de criação estética?*⁶⁷ Mediante esses diversos questionamentos e provocações durante o processo criativo, (imagem 24) eis que agindo como criador suspirei e soltei: - *“Ah! Quantas mulheres eu já quis ser. Espantando completei: - Nossa! Eu nunca disse isso nem de brincadeira, mas de repente me escapou!”* Risos na sala de ensaio...⁶⁸

Esta criação artística se deu partir do trabalho com os elementos selecionados que dialogavam com as minhas memórias, inquietações e muitas dúvidas. Após estudos e seleção dentre os materiais coletados, partimos para experimentações práticas com a realização de improvisações cênicas. Como provocação para o ator na sala de ensaio, o cocriador reproduzia os discursos selecionados, verbalizando trechos das frases coletadas dos relatos em vídeos. Os depoimentos iam sendo verbalizados para instigar o criador, que munido apenas de seu próprio corpo, experimentava e improvisava movimentações corporais como uma reverberação das mensagens verbais pronunciadas pelo cocriador em forma de comandos:

- Escute com o seu corpo as frases:

“não ser aceito na sua diferença”, “a busca da visibilidade na sociedade”, “a sociedade molda as pessoas”, “disforia de gênero”, “o espelho que reflete um corpo incompatível” “a roupa que vai moldando o corpo”, “disforia de gênero.

[...]

O diretor pede agora que seja criado uma sequência de movimentos num percurso em linha reta em que o corpo deve traduzir essas frases.

[...]

No segundo dia de trabalho o diretor pede ao ator que se repita a sequência de movimentos criados, mas num percurso que deverá passar desviando alguns obstáculos.⁶⁹

Todas as descobertas durante as improvisações eram registradas num diário de bordo de criador. (Figuras 24 e 28) Em seguida investimos em transcrever as frases estímulos registradas no diário de bordo para o corpo do ator. A partir de então, foi emergindo uma corporalidade, que culminou num percurso que foi roteirizado para uma possível ação performática. Ainda na fase

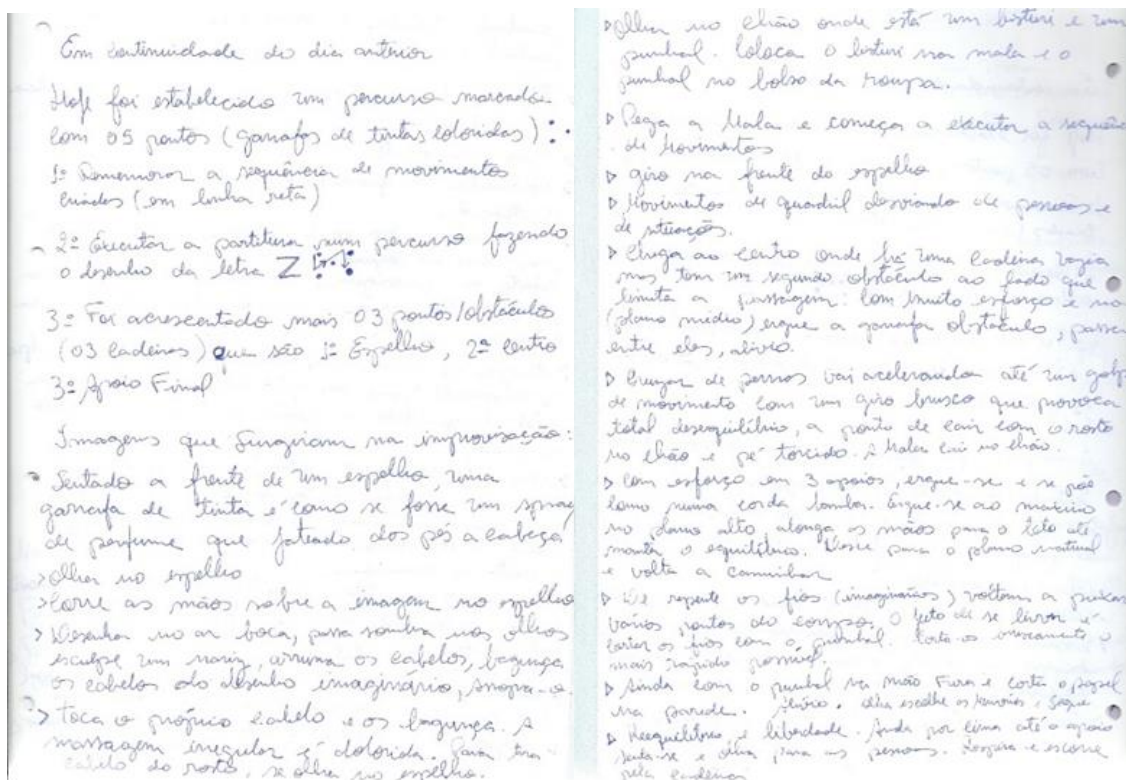
⁶⁷ Fragmentos extraídos do diário de bordo enquanto criador.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem

de esboço de construção cênica, foi sendo misturando realidade e ficção, “pois na experiência concreta do ator residem elementos centrais para a verificação do que pode ser real na cena” (CARREIRA e BULHÕES, 2013 p. 37). O resultado implicou na construção de uma cena performativa híbrida, que agrega linguagens de performance, teatro, dança, música, vídeo e reportagem.

Figura 24: Reprodução fotográfica das páginas do diário de bordo do criador.



Fonte: Fotografia Sandro Lucose

Ao longo do processo de elaboração da cena, partimos para um treinamento físico com a repetição de grupos de movimentos, a fim de construir e fixar algumas partituras corporais e gestuais. Pouco a pouco os objetos como espelho, faca (que ora um bisturi, ora era utilizada como pincel), mala, pedaços de tecidos e algumas peças de roupas, foram somados às partituras corporais. Mesmo sem saber os caminhos e até onde chegaríamos, diante das matérias primas potentes (memórias biográficas) que selecionamos para esta criação, nosso intuito era de propor significações que possibilitassem múltiplos olhares e sensações. As várias improvisações corporais fizeram emergir uma corporalidade, que denota uma oscilação de comportamentos de ofegância, cansaço, desequilíbrio, sensualidade, violência, suavidade entre outros, além de

culminar na construção de um percurso dramatúrgico. Vale ressaltar que inicialmente não delimitamos nenhum caminho estético ou estilo almejados, apenas nos deixamos nos guiar pelas ações físicas que foram geradas, a partir de imagens e movimentações improvisadas. Isso nos conduziu de forma indireta para a construção de uma cena em que sobressai o aspecto performativo.

Na medida que os objetos foram sendo incorporados à dramaturgia, sempre através de improvisos, passamos a experimentar o acréscimo de outros recursos como a música, projeções com imagens de fotos e vídeos, além de explorar diversos outros objetos, que foram sendo integrados à cena durante o processo criativo (Figura 26).

Figura 25: Cena Performativa *O Corpo que transito*



Fonte: Fotografia Francisco Alves

Em *O corpo que transito* não há definição de um local onde ocorra a ação e os objetos são dispostos no espaço cênico para delimitar o percurso do desempenho performático. Não há também uma caracterização exata de personagem para ser interpretado, mas sim, um corpo que se apresenta com o biotipo masculino em tensão com a utilização de roupas e objetos considerados femininos e que ao transitar, fricciona a plasticidade, instaurando uma presença trans em cena. A plasticidade cênica ora alcançada é uma fricção entre

representação e presença cênica de acordo com a teoria de Fabiana Monsalu, pois

A plasticidade é a capacidade do corpo se transformar, assumir e entrar em outras formas. Ela é anterior ao “incorporar”, porque o corpo poroso, atingido por uma informação nova, precisa ser capaz de mudar de forma e de deformar-se para depois tornar essa informação integrante ou não dele. Este mecanismo de constante metamorfose permite ao corpo híbrido não se limitar a um único tipo de código. Ao ser possuidor dessa plasticidade, ele consegue transitar por entre os territórios e assumir diferentes representações cênicas mantendo a excelência das práticas que executa. (MONSALU, 2014 p. 164)

Vários encontros para criação tiveram como exercício de aquecimento a experimentação e a improvisação com diferentes formas de caminhar. As variações dos percursos eram com ou sem obstáculos, ora rápido, ora lento, dançando, escorregando, pulando entre outros. Um dia, a partir da imagem dos quadrados formados pelos ladrilhos do piso da sala de ensaio, durante os improvisos, ocorreu-me a ideia de “pular a amarelinha”. De pronto me veio essa memória de infância, que emergiu em meio a agitação dos meus movimentos corporais e após os olhos se fixarem nos grandes quadrados formados ao longo do chão daquela sala.

Figura 26: Cenas performativa *O corpo que transito*



Fonte: Fotografias de Pedro Ivo (1) e Francisco Alves (2)

Começamos a transitar corporalmente pelo desenho da amarelinha, riscado formalmente no chão com os tradicionais quadrados e com as extremidades assinaladas por *céu & Inferno*. Neste jogo de improviso para criação, as palavras *céu & inferno* foram substituídas pelos símbolos binários de *masculino & Feminino* e desenhados com pétalas de flores e espinhos. (Figura 27)

Figura 27: Cenas performativa O Corpo que transito



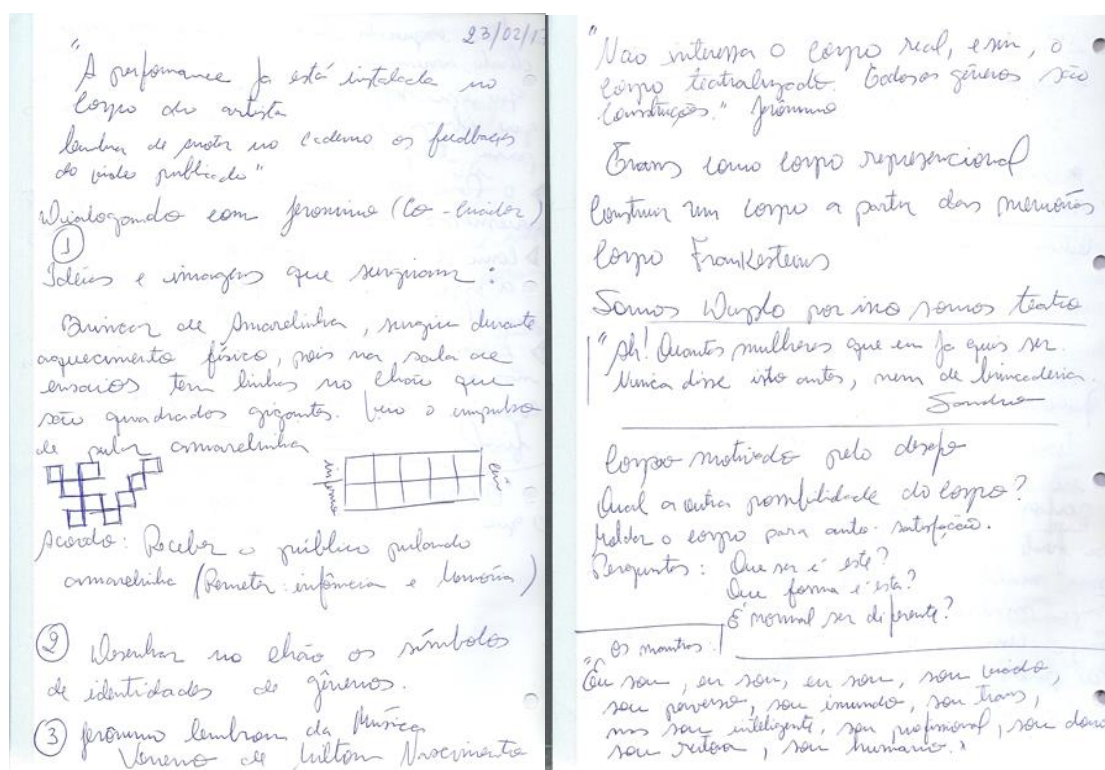
Fonte: Fotografia Francisco Alves

Durante a criação, os impulsos oriundos a partir das minhas memórias de infância, fizeram desvelar lembranças de várias brincadeiras infantis. A memória que mais me reverberou durante esta fase de improvisações, foram os ecos das regras ditadas em quaisquer interações sociais como na escola, na igreja, na excursão, na gincana, no parque de diversões, nas festas de confraternizações da família ou onde quer que fosse, sempre ouvi: “isso é brincadeira de meninas” ou “essa é brincadeira para meninos”. Sobre essas marcas de infância, Berenice Bento as define como “enunciados performativos”, que vão desencadear nas “performances de gênero hegemônicas” (BENTO, 2006 p. 90).

Ao vasculhar as memórias após o entendimento sobre “enunciados performativos”, segundo Berenice Bento, isso nos fez entender que:

A infância é o momento em que os enunciados performativos são interiorizados e em que se produz a estilização dos gêneros: “homem não chora”, “sente-se como uma menina”. Esses enunciados performativos tem a função de criar corpos que reproduzam as performances de gênero hegemônicas (BENTO, 2006 p. 90).

Figura 28: Reprodução das páginas do diário de bordo do criador.



Fonte: Registro fotográfico Sandro Lucose

As memórias de infância foram os grandes disparadores para a criação de *O corpo que transito*. Pois, sem que pretendêssemos, achamos ao acaso e a partir de um gesto mimético com o “jogo da amarelinha”, (Figura 28) o ponto inicial do percurso performático. A ficcionalização da cena levou em conta tanto as memórias presentes nos relatos biográficos coletados, como também trouxe referências de memórias da minha infância, adolescência e juventude.

4.2 Transitando para resistir contra retrocessos

A cena performativa *O corpo que transito*, problematiza os procedimentos utilizados em uma criação artística, que está relacionada com algumas questões sobre a “identidade de gênero” no contexto de uma sociedade marcada pela intolerância.⁷⁰ Considerando o caráter informativo inerente as obras de artes, realizar apresentações cênicas dentro de escolas e universidades pode ser uma estratégia de ação concreta para um modo de “resistência decolonial”⁷¹ (MIGNOLO, 2010), que corrobora para a desconstrução de discursos e “performance hegemônicas de gênero” (BENTO, 2006).

Esta criação cênica foi sendo erguida concomitante a algumas exposições experimentais, que aconteceram em meio ao panorama desolador com a onda de conservadorismo que assola o Brasil atual. Por isso deparamos com cancelamentos de agendas de algumas apresentações, cujas recusas se deram por partes dos dirigentes de escolas, que alegavam temer abordar o tema sobre de gênero. As pautas sobre censura nos atravessaram desde o processo inicial da nossa criação e ainda permanecem. Mediante isso e imbuído do entendimento da atuação dos criadores no presente, as questões latentes e atuais são: o que será possível ensinar sobre arte nas escolas? Que caminhos estarão livres para produzir artes? Quais táticas serão necessárias para que educadores e artistas resistam nesses tempos de ameaças?

Recentemente no cenário cultural brasileiro, diversas ações de censura intervíram diretamente no direito e na liberdade das práticas artísticas, ganhando dimensões destrutivas ao longo do ano de 2018. Cabe destacar que ocorreram perseguições contra a vários artistas, cancelamentos de espetáculos e interrupções de exposições entre outras arbitrariedades.

⁷⁰ No tocante à intolerância com as questões de gênero, fazemos referência ao fato ocorrido na cidade de Porto Alegre-RS em 2017, onde grupos organizados pediram a interrupção da exposição de artes visuais *Queer Museu*, que foi encerrada antes do prazo previsto. Reportagem disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artigo-nao-ha-arte-possivel-para-gente-de-bem-21810164#ixzz4sTIOP8kf> acessada em 16/09/2017 as 20h16.

⁷¹ A resistência decolonial aqui mencionada está de acordo com a proposta de Walter Mignollo, para quem “*la tarea es gigantesca, y no consiste en tomarse al Estado o a los museos o a las universidades sin proyectos decoloniales que sostengan revoluciones “materiales”*”. (MIGNOLO, 2010 p.13)

Sempre vislumbrei a ideia de experimentar esta realização em espaços de educação formal, principalmente por levar em conta que a violência contra pessoas LGBT é recorrente e tem aumentado dentro das escolas. Eis uma dentre as razões que me instigou a criar e também apresentar a cena performativa *O corpo que transito* em contextos escolares, pois segundo a pesquisadora Cleomar Manhas, em

Pesquisa realizada por estudantes do Ensino Médio em Brasília, feita no âmbito do projeto Educação de Qualidade (Inesc/Unicef), ratificou a impressão de que uma das razões do abandono escolar é a discriminação relativa ao público LGBTI. Motivações mais do que suficientes para discutirmos gênero nas escolas. (MANHAS, 2016 p. 17)

Antes de adentrar na discussão a partir das experiências expositivas com a cena performativa *O corpo que transito*, cabe apontar os retrocessos que a educação e a cultura brasileiras sofreram após o golpe político de 2016, pois foi nesse contexto de desafios, que aconteceu esse processo criativo.

Tudo isso culminou com a projeção de um *Projeto de Lei* batizado como “Programa Escola Sem Partido - ESP”⁷², que iniciou no Brasil em 2004, mas ganhou visibilidade a partir de 2014. Já em 2015 esse movimento angariou mais adeptos, sobretudo de pessoas conservadoras, e assim, foi constituído juridicamente a “Associação Escola Sem Partido”. Desde então esta associação tem atuado de forma a deturpar as diversas conquistas e políticas públicas, que já contavam com consideráveis avanços para a área da educação no Brasil. Mas por meio de interpretações equivocadas da constituição brasileira, além de terem seus discursos amparados por preceitos religiosos fundamentalistas, a “Associação Escola Sem Partido” tem inspirado e provocado ações desastrosas em todo o país.⁷³

Dentre os estragos causados pelo “Escola Sem Partido” até o presente, um deles está relacionado com a *Base Nacional Comum Curricular* -

⁷² ESCOLA SEM PARTIDO. Quem somos. Disponível em: <http://www.escolasempartido.org/quem-somos> Acesso (13/11/2018)

⁷³ Vários estudos recentes fazem análises e apontam dados estatísticos da ação desastrosa do Movimento Escola Sem Partido. Um conjunto de textos atuais e bastante esclarecedor está na coletânea: *A ideologia do movimento Escola Sem Partido: 20 autores desmontam o discurso* - São Paulo: Ação Educativa, 2016.

BNCC. O movimento ESP contando com o aval de parlamentares políticos, entrou com uma interpelação no Ministério Público contra o MEC. Essa representação jurídica faz grandes distorções, além de depreciar o criterioso trabalho sobre de PCNs e BNCC, que já havia sido construído por especialistas em educação ligados ao Ministério da Educação em conjunto com sociedades organizadas.⁷⁴

Desde o início das discussões sobre da BNCC, toda a equipe técnica envolvida nesse trabalho esteve em consonância com vozes idôneas e com representação de vários seguimentos da área de educação como *Associação Nacional de Dança - ANDA* , *Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP* , *Associação Brasileira de Artes Cênicas – ABRACE* e *Associação Brasileira de Ensino de Música - ABEM* e da *Federação dos Arte-Educadores do Brasil – FAEB*⁷⁵ e que existe desde 1987.

Assim como foi feito com a LDB, os PCN e a BNCC, a última versão feita em 2018 do *Plano Nacional de Educação – PNE*, foi consideravelmente mutilada e tornou-se um texto que foi distorcido principalmente pelas justificativas do *Movimento Escola Sem Partido* com adesão de alguns políticos e líderes religiosos. Este é um ponto de prejuízo para o horizonte educacional brasileiro e conseqüentemente para os profissionais de ensino das artes que abordam discussões de gênero. Sobre esses retrocessos no PNE, Cleomar Manhas observou que

O Plano Nacional de Educação foi aprovado há mais de dois anos. Durante sua tramitação, uma das polêmicas suscitadas foi sobre a promoção das equidades de gênero, raça/etnia, regional e orientação sexual, que acabou excluída do texto do projeto. Por consequência, isso influenciou a tramitação dos planos estaduais e municipais, que também sucumbiram ao

⁷⁴ Essa informação do longo e difícil trabalho para construção da BNCC, realizado conjuntamente entre técnicos do MEC e representantes da sociedade Organizada, nesse caso a FAEB, foi divulgada durante a realização de uma mesa de discussão sobre a BNCC, durante o encontro do CONFAEB 2018, realizado em Brasília-DF.

⁷⁵ A *Federação dos Arte-Educadores do Brasil – FAEB*, foi criada em 1987 e se constitui na primeira entidade civil voltada para a pesquisa e o ensino das áreas artísticas (artes visuais, música, teatro e dança), em âmbito nacional, congregando Associações e uma rede de Representantes Estaduais em todas as regiões do país, vinculados/as às redes de Educação Municipal, Estadual, Universidades e Institutos Federais, além de professores que atuam em contextos de educação não formal. Disponível em: <https://www.fueb.com.br/sobre-a-fueb/> Acesso em (05/11/2018)

lobby conservador, fundamentalista e refutaram qualquer menção a gênero, por exemplo, difundindo a falsa tese intitulada “ideologia de gênero”. (MANHAS, 2016 p.16)

A inclusão da Arte como “área de conhecimento” nas *Diretrizes Curriculares Nacionais do Ensino Médio* foi um desdobramento das ações de relevância da FAEB, após vários anos de lutas, que por meio da *Lei de Diretrizes e Bases (LDB)* colocou a “Arte” como um dos princípios de ensino a serem seguidos na educação básica. No capítulo referente à educação básica da LDB, destaca-se o “artigo 26, § 2.º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica.” Afirmando a importância da inserção da área Arte e seus componentes curriculares, conforme é especificado na própria LDB no “§ 6.º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2.º deste artigo.”⁷⁶

É importante destacar que após a lei aprovada para a obrigatoriedade do ensino de artes nas escolas de ensinos fundamentais e médio, surgiram várias realizações exemplares no Brasil a fora. Algumas instituições de ensino conseguiram garantir a presença das quatro linguagens artísticas, a exemplo dos relevantes trabalhos com as artes nos *Colégios Pedro II*, as *Escolas de Aplicação*, os *Institutos Federais de Educação*, dentre outras experiências de escolas em tempo integral aos moldes das *Escolas Parques* em Brasília como projetou Anísio Teixeira. Mas todas estas conquistas parecem estar novamente sob ameaças, de acordo com as novas propostas de reformas curriculares no Brasil após as eleições de 2018. É justamente esse panorama ameaçador que consiste na razão e motivação para que resistamos atuando como criadores, fazendo ativismo através das artes da cena.

4.3 O corpo que transito em espaços educacionais

Desde as primeiras experimentações até chegarmos ao desenho da cena performativa, o disparador criativo desta obra foram algumas referências biográficas, repletas de memórias que narram experiências verídicas para

⁷⁶ O texto integral da *Lei de Diretrizes e Bases (LDB)* está disponível em: http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529732/lei_de_diretrizes_e_bases_1ed.pdf
Acessado em 06/02/2019

autoafirmação de identidades de gêneros. Isso foi o que nos direcionou para a construção cênica de um corpo e/ou uma presença para um devir trans, culminando em uma cena que foi experimentada por meio de apresentações públicas em espaços alternativos, salas de conferências, *halls*, auditórios e pátios escolares.

Em 2017, a cena foi apresentada para um grupo de estudantes investigadores do curso de doutoramento em Educação Artística da Universidade do Porto em Portugal e abriu o Seminário Vamos Falar de Gênero II na Universidade Federal de Mato Grosso. Em 2018 durante a 16ª Parada da Diversidade Sexual de Cuiabá, fez abertura da exposição de arte LGBT – *viver é um ato político: nossa arte nossa voz* no Museu da Imagem e do Som – MISC e também inaugurou o *Projeto de Extensão Intercambiar*⁷⁷ na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte- UERN.

Para narrar sobre o impacto dessa experiência de levar arte com a temática sobre gênero para o contexto escolar, tomo como objeto de análise uma apresentação realizada na Escola Municipal Professora Celina Guimarães Viana no município de Mossoró-RN.⁷⁸ (figura 29)

É importante destacar a presença de iniciativas artísticas e culturais no ambiente desta escola em particular, que tem despertado em seus estudantes um grande interesse e envolvimento com as artes. Mas para isso “é preciso transpor as fronteiras entre as áreas das artes cênicas restritas ao palco e redirecionarmos os refletores para a área da educação. É nas escolas que poderemos começar a difundir a literatura dramática [...]” (SILVA, 2018 p.152) Na escola Celina Guimarães pode ser encontrado um rastro de várias ações com arte e cultura⁷⁹ a exemplo do sarau cênico anual. Este é um evento cultural que reverbera positivamente em toda a comunidade estudantil e já recebeu prêmio pelas ações culturais ali desenvolvidas.

⁷⁷ A participação no projeto INTERCAMBIAR possibilitou apresentações na *Escola Municipal Professora Celina Guimarães Viana* e no *campus da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN* no município de Mossoró-RN - imagens de registro disponíveis em: <http://portal.uern.br/blog/projeto-intercambiar-realiza-primeira-edicao-nesta-segunda-feira/> Acesso em 13/11/2018 as 19h35

⁷⁸ Imagens estão disponíveis em: <https://www.flickr.com/photos/proexuern/sets/72157675025023448/> Acesso em 12/11/2018

⁷⁹ O corpo docente da *Escola Municipal Professora Celina Guimarães Viana* desenvolve várias ações interdisciplinares que culmina na realização de apresentações cênicas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x3jaBe8brww&list=PLB0wtGv4uRPRbKCZPzEXCGY-SBvPTp-y3> Acesso e 14/11/2018 as 15h30

Nos tempos atuais em que professoras e professores são ameaçados, uma tática de resistência contra violências subjetivas, pode ser a realização de *saraus cênicos*, a maneira com é realizado anualmente na Escola Municipal Professora Celina Guimarães Viana. Esta realização parte de um roteiro traçado pelos professores da área de linguagens, mas é uma ação que mobiliza estudantes, docentes e pais de alunos. Cada professor fica com responsabilidade de tutoriar uma turma da escola, além de auxiliar os estudantes que tem liberdade para criação. São inúmeras as implicações positivas de ações como esta, sobretudo o despertar do senso crítico, a iniciativa e a responsabilidade dos seus alunos, além de fomentar o interesse para atividades culturais.

Figura 29: Cena performativa ***O CORPO QUE TRANSito***

Apresentação para estudantes do ensino fundamental da *Escola Municipal Professora Celina Guimarães Viana* no município de Mossoró-RN



Fonte: Pró-reitoria de Extensão UERN

No último sarau realizado na E. M. Professora Celina Guimarães Viana o tema principal foi “violências urbanas”. Nesta ocasião fizeram um tributo a vereadora Marielle Franco, que foi assassinada no Rio de Janeiro. Como forma de homenageá-la, a luta da vereadora foi lembrada nos textos ditos em cena pelos alunos-atores: “Marielle Presente!” e também na cenografia composta de um painel gigante, onde estamparam o rosto de Marielle Franco e o mapa do Brasil sangrando, tudo pintado pelos próprios estudantes. (Figura 31). Foi neste ambiente escolar, impregnado de atmosfera cênica, que pude apresentar na quadra poliesportiva, e à luz do dia, a cena performativa *O corpo que transito*.

Figura 30: Cena performativa **O CORPO QUE TRANSito**

Apresentação para os estudantes do ensino fundamental da *Escola Municipal Professora Celina Guimarães Viana* no município de Mossoró-RN



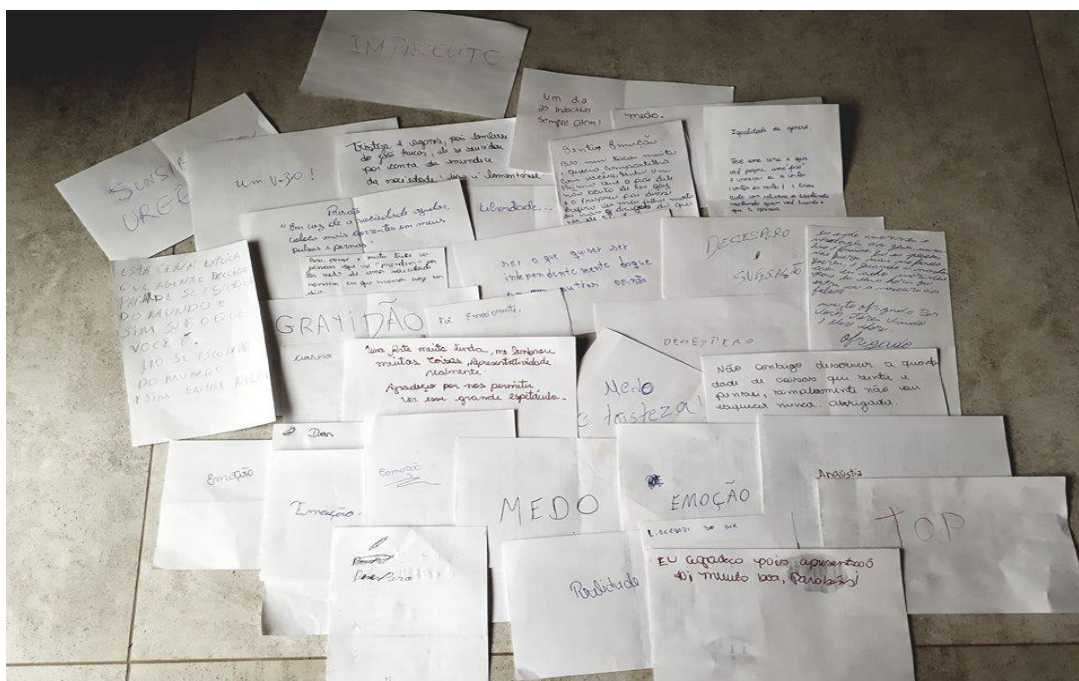
Fonte: Pró-reitoria de Extensão UERN

Após a apresentação foi possível conversar com a plateia de alunos dos anos oitavo e nono do ensino fundamental. (Figura 30) Os depoimentos concedidos pelos estudantes (Figura 32), revelam que eles têm uma grande capacidade para análise crítica, bem como evidenciam que isso é um reflexo obtido de uma plateia escolar, que tem sido fomentada com as mais diversas ações culturais.

O *feedback* dos espectadores alunos após assistirem a cena performativa *O corpo que transito*, apontou que além de fazerem muitas leituras, eles se identificaram com as cenas que aludem a situações de violências, e isso confirma o quão potente foi a utilização de elementos reais como motivadores criativos para esse experimento cênico. Também foi apontado que o percurso performático ultrapassa as temáticas relacionadas com os problemas enfrentados por pessoas transgêneros, pois a cena também abarca questões de direitos humanos. A maioria dos opinantes concordaram sobre a necessidade e urgência de abordar a temática polêmica sobre “identidade gênero” dentro das escolas. Isso comprova e reforça o entendimento de que através teatro, poderemos esclarecer e ampliar os conhecimentos do público estudantil.

Figura 31: Depoimentos

Relatos colhidos após a apresentação para os estudantes do ensino fundamental da *Escola Municipal Professora Celina Guimarães Viana* no município de Mossoró-RN



Fonte: Fotografia Sandro Lucose

Os relatos de estudantes, professores, pais de alunos e pessoas transgêneros ou não, que assistiram as apresentações de *O corpo que transito* em diversos lugares e contextos, todos são unânimes em afirmar que ações como estas são relevantes e merecem reverberar para que alcance a esfera legislativa em prol da criação de políticas públicas em defesa e valorização da população LGBT. Em tempos de desafios e resistência, a tática pode ser construída com a presença de artistas trans ou não, ocupando os espaços do contexto educacional para realização de apresentações cênicas dentro de escolas e universidades. Esta pode ser uma estratégia para resistirmos e combatermos os discursos hegemônicos de coerção, que operam em favor de retrocessos no campo da educação para as artes.

É preciso permitir que a linguagem teatral crie deslocamentos, de forma que esse trânsito produza novas subjetividades, possibilitando que o singular embaralhe ficção e realidade, e assim poderemos problematizar qualquer temática através do engajamento dos criadores.

Os criadores são artistas que se posicionam artisticamente, pois além de suas atuações cênicas, são engajados em causas sociais. Por isso, através da cena performativa *O corpo que transito*, tenho trilhado por um caminho de inserção nos espaços tidos como inacessíveis para estar presente em reuniões públicas, manifestações de movimentos sociais e eventos culturais. (Figuras de 30 a 40) Esta pode ser uma das maneiras para que os criadores produzam sua arte e também façam militância em favor das pautas relacionadas com as questões que os motivam a criar e que são abordadas em seus espetáculos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As criações artísticas contemporâneas estão embasadas em teses recentes que fazem autorreflexão do próprio fazer teatral e também atualizam as discussões em torno do ato criativo pautado por assuntos como política, religião, raça e gênero, cujos temas tem sido mais recorrentes nas artes atuais. Desta forma, muitas pesquisas e investigações artísticas que estão acontecendo na América Latina atualmente, são resultantes das posturas de resistências, pelo menos por uma parte dos artistas, que se posicionam contrários as imposições estéticas das hegemonias eurocênicas. Por isso encontramos nas discussões e teorias sobre “teatralidades do real” e nos “estudos decoloniais”, os referenciais teóricos que dialogam com as poéticas de criação cênica, que foram apresentadas nessa tese.

Ao refletir sobre os processos criativos e encenações dos grupos teatrais Luna Lunera e Yuyachkani, podemos traçar paralelos também com a processualidade e produções de artistas brasileiros contemporâneos como Janaina Leite, Silvero Pereira, Daniela Leite e Elka Victorino. Estes artistas latinos americanos e suas respectivas obras, foram citadas nesse estudo a título de exemplificar criações imbricadas de aspectos biográficos. Todos estes criadores e criadoras das artes da cena aqui mencionados, tem uma trajetória de lançar mão de recursos como processos autobiográfico e/ou teatro documentário, dentre outras possibilidades como as teatralidades do real. Esses espetáculos são trazidos aqui como exemplos de uma teatralidade capaz de fazer emergir alteridades. Isso pode ser considerado um traço de

decolonialidade, pois esses artistas exploram, a partir de suas realidades dentro no contexto Latino Americano de onde obtêm as matérias prima para criação cênica.

Transformações ocorreram influenciando o fazer teatral atual e tais influências foram percebidas nos processos de criação dos grupos teatrais aqui observados. A principal diferença são as metodologias para a criação de dramaturgias, que são elaboradas a partir de elementos reais e também com memórias de atrizes e atores. Essa detecção nos leva a afirmar que as produções cênicas, cujas dramaturgias foram construídas em processo e a partir das vivências dos seus criadores, isso evidencia nas obras os aspectos que o identificamos como traços decoloniais.

O trabalho de atuação na cena teatral contemporânea, requer dos artistas uma predisposição para se expor física e intimamente. Desta maneira, os criadores não atuam simplesmente com uma máscara fictícia para ilustrar os arquétipos de dor e alegria, mas sim, põem a mostra questões humanas alheias e também questões dos próprios atores e atrizes que estão em cena.

O trabalho de atrizes e atores atualmente não se restringe a memorização de textos previamente escritos para representação de personagens fictícios. Existe um entendimento mais amplo sobre a necessidade de os artistas aprimorarem as suas habilidades técnicas, mas não em função de um virtuosismo para interpretação atoral, e sim, pela busca de instauração de uma presença em favor da atuação cênica. Quando questionados sobre aquilo que os move a criar uma dramaturgia, a partir de suas próprias memórias, a resposta em comum entre atores e atrizes dos grupos Yuyachkani e Luna Lunera, foi que isso se dá como uma necessidade de engajamento e posicionamento artístico e ideológico.

Estar presente nos espaços onde os grupos Yuyachkani e Luna Lunera trabalham, foi fundamental para entender as dinâmicas dos seus processos criativos. Durante o estudo de campo feito nas sedes desses grupos, foi possível assistir ensaios, espetáculos, além de participar de oficinas para fazer experimentações práticas. Por meio da observação presencial, pude interagir estabelecendo diálogos com os artistas e entrevistá-los. Tudo isso

culminou numa ampla cartografia com registro textual e fotográfico, cujas informações e imagens foram imprescindíveis para a escritura dessa tese.

A observação e registros junto ao Grupo Yuyachkani ocorreram durante um período de imersão em que participei do “Laboratório Pedagógico anual” organizado pelo grupo. Nesse encontro pude assistir os espetáculos do repertório apresentados pelo grupo e também as “desmontagens cênicas” com demonstrações técnicas e palestras. Nesta experiência conheci vários processos artísticos diferentes, pois cada atriz e cada ator de Yuyachkani dominam uma determinada técnica e/ou linguagem cênica (canto, dança, instrumentos musicais). Nos meus registros desta experiência de observação, consta a descrição das poéticas de criação individualizada de cada artista. Isso evidenciou como atualmente os espetáculos do Grupo Yuyachkani são erguidos, levando em conta principalmente as vivências e as memórias, que compõem o “*material pessoal sensível*”⁸⁰, acumulado em cada um dos seus criadores.

O Grupo Luna Lunera com 18 anos de existência, ganhou projeção nacional na cena teatral brasileira, mas é um grupo que ainda não detém uma metodologia sistematizada, pois a cada montagem tem vivenciado diferentes métodos de criação. Dentre os sete espetáculos encenados pelo Lunera, cada montagem consistiu num caminho estético bem diferente entre eles. Nesta investigação nossa observação e registros se ateve apenas no processo criativo do último espetáculo, que foi acompanhado ao longo de cinco meses. Nessa imersão foi registrado toda a rotina de criação de uma dramaturgia construída em processo, resultando no espetáculo teatral *Urgente*. Ao observar este ato criativo, notou-se os elementos essenciais que dispararam essa criação, cuja metodologia para construção dramática se valeu de elementos autobiográficos. Por meio de improvisações, construiu-se um roteiro que culminou numa obra de ficção, contando com elementos cênicos de cenário, figurino, adereços e texto dramático com características realistas e a atuação dos atores prevalecendo o aspecto naturalista.

Dentre os processos criativos observados e os respectivos espetáculos cênicos encenados (*Urgente* e *Sin Titulo -Tecnica Mista*), cujos os

⁸⁰ Expressão empregada pelos artistas do Grupo Yuyachkani.

segredos destas criações foram desvelados, tanto pelos processos de criação do Grupo Luna Lunera por mim testemunhado, como pelas “desmontagens cênicas” apresentadas por Yuyachkani. Isso me levou a perceber que um processo de criação teatral, seja ele qual for, pode passar pelo estágio performativo. A construção e o estágio alcançado com a cena performativa *O Corpo que transito* evidenciou este aspecto. Embora não houvesse uma pretensão inicial entre os cocriadores de que a cena fosse construída almejando as características da *performance art*, o resultado a que se chegou contém características performativas como “cenas processuais, breves, episódicas, formulações instáveis, semelhantes a workshops improvisados, que indicam seu caráter de inacabamento.” (BELLUCE, 2014 p. 134)

Tanto no processo de criação testemunhado, quanto aos segredos revelados através das “desmontagens cênicas”, ficou patente que desde as primeiras improvisações até a conclusão das montagens dos espetáculos, os grupos trabalham com memórias e elementos verídicos. Assistindo os ensaios ou vendo apresentações das encenações resultantes das poéticas dos dois grupos Luna Lunera e Yuyachkani, me deparei com cenas criadas a partir de fatos reais, e mesmo que ficcionalizadas, as cenas reavivaram a minha memória, trazendo cenas muito semelhantes às que estavam no palco.

Durante as observações dos processos criativos e espetáculos, tive um acionamento de sensibilidade, e embora na condição de “espectador-observador” mais atento, as experiências cênicas dos grupos Luna Lunera e Yuyachkani, me fizeram perceber o quão potente é o “teatro do real”. Assisti-los ensaiando ou atuando me provocou diferentes emoções, que foram despertadas pela identificação entre as minhas memórias pessoais e as realidades cênicas instauradas, tanto nas salas de ensaios, quanto nas apresentações dos seus espetáculos.

A partir das metodologias de criações aqui observadas, bem como os resultados artísticos que os grupos Luna Lunera e Yuyachkani chegaram, colocando em cena “histórias subalternas”, podemos detectar e entender que as artes da cena Latino americanas já estão em sintonia com a “decolonização das artes” e isto corrobora com a noção de decolonialidade.

Há uma parcela de artistas cênicos em busca daquilo que escreveu Walter Mignollo, acerca do “paradigma outro”, que *“muestra la necesidad de pensar el conocimiento como geopolítica em vez de pensarlo como um lugar universal al que todos tienen acceso, pero del que, desafortunadamente, sólo algunos tienen las llaves.* (MIGNOLO, 2003 p.21) As dramaturgias dos grupos Yuyachkani e Luna Lunera conforme abordadas nessa tese, apontam caminhos para um teatro que corrobora para a desmistificação dos teatros outros que sempre foram tidos como “clássicos universais” e unicamente válidos.

As “teatralidades do real” se instituíram no fazer teatral no final do século XX. O teatro do real emergiu travando um debate sobretudo com o teatro ficcional, principalmente o drama burguês, que desde Artaud, Grotowsky, Brecht, Barba entre outros, passaram a criticar o teatro que oferecia apenas ilusão ao público. Uma outra contribuição das “teatralidades do real” para expansões na prática teatral, foi não só ter os “lugares reais” como referências para cenografia cênica, mas como advento do *site specific*, o teatro passou então a ocupar outros espaços físicos, além das tradicionais salas de espetáculos. Dessa forma o teatro também pôde acontecer em espaços como pátio e galpões de fábricas, prédios e ruínas históricos, interiores de hospitais e igrejas e até configurou-se enquanto “teatro invisível”, sendo que a espacialidade ganhou importância equiparada aos demais elementos da cena.

As teatralidades do real (considerando todas as suas variações), tem em comum nas metodologias de criação artística, a utilização de relatos pessoais e/ou coletivos, podendo envolver histórias e vivências dos próprios criadores. As histórias com fatos verídicos são levadas para a sala de ensaio, onde esses pedaços de vidas são recriados e conseqüentemente ficcionalizados para a cena. Um dos motivos desse modo de criação é a possibilidade de dar mais visibilidade e fazer ecoar as vozes de pessoas que foram injustamente silenciadas.

Existe um imperialismo econômico, assim como existe uma supremacia da cultura ocidental em relação aos países considerados como terceiro mundo e emergentes. Por isso desde a década de 1960, o surgimento do “movimento latino americano do teatro independente”, desde então inovou ao

ser contra o discurso eurocentrista, que tem na Europa uma garantia de protagonismo. A partir desse período, ganharam força os processos colaborativos para criações coletivas, que tiveram a frente artistas a quem podemos atribuir como responsáveis pela renovação do teatro Latino Americano: Santiago Garcia, Enrique Buenaventura, Atahualpa Del Cioppo, Augusto Boal entre outros. Nesse contexto surgiram as dramaturgias textuais e encenações que tinham como principal discussão nos processos criativos e nos resultados artísticos, aparecia a América Latina com suas questões e problemas.

Nessa mudança metodológica, que alterou desde as temáticas disparadoras para encenação, assim como horizontalizou as relações entre cocriadores, que passaram a trabalhar com criações coletivas, podemos perceber estas iniciativas como *práticas decoloniais*. Estas são ações que vão na contramão do *modus operandi* corporativista e verticalizado difundido pelas hegemonias ocidentais todas.

Considerando que colonizados já fomos e isso ainda perdurará, eis uma das razões por optarmos por um teatro que fale a partir da nossa cultura, da nossa história de colonizados, a fim de romper com as amarras coloniais que implicam em discursos que nos são caro até o presente. Racialização, xenofobia, genocídio e meritocracias são alguns dos temas que abordados em cenas tanto em *Urgente* quanto em *Sin Título - Técnica Mista*, que são os espetáculos mais recentes de Luna Lunera e Yuyachkani.

Nas obras cênicas produzidas atualmente pelos coletivos Luna Lunera e Yuyachkani, notou-se que, desde as elaborações dramáticas, os criadores tem buscado a desconstrução de normas, cujas gramáticas e estatuto da arte ditam o politicamente correto. Dentre os grupos aqui estudados, Yuyachkani é o que mais se destaca com suas formas de resistência, pois seu teatro não é mero entretenimento. O grupo peruano também não se sujeita ao recebimento de subvenção com dinheiro estatal, e isso lhes garante liberdade nos tempos atuais e através da arte, atacar as injustiças ocorridas em seu país, que são causadas pelo sistema governamental.

Os espetáculos do Grupo Yuyachkani podem até ser apresentados em salas tradicionais de espetáculos, mas suas andanças se dão por espaços

não convencionais de norte a sul dos andes peruano, buscando difundir teatro e reflexões em lugares desprovidos de equipamentos culturais. Por isso os seus palcos são estabelecidos em ruas, praças, vilarejos, subúrbios e periferias para denunciar e contestar quaisquer situações de violência, degradação e subalternidade nos quintais e periferias latino americanos e por isso podemos reconhecer estas ações como práticas decoloniais.

Desde o processo criativo até os desdobramentos com o desenrolar da cena na apresentação ao vivo, os criadores agora se entregam para uma atuação cênica sem temer a autoexposição, e esteja o espetáculo acabado ou em processo, isso também pode ser chamado de “teatros do real”. No teatro contemporâneo, os artistas que aderiram pelas “teatralidades do real”, tem caminhado no sentido de esgarçar o inconsciente em busca de verdades que emergem com sentimentos reais. Nesse contexto, não se trata mais de ocultar uma atriz ou um ator sob a máscara de um personagem, que represente arquétipos de felicidade ou tristeza.

O que move alguns atores a criarem dramaturgias a partir de suas próprias memórias, é a abertura para falar a partir de si, mas cuidando para não cair num mero discurso solipicista e nem incorrer no ensimesmamento. A grande diferença está na autonomia e responsabilidade do ator ou da atriz contemporâneos, pois são eles que escolhem o que abordar em cena. Isso abre possibilidades para que os criadores possam produzir suas dramaturgias com histórias locais e não apenas reproduzir o que é dado pelo cânone.

“Expansão” é a palavra que pode sintetizar as várias transformações no campo das artes da cena, a partir do século XX. As mudanças começaram pelo texto teatral com a ampliação da noção de dramaturgia, abarcando diversos aspectos do teatro além da trama ou enredo a ser encenado. No campo teatral, a dramaturgia dentre outras aberturas, possibilita agora que se crie também a partir das memórias de atrizes e atores.

Outra considerável transformação foi com a noção de espaço cênico, que hoje não restringe a ocupar os palcos tradicionais, mas cada vez mais o teatro tem ocupado espaços alternativos e/ou denominados como *site specific*. Assim, as artes da cena tem acontecido em vagões de trem, apartamentos

residenciais, leito de rios, prédios históricos e inúmeros espaços, que inclusive alguns já nortearam a criação de espetáculos em função da temática e do contexto em que espaços cênicos estão inseridos.

Não pretendo aqui incorrer num reducionismo e nem ser excludente, mas posso aferir que mediante as experiências cênicas vivenciadas em função da escritura desta tese, pude notar que no teatro criado com dramaturgias a partir das memórias de atrizes e atores latinos americanos, conforme as desmontagens cênicas apresentadas textualmente nos capítulos sobre os processos criativos de Luna Lunera e Yayachkani, estas produções detêm diversos elementos de decolonialidade, seja pela temática das discussões relacionadas com a América Latina, seja pelas poéticas de criação que desviam do cânone eurocentista.

Defendo aqui o uso da terminologia “criadores”, como uma palavra provocadora para distinguir os artistas que atuam como cocriadores, que além de serem artistas cidadãos, criam a partir de histórias locais e de suas próprias vivências, e assim, marcam seus posicionamentos e “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017). Deste modo é que estão os artistas Latinos Americanos estão construindo as narrativas a partir de si, e assim podem expressar uma resistência à decolonialidade.

Os criadores não apenas exploram temas, mas eles são comprometidos com questões sociais, são engajados e ativistas por meio da sua arte. Eis as condições e características que fazem emergir as “*Dramaturgias a partir de criadores*”, que são construídas principalmente através das “teatralidades do real”. Assim, é possível afirmar que algumas dramaturgias Latino Americanas, criadas por procedimentos de autoficção ou autobiografia, a partir de atores e atrizes, ao trazerem à tona suas histórias de vida e as histórias dos seus grupos sociais, são narrativas que expressam uma resistência decolonial.

REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, Marcia. *A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro*. Revista Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)
- AZEVEDO, Maria T. ; BACELAR, B. Camila.; LEAL, Mara L.; ALCURE, Adriana S. *Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida* - Revista Ouvir e ver – Uberlândia V.13 N.1 p.24-39 Jan.|Jun. 2017 Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/36982> - Acesso em 22/04/2019
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* Rio de Janeiro RJ: Editora UERJ, 2010
- BALLESTRIN, Luciana. *América latina e o giro decolonial*. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. pp. 89-117 -Brasília, maio - agosto de 2013.
- BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Realizações Editora, 2012.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel – Tratado de antropologia teatral* - 3ª edição. Brasília: Editora Dulcina, 2012.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: Sexualidade, gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2006.
- BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. Editora Brasiliense: São Paulo 2008
- BISIAUXI, Lílã. *Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial*. Rev. Bras. Estud. Presença vol.8 no.4 Porto Alegre out./dez. 2018 Epub 30-Ago-2018 Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602018000400644&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt Acesso 20/04/2019
- BRANDÃO, Ludmila. *As Humanidades em face das ciências; as poéticas em face dos métodos: provocações e desafios* - Revista Brasileira de Pós-Graduação - RBPG, Brasília, v.13, n. 31, p. 321 - 340, maio/ago. 2016 – Disponível em: <http://ojs.rbpg.capes.gov.br/index.php/rbpg/article/view/1173> Acesso em 22/04/2019
- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível: Processo de atuação no teatro de Peter Brook*. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. 3ª edição - São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BRECHT, Bertold. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2015.

BURKE, Peter. *A Invenção da biografia* in: Revista Estudos Históricos - Repositório FGV de Periódicos e Revista - Acesso em 28/11/2017 > Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2038/1177>

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARBONARI, Marília. *Teatro de Arena*. Publicado em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena> (2017)

CARREIRA, André. e BULHÕES, Ana Maria. *Entre mostrar e vivenciar: Cenas do teatro do real*. Revista Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORNAGO, Oscar. *Atuar de Verdade. A confissão como estratégia Cênica*. Revista Urdimento - Setembro 2009 - Nº 13 - UDESC Disponível in: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009099>
Acesso em 19/04/2019

CURI, Alice Stefânia. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia* – Vol. 1 - São Paulo: EDITORA 34, 1995.

DIÉGUEZ, Ileana. *Desmontagem cênica*. Revista Rascunhos – Universidade de Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, jan.-jun. 2014. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1148> acesso em 11/09/2018

DIÉGUEZ Ileana. e LEAL, Mara. *Desmontagens processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Sete Letras. Rio de Janeiro. 2018

ESCOBAR, Arturo. *Mundos y conocimientos de otro modo*. Revista TABULA RASA Nº 01, Janeiro e Dezembro de 2003. Disponível em <http://www.revistatabularasa.org/numero-1/escobar.pdf> Acesso em 19/04/2019

ESQUIVEL , Catalina. *Teatro La Candelária: Memória e presente do teatro colombiano. Perfil de su poética com ênfasis em las obras de la primeira década do século XX*. Tesis Doctoral, defendida em la Universidade Autonoma de

Barcelona. 2014 Disponível em <https://ddd.uab.cat/record/127479> Acesso em 15/04/2019

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea*. Revista Sala Preta 2009.

FABIÃO, Leonora. *Performance, teatro e ensino: Poéticas e políticas da interdisciplinaridade* in: FLORENTINO, Adilson. e TELLES, Narciso. (Org.) *Cartografia do Ensino do Teatro* – Uberlândia, EDUFU 2009.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomaz em Cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

FERNANDES, Sílvia. *Experiências do Real no Teatro* - Revista Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)

FERNANDES, Sílvia - *Performatividade e Gênese da Cena* Revista Brasileira de Estudos de Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, maio/ago. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00404.pdf> Acesso em 16/04/19

FERRACINI, Renato. Lima, Elizabeth M. F. Araújo. Carvalho, Sergio Resende de. Liberman, Flávia e Carvalho, Yara M. de. *Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte*. Revista Urdimento, v.1, n.22, p219 - 232, julho 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. Artigo: *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?* Revista Matrizes Ano 3 – nº 1 ago./dez. 2009

GARCÍA, Santiago. *Teoria e Prática do Teatro*. São Paulo : Editora Hucitec, 1988.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora Juiz de Fora, 2005.

GUATTARI, Félix. e Rolnik, Suely. *Micropolítica – Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GUSHIKEN, Yuji. *Dialogismo: emergência do pensamento latino-americano em comunicação* – Revista Comunicação, Mídia e Consumo - ESPM - São Paulo vol.3 n.8 p.73 - 91 nov. 2006 – Disponível em <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/81/82> Acesso em 22/01/2019

GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim* - 10ª Edição - São Paulo: Editora FTD, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de LAURENT L. SCHAFFTER a partir do original *La memoire collective*. 2ª ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

LEONARDELLI, Patricia. e FERRACINI, Renato. *Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência* - Revista Urdimento – N°20 | Setembro de 2013 UDESC

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaina. *Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea. Experiências do real no teatro* - Revista Aspas. (2014) USP - Disponível no link: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75494/86003> - Acesso em 10/01/2019

LEITE, Daniela Correia, *Corpo exposto: Disparador de possibilidades na obra de Elisa Ohtake* - Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, da Universidade Federal de Mato Grosso- Cuiabá 2015

DUSSEL, Henrique. *Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação* - Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016 - Brasília: Ed. Universidade Nacional de Brasília - Disponível in: https://www.researchgate.net/publication/302983551_Transmodernidade_e_interculturalidade_Interpretacao_a_partir_da_filosofia_da_libertacao Acesso em 15/10/2018

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2014

LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas – o percurso artístico de Jerzy Grotowsky 1959-1974*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo*. Revista Sala Preta v. 13, n. 2 (2013) – USP Disponível in: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073> - Acesso em 05/11/2018

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação – Uma perspectiva Pós-Estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Teatro sempre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* - Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014

MENDES, Julia Guimarães. *Teatros do real, teatro dos outros: A construção de territórios da alteridade a partir da presença de não atores em espetáculos contemporâneos*. Revista Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locales/Diseños Globales – Colonialidade, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madri: Akal editores, 2003

MIGNOLO, Walter. *Aiethesis Decolonial a Situated Contemporary Practices. Art, Theory and Activism from (the East of)* – Revista CALLE14 // volumen 4, número 4 // enero - junio de 2010

MONSALÚ, Fabiana. *O Corpo do ator híbrido. Do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena*. São Paulo: Giostri Editora, 2014

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de Oliveira. *Eiseinstein ultra real: Movimento expressivo e montagem das atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eiseinstein*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires : Editora CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível in: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf Acesso em 10/10/2018

PAVIS, Patrice. *O teatro no entrecruzamento das culturas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa – Portugal: Editora Orfeu Negro, 2010.

RIBEIRO, Darci. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017

ROUBINE. Jean Jacques. *Introdução as grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado processo de criação artística*. 5ª edição. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.

SANCHEZ, José Antônio. *Prácticas de lo real en la escena contemporânea*: Madrid, Visor Libros, 2007. Publicada com autorização do autor em http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf Acesso em 12/05/2018

SANTOS, Valmir. Teatro de Arena. Enciclopédia Latino America (2006) Disponível <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/arena-teatro-de> Acesso em 10/02/2019

SOLLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade do Estado de São Paulo – São Paulo 2008

SOUZA, Thaís Helena Rissi de. *Yuyachkani: teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal Fluminense no Programa de pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes– PPGCA - 2014

SILVA, Daniel Furtado Simões da. *O Ator e o personagem: Variações e Limites no Teatro Contemporâneo* - Tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte, 2013.

SILVA, Sandro Luis Costa da. *O Teatro de Maria Clara Machado do Tablado para as escolas*. Cuiabá: Editora da Universidade Federal de Mato Grosso, EdUFMT, 2018

STELZER, Andrea. *A Escritura corporal do ator contemporâneo* - Rio de Janeiro: Editora Confraria do Vento, 2010.

TELLES, Narciso e MERISIO, Paulo. *Se Oriente. Percursos compartilhados na construção de teses em artes Cênicas*. Rio de Janeiro. Sete Letras, 2018

TONEZZI, José. *A cena contaminada: Um teatro das disfunções*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

TORRES, Nelson Maldonado - *La descolonización y el giro des-colonial* - Revista Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 61-72, julio-diciembre 2008

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos Corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZAPATA, Miguel Rubio. *Raices Y Semilla. Maestros y caminos del teatro en America Latina* - Lima – Peru: Editora Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

LINK DE VÍDEOS:

<https://www.youtube.com/watch?v=GhrNJA181Zc>
SOBRE O LUME NO TEDX

RENATO FERRACINE

https://www.youtube.com/watch?v=8XjEK_FZYq4
PROVOCAÇÕES

DENISE STOKLOS

<https://www.youtube.com/watch?v=d-f7VIUnDVE> ENTREVISTA Profº Doutor
ANDRÉ CARREIRA – UDESC

ANEXOS

Figura 32: Performatividade e ativismo na 16ª Parada da Diversidade Sexual de Cuiabá.



Fonte: Fotografia Dizão Leão

**Figura 33: Abertura da Exposição VIVER É UM ATO POLÍTICO: NOSSA ARTE NOSSA VOZ
Museu da Imagem e do Som – MISC Cuiabá MT 2018.**

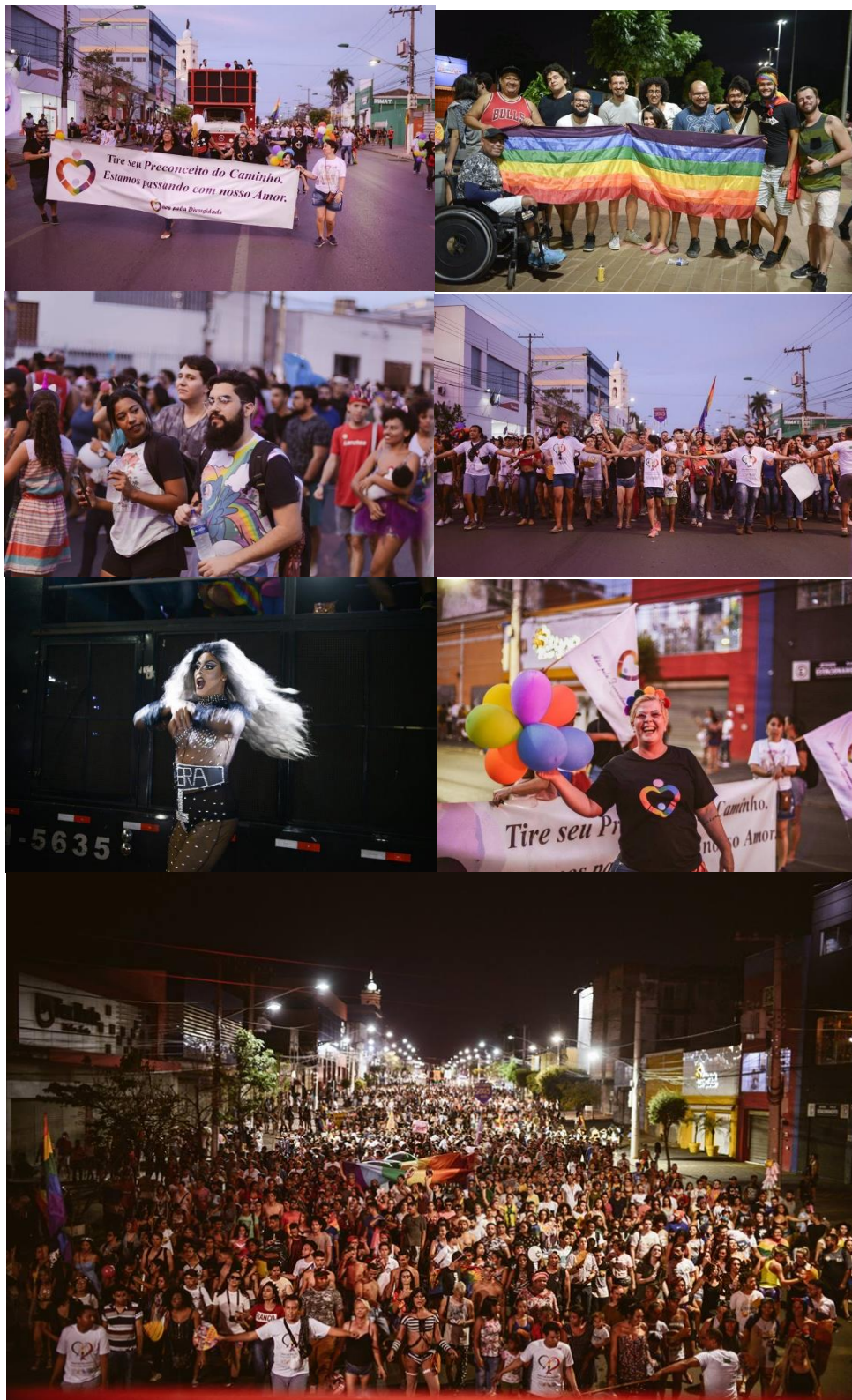


Figura 34- Abertura do II Encontro Vamos Falar de Gênero – UFMT (2017)



Fonte: Fotografia Fatima Cardoso Farias

Figura 35: Performatividade e ativismo na 16ª Parada da Diversidade Sexual de Cuiabá.



Fonte: Fotografia Dizão Leão

Figura 36: Performatividade e militância na 16ª Parada da Diversidade Sexual de Cuiabá.



Fonte: Fotografia Francisco Alves

Figura 36: Cena performativa O CORPO QUE TRANSito
Mostra Matogrossense de Artes Cênicas 2018 – Teatro da UFMT



Fonte: Fotografia Carolina de Mello

Figura 37: Cena performativa O CORPO QUE TRANSito
Mostra Matogrossense de Artes Cênicas 2018 – Teatro da UFMT



Fonte: Fotografia Carolina de Mello

**Figura 38: Cena performativa O CORPO QUE TRANSito
Mostra de Processos – Aldeia Guaná 2018 – Teatro SESC Arsenal**



Fonte: Fotografia Pedro Ivo

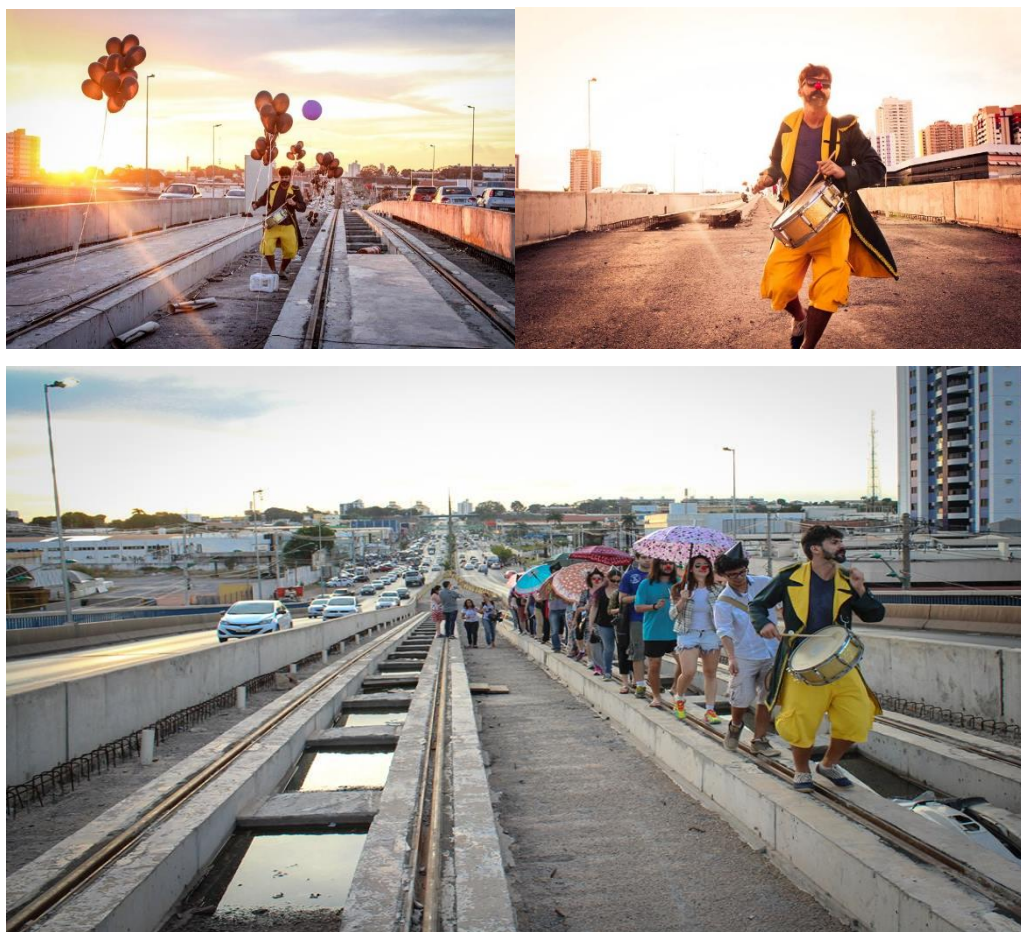
**Figura 39: Cena performativa O CORPO QUE TRANSito
Mostra de Processos – Aldeia Guaná 2018 – Teatro SESC Arsenal**



Fonte: Fotografia Pedro Ivo

Figura 40 Vozes Livres sobre Trilhas

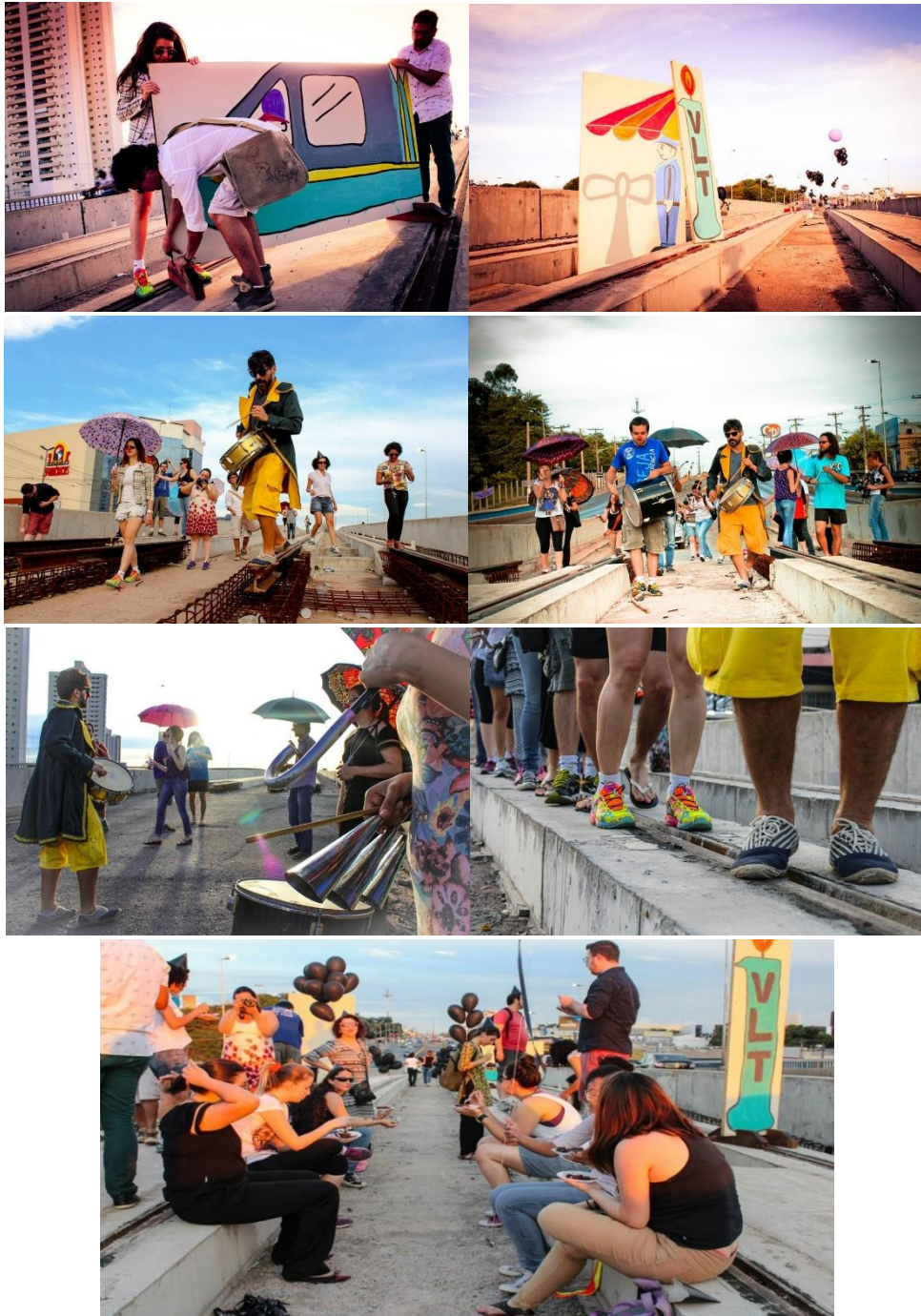
Performatividade e ativismo durante a Intervenção do Coletivo à Deriva



Fonte: Fotografia Bruna Obadowski

Figura 41-Vozes Livres sobre Trilhas

Performatividade e ativismo durante a intervenção do *Coletivo à Deriva* na cidade de Cuiabá-MT para lembrar a incompletude do *Veículo Leve Sobre Trilho-VLT*, que passou a fazer parte do conjunto de obras brasileiras inacabadas para a Copa do Mundo de 2014



fonte : fotografia Bruna Obadowski⁸¹

⁸¹ Mais informações desta intervenção está disponível em <http://vozeslivressobretrilhas.blogspot.com.br/> Acessado em 06/02/2019
Trecho do registro audiovisual disponível em: <https://www.facebook.com/heidybellomedina/videos/t.1613708016/10153371460626210/?type=3&theater>