

SILVA, Sandro Luis Costa da. (SANDRO LUCOSE); AZEVEDO, Maria Thereza Oliveira. **DramaturgiaS a partir de criATORES: Desmontagens de percursos criativos.** Cuiabá-MT: Universidade Federal de Mato Grosso. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso; Professor no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Mato Grosso; orientado por Maria Thereza O. de Azevedo, Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso.

Resumo

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

Palavras Chave: Dramaturgias a partir de criATORES, Autobiografia, Auto-ficção e Teatro do Real

Abstract

This work deals with the poetics of theatrical construction in the present focusing on dramaturgy from creatACTORES. Researching the artistic production in the Latin American context with the Grupo Luna Lunera in Brazil and Grupo Yuyachkani in Peru to detect methodologies in the creation processes involving the biographies of the creators. The research observed the practices of some poetics called "real theater" and "self-fiction" that can be considered "decolonial resistance" practices.

Our hypothesis is that some Latin American dramaturgies, from actors and actresses, created by procedures like autofiction or autobiography, by bringing up their life histories and the stories of their social group, may be expressing themselves as a decolonial resistance. The research originates from the debates in the Hybrid Arts Research Group: intersections, contaminations and transversality linked to the Postgraduate Program of the Federal University of Mato Grosso.

Keys word: Dramaturgies from creatACTORS, Self-Biography, Self-Ficcion and Real's Theater.

DramaturgiaS a partir de criATORES

Ao propor discutir a partir da observação de dois processos criativos diferentes no contexto latino americano: Grupo Luna Lunera, no Brasil e Grupo Yuyachkani, no Perú, tenho a noção da envergadura e interdisciplinaridade das temáticas abordadas. Levamos em conta de que ainda tem muito para ser investigado e teorizado, acerca do trabalho cênicos que surgem a partir das proposições de atrizes e atores, até chegarmos a uma tese consistente do que consideramos como “dramaturgias a partir de *criATORES*”.

Atualmente o trabalho de atrizes e atores, não consiste como anteriormente, apenas na memorização de textos previamente escritos ou na execução de uma coreografia. Existe agora um entendimento mais amplo acerca da necessidade dos artistas aprimorarem as suas habilidades cênicas, bem como o engajar-se em questões sociais, mas que estejam relacionadas com a temática de suas criações.

O *criATOR*, conforme nosso entendimento, é aquele artista que não só pauta a sua criação com elementos verídicos extraídos da sua autobiografia, mas também busca fazer conexão com biografias outras, produzindo uma arte com a emissão do seu ponto de vista engajado. Assim entendemos que as poéticas de *criATORES* são atravessadas por uma noção de engajamento artístico.

O produzir teatro na contemporaneidade requer saber fazer perguntas relevantes antes de alçar um vôo criativo, por isso, que sentido tem fazer teatro hoje, em meio a tantas outras formas de consumo cultural? O que move os artistas a quererem criar? Que transformações ocorreram e em que elas diferem nas metodologias para produção de teatro atualmente? Seria possível produzir uma arte sem que ela esteja refém de uma colonialidade?

Estas questões apontadas acima são cada vez mais revisitadas, assim como a noção atualizada sobre dramaturgia(s), cujo termo foi semânticamente ampliado e não fica mais reduzido à escrita textual, que via de regra sempre antecedia todas as criações teatrais. Sejam as temáticas e/ou as dramaturgias que foram ressignificadas, estes são alguns dos motes e percursos criativos encontrados no fazer teatral contemporâneo, que são aqui estudados. Dentre tantos avanços no campo teatral, assim como existem várias denominações para dramaturgias, poderíamos aventar que existem agora *DramaturgiaS a partir de criADORES* e essa é a nossa discussão.

Ao longo da história, após cada revolução no campo das artes cênicas, que tenham anunciado o teatro com dias contados para o seu fim, ele sempre se reinventou e seguiu evoluindo até o presente. Essa dinâmica evolutiva é também referendada dentre outros pesquisadores, por Hans-Thies Lehmann, que afirma que acerca desta evolução, “Resulta disso uma paisagem teatral múltipla e nova para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas.” (LEHMANN, 2011 p.380). Contudo, fazer afirmações acerca do seu surgimento é tão difícil quanto delimitar uma estética teatral, que o possa caracterizar a partir de um estilo ou uma poética teatral na cena contemporânea.

Comumente o fenômeno teatral acontece durante uma apresentação, seja ela espetáculo, uma experiência cênica ou uma performance, mas é importante entender que “O teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também ao contexto real em que ocorre um entrecruzamento único de vida real e cotidiana e de vida esteticamente organizada.” (LEHMANN, 2007 p.18) Por isso é relevante lembrar que todo jogo teatral só é possível com a presença ao menos de um ator ou de uma atriz, pois são eles quem fazem a ponte entre arte e vida, realidade e ficção.

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

As dramaturgias latino americanas que são produzidas por procedimentos de autoficção ou autobiografia, criadas a partir de atores e atrizes, ao trazerem as suas histórias de vida como parte da história do seu grupo social, podem estar se expressando como uma resistência decolonial.

A utilização de fatos e experiências da vida real¹ não fica restrita ao campo teatral, mas isso é um elemento comum que alicerça muitas das produções no teatro contemporâneo, e por isso, recebeu diversas nomenclaturas como a expressão “teatros do real”, termo que foi cunhado por Maryvonne Saison na década de 1990. Embora bem antes disso Antonin Artaud já havia preconizado um termo contrário ao teatro ficcional e por isso ele propôs o seu “Teatro da Crueldade”. Agora mais recentemente as *Teatralidades do real* foram ganhando várias denominações como *Teatro Documentário*, *Teatro performativo*, *Teatro do Oprimido*, *Teatro Play Back*, *Teatro Essencial*, *Teatro Dança*, *Teatro Multimídia*, *Teatro Jornal*, *Teatro Reportagem*, *Docu-drama*, *Teatro pós-Dramático*, *Teatro Expandido*, *Artivismo*, *Corpocidade*, *Teatro de Presença*, *Biodrama*, *Teatro de Alteridades*, *Teatro de Auto-ficção*, *Auto-Performance*, *Auto-Representação*, *Working Progress*, *intervenção urbana* entre outras.

Dentre as variadas nomenclaturas que foram aqui mencionadas anteriormente, há uma justificativa que é recorrente entre diversos criadores, pois a cena teatral contemporânea tem se utilizado de elementos verídicos como forma do teatro fazer uma autoreferência, e assim, o teatro reflete sobre si mesmo. “Para muitos autores, essa problematização das camadas

¹ 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 utilizado é para fazer referência ao cotidiano da vida enquanto experiência prática dos artistas.

representativas de um espetáculo, a partir da tentativa de anexação do real em cena, é vista como uma potente dimensão crítica do teatro contemporâneo.” (MENDES, 2013 p.46)

No que tange a realidade cênica extrapolada sobre o palco, o teatro atualmente tem se pautado sobretudo com memórias e histórias, justamente porque não quer ficar restrito apenas à sala de espetáculo, mas também por que ele pode contar com um “espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2008) que poderá partir para a ação. Ante a isso, através dos artistas, as artes da cena querem ir além e perambular através do imaginário do espectador, a ponto de o teatro sair transformando realidades de atores e não atores. A isto, José A. Sánchez (2007) denominou como “*Prácticas de lo real en la escena contemporánea*” que ocorre com:

La superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado, constituye un punto de partida recurrente en el trabajo escénico de numerosos colectivos latinoamericanos (TEC, La Candelaria, Escambray, Yuyachkani) para quienes la restitución de lo acontecido constituye en sí mismo un instrumento de intervención social. La voluntad de dar voz a los otros tiene continuidad en la obra de quienes pretendieron directamente hacer actuar a los otros, por medio de prácticas participativas de carácter revolucionario, o por medio de juegos subversivos, concebidos como ejercicios de afirmación o resistencia. (SÁNCHEZ, 2007 p.6)²

Algumas das experimentações que ocorrem no teatro contemporâneo fazem o uso de biografias, mais precisamente autobiografias dos criADORES. Esta prática criativa também denominada de “*teatralidades do real*” possibilita que dramaturgias de espetáculos emergem dos fatos reais extraídos das biografias dos próprios artistas que se expõem corajosamente. O uso de biografias³ e mais precisamente as autobiografias de atrizes e de atores, cujas

² 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.

³ “*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.

vivências e fatos de suas vidas pessoais são apropriados para construções cênicas, estas são algumas das experimentações que ocorrem no teatro contemporâneo. Esta é também uma das metodologias empregadas nos processos criativos dos *Grupos Yuyachkani* do Peru e *Luna Lunera* do Brasil que abordamos nesse artigo.

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

Influenciado pelas trocas de experiências com grupos teatrais de vários lugares do mundo, o grupo peruano *Yuyachkani* adotou prática pedagógica de *desmontaje scénica*, que consiste em demonstrar publicamente os principais passos e etapas de construções das suas montagens. Apresentados didaticamente em forma de uma aula espetáculo, 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. Inspirado na prática de *Desmontaje scénica* do grupo peruano, sigamos desmontando alguns processos de criação.

***Yuyachkani* e a desterritorialização das estéticas colonizadoras**

O *Grupo Yuyachkani*⁴ fundado em 1971 é um dos mais antigos coletivos de teatro peruano, que está em plena atividade artística. Há quarenta e sete anos ele segue conciliando uma agenda nacional e internacional com apresentações de espetáculos, demonstrações técnicas dos seus processos criativos, além do ativismo junto a CVR (Comissão de Verdade e Reconciliação do Perú) entre outras ações. Desde o princípio esse coletivo surgiu com o propósito de provocar

⁴ Página virtual do grupo disponível em: <http://www.yuyachkani.org/> Acesso em 17/11/2018 as 21h

questionamentos, a começar pelo próprio nome, *Yuyachkani* que significa “estou pensando, estou recordando”. Em quase meio século com mesmo *corpus operandi*, o *Grupo Yuyachkani* reatualiza as determinações históricas de forma a confrontá-las e subvertê-las.

Uma prática que chama a atenção no Grupo *Yuyachkani* é a especialização da pesquisa pessoal de cada um dos seus membros, cujas técnicas como canto, danças, artes marciais, máscara e teatro de bonecos, tudo foi sendo aprimorado e retransmitido entre eles por quase meio século desde que estão juntos. Cada ator domina hoje uma determinada linguagem de interpretação/atuação 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 implicou no desenvolvimento de técnicas de atuação que desdobram em engajamentos à questões sociais peruanas às poéticas para construção cênica. Os artistas utilizam as memórias das próprias vivências para produzirem obras por meios de processos como “auto-ficção”, “teatro do real” ou “teatro documentário”, (SOLLER, 2008) o que por ora podem ser considerados como *práticas decoloniais* e que denominamos como construções de *DramaturgiaS a partir de criATORES*.

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

A fim de contrapor e enfrentar as violências subjetivas que ainda perduram no país, há um forte embasamento nos atores, acerca das culturas populares

peruanas com suas danças, músicas, cantos religiosos e flautas andinas. No entender destes artistas, a memória ao ser desvelada faz aparecer os reais problemas sociais do Peru e isso consiste a razão de existência e das empreitadas do *Grupo Yuyachkani* na contemporaneidade.

Cada ator de *Yuyachkani* ao longo de sua trajetória artística, buscou uma educação corporal em prol de um condicionamento físico, estimulados através da dança ou das artes marciais advindos de culturas distintas. Após o aprendizado de cada técnica, estas foram repassadas aos demais componentes do grupo, pois a premissa dos artistas desse grupo é de que as trocas entre eles 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.

Assuntos como política, a condição da mulher, as opressões e violações dos direitos humanos, a religião e entre outros que também já foram abordados na dramaturgia clássica mundial, são temas que reaparecem e funcionam como motes criativos, mas hibridizando realidade e ficção sem desviar do contexto histórico peruano.

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

O *Grupo Yuyachkani* tem utilizado o recurso de *desmontagens cênicas*, que são práticas pedagógicas para compartilhar seus processos criativos que são mostrados passo a passo. Assistindo o conjunto das desmontagens cênicas do grupo, percebe-se o quanto arte e vida se confundem na trajetória artística dos artistas de *Yuyachkani*, revelando que o labor e o aprimoramento das técnicas contam sobretudo com as memórias dos seus criADORES.

O espetáculo *Los Músicos Ambulantes* foi criado em 1982 a partir da obra *Os Músicos de Bremen* dos Irmãos Grimm. Na desmontagem cênica desse

espetáculo é revelado que essa montagem foi um divisor de águas na profissionalização do grupo, no sentido de direcionamento para pesquisa e construção de linguagem. Nessa montagem as contaminações se deram tanto pelo teor político contido na obra original como pela estética bebida na comédia *del'arte*. Embora tenham elementos folclóricos, *Los Músicos Ambulantes* (imagem 01) não se trata de um espetáculo para-folclórico, e sim, um híbrido que mistura a cultura popular peruana, a tradição do teatro das máscaras da comédia *del'arte* italiana e mais a teoria do teatro político brechtiano.

Imagem 01: *Los Músicos Ambulantes* (1982 - 2018)



fonte: acervo Grupo Yuyachakani

Los Músicos Ambulantes é um dos espetáculos mais antigos de *Yuyachkani* que está em plena atividade e esbanja vitalidade quarenta e cinco anos depois. Além da temática ser muito atual em relação ao contexto social da América Latina, esta encenação é de uma riqueza estética repleta de elementos culturais andinos. A abordagem teórica do espetáculo coaduna com as questões atuais de qualquer sociedade cuja desigualdade sócio-econômica seja uma realidade.

A partir da experiência cênica com a montagem de *Los Músicos Ambulantes* foi que o grupo tomou a decisão de não mais produzir espetáculos para mero entretenimento. As encenações passariam a ser feitas a partir das vivências e memórias históricas relacionadas com as vidas dos artistas-cidadãos peruanos. Isso vai ao encontro do que escreveram André Carreira e Ana Bulhões, no artigo *Entre o mostrar e vivenciar: Cenas do teatro do Real*, onde eles fazem uma diferenciação entre o real tratado com tema e o real como experiência. Neste caso, trata-se da utilização do “real como moeda corrente de um teatro que pretende construir um espaço de pertencimento, como alternativa ao teatro do simples entretenimento.” Esta prática de utilizar “teatralidades do real” foi a maneira que *Yuyachkani* encontrou para atuar contra a banalização do

termo baseado em fatos reais, apropriado e banalizado pela indústria de entretenimentos para tornar seus produtos mais atraentes comercialmente.

Atualmente as contaminações estéticas cada vez mais emergem do cotidiano dos criADORES. Isso pode ser percebido nas confissões feitas durante a demonstração de *Vibraciones, desmontaje scénica* que é realizada por Julian Vargas. Para o ator a música pode implicar numa corporeidade e num ritmo corporal, mas tudo pode variar por estímulo da própria música ou por escolhas do performer. Segundo Julian Vargas a questão é perceber a musicalidade, seja nos objetos quando manipulados; numa música gravada; no próprio corpo do ator e sobretudo na vida.

Sentado no centro do espaço cênico, assim o ator recebe o público, que entra na sala para testemunhar os segredos de suas criações. O espectador quando adentra na sala logo com ele se depara, mirando nos olhos da audiência que busca seus lugares. Para Julian a música pode implicar numa corporeidade e num ritmo corporal, mas que 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 corpo do ator e sobretudo na própria vida. “Como é possível ler a orquestração de corpos, objetos ou a própria estrutura de um veículo, durante uma viagem de ônibus urbano?” É como esse primeiro questionamento que o ator provoca os espectadores.

Dentre várias revelações, Julian Vargas confessa: “na minha memória musical, instrumentos de percussão como tambores e taróis sempre me acompanharam em toda a minha vida”. Então Julian 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 instrumentos imaginários e isso tem como consequência um corpo em movimentos com gingados e ritmos distintos. Para variar ainda mais o ator introduz 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 ela

desloca-se com passos a frente, mas agora o performer bate em seu próprio corpo com os mesmos ritmos e intensidades da experiência anterior.

A performance segue como numa composição em tempo real, onde o criATOR explora sua memória musical com a inserção de repiques improvisados de forma dançada e assim vai surgindo a sonoridade. A demonstração dessa *desmontaje scénica* é concluída no ápice da performance corporal-percussiva, quando Julian Vargas faz uma pausa repentina e brada: “o tempo não se conta, se sente. (...) e o meu corpo segue vibrando”.

A experiência cênica descrita anteriormente revela como uma musicalidade foi descoberta a partir de improvisações que geraram uma corporalidade no ator. Como a memória corporal é algo que permanece porque fica escrita no corpo, ela pode ser acionada e apropriada a qualquer momento. No espetáculo *Sin Título – Técnica Mixta* é possível para Julian Vargas instaurar presenças como a de um campesino ou de um general ditador que tortura enquanto dança ao som da canção de *Zorba, O Grego*. Em várias cenas de *Sin Título – Técnica Mixta*, notamos diversas presenças criadas a partir dos atores e atrizes que em cena estão sempre vibrando. (imagem 02)

Imagem 02: Cena dos espetáculos *CARTAS A CHIMBOTE & SIN TITULO – TECNICA MIXTA*



Fonte: Acervo Grupo Yuyachkani

A *desmontaje scénica La Rebelión de los Objetos* é um dos processos demonstrativos individuais do *Grupo Yuyachkani*, que revela muito acerca do uso de objetos e sobretudo da memória como dispositivo para a criação. Nessa demonstração de trabalho com performance da Ana Correa, a atriz evidencia a recorrente utilização de aspectos autobiográficos em suas criações. Logo no início da sua desmontagem cênica a atriz faz uma pergunta fundamental para a

sua platéia: “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?” Após uma breve pausa ela mesma responde: “A diferença estará na utilização da memória.” Então, Ana mostra para a sua audiência que ao longo da sua vida, muitas de suas vivências são hoje o seu tesouro para criação como ela própria define: “a memória é a chave, ela é o essencial”. Por isso, ir a uma feira para fotografar os corpos que ali habitam, assim como observar um conjunto de estatuárias e em seguida buscar a reprodução das imagens observadas com o seu próprio corpo, tudo deve ser meticulosamente investigado, sobretudo a relação estabelecida com os objetos. Segundo Ana Correa, “os objetos sempre nos dizem algo”.

Imagem 03: Ana Correa em cena no espetáculo *SIN TITULO – TECNICA MIXTA*



Fonte: Acervo Grupo Yuyachkani

Enquanto o *Grupo Yuyachkani* fazia uma de suas turnês pelo interior do Perú, Ana Correa colheu o depoimento de uma mãe que foi cozinheira durante o período de guerrilha e acabou perdendo seu filho em meio as perseguições militares. A partir desse relato verídico de uma pessoa que vivenciou a guerra, a atriz construiu umas das cenas mais impactantes do espetáculo *Sin Titulo - Tecnica Mixta*. Numa atuação cênica calcada na corporalidade, a atriz faz emergir a presença de uma mulher, que lida com várias panelas barros de onde saem alimentos, água e fogo. O bailado de destampar e tampar panelas em cena

é uma metáfora que remete as agruras de uma mulher peruana, mas reverbera numa polissemia em torno do feminino, podendo alcançar a identificação de qualquer mulher.

Uma outra lembrança de Ana Correa vem do tempo em que ela estudou numa *Escola Methodista*. Em sua memória ficaram o uniforme, a caderneta, o rótulo que a escola instituía nos estudantes, o diretor que era um ex-soldado e o sistema de controle. Esse conjunto de imagens foi utilizado para construir um outra emblemática presença do espetáculo *Sin Titulo - Tecnica Mixta*, uma professora que usa uma máscara com camuflagem do exército, trajando um uniforme com estilo de farda militar. Na cena a personagem aparece sempre apontando o dedo indicador para os outros personagens e também para a plateia. No auge da performance desta cena, vemos a presença vibrante de uma professora enérgica, que bate percussivamente na mesa do cenário como quem toca uma caixa de guerra. (imagem 04)

Imagem 04: Cena do espetáculo *SIN TITULO – TECNICA MIXTA*



Fonte: Acervo Grupo Yuyachkani

Dentre os processos criativos aqui descritos, muitos deles serviram para a construção do espetáculo *Sin Titulo – Tecnica Mixta*, que tem muito de teatro performativo. Mas um aspecto deve ser destacado que é o fato dos criADORES terem usado como ponto de partida suas memórias individuais. Mas as cenas do

espetáculo foram construídas com várias outras memórias a partir da interação e atravessamentos entre criADORES e cocriadores. Isso vai ao encontro com o pensamento de Eleonora Fabião, que amplia os estudos no campo das artes performativas, sugerindo caminhos com práticas que ainda são poucas, mas que tem no ato da criação coletiva novas formas para construir espetáculos ou...

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

As desmontagens cênicas revelam que nas encenações de *Yuyachkani* a partir dos seus criADORES, “cada um fala da sua dor, mas uma memória só deve ser compartilhada, quando no teatro ela esteja relacionada com uma causa coletiva e não apenas individual,” alerta Ana Correa. Eis a condição para selecionar aquilo que vale a pena ser levado à cena.

A vasta experiência de lutas e resistências ante as constantes ameaças feitas a este grupo que se aproxima de completar meio século (r)existência, até aqui tudo os levou a uma escolha daquilo que é fundamental para nortear os aspectos éticos, ideológicos e estéticos de *Yuyachkani* sintetizado no seguinte bordão: “Hoje, queremos um teatro que dialogue com os problemas do Perú” e é esta causa que move esses artistas-cidadãos a criarem.

Desmontando o processo criativo do espetáculo *Urgente*

O *Luna Lunera Companhia de Teatro*⁵ surgiu em 2001, oriundo do curso de formação para atores do Palácio das Artes em Belo Horizonte-MG. Em 2016, estreou seu sétimo espetáculo intitulado *Urgente*⁶. Esta é uma encenação cuja dramaturgia nasceu durante o processo de criação e é assinada coletivamente entre *Luna Lunera Cia. de Teatro-MG* e *Áreas Coletivo-RJ*.

O espetáculo *Urgente* surgiu de uma inquietação entre os artistas dos coletivos envolvidos, que constataram uma sensação de que o tempo presente tem passado mais rápido. A partir desse motivador, construíram um espetáculo que aborda as relações contemporâneas com o tempo que estão pautadas por

⁵ Página virtual do Grupo <http://cialunalunera.com.br> Acesso em 17/11/2018 as 20h03

⁶ Reportagem em vídeo sobre a trajetória do Grupo Luna Lunera. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MdGK3ldefMw> Acesso em 17/11/2018 as 19h30

urgências. Os interesses em comum, assim como as metodologias para criação coletiva empregadas, isso foi o que aproximou ambos os grupos, que pactuaram uma empreitada de construção compartilhada.

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

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

Nas primeiras semanas do processo criativo de *Urgente*, aconteciam debates teóricos relacionados ao tema “urgências”, mas 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. Essa experimentação resultou numa coleção de situações e relações, misturando fatos reais com elementos fictícios.

Após várias sessões de improvisações surgiu o material inicial, que culminou em cenas com as presenças anônimas, mas como potentes células dramáticas. Logo em seguida estas cenas foram denominadas ações dramáticas: *O encontro; a disputa; a briga; a chantagem; a sedução; a revelação*

entre outras, que foram posteriormente aproveitadas para a escritura de um roteiro dramatúrgico da peça. Ainda sem delinear lugar da ação, cronologia e os personagens, (pois no jogo cênico de improvisações todos os criADORES se dirigiam uns aos outros por *você, ela* ou *ele*) já era possível cartografar uma seleção de situAÇÕES.

A partir das ações que foram surgindo, revelou-se também os perfis dos personagens, embora anônimos, cujas presenças eram identificadas pelas suas atuações profissionais e sociais (o cabeleireiro, o síndico, a costureira, o negociante e o zelador). É importante ressaltar que esses personagens não foram previamente escritos, mas eles apareceram das situações improvisadas. Após várias horas de improvisações e a partir das relações que foram sendo estabelecidas, o lugar da ação se revelou por si. (imagem 04) 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.

Imagem 05: Cena do espetáculo *Urgente* - 2016



Fonte: Acervo Grupo Luna Lunera – MG. Foto: Danilo Viegas

Decorridos seis meses do processo de criação, memórias foram reviradas para construção do espetáculo que culminou na encenação de *Urgente*. Mas é importante destacar que o recurso do texto dramatúrgico, construído em processo e sempre a partir de improvisações, isso foi fundamental para guiar todos os ajustes até a estréia. Considerando também as opiniões dos espectadores que participaram dos ensaios abertos, isso alimentava as discussões do que poderia ou não ser capturado pelo espectador, e assim,

atores e diretores faziam alterações, efetuando cortes de alguns trechos, bem como a inserção de informações complementares.

A interpretação dos atores foi construída com um registro que se aproxima de um comportamento humano natural. (imagem 06) 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 e suas vozes para chegar à plateia foram amplificadas através de microfones. Todo esse esforço foi para construir uma cena em que não se evidenciasse o aspecto espetacular, mas que chegasse a uma teatralidade o mais próximo do real.

Imagem 06: Zé Walter Albinatti e Isabela Paes - Espetáculo Urgente - 2016



Fonte: Acervo Grupo Luna Lunera – MG. Foto: Danilo Viegas

A ambientação sonora da encenação ficou a cargo do *coletivo Constantina*, a banda musical mineira que produziu uma sonoplastia através de experimentação com improvisos de sonorizações, realizados concomitantes às improvisações de cenas. Após acompanhar alguns ensaios e entendendo previamente a atmosfera de cada bloco de cenas, os músicos iam experimentando e propondo sonoridades. Depois em separado, houve um trabalho de estúdio para recuperar as paisagens sonoras criadas de improviso,

e assim, construíram a trilha sonora que foi gravada para ser utilizada nas apresentações.

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

DramaturgiaS de resistência

Esse artigo não tem pretensão de esgotar a discussão em torno de processos criativos a partir de atores. Justamente por que trabalha com várias vertentes estéticas e isso abre possibilidades para diversas abordagens. Mas por meio dos processos artísticos que foram observados nesse estudo e sem fazer afirmações como verdades absolutas, percebe-se o que as dramaturgias no presente têm emergido a partir de atores e atrizes. Os resultados cênicos revelam o quão potente é o uso de elementos biográficos a partir dos criADORES, que são transformadas em *dramaturgiaS* como texto, cenário, objetos de cena, adereços, sonoplastia, figurinos e iluminação.

Diante das experiências com criações coletivas mencionadas nesse artigo, sejam as vidas de pessoas desaparecidas; uma recordação da infância de uma(o) atriz(o); um fato presenciado por um(a) dos(a) atores(a) ou uma carta deixada por alguém já morto, nos processos de criação dos grupos *Yuyachkani* - Lima/Peru e *Luna Lunera* – Belo Horizonte/Brasil, nota-se que as fronteiras entre a arte e vida se misturaram. Considerando os disparadores para criação e os próprios espetáculos, os percursos poéticos dos grupos aqui observados, evidenciam que esses processos criativos de autoficções consistem em uma forma de engajamento e resistência.

Quanto as questões colocadas no início do artigo acerca dos motivadores para que os artistas possam criar sem ficarem refém de uma colonialidade, a saída encontrada pelo teatro contemporâneo pode estar na criação a partir de atrizes e atores. Por isso algumas dramaturgias latino americanas, criadas a

partir de criADORES, que se valem de suas próprias biografias como procedimentos de autoficção, essa poética de criação ao trazer à tona suas histórias de vida ou as histórias do seu grupo social, podem estar se expressando como uma resistência *decolonial*.

Referências:

ABUJAMRA, Marcia. *A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro* Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)

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

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporânea*. Editora Perspectiva. São Paulo 2010

GUIMARÃES, Juliana. Artigo: *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)

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

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

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

SOLER, Marcelo. *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. Dissertação do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – 2008.