

MOURA, Gyl G. A; GASPERIN, Luiz E. R; GOMES, Marcos N; AGUDELO, Yenny P. **Latinidades dramáticas ao Sul da Cena: Brasil, Colômbia, Paraguai e Peru**. Campinas: Unicamp. Mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/Instituto de Artes. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

RESUMO

Este texto visa o compartilhamento de escrituras dramáticas que ecoam pela América de um Sul geográfico e metafórico, segundo Fabrini (2013). Emergem dessa experiência materiais textuais do Brasil, Colômbia, Paraguai e Peru, que trazem em seus substratos, discussões de um real que é decolonialidade, desaparecimento, abandono e invisibilidade. Do sul das artes da cena, nossos corpos expõem-se como pontes de diálogo entre esses territórios e outros ouvidos dessa Latino-América, percebendo um teatro que se constrói com a urgência de acontecimentos do presente – políticas; marcas das ditaduras; violências; diferenças. Provocados pelas fronteiras visíveis e invisíveis, criadas ao longo da história, buscamos furar essas divisas, para conectar vozes e expressões de dramaturgias, que habitam nossas pesquisas, realizadas no Programa de pós-graduação em Artes da Cena da Universidade de Campinas. **Palavras-chave:** Dramaturgia. América Latina. Brasil. Colômbia. Paraguai. Peru.

ABSTRACT

Keywords: Dramaturgy. Latin America. Brazil. Colombia. Paraguay. Peru.

Das conversas desassossegadas

Durante o período de inscrições para o VII Seminário Interno de Pesquisas do PPG Artes da Cena “Mario Santana”, com o tema “Teoria e Prática nas Artes da Cena”, foi lançada a possibilidade para proposição de momentos na programação em que houvesse compartilhamentos temáticos, a serem realizados por alunos e professores.

Nossa proposta surgiu da vontade de reunir em um mesmo espaço: países vizinhos – pertencentes da América Latina; poéticas – o olhar artístico e suas materialidades; dramaturgias – escrituras cênicas que emergem dos contextos culturais, sociais e políticos. A interessada e os interessados pela temática, estudantes do PPG Artes da Cena, reuniram-se via *WhatsApp*, agregando suas investigações que escritas, dentre outras vias, por meio de reflexões de traços dramáticos do Brasil, da Colômbia, do Paraguai e do Peru.

Em diálogo, escolhemos um modo de apresentação em que cada componente expôs parte de seus materiais que possuem interligações diretas com o sentido de lançar referências no espaço em comum (em primeiro via o aplicativo de comunicação, reunião presencial, e consequentemente a realização do compartilhamento temático no Seminário), são eles: Brasil – “Vaga Carne”, de Grace Passô e “Nós”, de Marcio Abreu e Eduardo Moreira; Colômbia - Ana Maria Vallejo e Tania Cardenás Paulsen; Peru – “Sin Título - Técnica

Mixta” (2004), do Grupo Cultural Yuyachkani, e a série de trabalhos performáticos intitulados “Performance” (2008-), de Emilio Santisteban; Paraguai – “Proibido na praça crianças e cachorro” (1988), de Moncho Azuaga.

Do contar sobre cada dramaturgia, suas autorias e acionamentos, contextos sócio-culturais e políticos emergiam nas falas. Essas primeiras exposições evidenciaram inúmeros pontos de convergência entre elas, fazendo-nos também refletir criticamente acerca de lacunas no conhecimento teatral latino-americano. Aparentemente, por uma distância da língua, no Brasil pouco ainda se sabe dos países falantes do espanhol. Por ser nosso país o único integrante da América Latina de língua portuguesa, que não teve colonização dos espanhóis, acaba por assim ser o único sem influência dos espanhóis em sua composição da fala. Reiteramos que o desconhecimento está muitas vezes ligadas as regiões brasileiras (sudeste e nordeste) que estão distantes das fronteiras com esses outros países, que nas regiões ao oeste (norte, centro-oeste e sul) detectam partes desses saberes e contextos por ocorrer um maior trânsito entre eles. Por outro lado, é válido ainda refletir os por quês desse afastamento e ausência, diante os fluxos informacionais e de pessoas, adensados em tempos modernos. Pensando desde as dramaturgias mais referenciadas dentre nós até a pouca tradução de títulos em espanhol para o português, por exemplo. Assim, por que nossas costas e antenas permanecem viradas, ou pouco captam dos saberes, fazeres, criações e da vida de seus países vizinhos?

Aferido esse desconhecimento, notamos que congruências entre essas dramaturgias espelhavam, de certa forma, situações e contextos comuns as realidades de países latino-americanos. Ao sentido que os materiais acessados e trazidos por cada um foram postos em diálogo, ecoaram entre eles aspectos de violências em âmbitos diversos: dentro e fora do espaço domiciliar; dentro e fora de comunidades; entre os seus.

Desses desassossegos iniciais, as linhas de cada pesquisa deixaram sua função de dividir e ganharam outras utilidades, a de fio a fio tecer uma trama de convergências e diferenças que encontramos ao expor idiomas, textos, fotos, áudios, relatos, entre outras matérias, virtual e presencialmente. Inquietamente, restava uma questão dramaturgicamente estruturante para o compartilhamento no Seminário: qual seria o modo de compartilhar? Optamos por uma conversa na qual os materiais trazidos e os que emergiam desse encontro estavam livres, avançavam e retrocediam com a natureza do seu próprio tempo e espaço. Instigava-nos a proposição: Qual seria um meio de fazer ecoar nas pessoas que participariam, além de nós, de nosso compartilhamento temático, uma liberdade em deixar ser e provocar com esses materiais dramáticos latino-americanos? Questões essas ampliadas e lançadas para cada uma das dramaturgias e das personalidades que envolvem nossas investigações. Frente ao reconhecimento desses pontos, passamos a organizar concretamente nosso compartilhamento.

Roteiro

Estamos apoiados e amparados por um termo, a dramaturgia, um dos elementos estruturantes da criação teatral. Noção que atualmente envolve vários cruzamentos e expansões ao que inicialmente era uma abordagem na e para a escrita de uma obra de teatro.

Visitar a origem do termo, identificando-o a uma expressão que tem como suporte o papel, levou-nos a articular seus desdobramentos mais contemporâneos, através dos sentidos e materialidades do papel, das palavras, das cores, das formas, das dimensões, das texturas, do tato, do paladar, do olfato, da visão, em meio a infinitude e singularidade de coisas que podem nos afetar. Tomamos um caminho que, em sua forma, voltava as primeiras leituras sobre o que pode significar o termo dramaturgia, mas que, em nosso modo de compartilhar, expandia sua ocupação sob o papel, vazando da letra para o desenho, para as colagens, rasuras, rasgos e sobreposições, com o intuito de realizar uma performatividade nesse compartilhamento. Uma dramaturgia em si que foge do modelo livro ou formato A4, para continuar por outras estradas da simbologia e noções do papel.

Optamos por uma reflexão construída coletivamente, sem lugares e demarcações. Nós e nossos materiais (papel, canetas de diferentes cores, algumas cadeiras, músicas, livros, computadores, gravuras, faca, balões, rapadura, bombons, etc.) somados as inquietações daqueles que aceitaram o convite de estar conosco em um grande papel que cobria dois terços da sala escolhida para o compartilhamento. Os quereres e as provocações foram inseridos pelas pessoas presentes no papel-chão-das-latinidades-dramatúrgicas, compondo um atlas imagético.

O espaço: uma sala de “aula” transformada em um papel para criar com as latinidades que pulsavam dos corpos que ocupavam por um tempo determinado aquele local. A opção levantada e efetivada foi ter um papel mais próximo da textura e coloração das folhas convencionalmente usadas para impressão de textos compartilhados por dramaturgos, textos acadêmicos e outros. A grande folha intentou acolher todas e todos, juntando ideias, impressões, olhares, provocações, livre de um padrão e uma linearidade. O intuito era estarmos em um lugar em comum, borrando linhas que muitas vezes dividem o expositor de sua audiência, ou distanciam um país de idioma diferente, ou riscam um ponto de vista.

Para começar o compartilhamento, acordamos em receber as pessoas em conjunto, mas abordando uma a uma, ou em pequenos grupos. Por em média 5 minutos, fizemos o convite para estar no papel e explorar suas possibilidades naquele espaço-tempo, e assim, de forma simultânea, cada integrante do compartilhamento com o pequeno grupo que reunira apresentou a si e sua pesquisa a partir dos materiais disponibilizados no papel.

Após o início, convite para dentro do papel, houve um momento para observação e foco mais individualizado a cada um dos materiais e seus investigadores, visando adensar cada uma das propostas, autoras, autores e seus contextos que tanto foram geradores para conhecer cada um dos títulos que elegemos para nos acompanhar nessa conversa entre Brasil, Colômbia, Paraguai e Peru.

Ao final, lemos uma reflexão realizada por Verônica Fabrini (2013) em seu artigo “Sul da Cena, Sul do Saber”. Esse escrito foi o ponto de partida para a ideia propulsora de parte de nosso encontro, de um saber para as artes da cena ao Sul. Proposição teórico-epistemológica trazida desde antes, por um grupo de estudiosos das ciências sociais que fazem o esforço de reposicionar o pensamento surgido abaixo da linha abissal.

Os estudos das epistemologias do Sul são o impulso de Fabrini (2013, p. 20) para refletir numa cena que está nessa América ao sul do continente norte-americano e do continente europeu, tratados como celeiros da vanguarda e revolução da cena teatral.

Cabe perguntar o quanto de uma postura colonialista (ou seja, de apropriação e uso) pode estar presente nas apropriações que o teatro faz da vitalidade desses “outros teatros”. E, se ela está presente, como detectá-la e combater-la? Admiro e reconheço o trabalho de Grotowsky, Eugenio Barba, Peter Brook e Ariane Mnouchkine, apenas para citar os consagrados. Mas, pergunto-me se as fontes que os alimentaram estão também tão vivificadas quanto seus teatros; se as formas, de tais fontes, de conhecer e de estar no mundo, são levadas em conta; se essa “troca” coloca os artistas dessas formas tradicionais como também qualificados para receber subvenções ou, ao menos, alguma visibilidade que os proteja da extinção. Embora não consiga nomear com clareza – dada minha admiração pelos nomes citados – há um desconforto, uma sensação de dívida, de que falta algo, pois conheço seus nomes (Grotowski, Brook ou Mnouchkine), mas suas fontes permanecem imprecisas e seus atores, anônimos. Que se sabe dos contextos nos quais estão ou estavam inseridas? É importante sublinhar que aqui não falo de indivíduos, mas de todo um contexto. O que sabemos sobre os griots que inspiraram Brook, ou sobre os deuses para os quais dançam os bailarinos kataquali? As epistemologias do Sul me colocam essa questão quando buscam resgatar experiências invisibilizadas (FABRINI, 2013, p.20).

Com essa citação findamos o nosso compartilhamento, na tentativa de trazer para a discussão outros nomes que transformam o nosso teatro, construindo espaço ao fazer que estar nos “latinos”, como nomeiam os europeus aos corpos que residem e são originários de nosso continente. Legitimando as potências ao Sul da linha do Equador, marco divisório que nos indica como uma raça, subjugada por olhares que enxergam o mundo e conhecimento de cima para baixo. Propusemos um estar juntas e juntos que contrapõe uma reprodução que por anos reconhece as feitura artísticas que estão acima e a frente, sem conhecer as produções que emergem ao lado de nosso país, e que diversamente imprimem “outros teatros”.

Durante todo o compartilhamento, as interações com o papel-chão ocorreram, para isso foram disponibilizados lápis, canetas, fotos, tecidos, objetos e sonoridades que tingiram o ambiente, gerando uma composição coletiva de matizes latinas escondidas, inviabilizadas ou abandonadas.

Paraguai – A violação através do jopara em Moncho Azuaga

Proibido na praça crianças e cachorro (1988) do dramaturgo Moncho Azuaga¹ apresenta partes da pesquisa em andamento que tem objetivo (des)abandonar os teatros paraguaios pouco conhecidos para as investigações do teatro Latino Americano. A escolha dessa dramaturgia, está apoiada na ideia de violação da escritura para o contexto da época através do uso do Jopara palavras de em uma mescla de línguas, uma mistura do espanhol (idioma do colonizador espanhol) e o guarani (idioma dos povos originários indígenas).

O Paraguai, manteve ao longo do projeto de civilização e independência da colônia espanhola a língua oriunda dos povos originários indígenas. Diante desse processo, o idioma guarani nativo, ganha pronúncias e alterações devido a língua espanhola implantada por seus colonizadores. As reconfigurações das palavras são recíprocas, existem influência do espanhol no guarani e do guarani no espanhol. Do jogo entre os idiomas, principalmente a capital Assunção assume um modo próprio de comunicação entre os seus falantes com o uso do jopara. Sua característica principal está na movência de suas palavras que seguem parcialidade nas influências do espanhol e do guarani sem uma dominância de um idioma sobre o outro.

O cenário dessa mescla de palavras que segundo Melià (2007) se inicia nos primeiros contatos da expedição espanhola com os povos originários indígenas que habitavam o território que hoje nomeado República do Paraguai. Moncho Azuaga, registra na historiografia das Artes da Cena de Assunção, a primeira obra de teatro encenada na rua. Escrita e dirigida por Azuaga, *Proibido na praça crianças e cachorro*, foge das regras estabelecidas pela ditadura Stroessnista, que visava uma minimização da língua guarani e o fortalecimento da língua espanhola. Na sua escrita o autor opta por tratar de uma linguagem que circula no próprio ambiente, um retrato das circunstâncias e contexto vivido pelos cidadãos Assucenos. Elege então, tecer os diálogos na sua obra dramática em jopara, para estabelecer uma relação direta com o espaço público e seus passantes.

Azuaga ao escrever na obra com as palavras que ecoam e soam entre o asfalto e as calçadas, viola uma estrutura de contexto linguístico do regime ditador que controlava o uso do idioma nativo e suas variantes; viola um padrão de arte imposto pela gestão Stroessner ao tirar a cena teatral de dentro do espaço físico destinado para esse fim e trazer a encenação para a rua. A escolha do espaço público para a encenação tem relação com o tema abordado na peça teatral que questiona o governo autoritário e ditador do regime vigente da década de 80 no Paraguai. Alguns dos personagens escolhidos para tecer a trama do autor são figuras que pertencem ao núcleo representativo dos poderes administrativos e simbólicos de uma nação, são eles: O Presidente; o Padre e o Juiz. Todos eles questionados pelo protagonista Don Fulgencio, um artista de rua que procura crianças para brincar e não as encontra. Começa assim, a

¹ Nascido em 11 de dezembro de 1953 na capital Assunção-PY. Poeta, dramaturgo e diretor teatral. Advogado, formado também em filosofia e letras. Pertenceu ao grupo “promoção dos 80”, um encontro entre artistas com o intuito de resistir artisticamente contra a ditadura no declínio de Alfredo Stroessner.

investigar o que ocorreu para que eles desaparecessem do convívio nas praças e ruas da cidade.

O adestramento seria um significado importante dado aos acontecidos que envolvem as crianças da peça que são evidenciadas em processo de exploração e silenciamento do governo para com elas. A falta de direitos que possam garantir a liberdade e a alegria desses corpos infantis são pontos destacados por Fulgencio e negados pelo presidente que exige a prisão desse agitador. A sentença desse jogo com palavras em jopara na rua, ecoa pela boca do juiz que decreta a prisão do personagem e expõe as diversas proibições para essas crianças. O coro para encerrar, chama um último grito de PROTESTO contra as proibições e apoio as ideias de “direito” levantadas pelo protagonista.

Proibido na praça crianças e cachorro foi censurada após sua estreia no pátio da catedral na praça pública *La Democracia*, uma reação esperada por ser uma encenação que rompia com a palavra vigiada e a arte restrita. Essa reação foi acolhida pelos artistas envolvidos e recebeu apoio da Universidade Católica que recebeu as apresentações seguintes em seu pátio interno.

Brasil - Violência e estética na dramaturgia contemporânea

A pesquisa tem como objetivo analisar a relação entre violência e estética na dramaturgia contemporânea, refletindo sobre a fragmentação que esses trabalhos propõem em suas estruturas. São empregadas as categorias do trauma e da melancolia para associar a crise da representação com o processo histórico do país, notadamente violento. A saber, alguns dos materiais analisados são: *Nós*, Grupo Galpão/Márcio Abreu (2016) e *Vaga carne*, Grace Passô (2017).

Os textos, na perspectiva adotada, são entendidos como expressões melancólicas: formas caracterizadas pelo choque entre fragmentos que se organizam de maneira circular; não teleológicas. Formas que priorizam o vazio e o recomeço, como uma espécie de giro em falso, avesso à progressão de sentido e à superação de conflitos, e que lidam diretamente com o trauma da formação da nossa sociedade.

Em *Vaga carne*, a linguagem se estabelece pelo confronto com ela mesma, por meio de uma voz errante que invade o corpo de uma mulher negra – carne e linguagem se separam. O enunciado de saída encontra-se partido, fragmentado entre o corpo negro e a linguagem, como uma fratura irreconciliável de nosso passado escravocrata recente. Em *Nós*, o fragmento aparece por meio da repetição. Trata-se de um jantar que está sendo constantemente preparado para ser servido ao público no final da peça. A mesma cena de preparação se repete, mas com algumas variações decisivas, que perpassam temas recorrentes, como violência, repressão e recomeço. A sensação é de que nada acontece enquanto tudo está acontecendo. Perde-se a conexão direta entre causa e consequência, já que a narrativa se repete ao mesmo tempo em que se desenvolve por acúmulo, por adição.

As perguntas que projetamos para estes textos são: como essas obras, e outras que poderão ser incorporadas ao corpus ao longo da pesquisa, manejam as ambiguidades de nossa condição histórica para lidar com o presente? Como narrar essas ambiguidades no contexto pós-colonial? Como tratar de questões traumáticas, violentas, sem que se imponha uma forma bem acabada – seguindo a noção de belo animal aristotélico –, mas que, ao contrário, a partir destas questões configurem-se formas inacabadas, fraturadas e melancólicas? Em que medida o arsenal teórico disponível hoje nas Artes Cênicas pode se aproximar da leitura sobre violência e trauma em áreas como a Filosofia, a Teoria Literária e a Sociologia, para iluminar a relação entre forma e conteúdo na dramaturgia contemporânea? Por fim, cabe confrontar a noção de melancolia às obras, com o objetivo de investigar se há outros desdobramentos possíveis, que não somente a impossibilidade de superação. Quais novas estratégias essas obras apresentam em suas formas para dizer, hoje, da violência estrutural que nos funda como sociedade?

Colômbia - O personagem na dramaturgia feminina contemporânea colombiana de Tania Cárdenas e Ana María Vallejo

A história da Colômbia tem sido marcada por conflitos armados e violência, motivo pelo qual tal temática acaba sendo escolhida como eixo transversal de muitos artistas, inclusive no caso da dramaturgia. É possível, portanto, encontrar peças de diferentes épocas e lugares no país que abordam a violência como elemento central, sempre tendo, nesse processo, o olhar particular do(a) dramaturgo(a). No caso de Ana Maria Vallejo e Tania Cárdenas, esse tema também está presente em toda a sua produção artística; e especificamente nas duas peças selecionadas, *Yo He Querido Gritar* e *Pasajeras* evidencia-se o interesse das autoras em criar um tratamento diferente da temática.

Yo He Querido Gritar é uma obra escrita em 2010. Conta a história de uma mulher (Nina) que maltrata seu marido (Julio) de formas extremamente violentas. Ao longo da peça, vemos a degradação da relação do casal e a transformação de Julio que, levado pela ira, decide assassinar sua esposa. Mas, ao mesmo tempo, é apresentada ao público a metamorfose de Nina, que vai se transformando em uma mulher que, pouco a pouco, devora seu esposo. A história se desenrola quase linearmente, na qual observamos as mudanças contínuas dos personagens e o desenvolvimento de suas ações dramáticas com relação a um conflito particular que é o relacionamento de casal. A violência nesta peça é mantida desde a primeira cena até o final e culmina em um ponto limite que será a morte do protagonista.

Esta peça, foi escrita, na época que começou a surgir na Colômbia uma transformação social na forma de se lidar com os maus tratos às mulheres. Isso implicou em um aumento na visibilização dos casos de feminicídio em diversas cidades do país, assim como nos casos de violência doméstica, repressões, violência verbal e física contra mulheres em diferentes espaços. Graças a esta

visibilidade, foi possível iniciar um processo de desnaturalização na sociedade colombiana, começando a conceder a esta questão a importância que merece. Essa transformação continua até hoje, mas ainda é necessário continuar com processos e debates que demonstrem o reconhecimento e a igualdade de direitos para as mulheres. Motivo pelo qual esta obra constitui uma perspectiva diferente da dramaturgia sobre a problemática mencionada.

Pasajeras por sua vez é uma peça que foi escrita em 2000, é apresentada a história de três mulheres (A Mulher, A Velha, A Jovem) que estão envolvidas em uma jornada misteriosa que parece não terminar. O início da obra é marcado por algo que aconteceu anteriormente e que não é explicitado ao público. Isso é o que define a situação das mulheres no início da peça – em que estão a bordo de um táxi que vai levá-las para um lugar onde desejam muito ir. Porém, por conta de uma série de eventualidades, e por seu ambiente hostil, não conseguem cumprir essa viagem. E, por fim, a peça termina da mesma maneira que começa: com as três mulheres assumindo um novo destino.

A obra dramática de Ana Maria Vallejo e Tania Cárdenas foi desenvolvida, no contexto colombiano, em meio a várias transformações sociais e políticas, que são atravessadas por um conflito armado de mais de 50 anos. Esse conflito deixou e continua a deixar milhares de vítimas deslocadas, com desaparecimentos, violações dos direitos humanos e inúmeros problemas que parecem não ter solução a curto prazo. Todos esses traços de violência, sem dúvida, estão presentes nas produções artísticas das dramaturgas. E isso as levou a construir uma linguagem própria que as coloca dentro do teatro colombiano como duas mulheres críticas e coerentes com o discurso que propõem, com olhares diversos e inovadores diante de um tema que se discute há anos no país: a violência.

Da mesma forma, o trabalho artístico dessas duas mulheres tem sido caracterizado por envolver dentro de suas peças a figura das mulheres como um elemento poderoso e central das histórias. E, de fato, são as personagens femininas que são responsáveis pelas ações, situações e conflitos. Seus personagens podem, no que se refere à sua construção, ter motivações claras e serem descritos com precisão (da sua fisicalidade às suas características psicológicas), além de terem ações fortes que configuram o relato em torno de um conflito. Ou, por outro lado, podem se tornar incompressíveis (aos olhos de uma lógica realista), podem ser explosivos, misteriosos, agir por impulso súbito e ter motivações desconhecidas. Inclusive, podem até se tornar uma figura que se apaga e se torna um elemento sem corpo e sem ação. É possível também observar que as dramaturgas sugerem vozes sem identidade que intervêm nos relatos, e isto apresenta a questão de saber se eles são considerados como um personagem ou não. Tais variações requerem um estudo extenso e detalhado para identificar o que é um personagem, como ele é constituído e como é registrado nas duas peças.

Levando em conta o exposto, propõe-se levantar questões sobre o que é um personagem, um conflito dramático e como a violência na dramaturgia da América Latina está presente. Como criadora de teatro, considero que é necessário reconhecer os processos pelos quais já passaram outras dramaturgas e os legados que estas podem deixar para os/as artistas e suas

produções. Levando em conta alguns fatores como: a ideia de que os textos selecionados oferecem um panorama das concepções existentes de dramaturgia na Colômbia e alguns elementos constitutivos da estrutura dramática como "o *personagem*", em diálogo com questões prementes da sociedade.

Peru - Yuyachkani e Emilio Santisteban diante a aparição de outras dramaturgias

Para este compartilhamento temático, trouxe de forma objetiva duas referências que me acompanham no trabalho que venho desenvolvendo no Doutorado em Artes da Cena, da Unicamp, sob orientação da Profa. Dra. Verônica Fabrini. A tese em processo intitula-se "O LUGAR INVOCADO: espaço, teatro e memória da violência política na América Latina contemporânea", e se envereda por conhecer e forjar pensamentos junto a encenações de Chile ("Villa+Discurso", de Guillermo Calderón), Peru ("Sin Título – Técnica Mixta", de Yuyachkani), Colômbia ("Rastros sin Rostros", do Grupo de Investigación Teatro, Cultura e Sociedade do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Caldas) e Brasil ("Viúvas – Performance sobre a ausência", da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz).

Essas peças acontecem em lugares de memória, ou nos seus espaços cênicos reiteram esses lugares por meio de fluxos e elementos espaciais que os configuram. Perpassam os lugares teatrais e espaços cênicos desses espetáculos: prisões, centros clandestinos de tortura, museus e ações de deslocamento forçado de comunidades em nosso continente. Assim, o que estou refletindo como a noção de lugar invocado adquire caráter polissêmico, entendendo que cada poética e processo criativo estabelece procedimentos próprios de composição, em suas relações com os lugares e acontecimentos lesivos a dignidade da pessoa humana; portanto, cada processo e encenação apresenta uma concepção de dramaturgia em específico, ainda que todas apresentem um olhar invocado aos lugares.

A partir dessa visão, aponto uma ampliação do entendimento tradicional de dramaturgia, deslocando modos de composição e seus elementos, em destaque aos lugares. Almejo ao dialogar com essas encenações reconhecer singularidades e diversidade no teatro latino-americano, ampliando sua feição política, tão referenciada historicamente, desde 1960, ao discurso – tendo como conteúdos a luta de classes, construção ou revisão de identidades nacionais, etc. – e ao convencional feitiço literário do texto. Ainda que caracterizados por algumas dissoluções de hierarquias no exercício das funções criativas, as criações coletivas e os processos colaborativos foram alimentados, principalmente em suas fases iniciais, por uma preponderância da palavra escrita e falada, frente outros germes criativos do fazer, escrever e dizer cênico.

No horizonte dessas outras dramaturgias, na primeira década do século XXI, algumas das pesquisas e realizações tanto do Grupo Cultural Yuyachani quanto de Emilio Santisteban, artistas peruanos, concebem modos de expor sentidos e presenças (GUMBRECHT, 2010), apresentando outros intuitos na escritura cênica, para além do texto. Em diálogo com a pungência social e com

outras linguagens artísticas, esse grupo e esse artista, que possuem trabalhos distintos, tem tramado composições dramáticas, que rearticulam e problematizam ideias de dramaturgia, espaço e corpo. Essas noções encontram-se em tensionamento quando dão a ver o contexto sociopolítico do Peru, que interroga modos de representar e falar na cena temas e atos da crueza cotidiana e cidadã. Nesse sentido, modos tradicionais de escrita dramática são interrogados frente a urgência e a dinâmica do presente, as marcas do passado e decisões do futuro, interrogando o que pode as linguagens artísticas diante o real horror dos crimes de lesa humanidade.

Fundado em 1971, o Yuyachkani é um dos mais emblemáticos coletivos pertencentes à cultura do teatro de grupo na América Latina. Tem nessa trajetória destacado-se por um contato próximo a culturas populares, por seus treinamentos e investigações continuadas, e por desvelar na cena questões e traumas de seu país. Na obra “Sin Título – Técnica Mixta” (2004), o grupo compõe um museu cenográfico que se move por entre o público, para abordar memórias da Guerra do Pacífico e do conflito armado interno, transitando por momentos do século XX e XXI. “Sin Título” é vista por eles como uma instalação cênica por entre as fronteiras do teatro documentário, das artes visuais e da performance. A dramaturgia é tecida primeiramente na audiência de uma expografia museológica. O público entra e se deixa ler pelos objetos, documentos, vestuários e atores expostos imóveis, em silêncio por alguns momentos; após esse primeiro momento, o museu rebela-se, e a plateia passa a acompanhar de pé a encenação que se move em praticáveis móveis pelo espaço da sala.

Nesta obra de Yuyachakani encontram-se também dispositivos próximos aos que aparecem no ciclo “Performance”, de Emilio Santisteban. O ciclo reúne uma série de trabalhos que tem uma forte base provocativa e conceitual, questionando entre artistas e pessoas em geral de que forma tem elas se relacionado com as mortes, desaparecimentos, vazios e silenciamentos tão recorrentes em nossos territórios. A escritura performativa de Santisteban impregna-se de ausência, abrindo-se aos depoimentos e simbolismos da palavra, dos lugares, dos objetos, dos sons, entre outros. Para ele,

A performance de corpo ausente é um modo específico de arte da performance que ultrapassa a tradição corporal e efêmera que tem tornado a Academia estéril e o espetáculo algo superestimado nesse campo artístico. Ela se volta para um modo de performance na qual a performatividade - a instauração de sentidos, ordens e hierarquias, mais além da representação - surge sem presença nem atividade de corpo, enunciada através de imagens, objetos ou processos os quais a encenação do corpo ataca. Esse modo de entender a performatividade e a performance é particularmente relevante em contextos com histórias recentes de genocídio e desaparecimento forçado, como é o caso de nosso país² (SANTISTEBAN, 2019, Tradução nossa).

² La performance de cuerpo ausente es un modo específico de arte de performance que supera la tradición corporal y efímera que se ha vuelto academia estéril y espectáculo sobreretorizado en dicho ámbito artístico. Torna hacia un modo de performance en el que la performatividad —

Nessas ações também perguntas são procedimentos a semear questões em que as lê. O performer Emilio Santisteban, ausente, expõe-as buscando que a ação reflexiva se dê também em quem as percebe; lança perguntas, fixadas em paredes, em meio a livros e bloco de notas, como quem joga sementes a germinar ativações: *¿Y qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?*, na obra de 2008 que também dá título ao ciclo; *¿Y qué lugar tomará tu cuerpo entre los desaparecidos!*, em “Secuestro”, de 2016. Pergunto: o que refletir sobre questões como essas implicam nos modos de escritura da cena que temos realizado na América Latina?

O que esses artistas buscam é não parar o tempo, e persistir em suas imaginações e criações em diálogo com as realidades de seu país, principalmente de um “passado que não quer passar” (JELIN, 2002), buscando modos outros de tecer dramaturgias em diálogo com seus contextos sociopolíticos. Com longa trajetória de trabalho nas artes, seguem desejosos pela aparição de mais sensibilidades críticas tanto em seus ofícios e em seus processos de pesquisa e criação, quanto na ativação da sociedade: de suas plateias, de quem atua nas artes da cena, e de ausências, desaparecimentos e marcas incrustados não só na pessoa humana, mas também nos lugares, coisas e outros seres viventes.

Partilhar

Dos compartilhamentos e dos diálogos estabelecidos, o papel ganhou riscos, rabiscos, formas, cores, palavras e corpos. Seguem registros fotográficos da experiência, capturados ao longo desse encontro com materiais dramatúrgicos do Brasil, Colômbia, Paraguai e Peru.

la instauración de sentidos, órdenes y jerarquías más allá de la representación — surge sin presencia ni actividad de cuerpo, perlocutada mediante imágenes, objetos o procesos en los que la escenificación del cuerpo huelga. Este modo de entender la performatividad y la performance es particularmente pertinente en contextos con historias recientes de genocidio y de desaparición forzada, como es el caso de nuestro país.



Figuras 1 e 2 - Registros da mesa temática. Fonte: Acervo pessoal.



Figuras 3, 4 e 5 - Registros da mesa temática. Fonte: Acervo pessoal.



Figuras 6 e 7 - Registros da mesa temática. Fonte: Acervo pessoal.

VII SEMINÁRIO INTERNO DE PESQUISA MARIO SANTANA
07 a 10 de maio de 2019
PPG Artes da Cena
Instituto de Artes – UNICAMP

Referências Bibliográficas

- AZUAGA, Moncho. *Teatro en la calle, en la plaza, y en cualquier lugar*. Asunción: Arandurã editorial, 2005.
- CAMACHO, Sandra. *Poéticas del desarraigo: la palabra y el cuerpo en las dramaturgias femininas contemporâneas*. Colombia: Colección Arte Dramático IDARTES, 2014.
- CÁRDENAS, Tania. *Yo he querido gritar*. 2011.
- FABRINI, Verônica. *Sul da Cena, Sul do Saber*. Revista Moringa, v.4, n.1, p.11-25, jan-jun 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/16121>. Acesso em: 1 jun 2019.
- GUMBRECHT, HU. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores S.A.: Madrid, 2002
- MELIÀ, Bartomeu, S.J. *Guarani ñe'ẽ paraguái. Gramática pedagógica para hablantes de guaraní*. Asunción: Fe y Alegría, 2007.
- MOREIRA, Eduardo; ABREU, Marcio. *Nós*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- PORTAL GUARANI. Moncho Azuaga, 2019. Disponível em: https://www.portalguarani.com/321_moncho_azuaga.html. Acesso em: 8 jun 2019.
- SANTISTEBAN, E. Emilio Santisteban, 2019. Disponível em: <https://www.emiliosantisteban.org/ciclo-performance>. Acesso em: 6 jun 2019.
- VALLEJO, Ana María. *Pasajeras*. 2000.
- YUYACHKANI. Grupo Cultural Yuyachkani, 2019. Disponível em: <http://www.yuyachkani.org>. Acesso em: 5 jun 2019.