

NEREIDE SANTIAGO

ANANDA MACHADO

ERMÍNIA SILVA

RICARDO CABAÇA

VICTOR NÓVOA

INGRÍD GOMES

MÁRIO ZUMA

MARTON MAUÊS

ANDRÉA FLORES



IX

**SEMINÁRIO
INTERNACIONAL DE
DRAMATURGIA
AMAZÔNIDA
MEMÓRIA 4**

IX SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA AMAZÔNICA

Homenageia a dramaturga amazonense Nereide Santiago

MEMÓRIA 4

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

(PPGARTES-UFPA)

Organizadores

Bene Martins & Olinda Charone & Marton Maués

Belém

Dezembro/2019

E-BOOK

IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica - Memória 4

Bene Martins & Olinda Charone & Marton Maués

Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Gilmar Pereira da Silva

Diretora Geral do ICA

Adriana Valente Azulay

Diretor Adjunto

Joel Cardoso da Silva

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)

Valzeli Sampaio

Vice-Coordenador

Orlando Maneschy

Coordenador do Mestrado Profissional em Artes

Áureo de Freitas

Comissão Editorial

Valzeli Figueira Sampaio

Orlando Franco Maneschy

Giselle Guilhon Antunes Camargo

Liliam Cristina Barros Cohen

José Afonso Medeiros Souza

Áureo Déo de Freitas Júnior

Comitê Científico desta Edição

Presidente da Comissão

Bene Martins (Ufpa)

Olinda Charone (Ufpa)

Wladilene de Sousa Lima (Ufpa)

Marton Maués (Ufpa)

Lúcia Gouvêa Pimentel (Ufmg)

Fernando Antonio Mencarelli (Ufmg)

Tácito Boralho (UFMA)

Mirna Spritzer (URGS)

Maria João Brilhante (Universidade de Lisboa-PT)

Berta Teixeira (Universidade de Coimbra)

Comissão Organizadora do seminário

Bene Martins

Olinda Charone

Marton Maués

Alberto Silva Neto

Marluce Oliveira

Paulo Santana

Valéria Andrade

Adriana Cruz

Sandra Perlin

Mailson Soares

Davi Almeida

Marlison Souza

Marco Moreira

Projeto Gráfico, Diagramação e Revisão textual

Bene Martins & Alana Lima

Revisão bibliográfica: Larissa Lima

Capa

Wlad Lima (*Brutus Desenhadores*)

Projeto Gráfico: Ricardo Harada

Editoração

Bene Martins & Alana Lima

Ilustrações e fotos dos próprios autores

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes**

S471s Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica (9. : 2019 : Belém, PA).
[Anais do] IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica [recurso eletrônico] / Organizadores: Bene Martins & Olinda Charone & Marton Maués. – Belém : Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2019. – (Memória ; 4)

Modo de Acesso: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

“Homenageia a dramaturga amazonense Nereide Santiago”

Realizado entre os dias 08 e 11 de maio de 2019 no Teatro Claudio Barradas em Belém/PA.

ISBN (e-book) 978-85-63189-65-3

1. Teatro - estudo e ensino. 2. Dramaturgia. 3. Amazônia 4. Memória. I. Martins, Bene, org. II. Charone, Olinda, org. III. Maués, Marton, org. IV. Título.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por Larissa Lima da Silva – CRB-2/1585

Sendo um conceito polissêmico e tentacular, a dramaturgia afigura-se-nos como uma gigantesca hidra da qual irrompem múltiplas cabeças: um conceito hidra em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana [...] cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. Por isso se trata de um conceito plural em que o contexto e a especificidade da sua prática determinam o seu significado particular.

Ana Pais

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	
Bene Martins	09
<i>Autorretrato de uma dramaturgia: mito e história, cotidiano e violência ..</i>	
Nereide Santiago	11
<i>A dramaturgia como disparador de acontecimentos conviviais</i>	
Victor Nóvoa	34
<i>Circo-teatro e suas dramaturgias</i>	
Ermínia Silva	53
<i>Criar a realidade do futuro através da dramaturgia do presente</i>	
Ricardo Cabaça	67
<i>Esenumenkanto pata'se (Lugar de assistir algo) Dramaturgia criada nas</i>	
<i>Aulas de línguas e culturas Macuxi e Wapichana</i>	
Ananda Machado	80
Dossiê espetáculos	
<i>Manifesto: Pauta Negra</i>	
Ingrid Gomes	96
<i>A vingança de Ringo</i>	
Marton Maués	108
<i>Curupirá</i>	
Andréa Flores	117
<i>Meu amigo inglês</i>	
Mário Zumba	131

APRESENTAÇÃO

Há quase uma década iniciamos o *I Seminário de Dramaturgia Amazônida*, cientes de que, ao numerar algo, compactuamos com a sina da continuidade. Pois bem, cá estamos com os resultados do *IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida*, realizado em maio/2019. Os seminários mantêm a finalidade de propor diálogos sobre dramaturgias, nas suas inúmeras especificidades ou numa espécie de “hidra de múltiplas cabeças”, conforme epígrafe, de Ana Cristina Nunes Pais. O evento é uma das ações do projeto de pesquisa: *Memória da dramaturgia amazônida: construção de acervo dramático*. Este projeto teve início em 2009, com o compromisso de compor *Acervo de peças teatrais do Pará*, inicialmente. Desde então, tem sido renovado e, certamente, o será por muitos anos, devido à abrangência – pretendemos estender aos municípios do Pará e já iniciamos as buscas em outros estados da região Amazônica – e à quantidade de peças espalhadas por lugares outros, além das bibliotecas: clubes, acervos particulares, igrejas e, ainda, os novos dramaturgos em constante processo de escrita.

O desenho dos seminários é o mesmo: homenageamos um(a) dramaturgo(a) da região amazônica; duas palestras; um espetáculo; leituras dramáticas; lançamento de livros da área. Todos os conferencistas, após término do evento, enviam texto com base na palestra proferida, os quais são reunidos em livros e publicados. Estes compõem a memória dos seminários, de maneira que os participantes, além de assistirem à programação, têm acesso aos conteúdos apresentados acerca das diversas possibilidades de criação e estudos sobre dramaturgias.

A repercussão tem sido altamente positiva, o apoio financeiro da CAPES e UFPA tem garantido a periodicidade do evento. Somente em 2016 o seminário não aconteceu, porque eu estava na Universidade de Lisboa, em estágio pós-doutoramento. O estágio em Lisboa, além dos estudos realizados, me colocou em contato com artistas, pesquisadores portugueses, os quais têm participado desde o VII realizado em 2017. Neste, vieram duas convidadas de Lisboa, Maria João Brilhante (Universidade de Lisboa) supervisora do meu estágio, e de Coimbra, Berta Teixeira, pesquisadoras de estudos em teatro. No VIII, Rui Pina Coelho, Universidade de Lisboa, e Jorge Loureiro, ESMAE-Porto-PT.

Neste, ora em apreço, convidamos somente Ricardo Cabaça, dramaturgo (Companhia 33 Ânimos-Lisboa-PT). Os textos, neste *Memória 4* seguem a sequência da programação, a saber: Nereide Santiago (Universidade Federal do Amazonas), dramaturga homenageada, proferiu a palestra de abertura, *Autorretrato de uma dramaturgia: mito e história, cotidiano e violência*, a partir de suas peças teatrais. Paloma Amorim (Coletivos Sambadas e Vulva da Vovó-SP), falou sobre sua vivência e

formação inicial na escola de Escola de Teatro e Dança, da Universidade Federal do Pará, *Dramaturgia e memória: uma poética dos afetos*, infelizmente, o texto não consta nesta publicação; Victor Nóvoa (UNINOVE e UNESP-SP), apresentou *A dramaturgia como disparadora de acontecimentos conviviais*, uma das frentes de seu trabalho como dramaturgo; Ermínia Silva (Grupo CIRCUS), sobre *Circo-teatro e suas dramaturgias*; Ricardo Cabaça (Companhia 33 Ânimos-Lisboa-PT), discorreu sobre um dos seus temas como dramaturgo, *Criar a realidade do futuro através da dramaturgia do presente*; Ananda Machado (Universidade Federal de Roraima), trouxe um pouco de sua experiência com a produção de textos para a cena, praticada com os índios: *Esenenunkanto para'se (lugar de assistir algo) Dramaturgia criada nas aulas de línguas e culturas Macuxi e Wapichana*.

Como em todos os seminários, houve apresentação de espetáculos. Estes, de grupos de teatro paraense, cujos temas dialogaram com as temáticas das conferências. Primeiro dia, Ingrid Gomes, jovem dramaturga, atriz, encenadora participou com o *Manifesto: Paula Negra* (Grupo Teatro Universitário (GRU), criação coletiva com as participantes do espetáculo. Segundo, o professor-pesquisador-diretor de teatro, Marton Maués, com *A vingança de Ringo* (Palhaço Trovadores), uma palhaçada meio circense. No terceiro, Andréa Flores, professora-pesquisadora-atriz, com *Curupirá*, espetáculo parte de sua pesquisa de doutorado em artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E, no último, Marton Maués, com *Meu amigo Inglês* (um.dois.três.cia.de.teatro), em seguida, uma esclarecedora conversa com o público.

Assim, sem modéstia, afirmo que o *IX Seminário* foi muito bom, deixou gostinho de quero mais... e teremos muito mais, o *X Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica*, já está programado, concorrendo a Edital de apoio. Este acontecerá em maio/2020, com convidados de Portugal, Angola, Argentina, Acre, Minas Gerais, São Paulo e, naturalmente Pará em cena, com palestrantes e espetáculos.

Agradecimentos aos apoiadores: CAPES, UFPA, ICA, PPGARTES, ETDUFPA, TUCB, à equipe organizadora, a todos os participantes. Até maio/2020, no X Seminário!

Bene Martins

AUTORRETRATO DE UMA DRAMATURGIA: MITO E HISTÓRIA, COTIDIANO E VIOLÊNCIA

Nereide Santiago¹

nestiago@gmail.com

Quais os temas presentes em minha dramaturgia? O que move meus textos e aonde eles conduzem numa experiência com o teatro que conta cinco décadas? Como construir no palco a estrutura do texto, impregnando-o de expansões que sua materialização implica e que um trabalho coletivo exige?

Na tentativa de clarear as questões acima, vou começar por delinear os limites e os fundamentos da minha escritura que transita entre a recriação de fatos da história, de lendas e mitos do universo cultural dos ameríndios e textos inscritos na dramaturgia ocidental contemporânea. Antes, é necessário observar como dramaturgos, ao mesmo tempo encarregados da direção artística de grupos ou companhias teatrais, sentem a urgência da representação, reportando a outro momento a publicação do texto. Comigo, se deu assim com algumas das peças. Parte do trabalho de encenação integrou o corpus de minha tese de doutorado centrada sobre a questão do objeto.² Alguns dos textos, como o que passo a analisar, não foram ainda publicados.

Partindo de relatos sobre a realidade dos povos indígenas cuja história de perdas associada à colonização já conta alguns séculos, pesquisei documentos publicados na imprensa no espaço de duas décadas, além de me deter sobre ensaios que se distanciam da história oficial e que dão conta do que foi a difícil experiência com o homem branco desde o momento de sua chegada às terras americanas. Os primeiros resultados dessas leituras resultaram na criação do texto *Os teus olhos eu quero comer!... É bom!... ou Nem deus nem diabo em terra-bamba*³ que contou com a produção do espetáculo de igual título em 1996.⁴

¹ Professora/Pesquisadora aposentada do Instituto de Ciências Humanas e Letras (atual FLET).

Doutora pela Université Stendhal-Grenoble Dramaturga e encenadora da Companhia Teatral A Rã Qi Ri (Manaus, Amazonas), desde 1992.

² Tese apresentada à Université Stendhal, Grenoble III, sob a orientação de Bernard EMERY. Título: A problemática do objeto numa experiência de teatro brasileiro: do universo burguês aos mitos amazônicos. Grenoble (França), 2004.

³ Para simplificar, a partir de agora, denominada *Os teus olhos...*

⁴ Espectáculo encenado pela Companhia Teatral A Rã Qi Ri, contando com a participação dos seguintes artistas:

Adilson Araújo - Padre, Nutapá, Indígena Doente, Jagunço 1; Augusto Marinho - Indígena-Narrador, Indígena 2, Arbitro-Narrador; Daniel Mazzaro - Raio 1, Raio 3, Ipi, Indígena 1, Figurão; Elves Guedes - Caminha, Dyaí, Jagunço 2; Gorete Lima - Raio 2, Raio 4, Primeira Mulher; Juliana Albuquerque - Terra Mãe, Onça, Terceira Mulher; Vera Gomes - Segunda Mulher, Nação Indígena; Vivien van Roy - Filha da Terra, Tecariui, Índia, Sacristão, Nação Indígena. A Ficha Técnica contou com: Cenografia/Iluminação: Nereide Santiago; Figurino: O Grupo; Adereços: Daniel Mazzaro, O Grupo; Bonecos: Daniel Mazzaro, Paula Andrade; Sonoplastia: Cleonor Cabral/Nereide Santiago; Recriação de Instrumentos dos Índios Tuyuka: Ivan Soler (CAA-Boke Oficina Instrumental); Cartaz: Chico Cardoso; Direção: Nereide Santiago; Assistente de Direção: Cleonor Cabral.

Entretanto, ao invés de prover o texto de uma atmosfera densa, muitas vezes trágica que pontuou as relações do indígena com o homem branco, procurei trabalhar com elementos que pudessem divertir o público, abraçando, assim, a premissa brechtiana sobre a principal função do teatro. Na peça, extraí trechos da mitologia dos ticuna⁵ que apresenta a riqueza do imaginário dessa população indígena. Em *Os teus olhos...*, as relações do colonizador com colonizado são parodiadas em quadros intercalados com narração de mitos. O canto e a dança pontuam a representação. O movimento se insere, no espetáculo, como elemento predominante da linguagem cênica.

Da mesma forma, em sua estrutura, a peça *Os teus olhos...* apresenta uma disposição pouco densa, em quadros intercalados de diálogos ou de representação sem texto, os quais descrevo a seguir, para melhor situar a distribuição dos conteúdos e de como eles se articulam:

O texto inicia com signos que indicam o espaço dos indígenas, as matas, a floresta e de algumas atividades específicas, como a caça, a preparação de alimentos, o uso de instrumentos para os rituais, etc. Terra-Mãe, alegoria da América violada, é plantada entre folhas, camuflada, no centro do palco. No início, oculta no meio de folhas, ela se deixa perceber apenas pelos gemidos e pela respiração e progressivamente emite gritos a cada movimento da entrada ruidosa dos conquistadores (Raios 1,2,3 e 4). Estes apossam-se dos lugares reservados aos índios, expulsando-os de suas habitações, retirando deles objetos e funções. Ao fundo do palco, sob a forma de totem, um grande boneco representa a figura do Inca ladeado por outros bonecos caracterizando indígenas que serão igualmente aliçados pelos invasores. O Narrador-Indígena, equilibrando-se em corda imaginária, anuncia a chegada do homem branco. Os gestos dos invasores, emissários do poder da Corte e da Igreja (Raios, Caminha, Padre e Sacristão) reiteram o discurso de desprezo, de provocação e de violência. O sarcasmo e a dissimulada sedução pontuam suas vozes, reforçados por música sacra ocidental, em meio às vozes, instrumentos e movimentos assustados dos índios. Cabe, por exemplo, ao Raio 3, a seguinte fala:

(Eufórico) Juntos, faremos desta terra, com as graças de sua Augustíssima e Fidelíssima Majestade, e com as bênçãos que o Todo Poderoso há de estender, o paraíso sonhado por todos os humanos. E, quem sabe, um dia serás um deles? (*Os teus olhos*, p. 13).

⁵ O povo Ticuna vive no Alto Solimões, na região da tríplice fronteira amazônica, entre Brasil, Colômbia e Peru.

O Indígena Narrador desequilibra-se ao ouvir os insultos, mas refuta com ironia:

Vejam quem quer conversar! ... Aqueles que vivem apagando a história da nossa gente! Pobres coitados, esquecem ou mesmo ignoram que cada pedaço de chão que pisamos, com pés nus sob a funda marca de suas botas... (...) ignoram... toda mata, todos os bichos da terra e dos rios e os que voam sobre nossos corpos e cabeças, as suas, as nossas cabeças roladas, tudo o que comemos ou queimamos vem tecendo a nossa memória (Op. cit., p. 15).

Após o que exorta os irmãos à dança da guerra. A personagem ganha força, igualmente, na respiração da Mãe-Terra, cujos gemidos culminam em forte grito com o nascimento da Filha da Terra, já adulta, filha da violação. A dança ritual opera uma transformação no espaço-tempo. O texto sugere o preenchimento da cena com máscaras representando seres mitológicos, vozes e instrumentos de personagens que compõem a Nação Indígena e que participam do ritual da Moça Nova.

Em *Os teus olhos...*, a narração dos mitos 1– Ensinando a Contar, 2– Contando e Aprendendo e 3– A Criação tem, como intervalos, os quadros SOS, Doutor Branco!, Às armas, cidadãos!, *Intermezzo* do Figurão ou Civilizar é preciso! E Folias da Terra, que fecha o texto. Efetivamente, a peça se inicia com o resgate do espaço histórico do período da colonização, quando as populações indígenas sofrem a entrada do homem branco com seus preceitos de civilização inteiramente adversos à vida, aos costumes e à cultura dessas nações. Em seguida, observa-se uma distribuição equilibrada do conteúdo dos quadros entre os que se destinam aos conflitos decorrentes da invasão das terras, do desrespeito à autonomia e ao modo de existência dos nativos, fatos que ainda hoje perduram, e aqueles quadros onde se narram os mitos.

Nos quadros onde é feita a narração de mitos, produz-se o teatro dentro do teatro, pois há a participação do Espectador 1 e Espectador 2, trazidos da plateia, que recebem um texto para ser lido:

Ao indicar para o espectador-ator-narrador as inflexões de voz específicas para a narração, além da postura a ser adotada, os gestos, o movimento, ao mesmo tempo em que o obriga a observar a representação sobre os praticáveis, o Indígena-Narrador fixa, junto aos demais espectadores a inversão dos papéis. Aquele espectador que, em princípio, exerceria o domínio sobre o texto escrito, faz, na circunstância, um aprendizado da leitura, gaguejando, tropeçando sobre as palavras, surpreendendo-se com as informações do texto. O Narrador, o contador das histórias ancestrais, é o produtor do texto escrito, exercendo, então o seu domínio. É também ele seu encenador. (SANTIAGO, 1999, p. 83).⁶

⁶ Mito e representação. In Leituras da Amazônia. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Mestrado em Letras e Natureza e Cultura na Amazônia. Université Stendhal-Grenoble 3 – CRELIT. Ano 1 (abril, 1998/fevereiro, 1999) – Manaus, Valer, 1999, pp.73-88.

Objetos do universo do homem branco são colocados no texto *Os teus olhos...* para produzir estranhamento nas personagens indígenas e mesmo nos espectadores. Assim, no quadro SOS, Doutor Branco, homens indígenas se equilibram de forma clownesca sobre patins, à procura do médico, recitando as mazelas introduzidas em seu território, as quais eles não conseguem curar. Também sobre patins aparecem as personagens Figurão e Jagunço, no quadro Intermezzo do Figurão ou Civilizar é Preciso, mas devendo os atores que os interpretam mostrar maestria no uso dos objetos. Estes materiais, seguindo as indicações contidas nas didascálias, promovem na representação mediação das funções das personagens, integrando-se, assim, ao discurso.

O lúdico é elemento que dá ênfase ao texto. Igualmente, nos quadros *Às armas, cidadãs!* e *Folias da Terra*, a *Primeira Mulher*, *Segunda Mulher* e *Terceira Mulher* surgem no palco sobre rolimãs, “fazendo malabarismos, tocando tambores” (id., ibid.p. 29) unem-se e se organizam contra a invasão do branco, utilizando produtos da culinária e de seu universo cultural. Assim, elas planejam lutar com armas usadas na caça e na defesa da terra, lançando mão até mesmo de armas de uso do branco. Nesse momento, evocam alegremente ao leitor/espectador o mito da antropofagia, quando o *comedor* será transformado em *comida*:

TERCEIRA MULHER (com tacape ameaçador) – Se avançar vira pi-ca-di-nho!

[...]. Tá bom! Do que sobrar!... Pra começar, a gente prepara um bom moqueado!

.....

TODAS (lambendo os beijos, para a plateia) – [...] Com aquele molho de pimenta e tucupi!

Gargalhadas vitoriosas [...], erguendo [...] as armas, [...] em piruetas com os carros. (ibid).

(SANTIAGO, 2004, p. 195-196),

Hábito confirmado em alguns grupos⁷. Destaco a associação do título da peça ao tema da antropofagia, quando os *olhos* são comida a ser saboreada, conforme cita Nimuendaju sobre as frases *Os teus pés eu quero comer! Os teus olhos eu quero comer!... É bom!*, ditas por um amigo seu, Tawarí, índio Parintintin, em situação de descontentamento. Contudo, mesmo tendo ouvido relatos dos índios sobre a possível prática da antropofagia, o autor descarta haver presenciado cenas que comprovassem o costume (Nimuendaju, 1982: p. 80). Por outro lado, o preparo da carne humana e o refinamento do tempero, como declinam as índias, denota a

⁷ Na Amazônia, citam-se como antropófagos, dentre outros, os índios Jaru e os Parintintin.

opção pelo *moqueado*⁸ que, segundo classificação feita por Lévi-Strauss (Mythologiques***, 1968), quando do uso de um objeto cultural, o moquém, o preparo se aproxima do cozido. O autor afirma:

[...] uma vez que a oposição do cru e do cozido é homóloga à da natureza e da cultura, ele (o moquém) representa o modo de cozimento o mais cultural, ao mesmo tempo o mais apreciado na prática indígena.⁹

“(...) O alimento (a *carne humana*) vai ser assim ingerido após esse processo de grande sofisticação e exigência. Apenas as sobras são preparadas como *picadinho*, forma mais próxima do *bouilli*, que se associa ao *pourri*, pela mediação da água.” (id., *ibid.*, p 406). (SANTIAGO, Op. cit., p 220).

Ampliando os movimentos, as mulheres indígenas simulam, com seus brinquedos e com réplicas corajosas e ameaçadoras, protagonizar a própria batalha contra a invasão dos madeireiros ou das mineradoras, conforme mostra a didascália e diálogos a seguir:

Retomam à cena as três índias, sobre os rolimãs enfeitados com faixas e fitas coloridas.

Rodando no meio dos espectadores, em ameaçadora algazarra, tocam tambores, cantam insultos ao FIGURÃO e aos JAGUNÇOS. Na passagem, puxam espectadores para cima dos carros. O palco e a plateia transformam-se em pistas de corrida. Depois de estridente apito, foco sobre NARRADOR que também sobre rodas se faz árbitro da competição.

Oferece patins e rolimãs à platéia que deve assim escolher o grupo competidor. Embora se instaure um clima de festa, o jogo deve remeter à adversidade que conduz os "empates" travados nas florestas.

PRIMEIRA MULHER (*empunhando a flecha*) - Pra trás. Esta terra é nossa!

SEGUNDA MULHER, TERCEIRA MULHER (*incentivando coro dos espectadores*) É nossa esta terra!

FIGURÃO (*Assustado, recua um largo passo, forçando com os braços, o recuo dos seus acompanhantes. Desequilibra-se, socorrido pelos Jagunços*) - Vocês precisam assimilar a ideia de progresso...

SEGUNDA MULHER (*dando com o carrinho volta à frente do FIGURÃO, grito ameaçador, brandindo o facão*) - Não! Chega o que já roubaram? Fora!

(.....
.....)

FIGURÃO - (*Assustado, recua um largo passo, forçando com os braços, o recuo dos seus acompanhantes. Orienta-os para um passo à frente. Referência aos movimentos do kabuki*) Toda a riqueza do subsolo! Tanto minério! (*Cantando, estimulando os parceiros, patinando em piruetas*) Ouro, titânio, bauxita, manganês! (*Tom solene*) Pensem na redenção da nossa economia!

(...) TRÊS MULHERES e acompanhantes, em coro agressivo - Fora mineradoras! É nossa esta terra! (Os teus olhos..., p. 40-41).

⁸ *Assado em moquém, (...) grelha de varas para assar ou secar a carne ou o peixe.* Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit p. 1158.

⁹ [...] puisque l'opposition du cru et du cuit apparaît homologue avec celle de la nature et de la culture, il [le fumé] représente le mode de cuisson le plus culturel, en même temps le plus estimé dans la pratique indigène. (p. 405).

Observa-se nesse jogo e no discurso a recriação de cenários da história das populações indígenas que ainda hoje são vistos, recusando-se a esses povos o direito a seus territórios.

O segundo texto que trata da questão indígena, mais especificamente de aspectos da mitologia, intitula-se *Espanto, Vida e Morte de um Voyeur*¹⁰ (SANTIAGO, 2012). Este, inversamente a *Os teus olhos...*, foi publicado, mas ainda não encenado, embora houvesse realizado ensaios dentro de projeto que previa estreia em 2004, junto à companhia com a qual trabalho. Nessas práticas, pudemos constatar, a companhia e eu, a grande dificuldade de se absorver a fonética daquele grupo indígena. Precisamos fazer uso de gravação requisitada a falante da língua e, a partir disso, operar com persistentes exercícios.

O texto faz um cruzamento de personagens extraídas da mitologia ocidental dita “branca” com personagens constantes dos mitos da nação yanomami¹¹. Essas figuras míticas, Íon, Pã, Cronos, Ariadne, mais Figurantes se envolvem em diálogos dentro dos quadros a seguir: Quadro 1 - Os sentidos; Quadro 2 – Jogos 1: do conhecimento; Quadro 3 – *Intermezzo* circense: a queda; Quadro 4 – Jogos 2: da criação; Quadro 5 – Coro final: o centro.

O primeiro quadro traz diálogos entre as personagens Cronos e Ariadne assistindo a uma longa representação sem texto de Íon e Pã que observam cenas invisíveis a eles, Cronos e Ariadne, uma acreditando nas visões que os dois ‘atores’ interpretam com o corpo, outro duvidando dessas cenas. Assim, Cronos procura se acumpliciar com a plateia, enquanto que Ariadne tenta fazer prova ao espectador da materialidade das visões de Íon e Pã:

CRONOS – (...) Há quanto tempo essas criaturas espreitam o invisível? Vocês acreditam que elas estão mesmo vendo alguma coisa? (*Instigante, para Ariadne*) E tu (...), não estás vendo por aí algum blefe?”(SANTIAGO, 2012, 1, p. 15):

ARIADNE – (...) (*Sonhadora*) Observem como seus corpos ondulam... acompanhando cada imagem... para eles parece uma promessa de coisa ou pessoa, que se insinua através das luzes!... (id, ibid, p. 17).

Essa será a tônica da peça, marcada pela teatralidade, que consiste na exposição do teatro enquanto teatro, personagens assistindo a outras personagens. De igual maneira, espectadores são chamados à representação, momento em que são vistos pelas personagens de dentro do palco e por aqueles de fora do palco, os demais espectadores.

¹⁰ Aqui será chamado *Espanto, vida...* . Coleção PROARTE Literatura. Manaus, Governo do Estado do Amazonas, Secretaria de Estado de Cultura, 2012.

¹¹ Nação indígena habitante da fronteira Brasil-Venezuela.

Ao final do quadro, a música e a dança estabelecem a ligação entre as quatro personagens, quando Pã tocando uma flauta, acompanhado de outros instrumentos, é seguido do canto alegre de Cronos e Ariadne, música que adota um alegre ritmo contemporâneo. No segundo quadro, será a vez de Íon e Pã observarem, atentos, Cronos e Ariadne, travando conhecimento com eles quando expõem suas origens, pronunciando suas primeiras falas em língua yanomami:

Ion e Pã - Weti ke wama ki? (Quem são vocês?) Onde...? Weti wama ki peria? (Onde vocês moram?)¹² Há quanto tempo... nós nos conhecemos? (SANTIAGO, 2012, 2, p. 30).

O que será a ocasião de indagações recíprocas a respeito de suas origens:

(...) As informações se entrecruzam com a convivência de figuras e referências mitológicas de tempos e espaços distintos. Cronos expõe as faculdades ancestrais de Ariadne sendo com ela participante do coro. Os dois instauram o épico na cena.” (SANTIAGO, 2004, p. 128).

Bem como da busca de espaço para a ‘representação’, conforme as didascálias:

[Íon e Pã] Correm, sempre sincronizados, como se atados a correntes. Detêm-se no meio da sala, ocupando um praticável reservado para a função. Como a haste central de uma cruz.

Cronos e Ariadne, também empurrados pelo som e pela iluminação, saem de suas posições e os acompanham, correndo. (SANTIAGO, 2012, 2, p. 29).

Ironia e humor são elementos presentes nos momentos de teatralização, seja nos diálogos e ações de Íon e Pã com Ariadne e Cronos, em reciprocidade, colocando-se à prova suas parcelas de humano e de divino, questionando essas categorias, seja nas cenas em que o espectador é chamado a representar no palco, como no trecho a seguir:

PÃ - Sobe aqui! Te aproxima de mim! (*Faz subir o espectador. Põe-se de quatro. Imita a marcha de um jumento. Sugere ao espectador fazer o mesmo. Simula carregar um enorme fardo às costas. Exige a repetição do espectador. Levanta-se e acompanha os movimentos. Insiste em maior elaboração. Aplauda, seguido dos demais espectadores. Faz o espectador dar mais uma volta. Ouve-se um ruído estrondoso. Um alçapão traga o espectador. Pã faz ainda uma volta, como se nada houvesse ocorrido, simulando a permanência do espectador em cena. Finalmente anuncia o seu desaparecimento*) Impossível! O jumento, perdão, o indivíduo sumiu! ... Onde ele se meteu? ... Agora que estava indo tão bem no seu papel? ... (SANTIAGO, 2, 32-33).

¹² Cf. Ramirez. Belvedere, Manaus s/d.

No mesmo quadro, também Íon submete à prova outro espectador, propondo-lhe jogos que produzam o riso sobre o palco, usando recursos do *clown*, do circo, exigindo comprovação das diferenças entre eles e impondo-lhe um desafio:

Coloca, (...) disfarçadamente, um cabo de aço em volta da cintura e dos braços do espectador. (...) em tom de desafio: (...) Tu te consideras capaz de voar? (Grita) Então, voa! (O espectador se eleva lentamente nos ares. Íon, atônito, para a plateia) Ah, confesso que essa me surpreendeu!... Aplausos para o herói! (...) (Refletindo, com a plateia) Isso não está mais parecendo humano! ... Parece muito mais ... divino! ... (Id, ibid, 34-35).

Já no quadro 4, Ariadne e Cronos fazem a mediação da narração de mitos dos yanomami feita por Íon e Pã. A função dos primeiros, além de mostrar as lendas em português, é a de imprimir tom alegre à cena, tocando um tambor ou uma maraca. Como 'atores', Yon e Pã não apenas recitam, mas interpretam os mitos de maneira provocadora como a convencer o espectador da importância das histórias contadas, conforme indica a didascália:

(...) A cada um é reservada a recitação de um trecho cuja articulação deve ser rigorosamente sequenciada, como se falado por um só ator. Toda a fala é conduzida por expressões vigorosas do corpo, além de contínuas variações da voz e inflexões. (...) Aqui, deve-se imprimir agressividade na atuação, simulação de violência, utilizando recursos de mágica. (id, ibid, 4, 47-48).

Compete ainda a Ariadne e a Cronos o fechamento da peça, já que são eles a encenar esse teatro. Fazem uma análise da performance de Íon e de Pã, ocasião em que, também como espectadores, revolvem o significado das cenas apresentadas. Questões tais como as mostradas a seguir:

CRONOS – (A Ariadne) Observaste com que entusiasmo contaram aquelas coisas fantásticas?

ARIADNE – (A Cronos) E com tamanha convicção!... Cronos, temos de concordar, aquelas histórias pareciam verdadeiras!...

CRONOS – (...) Tinha todas as características de acontecimentos reais!

ARIADNE – (...) ... Como se eles tivessem vivido... participado desses fatos ...

CRONOS – (...) ... como personagens principais...

ARIADNE – (...) Personagens, nada! Mais que isso. Como pessoas em carne e osso!... Espírito e corpo aqui presentes...

CRONOS – (À plateia) É mesmo! Como vocês estão agora!... Vocês, presença concreta!... ARIADNE (À plateia) Também vocês!... Um novo acontecimento! ... (id., ibid, pp 60-61).

Passo a discutir sobre outra vertente que orienta minha escritura. Ela implica em indagações ligadas ao contemporâneo e à essência da condição humana, bem como em recriação de questões do cotidiano. A primeira delas, a peça *Nós Atados*¹³ teve estreia no Teatro da Instalação, em Manaus, em 2009¹⁴, antes de sua publicação que ocorreu em 2012. Ela se divide em quatro quadros preenchidos pelas personagens Ulysses, Sabina, Lia, Jonas, Ator 1, Ator 2, Atriz A, Atriz B e é apresentada com a seguinte sinopse:

As personagens, que se apresentam em caixas, num espaço que as oprime e que tolhe seus movimentos, não trazem a marca convencional de personagens. Ao ensaiar seus diálogos, no decorrer dos quadros que compõem a peça, ora elas tentam ganhar existência, enunciando arquétipos, ora se quebram ou se diluem. Nesses exercícios de sobrevivência, elas tratam de temas dispersos e elaboram críticas ao cotidiano de violência e de intolerância, lançando inúmeras questões ao espectador.

As personagens que dão início ao jogo cênico têm suas funções quase inteiramente dentro de caixas transparentes, com saídas em alguns quadros onde ficam em cima de rampas, mas sempre voltando a se introduzir nelas. As rubricas preliminares orientam o leitor:

As quatro primeiras personagens encontram-se dentro de caixas, de diferentes formas geométricas, ligeiramente iluminadas, com uma única abertura para o público. Lembram caixas de brinquedos e outros artigos expostos em grandes lojas, os quais são vistos atrás do brilho transparente do celofane. Cada caixa recebe foco de luz a ser aumentado durante as falas. (Nós, p. 13).

A estrutura do texto, embora com temática diferente das peças descritas acima, confirma minha opção pela divisão em quadros, sempre seguindo uma linha brechtiana. É assim que, em algumas das apresentações, a sinopse ficou reduzida a: “Quadros compostos nos moldes épicos onde atores e cenários discutem o cotidiano e a essência da condição humana.” Por outro lado, o caráter não linear da escrita desenvolve paradoxalmente uma marca de circularidade. No primeiro quadro, os monólogos intercalados das personagens Ulysses, Sabina, Lia, Jonas procuram com avidez transformar-se em diálogos com a plateia:

¹³ SANTIAGO, Nereide. Manaus, Editora Valer, 2012.

¹⁴ Companhia Teatral A Rã Qi Ri. ELENCO: Ulysses- Augusto Marinho, Sabina- Fabiene Moraes, Lia- Vera Gomes, Jonas - Rodrigo Verçosa, Ator 1- Gorete Lima, Ator 2 - Fadul Moura, Atriz A - Raquel Costa, Atriz B - Gorete Lima, Música – Lucyanne Afonso (Flauta), Myriam Chaves (Canto), Dança - Gorete Lima, Fadul Moura, Raquel Costa, Yro dos Anjos. FICHA TÉCNICA: Cenografia - Nereide Santiago/Augusto Marinho, Figurino – Augusto Marinho, Confecção do Figurino – Dione Maciel, Adereços - O Grupo, Iluminação - Nereide Santiago, Maquiagem - O Grupo, Sonoplastia- Cleonor Cabral/Nereide Santiago, Contra-Regra - Gorete Lima/Yro dos Anjos/Raquel Costa/ Fadul Moura, Edição Gráfica - Augusto Marinho/Rodrigo Verçosa, Divulgação- O Grupo, Assistente de Direção - Cleonor Cabral, Texto/Direção - Nereide Santiago.

SABINA – *(animando-se)* É possível que não seja assim tão ruim! ... *(Observa o público por alguns segundos)* (...) Talvez (...) a razão de me haverem impellido até aqui tenha sido para me dar algum prazer... (Nós, 1, p. 18).

.....
.....
[...] Em primeiro lugar, preciso esclarecer uma questão que considero essencial: o que é mais importante para a vida das pessoas, saber rir ou aprender a chorar? *(Pausa, refletindo)*. Será que essa dúvida nasce mesmo com o prosaico desejo de aprender a viver? (Idem, ibid., p. 20).

(...) *(Quase saindo da caixa, fixando a plateia)* ... Mas, tudo isso vocês vão ajudar a responder, eu espero! Está provado que não há lugar nem tempo mais apropriado que este que ocupamos ... e que vivemos agora! (Idem, ibid., p. 21).

.....
.....
Ulysses [...] (E) a minha nudez, que pode lhes parecer miserável, me favorece... *(Olhando com exagero o corpo, contorcendo-se, fazendo gestos desajeitados)* ... me proporciona uma melhor visão do corpo... como se nunca o vira antes! ... Como um espectador atônito! *(Olhando para a plateia)* Isso pode me assegurar que vocês também existem *(Com entusiasmo)*. Logo, penso! *(Eufórico)*. Vocês estão aí! *(Volta a percorrer, detidamente, com os olhos, a plateia)* (Idem, ibid., p. 19).

Embora, o grau de interesse de Lia e Jonas pareça pouco convidativo ao público, enunciado em tom de aspereza e de frustração:

LIA *(percorrendo a plateia com os olhos)* – Acho que este é o último lugar em que eu gostaria de ter caído! Isso mais parece uma pocilga! (Idem, ibid., p. 15).

.....
.....
JONAS *(Viajando com o olhar a plateia)* (...). Estou mesmo vivendo um pedaço da minha vida ou é tudo fantasia? (Idem, ibid., p. 16).

.....
.....
(Insistindo com socos no peito, nas costas, nas coxas. Respiração ofegante. Expressão dolorosa, alternada com murmúrios de prazer). Por que, por ser fantasia, haveria de me poupar?! ... O gozo ... o sofrimento ... quero me permitir tudo! Todas as sensações humanas! ... As mais fortes! ... *(Respira fortemente, os olhos escancarados em direção ao fundo da plateia. Faz uma pausa. Ar de reflexão)*. Às vezes ... nem tão humanas! ... de uma outra natureza ... às vezes! ... (Id, ibid., p. 17).

A distribuição espacial dos acessórios de cena onde se instalam as personagens, conforme indicam as rubricas, propõe-se ser considerada como um dos elementos da escritura, pois esses elementos ao ocuparem os planos superior e inferior legitimam a situação e funções de cada personagem, somando-se a isso as particularidades dos figurinos e adereços. É possível afirmar que a arquitetura inscrita no espaço teatral seja intrinsecamente

ligada à arquitetura dramaturgica, em processo de contaminação recíproca, os objetos suscitando diálogos com as personagens, contribuindo a um percurso de possíveis variações polissêmicas. Assim, essas orientações espaciais são descritas no início do texto da seguinte forma:

ULYSSES, dentro de uma das caixas sobre o palco, à esquerda, agachado sobre um pequeno banco. Sem camisa, usando apenas um surrado calção branco. Sem sapatos. Parece esconder-se do público, um tanto acuado, colocando-se em diagonal.

SABINA, sentada em um pequeno banco, à direita, no mesmo plano que Ulysses. Usa um vestido esfarrapado de cor escura.

LIA, à esquerda, no alto, acima de Ulysses. Veste saia tipo godê, formando espécie de chapéu chinês para Ulysses. Ar de superioridade. Tom de elegância futurista nos sapatos e na roupa, forçando o contraste com a personagem andrajosa da caixa de baixo.

JONAS, de pé sobre uma pequena caixa de madeira, estende o olhar para o fundo da plateia, parecendo procurar algo ou alguém perdido. No plano acima de Sabina, veste com elegância, camisa clara, calça e sapatos escuros cujo brilho contrasta com o ar sujo do vestido da mulher. (Idem, ibid., p. 14).

No texto *Nós Atados*, entretanto, os diálogos não se produzem de modo fluido, espontâneo, mas exigem esforço do leitor. Isso em parte, também, devido às repetições, pausas e lacunas, o que pode gerar sensação de tédio e de monotonia. Tais características levaram a ensaísta Ligia Karina Martins de Andrade à seguinte análise:

A palavra desejada, aquela que significa da maneira adequada e sem desvios, em vez de encontrar lugar no discurso das personagens, é ironizada e desmistificada a todo instante. O leitor/espectador, constantemente solicitado, se se deixar levar pelo jogo articulado sairá com a plena sensação de participar da ficção e, juntamente com as personagens, experimentar a sensação de estar amarrado pela mesma condição, isto é, a de estar fadado a significar, ainda que sob o risco da incompreensão.

Em vez de desembaralhar os fios trançados, o desenrolar da peça coloca mais indagações e dúvidas. É nessa urdidura complexa e instigante que as personagens dialogam com seu desejo, angústia e expectativas, falam das palavras mesmas (seu peso, força, violência, fragilidade, silêncio...) e sempre percorrem a busca do entendimento de si e do outro, ainda quando o fio do discurso se esgarce cada vez mais aos olhos do público.¹⁵

Dos quatro quadros da peça, é o quadro 2 o que apresenta maior densidade no que se refere ao discurso e à extensão.¹⁶ É também ele o que expõe maior número de situações,

¹⁵ Ligia Karina Martins de Andrade. Professora/Pesquisadora da UNILA-Universidade Federal de Integração Latino-Americana. Anu. Lit., Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 233-235, 2014.

¹⁶ Para se constatar a diferença entre o Quadro 2 e os demais quadros, apresento o cômputo de réplicas (ou falas): o Quadro 2 conta com cento e cinquenta e nove réplicas, distribuídas de forma quase matemática, sendo 29 réplicas para Sabina, o mesmo número para Lia; Ulysses e Jonas tecendo número igual de réplicas, 31 cada; Ator 1 e Ator 2, 7 réplicas; Atriz A, 13 réplicas, Atriz B, 12 réplicas; o Quadro 1 apresenta o total de 32 réplicas, enquanto o Quadro 3 e o Quadro 4 apresentam idêntico número, 23 réplicas.

quando o discurso se desorganiza instaurando desequilíbrio para, na sequência, se reorganizar. Observam-se as tentativas de diálogos entre as personagens, onde, em um primeiro momento, a destinação do olhar da personagem emissora da réplica recai sobre personagem distinta daquela a quem se dirige, havendo, portanto, disfunção entre emissor e receptor, como é o caso entre o par Sabina/Lia, do qual apresento como exemplos:

LIA [...] (*Pausa, examinando-se toda, olha para Jonas, perguntando a Sabina*) – (...) Te devolvo a pergunta. Então, o que estás vendo em mim? Falo de vida... volume... quantidade e peso...

SABINA (*Observando Ulysses, para compor a descrição de Lia. Com certo desprezo*) – Em primeiro lugar (...) te vejo muito maltratada! Estás parecendo um lixo! (...)

.....
.....

SABINA (...) (*Observando Ulysses que exagera nas expressões faciais*) – Teu rosto há muito esqueceu a sua antiga suavidade ... O que vejo agora é um rosto duro, marcado ... (Nós, 2, p. 24).

Assim como entre o par Ulysses/Jonas:

JONAS (*Recompondo-se dos exercícios, como se a luta houvesse terminado naquele momento. (...) Dirigindo-se a Jonas, observando os movimentos de Sabina*) – Tenho a sensação de carregar um enorme peso. É como se tu atraísse para ti toda a carga de objetos e pessoas existente no mundo e a depositasses sobre meus ombros.

JONAS (*Voltando-se na direção de Lia*) – E por que eu faria isso? Não achas que seria bastante injusto me aproveitar da situação em que me encontro, acima de tua cabeça? ... Me sentir superior por causa disso? (Idem, *ibid.*, p. 28).

Para em seguida as personagens se descobrirem, travando diálogos já com suas características formais, havendo coincidência entre emissão e destinação, como se pode constatar nas réplicas e didascálias que se seguem:

ULYSSES (*Volta mais acentuadamente a cabeça em direção a Jonas, com ar de inquietação*) – Não deves te abater com isso. Pensa um pouco: há quantos milênios o homem carrega essa verdade?! Não achas que já seria hora de aceitarmos o irremediável fim, ou descoberta?

JONAS – É, acho que tens razão! Vamos falar de coisas mais agradáveis. (Idem, *ibid.*, p. 30-31).

É, ainda, no Quadro 2 que ocorre a entrada dos locutores Ator 1, Ator 2, Atriz A e Atriz B, em momentos distintos, quando narram cenas de violência ‘interpretadas’ por Sabina, Ulysses, Jonas e Lia em seus praticáveis. No espetáculo, os atores e atrizes narradores já estavam em cena, na função de espectadores, o que acentuava a característica de ‘teatro dentro do teatro’.

A função do quadro 3 é a de expandir o espaço cênico, quando há abertura das caixas e ampliação dos praticáveis que adotam a forma de passarela, primeiramente para Lia e Jonas, em seguida, para Sabina e Ulysses que, assim ‘libertados’, podem exibir ao espectador maior jogo cênico. Entretanto, a forma inicial dos quadros 1 e 2 é recuperada no Quadro 4: “Mudança de iluminação. Os praticáveis das quatro personagens voltam à forma inicial. Elas retomam seus lugares” (Idem, *ibid.* p. 55) para, novamente, imprimir no espectador a sensação de aprisionamento, indagando-se sobre os acontecimentos naquele espaço, envolvendo o espectador, cobrando dele respostas às dúvidas sobre as ações ali representadas, enfim, colocando em questão suas próprias funções diante da fronteira entre o real e a fantasia.

O texto *A Busca*, publicado em 2018¹⁷, foi encenado entre 2011 e 2013, pela companhia aqui referida¹⁸. Em sinopse apresentada no folder do espetáculo,

Irma e Lugo, descontentes com o repentino desaparecimento de seus amigos, Clara e Zama, levam para o palco discussões diversas que invadem a cena. Em viagens contínuas, seguindo a trilha deixada por um casal em fuga, falam da esperança de encontrar os amigos e de obter uma razão, um propósito para tudo o que está acontecendo. Em outros espaços, Clara e Zama discutem, de forma ao mesmo tempo lúdica e nostálgica, sobre graves acontecimentos que os fizeram escapar em exílio, em sucessivas partidas, deixando para trás laços de família e de amizade.

Produzindo uma marca de circularidade temporal e de mecanização imposta pela repetição, as personagens exercitam diálogos sem palavras e utilizam objetos e o corpo de forma pantomimesca na narrativa das tensões da espera e da partida.

¹⁷ Em edição bilíngue, português/inglês, com a tradução de Lillian DePaula, Evandro Santana e Ronald Gobbi, sob a coordenação da primeira, foi publicada pela Editora Atafona, Belo Horizonte (MG), 2018. O texto, premiado em concurso de dramaturgia promovido da Federação de Teatro do Amazonas (FETAM), em 2016, foi incluído em compilação organizada por aquela associação, publicado pela Thysanura Edições de Rua, em Manaus, 2016.

¹⁸ A montagem de *A Busca* contou com a participação dos artistas da Companhia Teatral A Rã Qi Ri, que assim se distribuíram: Elenco: Irma/A Cantora - Rosejanne Farias, Lugo - Augusto Marinho, Clara - Gorete Lima, Zama - Rodrigo Verçosa; Viajantes: Fabiene Priscila, Racquel Costa, Sabrina Hidalgo, Melqui Lopes, Lucyane Afonso/Joice Caster, Vera Gomes, Rosejanne Farias, Augusto Marinho, Gorete Lima, Rodrigo Verçosa; Percussão - Harley/Maia. Ficha Técnica: Figurino – Vera Gomes/Nereide Santiago, Designer Figurino – Vera Gomes, Confecção do Figurino – Dione Maciel/A Companhia, Maquiagem – A Companhia, Cenário – Rodrigo Verçosa/Nereide Santiago. Designer dos Acessórios de cena – Rodrigo Verçosa, Confecção do Cenário – Délio Gomes, Fotografia - Nereide Santiago/Gorete Lima/Rosejanne Farias/Cleonor Cabral, Iluminação – Nereide Santiago, Sonoplastia - Cleonor Cabral//Nereide Santiago, Edição Gráfica - Rodrigo Verçosa/Augusto Marinho/Rosejanne Farias, Divulgação - Fabiene/A Companhia; Vídeo 1 – O rio - Atores: Fernanda Dias Seabra, Diego Fortes, Direção - Elisa Bessa; Fotografia - Jr. Rodrigues. Vídeo 2 – O Planeta Marte - Animação: Marcos de Paula; Assistente de Direção - Cleonor Cabral, Texto e Direção - Nereide Santiago.

Pode-se perceber, como em *Nós Atados*, a recorrência dos pares em oposição. Aqui, Irma e Lugo são os questionadores, inconformados, aqueles que escolhem a retaguarda, mas sempre em movimento, com a meta obsessiva de não apenas entender, mas de alcançar os amigos:

[...] IRMA – Como as coisas podem mudar tanto desse jeito?

LUGO (*ar triste*). Não consigo entender! ... Agora ... os dois desaparecidos!

.....

IRMA (*ar pensativo, distante*). Mas uma coisa sempre me intrigou desde o dia em que nos conhecemos: não conseguia entender como eles estavam se lixando pra coisas tão importantes na vida das pessoas.

LUGO (*pensativo*). É verdade. O nome dos pais, por exemplo, jamais os ouvi pronunciar, nem pai nem mãe.

IRMA (*pensativa*). É mesmo incrível! Pareciam seres sem raiz, saídos do nada. Uns objetos estranhos! ...

LUGO (*pensativo*). Isso sempre me pareceu muito esquisito! (Id., *ibid.*, p. 32-33).

Inseridos no grupo de viajantes, eles dão prova do tempo vertiginoso, da incapacidade de se estabelecer um instante onde o conforto favoreça o diálogo.

Esse pequeno drama que norteia a vida das personagens alcança momentos de riso epidérmico necessário à permanência e à atenção prazerosa do espectador. Jorge Bandeira, após assistir ao espetáculo, em artigo publicado na revista *Ensaio Geral*¹⁹, e que foi lançado como prefácio da edição da *Atafona*, afirma, sobre minha escritura e encenações em geral, as quais ele vem acompanhando com sua honrosa atenção, e, em particular, sobre *A Busca*:

Noto que a dramaturgia (...) recorre a estes elementos de comisseração, onde os personagens precisam se expor além dos palcos, clamam por uma saída deste nada e desta ausência presentificada. Aqui temos alguns diálogos que se fecham em pleno silêncio, dando vazão ao quadro seguinte, à passagem de mais uma placa de sinalização do porvir. Alguns destes seres (...) projetam por suas vozes querelas passadas, ausências de coisas importantes referências freudianas aos pais, como se quisessem descobrir a chave psicanalítica destas situações em que se estabeleceram, ou que foram obrigados por uma força estranha ao embarque neste obtuso universo.

A estrutura da peça *A Busca* segue o modelo utilizado nos demais textos analisados. Os quadros, em número de oito, com algumas subdivisões, adotam títulos que se pretendem didáticos, como pequenos capítulos a orientar o leitor/espectador: Quadro 1 – Prólogo,

¹⁹ Jorge Bandeira. A busca do teatro de Nereide Santiago – O caminho de Santiago. Revista *Ensaio Geral*, Volume 3, no. 5. Jan-jul 2011, p. 178-181.

Quadro 2, Partidas e Chegadas, Quadro 3 – O duelo, Quadro 4 – Estágios da busca, Quadro 5 – Confissões de um fim de festa, Quadro 6 – Voltar a olhar o rio, Quadro 7 – Estágios da fuga, 7.1 O amor – Intermezzo, 7.2 – O verbo: a ironia e o medo, 7.3 – O sonho da chegada, 7.4 – Vida=Exílio?, Quadro 8 – Epílogo. As personagens Lugo, Clara, Zama, Irma e Viajantes circulam entre espaços e tempos diversos, a partir de uma rubrica “(...) Um bar, varanda, banco de praça, à beira do rio, banco de estação, representados de forma econômica. Amanhecer, entardecer, noite, fim de festa” (*A busca*, p. 16). O intermezzo foi utilizado para apresentar uma pantomima, um texto sem palavras, envolvendo as personagens Irma e Lugo que interpretam a repetição da espera, mas a necessária decisão da partida, ou das sucessivas partidas. É o que indica a rubrica:

(...) *Leem um jornal fazendo comentários mudos a cada levantar de cabeça. Olham os respectivos relógios de forma alternada a cada trinta segundos. (...) Ao final tomam as malas e dão uma volta no banco, sentando-se de costas para o público. Movimentam a cabeça intuindo o balanço de um veículo na estrada. (Idem, ibid., p. 23).*

Seus gestos e movimentos são indícios de uma circularidade intrínseca à peça. Outros recursos lúdicos se desenvolvem, além da pantomima, que fazem parte da história das encenações e do próprio teatro, como o teatro de sombras, teatro de bonecos associando-se a outra linguagem artística, como o vídeo. Esses recursos se intercalam nos quadros, exigindo e valorizando o movimento e o gestual dos atores. As rubricas, algumas vezes extensas, mostram os objetos com os quais as personagens deverão se envolver no jogo cênico, contracenando mesmo com eles. Mencionei no posfácio incluído na publicação do livro *A Busca*, pela Editora Atafona, o jogo das personagens, Clara e Zama, na montagem da peça que, à semelhança de Irma e Lugo, produzem marcas de circularidade.

(...) Embora de forma diferente, os atores também utilizam objetos e corpo, construindo, na narrativa, as tensões da fuga. Importa a eles recriar a angústia de personagens que escapam de um espaço adverso por elas construído. Tal angústia é, no entanto, relativizada: assim, na cena que representam no teatro de sombras com o uso de objetos, conduzem o espectador a uma situação lúdica, onde o equívoco se manifesta produzindo o riso. (idem, ibid., p. 51).

Além desses textos, produzi alguns outros mais curtos, que não tiveram publicação. É o caso das paródias políticas (*Meu couro não é tamborim, Cem meias palavras*) e de uma curta fábula intitulada *Rei por Acaso*, esta, encenada pela mesma companhia citada acima, interpretada com máscaras e com atores, fazendo o cruzamento de personagens da tradição da

comédia, por exemplo, o bobo, o bobo da corte associado a outras figuras inspiradas na fauna amazônica.

Como anexos, ao presente trabalho, apresento cópia de fotos das capas das publicações tratadas aqui.

Fotos: 1 A Busca (Capa); 2 A Busca (Contracapa); 3 Nós Atados (Capa); 4 Nós Atados (Contracapa); 5 Espanto, Vida e Morte de um Voyeur (Capa); 6 Espanto, Vida e Morte de um Voyeur (Contracapa); 7 Amazonas Dramaturgia 2016 (Capa);

Foto 1

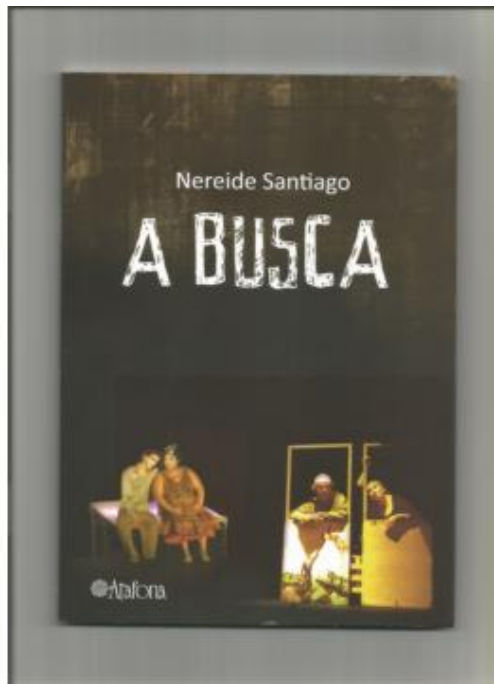
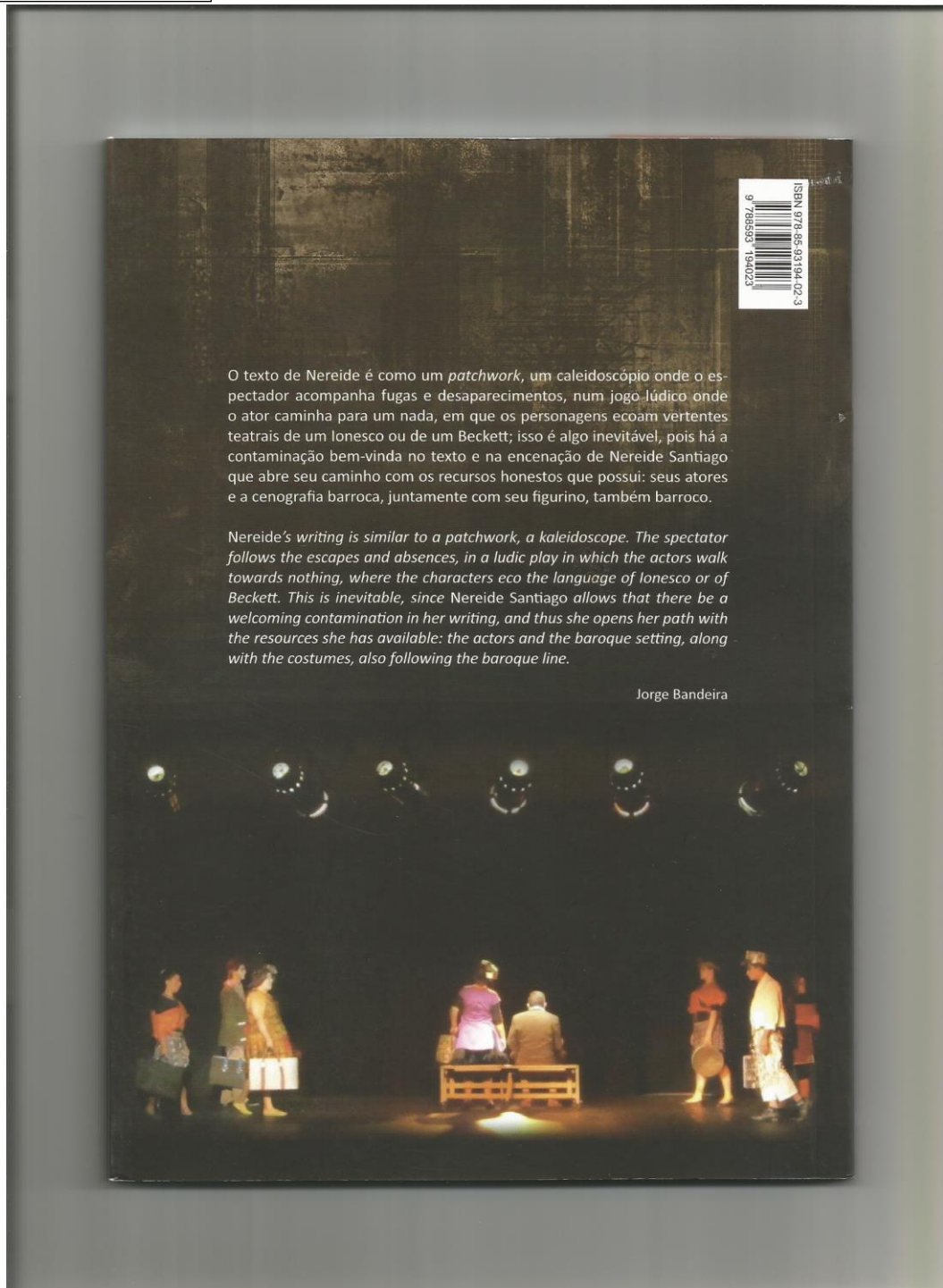


Foto 2



ISBN 978-95-931-94-02-3
9 785933 194023

O texto de *Nereide* é como um *patchwork*, um caleidoscópio onde o espectador acompanha fugas e desaparecimentos, num jogo lúdico onde o ator caminha para um nada, em que os personagens ecoam vertentes teatrais de um Ionesco ou de um Beckett; isso é algo inevitável, pois há a contaminação bem-vinda no texto e na encenação de Nereide Santiago que abre seu caminho com os recursos honestos que possui: seus atores e a cenografia barroca, juntamente com seu figurino, também barroco.

Nereide's writing is similar to a patchwork, a kaleidoscope. The spectator follows the escapes and absences, in a ludic play in which the actors walk towards nothing, where the characters echo the language of Ionesco or of Beckett. This is inevitable, since Nereide Santiago allows that there be a welcoming contamination in her writing, and thus she opens her path with the resources she has available: the actors and the baroque setting, along with the costumes, also following the baroque line.

Jorge Bandeira

Foto 3

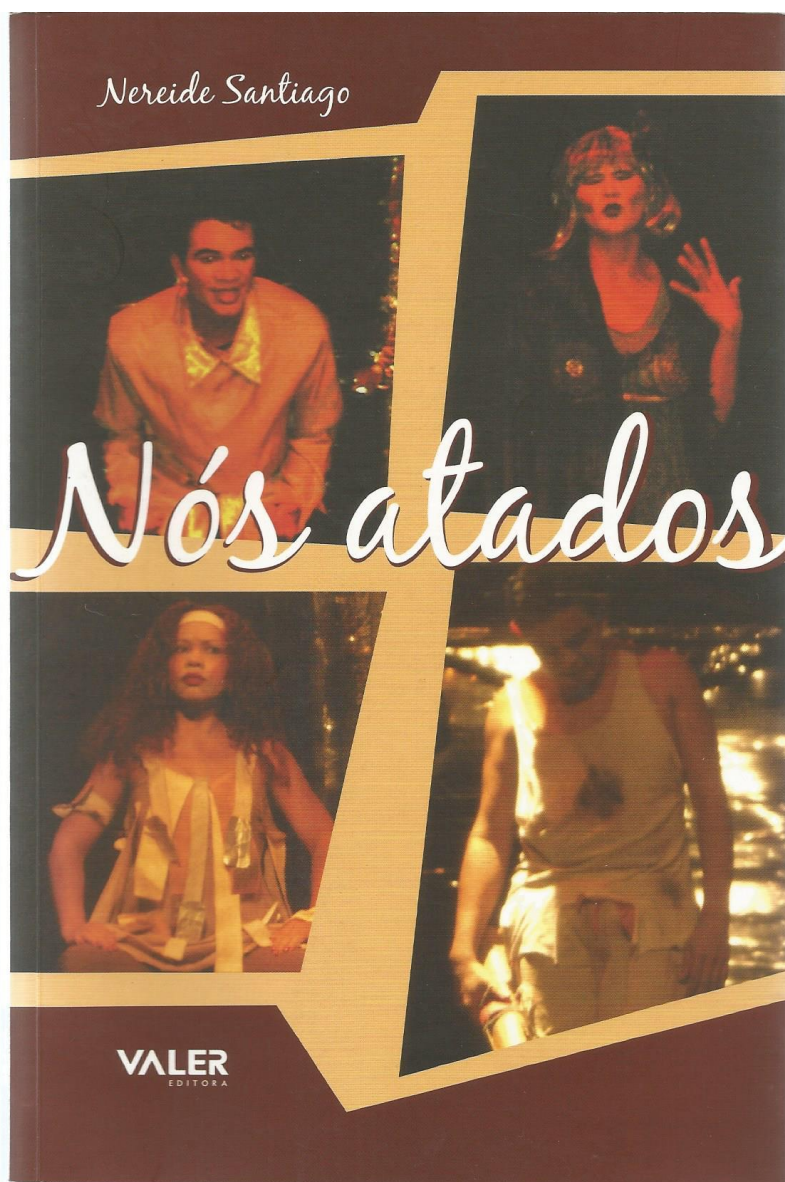
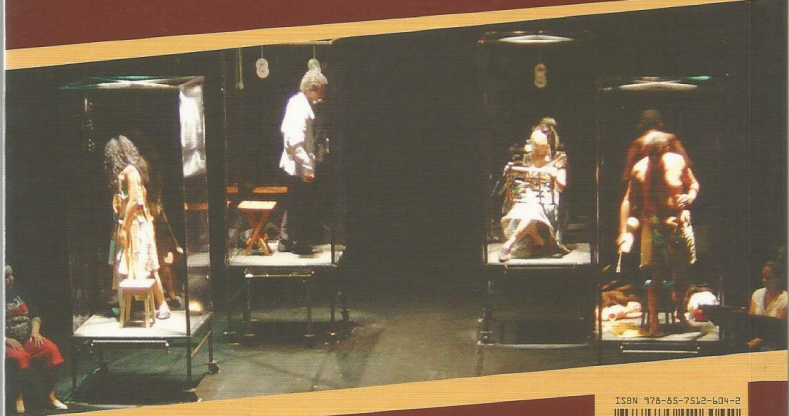


Foto 4



“*Nós Atados* é um espetáculo que não pretende facilitar leituras. A autora/diretora é daquelas artistas que prefere a busca pelo momento entre o salto e o tocar a água. Gosta de investigar o caos e tentar descobrir sua ordenação – ou não – é dialética”.

Gilson de Barros
Manaus, outubro/2008



VALER
EDITORA



Foto 5

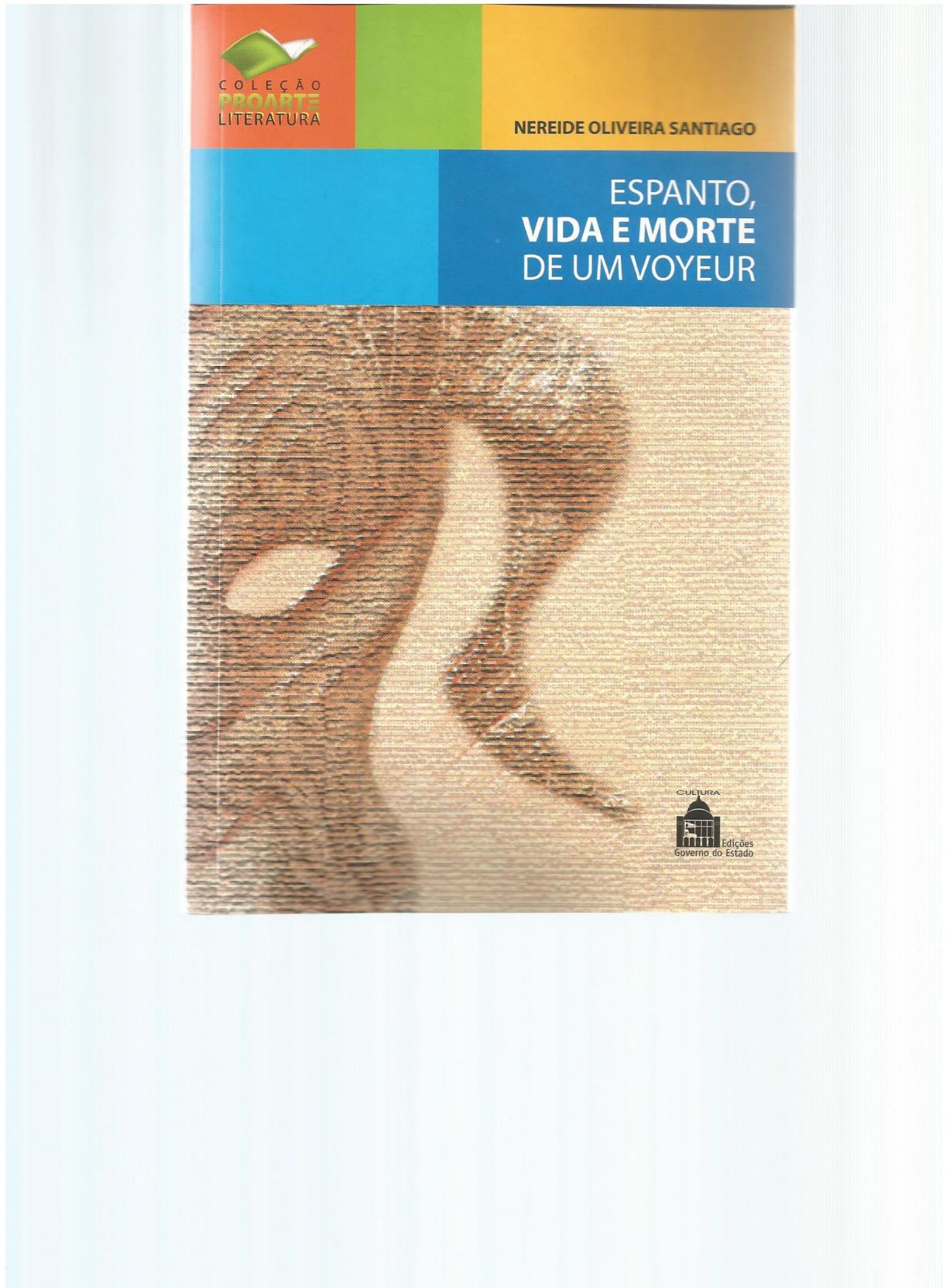
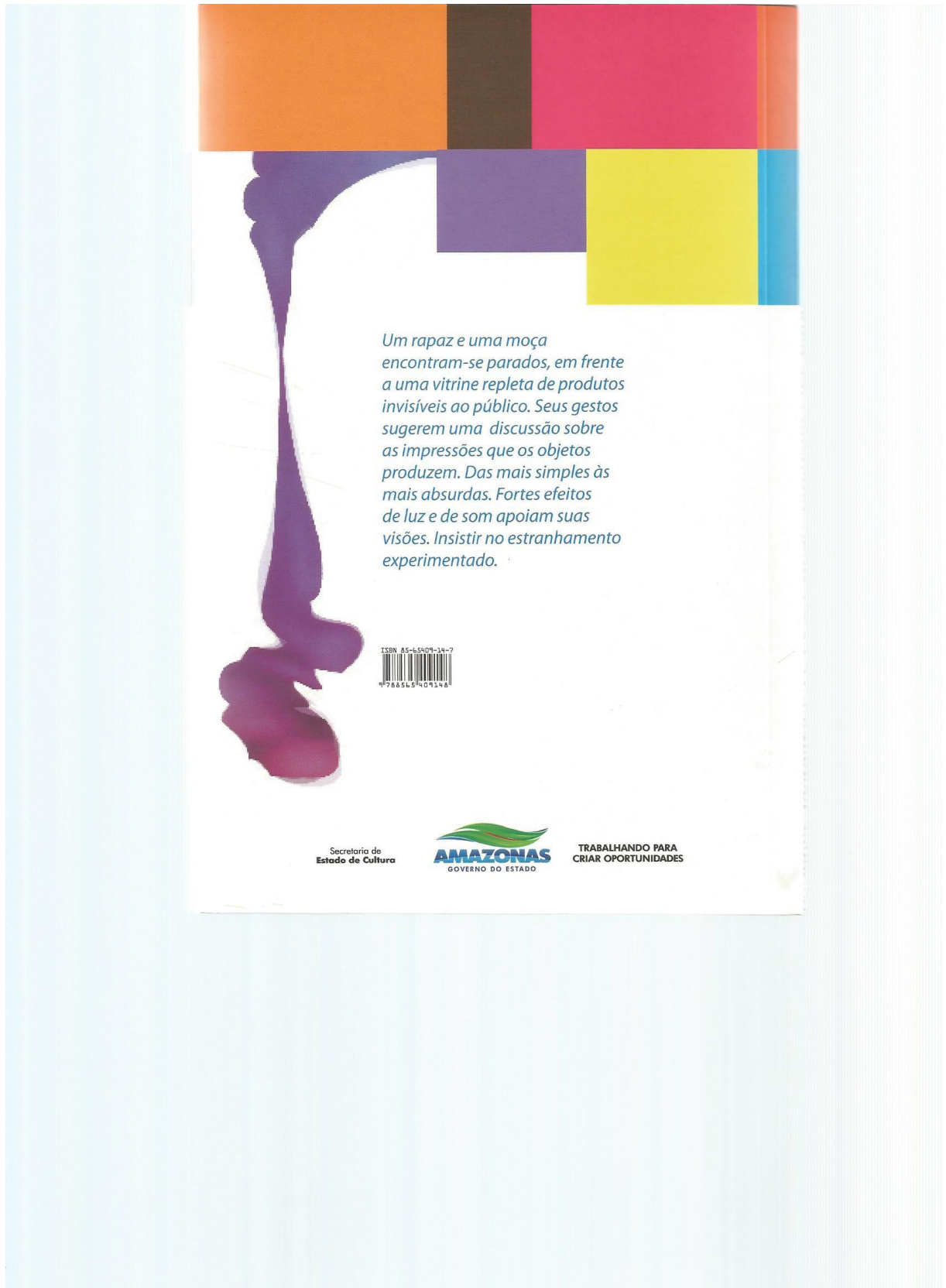


Foto 6



Um rapaz e uma moça encontram-se parados, em frente a uma vitrine repleta de produtos invisíveis ao público. Seus gestos sugerem uma discussão sobre as impressões que os objetos produzem. Das mais simples às mais absurdas. Fortes efeitos de luz e de som apoiam suas visões. Insistir no estranhamento experimentado.

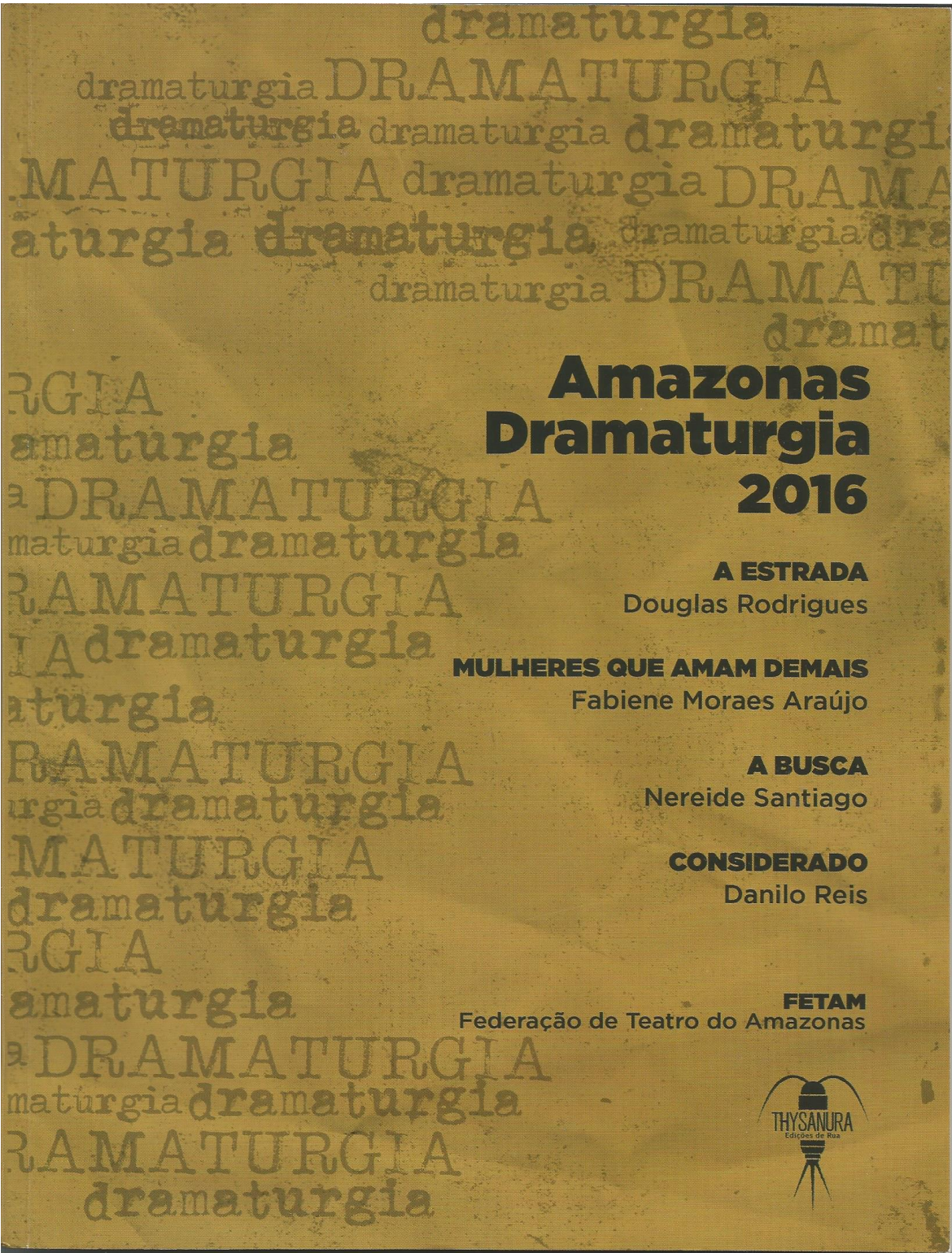


Secretaria de
Estado de Cultura



TRABALHANDO PARA
CRIAR OPORTUNIDADES

Foto 7



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ligia Karina Martins de. O teatro da Cia. A Rã Qi Atado aos “Nós” da palavra. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 233-235, 2014.

BANDEIRA, Jorge. A busca do teatro de Nereide Santiago - O caminho de Santiago. Belém, **Revista Ensaio Geral**, Volume 3, no. 5, jan-jul/2011.

FETAM. **Amazonas Dramaturgia 2016**. Thysanura Edições de Rua, em Manaus, 2016.

NIMUENDAJU, Curt. **Textos Indigenistas**, São Paulo, Edições Loyola, 1982.

RAMIREZ, Henri. **Texto de Leitura 1**. Manaus, Belvedere, s/d.

SANTIAGO, Nereide. **Espanto, Vida e Morte de um Voyeur**. Coleção PROARTE Literatura. Manaus, Governo do Estado do Amazonas, Secretaria de Estado de Cultura, 2012.

SANTIAGO, Nereide. **Nós Atados**. Manaus, Editora Valer, 2012.

SANTIAGO, Nereide. **A Busca**. The Search. Edição bilíngue: português/inglês. Trad. Evandro Santana, Lillian DePaula e Ronaldo Gobbi. Belo Horizonte, Editora Atafona, 2018. Coedição: Manaus, Companhia Teatral A Rã Qi Ri.

SANTIAGO, Nereide. **A problemática do objeto numa experiência de teatro brasileiro: do universo burguês aos mitos amazônicos**. Tese de Doutorado. Université Stendhal, Grenoble III, sob a orientação de Bernard EMERY. Grenoble (França), 2004.

SANTIAGO, Nereide. Mito e representação. In **Leituras da Amazônia**. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Mestrado em Letras e Natureza e Cultura na Amazônia. Université Stendhal-Grenoble 3 – CRELIT. Ano 1 (abril, 1998/fevereiro, 1999) – Manaus, Valer, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Mythologiques ***. **L’Origine des Manières de Table**. Paris, Plon, 1968.

A DRAMATURGIA COMO DISPARADORA DE ACONTECIMENTOS CONVIVIAIS: UMA BUSCA POR NOVOS SUPORTES MATERIAIS.

VICTOR NÓVOA

Victornovoa39@hotmail.com

1. Algumas palavras sobre o encontro.

Antes de tratar aqui das bases reflexivas dessa pesquisa, é preciso pontuar que o IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica foi um potente encontro no Teatro Universitário Cláudio Barradas, que esteve lotado de artistas, acadêmicos e pesquisadores.

Esse encontro foi a possibilidade de debater, em um ambiente acadêmico tão diverso e experimental, essa pesquisa artística que lança suas bases em uma ética de criação coletiva dentro de um modo de produção de teatro de grupo.

Penso que essa aproximação entre artistas e pesquisadores é um convívio importantíssimo para potencializar o conhecimento da arte teatral por todo o país e que nesse momento histórico tão avesso aos trabalhadores da arte, iniciativas como essa tornem-se mais frequentes para que possamos cada vez mais trocar nossas experiências e fortalecer nossos vínculos para disputar os espaços do pensamento.

Dentro dessa perspectiva, foi revigorante expor verbalmente a presente pesquisa e trago-a agora de forma escrita.

2. Uma trajetória repleta de convívios.

A temática da *Trilogia do Despejo* trata do processo de gentrificação²⁰ ocorrido em São Paulo e seus desdobramentos nos repertórios de uso dos espaços da cidade, que cada vez mais perdem sua vocação de convívio e respondem à lógica de consumo, transformados em locais de passagem ou de uso privado.

A abordagem que a temática da trilogia traz expande o conceito de despejo e não se debruça exclusivamente sobre as questões de moradia, mas principalmente sobre a retirada da autonomia do cidadão para construir sua própria relação com a

²⁰ A expressão deriva do substantivo inglês *gentry*, que designa indivíduos ou grupos "bem-nascidos", de "origem nobre" e foi usado pela primeira vez pela britânica Ruth Glass (1964), para caracterizar transformação da área central de Londres, tradicionalmente habitado por classes trabalhadoras, por novos moradores de classe média e alta.

paisagem urbana, pois ela é limitada por instituições públicas e privadas, que quase na totalidade das vezes determinam suas ações dentro do pensamento hegemônico e mercantil, despejando ou cooptando narrativas dissonantes que buscam outras formas de viver e transitar pela cidade.

Trata-se de um despejo corporal e simbólico, pois a crescente normatização dos repertórios de uso dos cidadãos domestica os corpos e, portanto, visões de cidade, restringindo o convívio entre a multiplicidade de discursos humanos existentes em uma cidade.

Como diz Jorge Luiz Barbosa:

Por outro lado, os apelos à normatização da cidade diante do caótico vêm orientando práticas de vigilância e disciplinarização de corpos indesejáveis (migrantes, pobres, população de rua, lumpemproletários), como também as de isolamento e de contenção de territórios considerados perigosos. Práticas discricionárias que se amparam no objetivo, sempre pretense, de defender o cidadão-consumidor da “barbárie” instaurada pela desintegração do tecido social, e que, notoriamente, se apoiam na violência policial do Estado e em corporações privadas de segurança, para garantir a “civildade” local e privada na cidade (BARBOSA, 1999: p.61).

O que se coloca em disputa não são apenas espaços de convívio urbano – de certa forma o verniz segregador desse convívio é contemplado pela ação das instituições nas cidades, criando espaços ditos seguros como os shoppings centers, grandes condomínios com áreas de lazer ou bulevares com lojas de grandes marcas – mas a criação de territórios de convivência livre em que a lógica das relações se estabeleça principalmente pela troca efetiva de experiências, pela confluência democrática de narrativas que convivem com suas diferenças históricas e sociais.

As experiências cênicas dessa trilogia são ancoradas no desejo de pensar o convívio na cidade para além da lógica do consumo e se iniciou com a criação do texto chamado *Condomínio Nova Era* (2013)²¹, inspirado na minha experiência como morador de uma ocupação no centro de São Paulo que foi demolida e teve seus moradores despejados.

²¹ Espetáculo produzido pela A Digna que teve a direção de Rogério Tarifa.

O segundo texto, *Entre Vãos* (2015)²², criou um espetáculo que acontece simultaneamente em três locais diferentes próximos à linha vermelha do metrô (Marechal Deodoro, Santa Cecília e Anhangabaú) e inclui deslocamentos entre ruas e transporte público. *Entre Vãos* traz a história de três ex-moradores do Edifício São Vito²³.

Em ambos, foram mesclados elementos reais de pessoas em situações de despejo com o exercício livre de ficção e eles buscam compreender como os modos de vida paulistano foram se alterando com a gentrificação da cidade, partindo da memória de sujeitos históricos para traçar um panorama das macropolíticas em relação às transformações das paisagens de São Paulo.

O último texto da trilogia chama-se *Estilhaços de janela fervem no céu da minha boca*, encontra-se em criação e nasce do levantamento histórico, iconográfico e de narrativas de moradores explicitando a gentrificação de cinco logradouros de São Paulo: Largo XIII (sul), Largo da Batata (oeste), Largo da Matriz na Freguesia do Ó (norte), Parque D. Pedro (centro) e Praça Nossa Senhora da Penha (leste).

Para compor a última dramaturgia da trilogia, foi criado um texto teatral para cada um dos bairros acima, para que a pesquisa se dê não apenas no âmbito da discussão teórica, mas também se coloque em movimento a partir de experiências artísticas. Todo esse material escrito está sendo utilizado como disparadores criativos para *Estilhaços de janela fervem no céu da minha boca*.

Este percurso dramaturgic, ainda em desenvolvimento, foi iniciado com o seguinte questionamento: como resistir às transformações das experiências na cidade em mercadorias de consumo?

A sequência reflexiva que surgiu a partir da escrita dessa trilogia é que a cooptação das experiências na cidade em mercadorias de consumo disciplina os corpos e os despeja de suas vocações de agentes transformadores da paisagem urbana. Quem

²² *Entre Vãos* foi produzido pela A Digna em 2016 e teve a direção de Luís Fernandes Marques.

²³ Simbólico edifício paulistano construído em 1959 como uma alternativa de moradia popular no centro, que aos poucos foi se deteriorando e foi demolido andar por andar, sendo concluída a sua demolição em 2011.

determina a silhueta da cidade acaba sendo os interesses de instituições privadas e públicas que investem nas relações baseadas na capacidade de desempenho e eficiência, restringindo essas experiências em atitudes de consumo.

Mesmo tratando de outros aspectos e fazendo um panorama mais amplo do pensamento vigente, o filósofo contemporâneo coreano Byung-Chul Han descreve essa tônica da nossa sociedade:

A sociedade disciplinar de Foucault, feita de hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje. Em seu lugar, há muito tempo, entrou uma sociedade, a saber uma sociedade de academias de fitness, prédios de escritórios, bancos, aeroportos, shopping centers e laboratórios de genética. A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade do desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos de obediência”, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos (HAN, 2015: p. 23).

Desenvolvendo a questão um pouco mais à frente em seu livro *A sociedade do cansaço*, Han complementa:

O sujeito de desempenho é mais rápido e produtivo que o sujeito da obediência. O poder, porém, não cancela o dever. O sujeito de desempenho continua disciplinado. Ele tem atrás de si o estágio disciplinar. O poder eleva o nível de produtividade que é intencionado através da técnica disciplinar, o imperativo do dever. Mas em relação à elevação da produtividade não há qualquer ruptura; há apenas continuidade (HAN, 2015: p. 26).

A exigência desse estado permanente de eficiência determina os repertórios de uso urbano e exclui corpos que não se enquadram nessa forma de se relacionar com a cidade, fazem isso sob o manto da manutenção da tessitura da ordem estabelecida, decretando que ordem é tudo aquilo que sustenta sua própria lógica mercantil.

Essa estrutura de uma sociedade 24/7²⁴, dos *self-made men*, que fabrica sujeitos de desempenho e produção, busca sua legitimação e manutenção na construção de sonhos, ideais e vontades que colonizam a subjetividade dos seres urbanos, fazendo com que suas práticas diárias operem a partir dessas premissas e assim

²⁴ Termo que se refere a uma sociedade que trabalha ininterruptamente, sendo 24 horas por dia e sete dias por semana. O livro *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono* de Jonathan Crary aprofunda sobre esse termo e as suas implicações.

cria-se um círculo vicioso de ações sobre a cidade, estabelecendo uma falsa ideia de liberdade e transformação do ambiente urbano.

Como afirma Han, dentro desses vetores não se vive mais na sociedade disciplinar de Foucault, pois a força que atua no sujeito está internalizada e transformada em desejo, em sua própria vontade. Esse sujeito admite para si um ideal que não é imposto, mas consumido, virando elemento constituinte de sua própria idiossincrasia. Esse deslocamento de força tem a intenção de pautar o imaginário do cidadão e faz com que grande parte dos moradores dos centros urbanos respondam internamente a essa lógica da eficiência e desempenho.

Mesmo que em pequena escala, o teatro pode se opor a essa hegemonia do pensamento vigente, propondo experiências que apresentem outras formas de relações na cidade. Essas provocações artísticas podem ir além do campo do pensamento, e não precisam estar delimitadas apenas no discurso da obra, elas podem convidar às experiências artísticas que preconizam o convívio dentro dos ambientes urbanos e assim abrem outras percepções para esses espaços.

Cecília Salles fala sobre a importância da percepção para a sedimentação de uma memória, que estando em movimento interfere nas ações futuras:

A percepção do mundo exterior se dá por intermédio de nossos receptáculos sensoriais e sensitivos, que geram sensações intensas mas fugidias. Para que um aspecto desta percepção fique na memória é necessário que o estímulo tenha uma certa intensidade (SALLES, 2006: p.68).

A construção dessas percepções sobre a cidade que não estão circunscritas nas relações de poder sulcadas pela supremacia do desempenho e eficiência, podem criar, mesmo que em pequena escala, um ruído desestabilizador da ordem corrente.

Buscando ampliar o número de vozes que dialoguem com essa vontade de criar novas percepções sobre a cidade, inúmeros coletivos de diversas linguagens artísticas desenvolvem trabalhos para discutir os espaços urbanos, propondo outros olhares e relações de convívio dentro da cidade, não apenas de forma discursiva, mas buscando um vínculo afetivo com os logradouros da cidade. Podemos citar

alguns deles como o Teatro de Contêiner Mungunzá, A Batata Precisa de Você, Coletivo Bijari, entre outros.

É preciso fazer uma breve digressão, na exposição dessa pesquisa no IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica, percebi como a Universidade Federal do Pará – UFPA - realiza esse papel importantíssimo na cidade de Belém, como um centro irradiador de convívios artísticos, possibilitando uma troca democrática e capilarizada por toda a região e que se estende pelas diversas narrativas humanas que frequentam e são atingidas pelos encontros entre artistas, professores, pesquisadores e aprendizes.

Para intensificar a experiência e despertar percepções, essa disputa por territórios de convívio não se dá apenas no discurso, mas na própria ação sobre a cidade, na criação de novas estruturas de relação que busquem desconstruir essa lógica vigente. Esse território não precisa estar vinculado a um espaço fixo, ele pode transitar pela cidade e se instaurar provisoriamente em determinado local e depois seguir seu fluxo.

Nesse estudo, definimos território como a ação de agentes sociais em espaço delimitado, portanto transitório e cambiável. O território é instável e se dá de acordo com as relações estabelecidas pelos sujeitos envolvidos. Esse território pode ser definido por questões políticas, sociais ou identitárias, mas pode também (esse que mais interessa a esse estudo) ser uma rede de relações entre sujeitos com urgências e vontades afins, que se assentam em um espaço e se estabelecem por um tempo determinado e depois se despedem em busca de novos encontros que atendam a outras urgências e vontades, formando novos territórios.

Em seu livro, *Por uma geografia do poder*, Claude Raffestin traz o seguinte conceito de território:

Evidentemente, o território se apoia no espaço, mas não é o espaço. É uma produção, a partir do espaço. Ora, a produção, por causa de todas as relações que envolve, se inscreve num campo de poder. Produzir uma representação do espaço já é uma apropriação, uma empresa, um controle portanto, mesmo se isso permanece nos limites de um conhecimento. Qualquer projeto no espaço que é expresso por uma representação revela a imagem desejada de um território, de um local de relações (RAFFESTIN, 1993: p.144).

Na tentativa de criar esses territórios, meu trabalho dramaturgico na *Trilogia do Despejo* não se interessa em apenas criar textos teatrais que discutam discursivamente a importância da disputa contra a lógica hegemônica na cidade, ele tenta em sua própria tessitura textual propor materialidades que disparem, nos artistas, relações de convívio com os outros atores, os espectadores e o espaço que ocupam. Não querendo tratar dessa questão do despejo somente no sentido da obra, mas também na forma como o texto se abre aos outros criadores, possibilitando proposições que os afetem por outras vias (táteis, visuais, sonoras e olfativas).

Busca-se a concepção de uma dramaturgia que oferece material criativo além de um sentido discursivo, que provoca o corpo do ator e indica uma obra aberta às interferências do acontecimento teatral e que promova relações de convívio entre todos os participantes, um texto que apresente suas questões estéticas em sua própria ética de trabalho, discutindo convívio ao propô-lo.

No caminho percorrido por essa pesquisa, a disputa contra o despejo em suas diversas formas também não se dá apenas no campo do pensamento. É preciso interferir na espacialidade urbana e promover territórios de convívio livres da lógica da mercadoria, uma forja de relações que apresente a possibilidade de entrelaçar as narrativas de cada sujeito atuante, criando uma ruptura naquilo que o arquiteto-urbanista Eduardo Rocha Lima descreve se referindo ao pensamento do Milton Santos:

[...] a cidade estaria fracionada em “pedaços” que são equipados, bem estruturados e regidos por uma racionalidade rígida vinculada ao fluxo hegemônico da reprodução capitalista, a qual determina quais devem ser esses pedaços a serem investidos no solo urbano e quem são os atores que vão neles atuar; áreas limitadas e bem determinadas da cidade que ele denomina (LIMA, 2013: p. 204).

Essa vontade de criar um território de convívio decantou uma pergunta, que não surgiu de uma reflexão teórica a partir dessa criação, mas estabeleceu-se a partir dos impasses estéticos e processuais na criação dos textos teatrais da trilogia: como produzir uma dramaturgia que não se preocupe em organizar a estrutura dos sentidos do espetáculo e que possua materialidades capazes de produzir convívios?

Inúmeros autores em diversas áreas do conhecimento tratam do conceito de convívio. Para dialogar com essa trilogia, convido Jorge Dubatti, que faz um estudo da filosofia do teatro resgatando seus aspectos ontológicos e nos apresenta que em sua essência encontramos a tríade acontecimento convivial, acontecimento poético e expectativa.

Chamo de convívio ou acontecimento convivial a reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotópica (unidade de tempo e espaço), cotidiana (uma sala, rua, uma casa, etc., no tempo presente) [...] Não somos os mesmos quando em reunião, pois nela se estabelecem vínculos e afetações conviviais, inclusive não percebidos ou conscientizados. No teatro, vive-se com os outros: estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. [...] O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, do diálogo e do mútuo estímulo e condicionamento por isso está ligado ao acontecimento da companhia (do latim *cum panis*, companheiro, que compartilha pão (DUBATTI, 2016: p. 31-32).

Dubatti traz a ideia de que o acontecimento convivial do teatro ultrapassa as relações de sentido e que uma abordagem semiótica do teatro é incompleta, pois ignora a experiência do encontro físico e temporal entre os participantes. Esta reunião territorializada supera as implicações da linguagem e se insere em um campo de experiência que não é restrita às funções expressivas emissor/receptor.

Ainda sobre a questão, Dubatti diz:

O teatro, como acontecimento, é muito mais que o conjunto de práticas discursivas de um sistema linguístico; ele excede a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto e a cadeia de significantes aos quais é reduzido para uma suposta compreensão semiótica. Assim, nem tudo é reduzido à linguagem (DUBATTI, 2016: p.27).

Dentro dessa perspectiva, é possível afirmar que o teatro pode se apresentar como um território de convívio que está inserido em um determinado período de tempo e propõe um encontro físico e simbólico (um acontecimento convivial mediado por uma criação poética) entre as subjetividades envolvidas na experiência, buscando a partilha de afetividades.

Estabelecer esse território convivial é colocar-se em disputa contra a manutenção do pensamento mercantil que margeia e permeia o intercâmbio afetivo entre os sujeitos históricos (relações micropolíticas) além de traçar a corporeidade urbana,

extinguindo ou expulsando de seus entornos qualquer iniciativa que não se enquadre em sua lógica (relações macropolíticas).

Essa disputa ultrapassa a transmissão de uma mensagem que ataca essa lógica. É a proposição de um campo aberto de experiências que aponta outras possibilidades de convivência e, portanto, de desconstrução de subjetividades normatizadas pela racionalidade do capital.

Por outro lado, é importante destacar a relevância que as relações de sentido têm para o texto teatral, visto que a dramaturgia contemporânea vem assumindo contornos tão incertos e indeterminados que cada vez fica mais difícil estabelecer suas características em comum, buscar os pontos de convergência que determinem que um material escrito é um trabalho dramático. À guisa de exemplo, questiono: como manter uma mesma palavra que alcance as diferenças estéticas entre a dramaturgia de Angélica Liddell e Ariana Suassuna?

Mesmo com tantas fissuras e rompimentos com os postulados do drama, se existe uma ideia que ainda pode abarcar os incontáveis traçados dramáticos que vêm se apontando no decurso do tempo é a de que a dramaturgia responde pela composição dos sentidos dados a acontecer no espetáculo. Ana Pais coloca a questão de modo abrangente e nos apresenta que a dramaturgia contemporânea segue muitos caminhos distintos, mas que na essência dessas obras figuram a função de estruturar os signos propostos:

Sendo um conceito polissêmico e tentacular, a dramaturgia afigura-se-nos como uma gigantesca hidra da qual irrompem múltiplas cabeças: um conceito hidra em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana [...] cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. Por isso se trata de um conceito plural em que o contexto e a especificidade da sua prática determinam o seu significado particular (PAIS, 2016: p. 28).

Apesar de suas diferentes vertentes artísticas, todas essas ramificações descritas por Ana Pais possuem um centro em comum, um princípio dramático que ainda resiste, que seriam as relações de sentido da obra, uma composição estrutural do

discurso, ainda que instável e porosa às modificações do acontecimento teatral. Ainda nessa esteira, Luciana Romagnolli afirma que:

O sentido ainda aparece como um aspecto fundamental predominante nas distintas metáforas com as quais se tenta definir a dramaturgia, tendo como ponto em comum a noção de interconexão entre partes (ROMAGNOLLI, 2013: p. 65).

Seguindo o entendimento desses dois conceitos expostos, sentido e convívio, o primeiro texto da *Trilogia do Despejo, Condomínio Nova Era*, propõe relações convivias com o público. Faz um convite poético para conhecer a pensão Condomínio Nova Era, a intimidade de seus moradores, a relação com as suas moradias e o iminente despejo que pressiona as personagens, mas o texto traça um arco de sentido claro e definido, que os atores atualizam independente das interferências do público.

A dramaturgia sugere uma imersão do público na realidade ficcional das personagens, assinalando uma proximidade asfixiante que aponta indicações para que os espectadores compartilhem o mesmo espaço que os atores. Nesse texto, a intenção é de proporcionar uma experiência de despejo também nos corpos dos espectadores e que eles sejam expulsos de seus locais junto com as personagens. Nessa experiência textual, o convívio proposto está presente, mas circunscrito na linha sequencial do enredo. Essa organização linear dos sentidos do texto dispara convívios, mas não permite que eles escapem dessa coerência consecutiva entre as cenas.

O segundo texto da trilogia, *Entre Vãos*, sugere que três cenas aconteçam simultaneamente em três locais diferentes, porém o público só pode acompanhar uma cena por vez. É indicado em rubricas que esses locais não podem ser teatros, mas sim casas reais, que serão ressignificadas com a presença dos atores. O texto designa que estas casas precisam ser reais, para que as experiências com os espaços da cidade se estabeleçam a partir de um jogo entre a materialidade real e a ficção proposta pelas cenas. Essas personagens convidam o público para conhecer suas histórias e subjetividades dentro dessas casas e em um determinado momento aparece uma simbólica personagem chamada Walkyria Ferraz, uma espécie de empreendedora que entra em cada uma das cenas e provoca o despejo de todos,

inclusive dos espectadores, que por indicação do texto saem juntos e realizam um percurso pelas ruas da cidade.

A intenção do texto é que essa caminhada pelas vias públicas esteja impregnada pela reação obtida ao ser despejado junto com as personagens e que esse estado seja um convite a uma atitude contemplativa e afetiva em relação às ruas por onde caminharão.

Quando esse texto foi encenado pela A Digna, surgiu um impasse dramático. O texto escrito no papel apresentava as personagens falando em primeira pessoa com hipotéticos espectadores, elas falavam de si, recordavam seus passados, apresentavam suas vontades e inquietações. Todas as informações eram dadas diretamente aos espectadores, incluindo-os na realidade ficcional criada pelos atores. O público era imerso na ficção e a ele era atribuído uma personagem (por exemplo, em um dos casos o público chegaria ao endereço para participar de uma palestra sobre o livro *Os sofrimentos do jovem Werther*). Devido a essa interferência direta do espectador e a possibilidade de um diálogo imprevisível, as relações de convívio eram potencializadas e o texto dramático, em seu formato sequencial, não conseguia prever todas as variáveis.

Helena Cardoso, uma das atrizes do coletivo A Digna e que fez parte desse processo, separou todas as ações e informações do texto em fichas temáticas e ela ia usando essas fichas como se fosse a memória da personagem, em processo análogo ao que acontece na vida quando somos interpelados por alguém. Temos dinamicamente registrados em nós uma série de imagens, vivências, histórias, convicções e tudo aquilo que forma nosso acervo pessoal e quando nos colocamos em relação com outras pessoas recorreremos a esse acervo para emitir uma opinião, sentimento ou tomar determinada atitude ou ação.

Assim, o texto não seria um roteiro que determina cada ação que ator irá tomar, mas passa a ser uma plataforma de memórias que serão atualizadas de acordo com a convivência com os espectadores. Em sua dissertação de mestrado, Helena Cardoso descreve esse processo:

Considero a primeira etapa da cena como o momento de maior porosidade, em que a plateia se aclimata à realidade da personagem e, para tal,

estabeleço um diálogo aberto com cada espectador. À medida que a conversa se desenrola, eu “planto” alguns assuntos que façam com que os próprios espectadores tragam, em suas falas, pretextos para que partes do texto dramático apareçam. Para garantir a impressão de que chegamos àquele assunto acidentalmente, dividi o texto escrito para esse momento em dispositivos, que por sua vez foram organizados em três fichas. Separei os trechos de texto como peças de um quebra-cabeça que será montado de maneiras diversas, a depender da interação com os espectadores de cada apresentação. [...] As reações dos espectadores são o fator que determina a ordem real em que cada peça do quebra-cabeça é apresentada (LIXA, 2017a: p. 87).

Ainda sobre essa possibilidade de abrir a dramaturgia para materialidade da cena, a atriz afirma:

Deixo de lado a compreensão de um texto dramático como algo a ser interpretado em uma sequência lógica que garanta a compreensão das palavras e das ações nele contidas. A curva dramática da cena passa a ser dada pela materialidade do encontro, não mais pela sequência de ideias sugeridas pelo autor do texto (LIXA, 2017a: p.87).

Foi essa interferência da atriz sobre a dramaturgia de *Entre Vãos* que fez com que eu compreendesse que, para conseguir ampliar as relações de convívio dentro da cena, o texto teatral precisava assumir outros contornos e provavelmente o papel ou tela do computador fossem restritos como suporte, pois a experiência da vida é simultânea e não linear e um texto nesses formatos é necessariamente sequencial. Assim, fui chegando à criação do termo “ilhas de memória”.

3. Ilhas de memória – a abertura da dramaturgia para a materialidade da cena.

Para ampliar a qualidade de convivência com os espectadores dentro das experiências cênicas da referida trilogia, deu-se uma especificidade: não me pareceu possível apresentar uma dramaturgia com uma estrutura fixa, um texto sequencial e consecutivo, uma composição predefinida que descreva uma trajetória dos signos e que organize as relações de sentido, pois essa dramaturgia pode estabelecer um tipo de compartilhamento de experiências dentro do acontecimento teatral em um nível de convivência que já tínhamos realizado, mas queríamos potencializar ainda mais as relações dos atores com o público. Para tanto, era preciso propor uma dramaturgia que proporcionasse uma relação convival mais abrangente, uma relação em que o sentido final da obra não fosse determinado pelo texto e sim pelo

desenvolvimento do encontro entre atores e espectadores, uma dramaturgia que se abra para o ato efêmero e territorializado do teatro.

Um texto em movimento e não linear, que precisa do acontecimento cênico para fechar um arco de sentido, um texto teatral que oferece ao ator e espectador a escritura final da obra (e móvel, pois a cada apresentação, ou acontecimento, um outro arco final se desenrola) e se configura como disparadores de materialidades e não como uma estrutura fixa que aponta para ações sucessivas e consecutivas.

Sendo este o objetivo de minha pesquisa, desenvolvi o termo “ilhas de memória”, que são textos, imagens, sons e outros tipos de disparadores dramáticos, estruturas cambiáveis que podem ou não entrar em cena. Cada uma dessas ilhas são plataformas de experiências, memórias e histórias ficcionais que são acessadas e escolhidas pelo ator no momento em que entra em contato com os dispositivos dramáticos. Todas as ilhas estão ancoradas por um fio narrativo tênue que organiza esse material, mas que abre caminhos para que o conjunto de cocriadores da obra – direção, elenco, cenografia, trilha sonora, etc - navegue livremente por elas e vá montando a sequência das cenas de acordo com o acontecimento teatral.

Essa ideia pode ser descrita pela metáfora de que o ator e o espectador partem juntos de um cais (o instante que começa o acontecimento teatral) e navegam por uma porção de mar que alberga um arquipélago de memórias. Da convivência entre eles emerge a vontade de escolherem juntos os caminhos que seguirão, uma trajetória compartilhada em que parte do prazer é decidir em que ilhas irão ancorar para adentrarem e conhecerem juntos as experiências que os aguardam naquele território poético.

Devido ao enorme material produzido a respeito da memória, é preciso definir alguma abordagem para complementar essa metáfora. Alberto Lins Caldas nos fala de memória fazendo uma aproximação com a criação de um texto ficcional:

O trabalho da memória é praticamente o mesmo levado a cabo na criação de um texto ficcional. Ela não é um arquivo: sua forma de existência, a imagem que talvez a exprima, não é estrutural, sistêmica ou orgânica, mas poética, virtualidade criativa e metafórica, ritmo e movimento, que nunca é aquilo que diz nem o metafísico e inapreensivo aquilo que viveu, mas abertura em processo, o sentido da ficcionalidade ontológica do ser social em órbita da sua singularidade, puro calidoscópio atravessado pelas múltiplas vivências do humano, desdobradora por excelência e vitalizadora

criativa do presente, montando e desmontando os sentidos e os significados de cada um por meio das conversas, dos relatos, das crenças e do mundo como resultado de um viver social que garante identidade e limite (CALDAS, 1999: p. 58).

Cecilia Salles complementa essa questão abordando os aspectos relacional e de continuidade da memória:

Jean-Yves e Marc Tadié (1999), no livro *O sentido da memória*, nos auxiliam nessas reflexões que envolvem interatividade e continuidade: “Não há sensação isolada ou separada – é um estado que começa continuando o anterior e termina se perdendo nos posteriores. Uma imagem evoca a cada uma das extremidades uma outra imagem [...] pois memória é continuidade, que se dá no campo das interações” (SALLES, 2006 p. 67).

Levando em conta que a memória em movimento faz as pontes entre os tempos e ela está sempre em relação com aquilo que a impressiona, o texto dramático foi se transformando nessa plataforma de memórias que o ator vai atualizando no convívio com os espectadores e juntos vão tecendo os signos da obra e a curvatura dramática das cenas.

À medida que o termo “ilhas de memória” foi sendo desenvolvido, a bidimensionalidade do papel ou de uma tela de computador passou a mostrar-se como um suporte estreito para essa experiência, pois sua sequencialidade intrínseca reduz as possibilidades de provocações que esse tipo de dramaturgia pode propor. Essa ideia apontou para uma dramaturgia que não seja lida, mas operada pelos criadores. Desta maneira, essa experiência exigia outros suportes para abarcar suas proposições.

4. Uma dramaturgia convivial e espacializada: o encontro com outros suportes.

O processo dramático descrito a seguir faz parte de práticas textuais que foram desenvolvidas para a finalização de *Trilogia do Despejo* e apresentam de forma concreta como as ilhas de memória funcionam e se apresentam dentro do texto.

A experiência dramática descrita abaixo buscou provocar, por meio de suas proposições de materiais, possibilidades de convívio. É um trabalho concebido e

orientado por mim, mas desenvolvido coletivamente com mais três dramaturgos: Artur Mattar, Daniela Schitini e Fernanda Sales Rocha.

Começamos pela região central, no Parque D. Pedro e demos o nome do texto de Parque Shangai²⁵. Após uma pesquisa coordenada pela historiadora Vanessa Costa Ribeiro sobre a região do Parque D. Pedro II, no centro de São Paulo – que nos trouxe informações oficiais, relatos de moradores e um extenso material iconográfico da região - fomos caminhar pelo bairro e arredores. Esses trajetos aleatórios pela região possibilitaram um levantamento de impressões pessoais, imagens e conversas com moradores e passantes habituais ou esporádicos. Todo esse material disparou criativamente os quatro dramaturgos envolvidos, que escreveram livremente um extenso e diversificado material textual (cenas com diálogos, pequenas narrativas, poemas, frases esparsas, provocações de ações, etc). Essas ilhas de memória eram independentes e não sugeriam nenhuma sequência ordenadora que possibilitasse a criação de um enredo tradicional.

Na leitura e discussão desses textos traçamos os assuntos que foram mais recorrentes e discutimos materiais que pudessem potencializar e criar outras camadas de narração daquelas histórias. Duas imagens nos pareceram relevantes e estiveram presentes em praticamente todos os textos produzidos: a primeira foi o rio Tamanduateí e sua imensa retificação no decorrer dos anos e a outra foi o parque de diversões Shangai. A partir dessas duas imagens decidimos uma materialidade capaz de unificar esse conjunto de textos, mas manter seu caráter independente.

Procurávamos um suporte material que albergasse todos esses textos e gerasse uma coerência que não vinha por meio de uma relação de sentido, mas por meio de uma provocação imagética. Esse suporte encontrado foi um fichero de papel, que aberto por inteiro parecia uma roda gigante em cima de um mapa antigo da região do Parque D. Pedro. O mapa apresentava o rio Tamanduateí antes de ser retificado e, sobre ele, uma placa convidando todos a entrarem no Parque de Diversões Shangai. Cada vão do fichero continha textos, imagens da época, objetos encontrados na região, todos dispostos simultaneamente, misturando histórias reais

²⁵ O Parque Shangai foi um dos maiores parques de diversões do Brasil e ficava nas imediações do Parque D. Pedro. Funcionou aproximadamente entre 1940 e 1968.

e ficcionais do parque como se os tempos e os espaços se confundissem e os textos apresentados fossem os “brinquedos” do Parque Shangai, criando atritos entre o Parque D. Pedro atual e o da época. Além disso, cada texto estava preso em uma materialidade que provocava nos atores uma memória física, como bombons e pirulitos (objetos que remetem ao parque de diversões), um celular quebrado, lenços umedecidos e bilhetes escritos à mão (objetos que remetem aos pertences dos passantes do Parque D. Pedro atual), entre outros.



1 – Fotos da dramaturgia antes e depois da leitura. Fotos de Fernanda Sales Rocha.

Acervo pessoal da A Digna.

Foi pedido que os atores relatassem como foi a experiência da leitura e que impressões essa dramaturgia espacializada despertaram. Helena Cardoso escreveu:

[...] toda a dramaturgia nos foi apresentada já fragmentada em ilhas de memórias, memórias que emergem de um caldeirão de acontecimentos que aquela região do centro de São Paulo reúne. As ilhas nos foram entregues em forma de palavras, panfletos publicitários antigos, bonecos de plástico, doces, uma mini barricada de guerra feita de chumaços de algodão, entre outras materialidades. Algumas palavras formam rimas, outros diálogos, ou sugerem divagações pessoais. Uma poesia que chega a mim em pedaços, separados dentro de bombons recheados de pedra, lida em ordem aleatória por mais de um ator no primeiro momento em que recebemos a dramaturgia, me toca com a aspereza de sua matéria. Se suas palavras chegassem até mim sobre um papel em branco, ou na tela de um computador, me contariam apenas parte do universo que se abriu para mim naquele momento (LIXA, 2017b: p. 1).

Na leitura da dramaturgia, percebemos que as materialidades atreladas aos textos, além de dispararem outras camadas de significado, despertaram respostas físicas nos atores, desencadeando neles uma vontade de jogar com esses materiais e um consequente estado corporal de improvisação. Dessa forma, cada uma das ilhas de

memória lidas e operadas por eles assumia um jeito diferente de ser vivenciada, inclusive no que se refere à sugestão de alteração dos corpos dos atores dentro do espaço da leitura, à medida que os atores manejavam os objetos e criavam as cenas a partir dessa interação. Continuando o seu relato, Helena Cardoso aponta:

Para mim, como intérprete, é indiscutível o peso da matéria nesta forma de dramaturgia, sobretudo porque sugere relações imediatas que devemos formar para desvendar aquele grande quebra-cabeças. A decepção na voz e no rosto do ator que abriu o primeiro bombom e encontrou pedras e uma lasca de poesia inundou toda a sua interpretação e contaminou a leitura dos demais pedaços. Os diálogos que vinham acompanhados de pequenos soldadinhos de plástico ganharam a ludicidade de quem revive uma brincadeira infantil e ao mesmo tempo reconstrói a vivência da Revolução Paulista de 1924. Percebemos personagens que se repetem nas ilhas, mas que foram “sorteados” por atores diferentes na leitura, o que empresta coloridos à formação daquele personagem e de como posso interpretá-lo no momento da montagem, se este for o caso no momento da montagem (LIXA, 2017b: p. 1).

O texto foi levado à cena e foi criado um experimento cênico itinerante pelas ruas do Parque D. Pedro, em que o público caminhava pelas ruas guiado por uma personagem que estava presente na dramaturgia, mas que não havia sido descrita a partir de um texto, mas sugerida em um objeto, uma boneca que representava um brinquedo do Parque Shangai. Outras provocações materiais dessa dramaturgia foram incorporadas na cena, como descreve Helena Cardoso:

E para falar da montagem que se seguiu àquela primeira leitura, escolhemos a seguinte dinâmica: em visitas àquela região, colecionamos observações, derivas e propostas de relação com o espaço, tanto em percursos como em endereços específicos. Com a memória das leituras da dramaturgia, deixamos que as ilhas emergissem da nossa relação com o espaço. Como o formato da dramaturgia nos sugeria fortemente a presença do Parque Shangai naquelas ruas, foi inevitável olharmos para aquelas ruas, comércio e prédios como potenciais brinquedos de uma nova versão do parque. Assim, encontramos um reflexo dos bonequinhos de guerra da dramaturgia nos atiradores rastejantes vendidos pelos camelôs da 25 de março, vimos o casal que devaneia com a Marquesa de Santos namorando numa sacada, encontramos muitos moradores de rua que poderiam perfeitamente estar à procura do rio Tamanduateí para um banho. E as ilhas foram tomando forma de personagens, algumas em registro mais onírico, outras mais próximas à realidade e mescladas nos passantes e algumas das ilhas de memória da dramaturgia se transformaram em nosso experimento “Convescote Parque Shangai”. O antigo realejo que aparecia em algumas foi materializado em um carrinho de madeira sonorizado. A boneca de que trazia seu texto gravado e interrompia a leitura de algumas histórias virou personagem-guia no experimento cênico. O mapa do trajeto original do rio Tamanduateí formou-se na imaginação dos espectadores à medida que passavam por terras que um dia foram várzea (LIXA, 2017b, p. 1).

O mesmo tipo de provocação dramaturgica foi desenvolvido em outros endereços de São Paulo: Penha, Largo da Batata, Largo da Matriz na Freguesia do Ó e Penha. Em todos esses bairros foram aplicados procedimentos próximos aos utilizados no Parque D. Pedro; para cada dramaturgia, foi encontrado um suporte material que dialogue com as idiossincrasias de cada espaço e dos textos escritos para eles, atrelando palavra e materialidade. Devido à extensão desse artigo, os desdobramentos da continuidade desse trabalho dramaturgico serão refletidos em outras oportunidades.

5. Considerações sem final.

Dentro da perspectiva estética e discursiva da pesquisa coletiva da A Digna, a apresentação da dramaturgia nesses novos formatos expande as nossas relações de convívio com os espectadores e espaços de apresentação, justamente por facilitar o aspecto simultâneo e fragmentado do texto, permitindo que a leitura aleatória dos atores crie o desencadeamento da história, abrindo inúmeras fissuras e propostas de materialidades para o encenador e provocações concretas que precisam do encontro com o espectador, apostando nas relações conviviais para a efetivação da dramaturgia. Além dessas interferências que se abrem diretamente para a cena, outra experiência que percebemos nesses outros suportes e que estamos pesquisando seus desdobramentos em nosso trabalho é o fato que esses novos formatos de apresentação da dramaturgia deslocam a leitura para o nível da experimentação e os artistas envolvidos são provocados não apenas pelo sentido, mas também pela materialidade das ilhas de memória.

Como dito no início desse nosso trabalho, seguimos em fluxo contínuo de pesquisa artística e esse artigo está bem longe de elaborar uma consideração final, é apenas um elemento reflexivo dentro da trajetória do nosso coletivo teatral.

Penso também que essa pesquisa pode dialogar com os coletivos artísticos de Belém, pois a troca de metodologias de trabalho e experiências artísticas que compartilham um mesmo campo ético de criação abre novas possibilidades de olhares para seus próprios processos de trabalho.

Assim aconteceu comigo em Belém, fui atravessado por esse curto e intenso convívio, fui afetado e modificado pela diversa produção cultural dessa cidade e pela

intensa luta que fazem para que as experiências artísticas ultrapassem os muros da universidade e transformem sua cidade e região.

Grato pelo convívio e viva a dramaturgia nacional, que ela siga o exemplo de Belém e debata de forma democrática as contradições do nosso país.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA SALES, Cecília. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

BARBOSA, Jorge Luiz. *O caos como imago urbis: um ensaio crítico a respeito de uma fábula hiper-real*. *Revista GEOgraphia*, (v.1), (n.1), (p.59-69), 1999.

CARDOSO LIXA, Helena. *O caos que submerge águas silenciosas – laços poéticos entre a cidade e o artista da cena*. Campinas, 2017. Número de páginas 134f. Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil.

_____. *Diário de bordo 2017*. Caderno de artista, São Paulo, 2017.

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRISTINA NUNES PAIS, Ana. *O Discurso da Cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

EASTWOOD ROMAGNOLLI, Luciana; MUNIZ, Mariana de Lima. *Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti*. *Urdimento*, UDESC, (v.2) (n.23), (p. 251-261), dezembro de 2014.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petropolis, RJ: Editora Vozes, 2015.

LINS CALDAS, Alberto. *Oralidade, texto e história. Para ler a história oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Editora Ática, 1993

ROCHA LIMA, Eduardo. *A cidade caminhada... o espaço narrado*. *Revista Redobra*, FAUFBA. (N.11), (p. 202 – 211), 2013.

CIRCO-TEATRO E SUAS DRAMATURGIAS.

Erminia Silva²⁶

Mina.silva@gmail.com

A cada vez que uma pesquisa sobre a produção das artes do circo tem início, inúmeros conceitos representação são levantados. É normal, e isto vale para qualquer campo de pesquisa – acadêmico ou não. Mas, é preciso pensar que alguns (ou muitos) desses conceitos utilizados para definir o que significa as várias práticas circenses, carregam em si uma firme proposta de serem “a verdade” ou respostas únicas, contendo “verdades absolutas” sobre o que se quer demonstrar. Nesse sentido, proponho não trabalharmos com conceitos representações, ou seja, definições pré-estabelecidas que tentam, de antemão explicar e/ou encaixar sobre as fontes pesquisadas, para torná-las universais no tempo e .

Não é possível realizar essa tarefa sem entender o quanto há, aí, inscritas histórias de vidas e de existências, experiências fabricadas por vários artistas, circenses que construíram e constroem a diversidade de formas de se produzir o circo/circo-teatro/música/teatro/dança, tudo junto e ligado, coproduzidos ao mesmo tempo, rizomáticos.

O tema aqui é sobre o circo-teatro e suas dramaturgias, e já de início parabeno o título da mesa pensada no plural das dramaturgias circenses da teatralidade circense, em uma de suas expressões como circo-teatro.

Não são poucas as vezes que tenho interrogado e problematizado a maneira como vários grupos distintos – artistas diversos (entre eles os circenses), alunos/artistas, professores/artistas, pesquisadores, jornalistas, agentes culturais - relacionam-se com a produção dessas artes e de suas memórias. A maioria desses grupos é composta por jovens, oriundos ou não de escolas de circo, de circo social, formação autônoma, inclusive os circenses de circos itinerantes denominados de “tradicionalistas”. Em geral, são tratadas com certo “senso comum” de definições “prontas” ou mesmo uma urgência por definições, como se não carregassem em si história, potências, disputas no campo das relações de poder e saber. Como se fosse possível apenas um conceito para definir a complexidade, as misturas,

²⁶. Doutora formada pela IFCH – Unicamp – História Social em 2003. Este texto tem como referências meu livro **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense** (2007); e Artigos de 2019 (**no prelo** junto com Daniel de C. Lopes); 2015 e 2018 (junto com Daniel de C. Lopes), 2011, 2009a, 2008, 2006.

antropofagias, transversalidades, pluralidades de encontros polissêmicos e polifônicos, de cada período, da constituição do espetáculo circense e, principalmente, dos corpos artísticos.

O circo-teatro, assim como a teatralidade circense, ontem e hoje, tem sido foco de interesses relevantes, mas como regra tem se construído uma certa memória de que o circo-teatro se constituiu como um “gênero teatral” muito específico, e não como teatro no circo, na sua multiplicidade/transversalidade enquanto linguagem artística. Proponho aqui tentar a possibilidade de lançar novos/outros olhares e questões sobre as complexas relações entre os agentes envolvidos na construção do espetáculo: os circenses; os artistas não-circenses, que se apresentavam/apresentam nos palcos/picadeiros; o público e empresários da comunicação.

Tudo isso está mais interligado do que se imagina. Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. (SILVA; ABREU, 2009).

Nossa proposta é analisar os processos dos fazeres circenses tendo por base a seguinte questão: em que momento do processo histórico das artes circenses nós, sujeitos implicados com essas artes, estamos inseridos hoje, tendo em vista sua produção artística, cultural e social? Ao tentarmos enfrentar essa questão com pesquisas das fontes – orais, documentais, escritas, poéticas, musicais, educacionais, entre muitas outras –, nos colocamos frente a trajetórias, narrativas que se cruzam, se misturam, e, principalmente, disputam e selecionam memórias, ou seja, as inúmeras produções e seleções de memórias que se tenta produzir, qual o passado e o presente se pretende disputar. (SILVA; ABREU, 2009. LOPES; SILVA 2019 **prelo**).

Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX (SILVA; ABREU, 2009, p. 48).

Como historiadora/pesquisadora, um dos focos de minhas elaborações tratou da produção da memória das dramaturgias do circo-teatro nos últimos 40 anos. Por que faço esse recorte temporal? Porque houve um aumento significativo de procura pelo “resgate” das produções de memória sobre o tema, nesse período. Com a entrada dos novos sujeitos históricos na produção da linguagem circense: alunos, mestres e proprietários de escolas de circo, autodidatas, circo social, entre muitos outros, houve também um aumento de alunos e

pesquisadores para dentro dos campos universitários, mas também não-universitários. O tema circo e seus correlatos, tornou-se foco de pesquisa diversos fazedores das artes cênicas.

Creio que sempre tenho me perguntado, quando me vejo diante desse tema, quais são as memórias que têm nos conduzido a compreender o circo-teatro no Brasil e como elas são ou foram produzidas? Quais as memórias que os chamados “tradicionais” portam e produzem? Quais têm sido oficializadas pelas publicações e pesquisas de estudiosos acadêmicos ou não?

A história polifônica e polissêmica do circo brasileiro nos autoriza mais a falar em teatro no circo apresentando todas as modalidades possíveis de representações teatrais do que em circo-teatro como um gênero único, ou pelo menos dois, como se tem definido: comédia e (melo)drama (SILVA, 2009a).

A formação do artista circense em cada período histórico e dentro do complexo significado do conceito de teatralidade circense, sempre esteve em sinergia com as mais variadas formas de expressões artísticas e que eram constituintes do espetáculo circense. É comum análises que tomam os circenses como artistas que apenas “replicavam, copiavam, imitavam” as diversas artes para dentro de seu espetáculo. Essa é talvez uma das “rápidas” análises do que se faz do chamado “passado” do circo.

Uma das principais características do fazer circense de todo o século XIX até pelo menos 1950, era sua contemporaneidade com a diversidade de gêneros teatrais, musicais e da dança produzidos, o que garantia presença nos palcos/picadeiros diálogo e mútua constitutividade que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. O corpo do artista/ator nesse contexto era uma multidão: acrobata, autor, ator, cantor, dançarino, músico, cenógrafo, figurinista, sonoplasta, maquiador, coreógrafo, produtor, entre muitos outros.

Nesse sentido, o debate realizado tem a intenção de trazer à tona a ideia de que conceitos como estes efetivamente têm história, são compostos por multiplicidades e precisam ser analisados a partir de quem os inventou(a), além do como e quando foram e são inventados. Devem ser analisados pelos diálogos que realizam com uma rede quase que infinita de intensas criações, invenções e disputas em cada um dos processos históricos. E, mesmo assim, não se pretende que ao fazer tudo isso se esgote o entendimento de um ou vários deles, pois como multiplicidade, não há conceito que não remeta a outro e assim infinitamente. Os “conceitos se acomodam uns aos outros, superpõem-se uns aos outros” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 1992, p. 15-48), agenciam-se.

Vamos ao tema, ou melhor, vamos às fontes, mas principalmente vamos “pegar nas mãos” dos que participaram e participam dos processos de construções das artes do circo – em qualquer período histórico – e com eles caminhar e acompanharmos a diversidade de produção dos movimentos da vida, dos seus modos de se constituírem, vamos reconhecer a multiplicidade, a multidão que habita cada fazer artístico, cada território, sempre atravessado e transversalizado por tudo o que está acontecendo nos encontros, que são milhares; portanto, milhares de formas, narrativas, disputas.

Proponho começar de trás para frente no tempo²⁷.

Em 2007 e 2008, na grande São Paulo, apresentaram-se pelo menos nove circos: Beto Carreiro, Nacional da China, Plume, Roda Brasil, Soleil, Spacial, Stankowich, Zanni, Vox, sendo seis nacionais e três estrangeiros. Por influência direta da estreia do Cirque du Soleil pela primeira vez no país, artistas, empresários e pesquisadores circenses brasileiros foram procurados exaustivamente pelos jornalistas, que produziram inúmeras reportagens sobre o tema. (Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Veja, Carta Capital, Bravo, Rede Globo de Televisão, diversas estações de rádio, com programas de cobertura nacional; entre outros).

Dentre as abordagens temáticas nas reportagens, além de alguns textos de intelectuais da cultura e críticos teatrais, uma esteve em todas: o circo estava [na] ou tinha virado moda. O Soleil é visto como o “enunciador” de uma “nova” linguagem artística que “revolucionou” a técnica circense, uma empresa que entra na categoria de “circo novo, novo circo ou circo contemporâneo”. Além do fato de não usar animais, possui artistas de diversas nacionalidades (mais de quarenta), produz números que sofrem influência do teatro, do próprio mundo do circo, da ópera, do balé e do rock. Há contorcionismo, malabarismo, palhaços e trapezistas, fazendo uso de músico ao vivo, coreografia, cenografia, dança; porém, segundo aquelas reportagens, realizados de forma diferente do “tradicional e antigo” modo de se fazer circo, pois há um fio condutor, uma unidade no espetáculo e não “apenas” uma sequência de números. Possui os mesmos ingredientes que um espetáculo teatral, com um diretor, um coreógrafo, um compositor, os figurinos criados para o espetáculo, um cenógrafo, um iluminador.

²⁷ Esse debate tem como referência o meu livro **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense** (2007); e Artigos de 2019 (**no prelo** junto com Daniel de C. Lopes); 2015 e 2018 (junto com Daniel de C. Lopes), 2011, 2009a, 2008, 2006.

O conjunto destas elaborações carrega consigo as noções de que só atualmente: o circo virou moda, pois está tendo uma intensa aproximação deste com o teatro, caracterizando uma “cirquização” do teatro ou uma teatralização do circo.

As pesquisas sobre o circo dos séculos XVIII, XIX e parte do XX, que utilizam como fontes jornais, revistas, memorialistas, imagens, propagandas, entrevistas, folhetos musicais, que permitem entrar em contato com a produção das memórias de homens, mulheres e crianças circenses, põem em dúvida o conjunto daquelas elaborações. Vou fazer referência à minha pesquisa que resultou no livro **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**.

Em uma revista publicada no Rio de Janeiro, sobre o mundo do teatro, o jornalista, advogado e dramaturgo, responsável pela editoração da mesma, expressava uma confusão frente a alguns espetáculos circenses que estava assistindo. Denominava-os como “novo circo”, pois apresentavam: teatro falado, cantado e dançado; números de circo e música ao vivo. Nas entrelinhas revelava a ideia de que o espetáculo circense fazia parte de um novo circuito de produção e consumo de massa dos bens culturais, particularmente o cinema e disco, e se constituía em um espaço e tipo de espetáculo que incorporava inovações tecnológicas e profissionais de várias outras áreas artísticas, como cenógrafos, figurinistas, adaptadores musicais, iluministas, e, por fim os que eram responsáveis pela *mise-en-scène*.

Entretanto, leitor, não se engane. A reportagem acima não se refere a um espetáculo do Soleil e nem de grupos formados de 1980 para cá; foi publicada na revista *O Theatro*, há 108 anos, em junho de 1911, pelo jornalista Januário d’Assumpção Ozório, que expressou suas confusões e admirações pelas “descobertas” daquele “novo circo” que assistia.

Através da descrição de um espetáculo assistido por este jornalista, sabemos que no mesmo havia: exímios acrobatas (solo e aéreo), de diversas nacionalidades - italianos, japoneses, espanhóis, brasileiros, franceses, argentinos, romenos; palhaços que realizavam mímicas, cantavam, tocavam instrumentos musicais e dançavam. Após estes números, os mesmos artistas acrobatas se juntavam a diversos artistas e técnicos da cidade do Rio de Janeiro – cenógrafos, coreógrafos, dançarinos, músicos e cantores que gravavam discos, maestros, dramaturgos e adaptadores de peças teatrais para o circo – para encenarem uma peça teatral na qual havia uma mistura de representação, música tocada, cantada e dançada, mais acrobacias.

O nome da peça era *A Viúva Alegre*, opereta de Franz Léhar, em 03 atos e 04 quadros, adaptada para o palco/picadeiro do Circo Spinelli por Benjamim de Oliveira, apoiado na tradução de Henrique de Carvalho e na parceria com o maestro Paulino Sacramento. A adaptação pressupunha a representação em fala e canto pelos próprios artistas acrobatas e convidados, sem o auxílio do ponto.

Mesclada à apresentação dos atores/acrobatas no palco/picadeiro, seriam passadas projeções elétricas do filme homônimo, caracterizando um espetáculo “multimídia”. O papel principal masculino seria representado por Manoel Pedro dos Santos, mais conhecido como Baiano; no papel principal feminino, da viúva, estaria Lili Cardona. Cenário e figurinos por conta de Ângelo Lazary junto com Chrispim do Amaral. E, por fim, *mise-em-scène* e adaptação de Benjamim de Oliveira.

Para quem não sabe Baiano foi um dos principais cançonetistas da história da música no Rio de Janeiro (considerada nacional), o primeiro cantor brasileiro a aparecer nas gravações de cilindros e chapas feitas no Brasil. Lili Cardona era filha de pai espanhol e mãe inglesa, artistas circenses. Sua formação profissional circense permitia que ela fosse: acrobata, equilibrista, ginasta excêntrica, aramista, além de ter formação teatral e de dança (tia de Oscarito). Paulino Sacramento era compositor e músico de teatro e regente de banda. Ângelo Lazary junto com Chrispim do Amaral – dois nomes importantes da história da cenografia brasileira foram os pintores dos telões de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Com relação à mistura de representação teatral com telão de cinematógrafo ao fundo projetando a valsa principal da opereta, não há explicações mais detalhadas sobre o uso dessa tecnologia nas produções teatrais, propriamente dita, naquele período. Entretanto, importa destacar é as incorporações de saberes tecnológicos em todos os sentidos, inclusive a produção de conhecimento, na constituição da teatralidade circense, sempre esteve em sinergia com o período/lugares e os encontros experienciados. A memória produzida pela história oficial do teatro sobre os primeiros espetáculos teatrais, cômicos e musicais, no Brasil, que utilizaram projeções em telões contracenando com atores, indica a década de 1980 como este momento. Ou seja, esse é um dado a mais a ser incluído e problematizado pela historiografia do teatro e do cinema.

Com o intuito de tensionarmos ainda mais a disputa das memórias selecionadas por parte de jornalistas, escritores e pesquisadores sobre os conceitos representações das

dramaturgias circenses os quais tornam “chapados” ou “universais” a teatralidade circense e suas dramaturgias, voltaremos um pouco mais na história.

Em outros jornais, alguns anos antes de Januário, espetáculos circenses já provocavam reações de surpresas e encantamentos. Um cronista que não se identificou no jornal *Gazeta de Notícias* (RJ), em junho de 1907, escreveu: “Tudo é moda. Os artistas de circo têm também a sua hora de moda e de aplausos esplêndidos”.

Para esse articulista, os espetáculos circenses estavam adquirindo visibilidade porque “revolucionavam” o modo de fazer circo, na medida em que agregavam as diferentes formas de expressão cultural do período – música ao vivo, dança, teatro, acrobacia. Significavam um corte entre o antes e depois, era um circo “novo e contemporâneo”, que nada tinha a dever ao que era feito antigamente. Este tipo de espetáculo polissêmico e polifônico também incorporava invenções tecnológicas, como a energia elétrica, o cinematógrafo e o gramofone, por exemplo.

As reflexões e análises que estes espetáculos mencionados provocaram nos intelectuais letrados, não se restringiram ao espetáculo em si, mas também ao lugar no qual o espetáculo era realizado. Os circenses não se limitavam a usar apenas o círculo da pista, mas ocupavam palcos teatrais italianos, *music halls*, cabarés, ruas, praças, zoológicos, coliseus, teatros de arenas.

Por isso coloco em dúvida as descrições sobre o “vanguardismo” da década de 1980.

Se em 2006 e 2008, o fato do espetáculo circense ter se “libertado” das limitações da pista, indo para outros palcos ou rua, é apontado como definidor de “vanguarda”, vale a pena assinalar que o fazer circense no século XIX e parte do XX, por essa razão, deveria ser considerado “ultra-vanguardista”, sem deixar de gerar reações dicotômicas entre admiração e tensão.

Voltando um pouco mais na história.

Em 1893, um circo estreava no principal teatro da cidade do Rio de Janeiro (quiçá do Brasil), e foi assim anunciado pelo jornal *O Paiz*: “O teatro S. Pedro de Alcântara [atual João Caetano], transformar-se-á ...em circo”.

A primeira menção à estreia foi de Arthur Azevedo, que, apesar de não ter assistido o espetáculo, escreveu na primeira página do jornal. Seu texto explicita a preferência do público pelo circo, em detrimento do que considerava um teatro sério. Arthur passa uma informação e

um problema importante para si e escreveu com muita indignação: como se permitiu que aquela imponente construção arquitetônica da Praça Tiradentes, referência teatral da capital federal, de “tão gloriosas tradições artísticas”, um “símbolo do teatro erudito” brasileiro, fosse transformado em circo?

A companhia que iria ocupar o S. Pedro era dirigida por Frank Brown, inglês naturalizado argente, composta por “50 artistas, 25 cavalos, cachorros, porcos, cobras amestradas etc., etc. e etc.”. Na programação constavam diversos números acrobáticos aéreos e de solo, bem como artistas especializados em montagens de pantomimas e *clowns* músicos, como Affonso e Henrique Lustre, e Bozán (que havia se iniciado como cômico na companhia dos Podestá). Além dessas, duas eram as atrações principais das propagandas: a artista equestre/atriz/dançarina Rosita de La Plata e, como disse um cronista da época, o “clou do espetáculo”, o transformista francês Mr. Casthor.

Além da invasão do palco teatral, era também problema o tipo de espetáculo apresentado, pois os artistas circenses aliavam acrobacia com representação teatral, dança, música ao vivo, tecnológicas que mexiam com a cenografia, coreografia, figurinos, maquiagens e iluminação. Tudo isso era de um lado ousado e de outro equivocado para intelectuais, letrados e dramaturgos da época, pois o teatro sério deveria ser uma escola que civilizaria o público, leia-se povo ou nação, com temas que o levasse refletir sobre questões da moral e costumes. Espetáculos com dança, acrobacias, risos, música e teatro, alienavam as mentes.

Apesar dos problemas, que essa mistura de artistas e gêneros provocava nos intelectuais, era sucesso total de público. Tanto os intelectuais e jornalistas europeus como os brasileiros, do período, diziam que artistas circenses e teatrais que se misturavam, estavam inventando moda, queriam criar uma forma de arte que acabava por denegrir o que era o “verdadeiro teatro” e o que era o “verdadeiro circo”.

É importante observar que as disputas entre as tentativas de se construir “modelos” e “verdades” para analisarem e compreenderem o processo histórico circense, tanto no Brasil como no mundo, de modo dicotômico e excludente entre um tal “passado morto” em contraponto com um tal “contemporâneo vivo”, não está presente só nas últimas décadas, sempre existiram.

Quando Arthur Azevedo, em 1908 mostrou-se horrorizado pelo fato de uma companhia circense ter ocupado o teatro S. Pedro de Alcântara, afirmando que “um teatro não vale um circo”, estava acompanhado por uma parte da elite intelectual dramaturgos/escritores/jornalistas da época que mesmo “descobrimo” um espetáculo circense que continha teatro, acrobacias, música, danças, etc., “o Teatro” com “T” maiúscula, só acontecia em edifícios considerados “templos nacionais”. Mas, para além disso, para aqueles, em particular, que eram também autores teatrais, como Arthur, e também Machado de Assis (entre outros), “teatro e circo eram atividades artísticas que não deveriam se misturar, ou melhor, cada um deveria ocupar o seu espaço. Era somente o teatro que estava ligado à formação da ‘nossa nacionalidade’”. Pois, o espetáculo circense para eles não era dramaturgo, ou seja, os corpos circenses se restringiam, ou eles queriam que se restringisse a apenas ações acrobáticas. A arte de compor e de representar em cena baseados em um texto escrito e falado, era privilégio do “Teatro”.

As produções teatrais de autores circenses ou não, sempre estiveram presentes desde as origens do que se denominou espetáculo circense, isto porque os corpos dos artistas em geral não eram compartimentalizados. As fronteiras corporais eram atravessadas por multidões de formas de vivências/experiências, flexíveis, múltiplas, pelas expressões artísticas na maioria dos artistas presentes no final do século XVIII ao início do XX, seja em que lugar estivesse se apresentando, eram portadores de saberes, práticas e produção de conhecimento de tudo o que estava disponível, em termos artísticos.

Mas, nunca sem muita tensão. Quanto mais homens, mulheres e crianças produziam espetáculos transversalizados, atravessados por todas as expressões artísticas, mas principalmente porque tinham a ousadia de misturar todos e quaisquer gêneros teatrais em voga com acrobacia, música, dança, animais, mais críticas, estranhamentos e por vezes tentativas de censuras apareciam nos textos de uma parte importante da elite intelectual.

Entre as diversas formas de denominações das peças encenadas pelos circenses, mas também vários teatros (sérios, e mesmo os chamados ligeiros ou alegres) no período que vai até os anos 1930, eram as farsas e as pantomimas.

Com relação às farsas, não será possível aprofundar estudo sobre esse tema, então proponho que leiam *Circos e Palhaços no Rio de Janeiro – Império*, disponível on line no site Circonteudo, produzido por mim e Daniel de C. Lopes (2015). Aqui apenas apontarei a quantidade variada de nomeações: farsa mímica, farsa fantástica, farsa cômica, opereta-farsa,

farsa dramática-fantástica, farsa de estilo nacional, sendo também denominadas farsa ao mesmo tempo de mágica e burleta. Muitas delas continham vários atos, quadros e diversos números musicais compostos pelos próprios circenses, artistas locais – autores e cantores – ou adaptação/paródia de peças (cômicas ou não) presentes em vários formatos de apresentações, como no teatro de vários tipos – fechados, abertos, nas ruas etc.; não era apenas de um ato, mas de vários, como era comum também nos circos, com muita música e dança que faziam sentido para o público da época.

Além da farsa, a forma de nomear as várias representações teatrais até pelo menos os anos de 1930, era pantomima. Esta não pode ser vista apenas como uma forma “não falada” de expressão cênica e gestual, pois o mimo muitas vezes falou. Robson Corrêa de Camargo (2006), em sua pesquisa, apesar de não ter se proposto a estudar as origens circenses, acabou nos auxiliando quando descreve e analisa a produção da pantomima como um gênero teatral. Mostra que, por seu modo de apresentação não ter no texto a única base de ação, até recentemente foi desconsiderada por certa visão oficial como uma forma de “teatro”. Como texto espetacular, não baseado apenas no escrito, caracterizava-se “por ser uma forma híbrida, amalgamada não apenas do cruzamento dos gêneros diversos, entre os quais se apresentava”, mas porque se destinou, também, à apropriação de culturas distintas. Na história do teatro a pantomima tem uma larga tradição, tendo sido nos séculos XVII e XVIII um gênero muito em voga na Europa, particularmente nas feiras francesas e teatros ingleses. Nas descrições das atuações dos artistas das feiras desse período encontramos diversas características que estarão presentes nos grupos responsáveis pelo processo de constituição dos circenses, no final do XVIII: apresentavam uma variedade de números, como trapézio, equilíbrio, engolidores de fogo e de espada, ilusionismo, animais treinados, pernas de pau, música, representações, histórias, performance, “tudo misturado e construído ao mesmo tempo”.

O espetáculo teatral, na sua forma pantomímica não se constituiu como “unidade” genérica coerente. “O pantomimeiro agia sempre sobre a música, usasse ou não a palavra. O mimo sabia recitar e declamar, assim como mimicar o monólogo cantado pelo coro”.

Dentro desse tipo de espetáculo teatral, a assimilação explícita das estruturas dos outros gêneros existentes, como as músicas repetidas de operetas ou das comédias musicais, ou da paródia contínua traziam não apenas a introdução dessas estruturas ou elementos destes outros estilos dramáticos, mas também implicitamente uma crítica aos limites pré-

estabelecidos dos gêneros ou formas teatrais contemporâneas. O teatro da pantomima, mesmo emudecido ou gestual, estará sempre em diálogo. (CAMARGO, 2006)

A forma de nomear como pantomima, muitas vezes era acompanhada de “complementos” definidores numa tentativa de explicar mais o roteiro. Dessa forma, encontramos: pantomima-farsa-comédia equestre, pantomima militar, pantomima paródia cômica, burlesca, pantomima histórica, pantomima aquática, pantomima sainete, pantomima revista de costumes, pantomima oriental, pantomima histórico-dramática-cômico-militar, pantomima fantástica, pantomima cantada, pantomima tauromáquica, pantomima farsa, entre outras.

Toda essa mistura provocava, às vezes, confusão por parte dos cronistas e críticos teatrais, na hora de classificar o que estavam vendo. Um dos jornalistas referidos acima definiu *O colar perdido* como uma espécie de “mágica, farsa, opereta, pantomima”, um gênero, afirmou ele, “pode-se dizer, criado” por Benjamim de Oliveira. À parte a forma como eram nomeadas, estavam se tornando cada vez mais abrangentes os tipos de peças que eram incorporadas, no sentido da trama, dos diálogos, do leque de parcerias. Foi, por exemplo, o caso da “farsa dramática-fantástica”, *A princesa de cristal*, texto de um conto francês, traduzido por Chrispim do Amaral para Benjamim de Oliveira, composto por um prólogo, três quadros e uma apoteose, e 33 números de músicas escritos por Irineu de Almeida.

Com uma alta dose de ousadia, mesmo estando sempre no centro de críticas ferozes que o espetáculo circense não era nem arte, como poderia almejar dizer que possuía dramaturgia, acredito que foi difícil mesmo para muitos deles do século XIX, mas também do XX, montagens que eram consideradas “desrespeitosas” com relação à produção teatral séria. É o caso da montagem da *Flauta Mágica* que foi apresentada até pelo menos a década de 1930. Na releitura circense, passou a ser chamada de *A flauta mágica ou Um julgamento no tribunal da inquisição*. É difícil supor como foi interpretado o enredo dessa ópera. Não se sabe, também, quem fez e como foram feitos os papéis de Tamino, Pamina, Papageno, entre outros. “Só se sabe que a pantomima foi apresentada com a participação de toda a companhia, numa mistura da música original com os ‘requebros’ dos palhaços, que também dançavam e tocavam o lundu, com um final da peça, assim descrito: ‘Tudo dança!!! Confusão completa!!!’” (SILVA, 2009, p. 141).

Diversas obras literárias foram adaptadas para os palcos/picadeiros, com distintas forma de nomeação, até pelo menos a década de 1970 nas regiões sul e sudeste; mas no norte

e nordeste prevaleceram mais tempo, sendo que ainda hoje estão presentes em circos itinerantes de lona nos municípios do interior, na maioria tendo o personagem palhaço como fio condutor.

Uma destas adaptações que provocou iras, apresentada no formato de pantomima, parodiava não só um dos principais romances da história da literatura brasileira, *O Guarani*, de José de Alencar, mas também fazia adaptação para a banda da companhia da ópera homônima de Carlos Gomes, a partir do libreto de Antônio Scalvini e Carlo d'Ormeville. Anunciada com o título *D. Antônio e Os guaranis (Episódio da História do Brasil)*, a propaganda informava que aquela pantomima tinha sido inspirada na obra de José de Alencar, tendo Benjamim de Oliveira representando Peri.

A partir do início do século XX ampliava-se o leque das peças teatrais, acompanhando ainda outras produções do período: drama, drama fantástico lírico, drama nacional, peça dramática, drama cômico, drama cênico, peça de costumes, peça de costumes marítimos, comédia, alta comédia, opereta, opereta fantástica, revista do ano, revista de costumes nacionais, revista brasileira, e melodrama. Este último, na memória produzida hoje pelos circenses “tradicionais” com acima dos 60 anos, será marcante, mas também para parte de pesquisadores que insistem em afirmar que os artistas do circo-teatro do passado só faziam melodrama e comédia.

A quantidade de adaptações dos mais variados gêneros literários, teatrais copiados, produzidos, fabricados, misturados foi tão grande nesses últimos 300 anos de história de circo, que só podemos falar em milhares de dramaturgias, não sendo possível criar um verbete que dê conta dessa diversidade.

É possível fazer teatro no circo com as peças antigas, mas atualizando-as em todos os sentidos estéticos inventados até esse século XXI. É desejável fazer teatro no circo com novas peças escritas, ocupando o espaço da lona, das ruas, praças, teatros em toda a sua plenitude.

Com as escolas de circo, o circo social, grupos de palhaços (autônomos, na área da saúde etc.), o circo na universidade, há novas formas de implicação e inserção dessa linguagem nas cidades. Os artistas formados e formadores destes espaços, moradores fixos desenvolvem novas formas de organização do trabalho. Estes desdobramentos têm criado necessidades para a produção do conhecimento sobre o circo, gerando novas demandas para a ampliação da pesquisa acerca do tema para dentro dos muros acadêmicos. Tudo isto é novo na

história do circo. Entretanto, ter como característica a contemporaneidade – na sua expressão estética, artística e tecnológica, não é uma novidade, como vimos.

Os vários fabricantes de histórias das artes do circo que se constituíram pós-década de 1980, diferem em seus modos e métodos de formação daqueles circenses que se produziam para dentro do modo de organização do trabalho do circo-família. Mas, em todos os períodos históricos são, como eram os “da lona”, fazedores dessa arte e, portanto, possuem características simétricas ao mesmo tempo em que os diferenciam; são portadores de um fazer transversal, que não é privilégio de nenhuma arte, porém, no caso das artes do circo, a transversalidade se constituiu como o principal modo de viver e de produzir-se. Mesmo os itinerantes de lona, de famílias de circo, também são, hoje, novos sujeitos históricos produtores de linguagens circenses, pois, como estão em sintonia com seu tempo, passaram por modificações significativas. Heranças não significam não mudanças. Nenhuma produção herdada é estática, ela é viva, é sempre transformada e cria algo novo, que, ao mesmo tempo em que contém a anterior, propõe a diferença que, por sua vez, possui semelhanças. Diferença enquanto herdeiros produzidos a partir da antropofagia que digere todas as características dos envolvidos; diferença como sujeitos históricos em cada período.

É inegável a qualidade e quantidade de produções circenses teatrais de grupos distintos formados a partir dos anos 1980/90 até hoje. Entretanto, a disputa de conceitos representação que tentam excluir o outro, construindo um “passado” morto, produz também fazeres excludentes. Uma parte da produção europeia e americana insistem nessa forma de compreender o processo histórico do fazer circense, sempre a partir de suas localidades para o resto do mundo. Mas, sempre pergunto a eles e às suas produções: será que se deu de forma homogênea em todos os países, cidades, ruas e praças europeias? Será o passado tão homogêneo a ponto de falarmos de um passado e um presente?

A quantidade de adaptações dos mais variados gêneros literários, teatrais copiados, produzidos, fabricados, misturados foi tão grande nesses últimos 300 anos de história de circo, que só podemos falar em milhares de dramaturgias, não sendo possível criar um verbete que dê conta dessa diversidade.

A multidão de anônimos que produziu uma forma de espetáculo artístico que se denominou circo e circo-teatro, do final do século XVIII e início do XIX até o século XXI, foram e são os artistas desse modo de produção artística herdeira de outras multidões. Assim, assumimos a perspectiva de que estudar, pensar, levantar fontes das histórias dos artistas

circenses não é só acessar o "passado morto", é o ir fazendo aqui e agora perante um passado reinventado na disputa. Todos nós somos protagonistas, fazedores de história e todos somos sabidos, temos um diálogo/disputas/tensões/imitações/cópias/misturas constantes com os saberes já produzidos e o que se está produzindo.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Robson Corrêa de – “A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto”, in *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. outubro/novembro/ dezembro de 2006. Vol. 3 - Ano III - nº 4. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/APRESENTACAO_DO_DOSSIE.pdf. Pesquisado em 23.07.2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “O que é um Conceito?”. In: **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 15-48.

Disponível em: <https://pedropeixotoferreira.files.wordpress.com/2014/03/deleuze-gilles-guattari-fecc81lix-o-que-ecc81-a-filosofia.pdf> p. 21. Pesquisa realizada em 07.05.2019.

Lopes, Daniel de Carvalho; Silva, Erminia – **Circos e Palhaços no Rio de Janeiro: Império.** Lilian Moraes e Richard Riguetti (Grupo OFF-Sina), 2015.

Lopes, Daniel de Carvalho; Silva, Erminia – “**A contemporaneidade da linguagem circense no Rio de Janeiro do século XIX**”. In: *ILINX – Revista do Lume*. Campinas: ILINX – Revista do Lume – Núcleo Interdisciplinas de Pesquisas Teatrais da Unicamp, n. 13, 2018 – pp. 12-24.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia - **A contemporaneidade da teatralidade circense: diferenças e re-existências nos modos de se fazer circo.** 2019 no prelo.

Silva, Erminia – “**Anjos do Picadeiro: história em ato**”. In: *Revista do Anjos do Picadeiro 5*. Edição bilíngue (por/ing). Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo; Editores Ieda Magri e Sidney Cruz, Publicação do 5º Encontro Internacional de Palhaços, dezembro de 2006, pp. 8-19

Silva, Erminia – **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo: Editora Altana, 2007

SILVA, Erminia: “**O circo sempre esteve na moda**”. In: Daniel Lins; Beatriz Furtado. (Org.). **Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos.** 1ed. Fortaleza: Hedra, 2008, v. 1, p. 90-97.

SILVA, Erminia; ABREU, Luíz Alberto de – **Respeitável público... o circo em cena.** Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009.

Silva, Erminia – “**Circo-teatro é teatro no circo**”. In *Revista Anjos do Picadeiro 7 – Encontro Internacional de Palhaços*. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo/Petrobrás; Editora: Ieda Magri, pp. 32-51, maio de 2009a.

Silva, Erminia – “O novo está em outro lugar”. In **Palco Giratório, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas.** Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, 2011, pp. 12-21, 108p.

CRIAR A REALIDADE DO FUTURO ATRAVÉS DA DRAMATURGIA DO PRESENTE

Ricardo Cabaça

ricardo.33animos@gmail.com

0.

Antes de mais quero agradecer o convite que me foi endereçado pela Universidade de Belém do Pará e pela professora Bene Martins, a alma do Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida. Foi realmente importante ministrar uma oficina de dramaturgia e poder conversar convosco, alunos, artistas e investigadores de Belém.

Obrigado pela hospitalidade e pelos novos amigos que levarei para sempre comigo!

Precisamos de falar sobre tempo, o tempo que nos rodeia, o passado, presente e o futuro. O tempo na dramaturgia e o tempo da dramaturgia. A noção de tempo é algo em permanente evolução e nos últimos dois séculos, a sensação é a de que o tempo passa mais rápido, tornando-se mais veloz com o próprio passar do tempo. Naturalmente que este acelerar do tempo está intrinsecamente relacionado com a Revolução Industrial, com as consequências das duas Guerras Mundiais, assim como pela forma como a ciência evoluiu nessas décadas. Os tempos são outros, apetece dizer. Quando no passado folheávamos tranquilamente um livro, escrevíamos uma carta, conversávamos durante horas, concentrados apenas nas palavras do interlocutor, hoje consideramos longo um texto que ocupe mais do que um ecrã, ficamos stressados se não recebemos a resposta ao nosso email cinco minutos depois de termos enviado o nosso, intercalamos a nossa conversa com uma espreitadela ao telemóvel. Os tempos são outros, de facto, mas na dramaturgia, como é que podemos considerar o tempo?

Em meia-hora não poderei falar sobre tudo aquilo a que me proponho, até porque teria de visitar e refletir sobre toda a história da dramaturgia. No entanto, vou dividir a minha comunicação em três partes: a dramaturgia no passado, a dramaturgia no presente e a dramaturgia do futuro.

Naturalmente que a minha comunicação não é um ajuste de contas com o passado, não pretendo de forma alguma acusar ou apontar o dedo à dramaturgia que foi escrita desde o século V antes de Cristo até aos nossos dias. A perspectiva do tempo era radicalmente diferente e hoje, no século XXI temos a perfeita noção da volatilidade do tempo.

1.

Pensando naquela que é considerada a origem do teatro, embora não seja de todo consensual, vamos considerar os oitenta anos do Teatro Clássico Grego. Ao longo destas oito décadas o teatro na Grécia testemunhou grandiosas transformações, não só pela mudança de estrutura dos espetáculos com a introdução de mais elementos no coro, o número de protagonistas, mas sobretudo pela evolução dramaturgica. Nestes oitenta anos a perspectiva dramaturgica e a abordagem ao quotidiano e à Polis foram essenciais para que a aura do teatro grego clássico fosse realmente fantástica. Estes oitenta anos são o resultado das peças que chegaram até aos nossos dias, lembrando que as 32 tragédias pertencem apenas a três tragediógrafos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Não me debruçarei em detalhe sobre as peças, porém, quero analisar a perspectiva do tempo nos três autores.

A obra de Ésquilo é tomada por uma perspectiva do passado, uma vez que as suas peças estão preenchidas pelos mitos gregos sempre numa perspectiva do tempo anterior, isto é, na Oresteia, nos Persas ou nas Suplicantes, assistimos a temas do passado como a Guerra de Tróia, o mito de Édipo, a invasão da Grécia pelo persas, entre outros mitos fundadores da Grécia. Podemos afirmar que há uma vontade em analisar a sociedade grega, partindo da ideia de que os deuses dominam o nosso destino, tornando a obra de Ésquilo a menos ousada dos três tragediógrafos. A exceção está nos Persas, pois a obra foi escrita pouco depois da guerra, tendo o próprio Ésquilo participado na Guerra de Maratona, ou seja, trata-se, sem dúvida, de uma obra do presente, talvez a exceção em Ésquilo. Nesta altura estávamos a entrar na fundação da Pólis e a obra de Ésquilo somente aflora esse aspeto, porém, sem nunca deixar de lado a interferência dos deuses na construção da sociedade grega. De um certo ponto de vista, é possível afirmar que Ésquilo tinha em mente a transformação da sociedade, contudo, não acreditava ou professava a possibilidade de serem as próprias pessoas a conduzir o destino. Desta forma, a obra de Ésquilo encerra em si um papel de temor aos deuses, em que os homens deviam reconhecer e praticar o culto divino de forma a que pudessem viver em paz.

Por outro lado, a obra de Sófocles já é uma evolução tremenda relativamente à de Ésquilo, na medida em que a interferência dos deuses é diminuta e permite que o destino das personagens seja fruto do acaso e não de decisões divinas. Se em Ésquilo não encontramos características humanas mais primárias, a não ser a vingança, em Sófocles temos a paixão de Antígona, o amor de Édipo, a ira de Ajax, etc. A obra sofocliana está assim assente em questões humanas, com pouca interferência dos deuses e profundamente enraizada na fundação da Pólis. É uma

obra para o presente grego e Sófocles, ao escrever as suas peças, tinha a perfeita noção do seu contributo para a organização da Pólis, não só pela introdução do Direito na dramaturgia, como também pela responsabilidade que as pessoas passavam a ter a partir desse momento, pois as decisões e o destino passavam a ser controlados pelas pessoas e não pelos deuses do Olimpo, no fundo, Sófocles escreveu as suas tragédias numa tentativa de estabelecer uma sociedade organizada e controlada pelo Homem.

Chegados ao terceiro tragediógrafo, podemos finalmente dizer que a dramaturgia de Eurípides é uma resposta e uma consequência do seu presente, ou seja, ele escreve em resposta àquilo em que a sociedade ateniense se transformou, uma Pólis desorganizada, caótica, sem valores ou ética que pudessem perspetivar um futuro tranquilo. Agora são os homens que conduzem o próprio destino, pouco habituados a ter essa liberdade e responsabilidade, rapidamente as pessoas experienciaram as consequências da república jovem, recém-criada. É o presente que está na obra de Eurípides, mas também as pessoas comuns, já não são os deuses ou a nobreza, mas pessoas simples e acima de tudo, uma das grande virtudes de Eurípides é o papel de destaque que deu a personagens femininas, como é o caso de Helena, Hécuba, Medeia, Electra ou Andrômaca. Dentro de uma perspetiva temporal, a obra de Eurípides é aquela que mais se aproxima de nós, aquela que contém mais traços contemporâneos. No entanto, nenhum dos três autores traçou um esboço de futuro, pois o tempo era outro e a possibilidade de mudança era vaga, isto é, não se pensava que a sociedade pudesse mudar em poucas décadas ou mesmo séculos, não existia tecnologia, comunicação, não se sabia quem vivia do outro lado do mundo ou sequer como era o mundo. Essa é uma vantagem dos nossos tempos.

Fazendo agora um salto temporal gigantesco e deixando de lado o teatro latino, até porque é uma consequência do teatro grego, ao mesmo tempo que é uma “imitação” do teatro que se fazia na Grécia, abordo agora o teatro medieval, mais concretamente os autos religiosos. Logo a seguir à queda do Império Romano em 453, a Igreja Católica tomou as rédeas da sociedade europeia, pelo menos nos países em que exercia influência direta. Uma das primeiras medidas foi proibir o teatro, pois o perigo que representava era enorme, não pelo risco de colapsar a sociedade, mas pela ausência de moral e regras que conduzissem as pessoas a uma vida controlada. Esta decisão vem do facto do teatro romano estar em profunda decadência e desregramento. Essencialmente a dramaturgia desenvolvida nos dez séculos que compõem a Idade Média são autos religiosos que tinham como propósito educar, vigiar e controlar as pessoas, sendo que as apresentações aconteciam dentro das igrejas. Os autos não tinham como perspetiva o futuro, uma vez que através da moral católica, o objetivo era voltar o pensamento

para o passado, sobretudo pela leitura da vida dos santos, servindo sem dúvida como exemplo, mas também com a intenção de não questionar o próprio presente, sendo primacial a manutenção do estado das coisas.

O teatro medieval é sobretudo religioso, não servindo de base para analisar a questão temporal que nos importa.

No período renascentista deparamo-nos com o ressurgimento em força da dramaturgia, sendo o marco para a sua constância, mas também o reaparecimento da figura do dramaturgo enquanto agente do teatro. Os grandes nomes deste tempo são William Shakespeare, Marlowe e Ben Jonson em Inglaterra, Calderón de la Barca, Lope de Vega e Cervantes em Espanha e Gil Vicente em Portugal.

O renascimento foi um período extraordinário e libertador, o Homem voltou a estar no centro do mundo, os deuses voltaram para o espaço divino e o destino voltou a ser humano.

Dos nomes referidos acima, vale a pena falar de William Shakespeare, não só por ser o nome maior da dramaturgia, como também aquele que, por ter uma obra mais vasta, tem um campo mais vasto para analisar a questão temporal dentro da sua obra. Ora, o teatro renascentista, além de ser caracterizado pela perspectiva do Homem, é também contemporâneo de transformações assinaláveis nas sociedades com a evolução das artes, da ciência, da arquitetura, etc., assim, este é um teatro de renovação e de implementação de determinados valores na sociedade. A obra do dramaturgo inglês, amplamente ligado ao seu tempo, ou seja, é uma dramaturgia do presente, não por via direta, mas sim pela via da metáfora, tomando a história e os mitos como exemplo para problematizar o presente. As peças de Shakespeare são marcadamente históricas, não o drama histórico tal como o conhecemos, mas sim pela importância da história para o presente da época. William Shakespeare, tal como aconteceu aos dramaturgos que o precederam, não tem uma perspectiva do virá a seguir, limitando a sua obra ao presente que vive, no entanto, sendo uma dramaturgia conectada com o seu tempo, permite-lhe construir uma visão muito ampla do Homem renascentista. Não podemos lamentar que nenhum autor renascentista tenha escrito em diálogo com o futuro, as limitações da época assim impuseram uma visão do presente e do passado, porém, um dos grandes contributos para a dramaturgia foi a solidificação da figura do dramaturgo.

Antes de entrarmos no século XX, importa espreitar o teatro francês dos séculos XVII e XVIII, nomeadamente Molière, Corneille e Racine, os grandes nomes da dramaturgia

francesa daquele século. Corneille profundamente clássico, resgata os temas helênicos (Ifigénia em Áulis, Fedra, Andrômaca), ficando assim refém de um passado longínquo, enquanto Racine e Molière escrevem sobre o seu tempo e acima de tudo, sobre as pessoas da sua época. Naturalmente que nenhum dos dois apresenta características de abertura ou visão para o futuro, mas a importância das suas obras conduzem-nos para a sedimentação dramática.

Entretanto tivemos o melodrama, o teatro burguês, o drama histórico dentro do romantismo, todos eles com ligação a temas históricos, de entretenimento no caso do teatro burguês e do melodrama, e de exaltação nacionalista no caso do drama histórico. São dramaturgos ligados ao passado, a uma redescoberta dos grandes feitos e à tomada do passado como exemplo para o presente, sempre para combater a decadência da época. Disso são exemplo os alemães Georg Buchner ou Heinrich Von Kleist.

2.

Os séculos passaram e entrámos finalmente no século XX, aquele onde as mudanças foram mais assinaláveis e frequentes. Antes de falar sobre os dramaturgos contemporâneos, quero perspetivar aquilo que foi a dramaturgia do século passado, começando obviamente pelos fundadores do drama moderno.

Os nomes de Strindberg, Ibsen e Tchêkhov ficarão para sempre ligados à evolução da dramaturgia, mas também à sua própria revolução, na medida em que a obra dos três dramaturgos é profundamente fundadora de uma nova forma de fazer dramaturgia. Por outro lado, cada um dos três dramaturgos uma importância assinalável no papel da mulher, não só no teatro, como também na sociedade, libertando a figura feminina da opressão masculina, levando-a para a condução dos acontecimentos.

Começando pela obra de Henrik Ibsen, importa salientar antes de mais nada a contribuição do autor norueguês para uma melhor compreensão da sua sociedade, pois a sua obra é caracterizada pela análise social da sua época, colocando nas peças as transformações políticas, as novas tendências e as ambições sociais. É uma obra dentro de uma sociedade e é, antes de mais nada, uma dramaturgia em diálogo com aquilo que a rodeia, sendo completamente viva na valência de analisar em tempo real os momentos estruturantes do início do século XX. A obra de Ibsen acompanhou as pulsações da época e compreendeu na

perfeição a falência ética e financeira da burguesia, vislumbrando de forma ténue o horror que se avizinhava. É uma obra política, social e do presente.

Por outro lado, Strindberg, autor sueco, radicalizou o aspeto privado ao colocar a tónica no eu, não sendo mais uma dramaturgia dos outros, do nós ou do eles, era acima de tudo uma dramaturgia do eu. Perpassada pela angústia e drama familiares, as peças de Strindberg demonstram a ruína da instituição familiar, aproximando-se de uma visão psicanalítica das relações dentro do lar. O expoente desse desagregamento será *O pelicano*, drama onde expõe de forma violenta a tensão dentro de uma família, em particular as decisões da mãe - apressa a morte do marido, casa a filha com o seu próprio amante e conduz o filho para o alcoolismo. A modernidade não está no futuro, mas sim na colocação do quotidiano familiar dentro do teatro, de forma radical, sem que nada exista fora, isto é, as peças do drama moderno existem por si mesmas, não há uma justificação histórica para os acontecimentos de uma família, senão as próprias decisões que constituem o destino das mesmas. Não se trata de futuro, mas sim de um presente privado, um presente das pessoas.

Finalmente, olhando para a obra do autor russo, Antón Tchekhov, vemos a fórmula da burguesia em falência, as tensões familiares, a transformação da sociedade russa, passando de rural a industrial. Dentro do drama moderno, a particularidade nas peças de Tchekhov é visível numa questão da mudança que nunca acontece, num imobilismo individual que consome as personagens - outro sinal da nova sociedade que o século XX trará - ao mesmo tempo que são agonizantes os diálogos transformados em solilóquios, a expressão máxima da incomunicabilidade, marca única de Harold Pinter. Do ruído dentro da sociedade para o silêncio dentro de cada um de nós. Porém, aquilo que quero ressaltar na alusão a Tchekhov é *o Ginjal*, uma das suas peças mais emblemáticas. Com certeza que todos conhecem a obra, por isso não é necessário descrevê-la, no entanto, o final ou o caminho para o final, as decisões inevitáveis já são um diálogo com o futuro, aquilo que nos importa discutir. Prevendo que a sociedade russa estava em mudança - o mundo como um todo, Tchekhov coloca o drama na obrigação de mudar de casa, pois onde era *o Ginjal* passará a linha do comboio, o progresso que se avizinha, o velho mundo em absoluta transformação. Não se trata apenas de uma evidência, mas acima de tudo a transformação da dramaturgia e a problematização de uma nova relação entre Homem e mundo.

É esta dramaturgia que inaugura o século XX e é vendo décadas à frente que Ibsen, Strindberg e Tchekhov abriram o caminho vital para que os textos passassem a ter acima de tudo o peso do presente e do futuro. Ou pelo menos assim esperamos.

O século XX trouxe mudanças avassaladoras, as duas guerras mundiais, a evolução na ciência e tecnologia, países divididos por muros, ditaduras por todo o lado, vigilância sem fim. Diz-se que o mundo nunca mais será o mesmo depois do século passado. Passado. E o mundo continua a nunca mais ser o mesmo.

A dramaturgia no século XX adaptou-se aos vários movimentos que se foram sucedendo, como o modernismo, o futurismo, o surrealismo, o teatro épico, absurdo, etc. e em todos estes movimentos fomos assistindo à tentativa vã da descrição e compreensão da Humanidade. A Primeira Guerra Mundial foi uma catástrofe, uma autodestruição que consumiu vidas, recursos do planeta, levou à escassez, à fome e ao ódio. Perante este cenário, autores como Luigi Pirandello voltaram-se para o teatro, mais especificamente para o metateatro e encetaram uma reflexão profunda sobre a arte que os movia. Pirandello, dentro da perspectiva analítica do teatro, escreve para o seu tempo dentro do seu tempo, ou seja, a sua obra reflete a crise que se havia instalado na dramaturgia, uma crise temática, diga-se, então o objeto de escrita passa a ser o próprio teatro. Ainda não temos o futuro, mas temos um dramaturgo a escrever para o seu tempo, um presente criado e recriado em tempo real. A crise que assola o mundo contamina o teatro e então tudo é determinado pelas misérias que se sucedem. Como escrever entre guerras? Podemos dizer que os dramaturgos do século passado tiveram muito material para trabalhar, mas ao mesmo tempo, não é ingrato escrever entre explosões?

Foram necessários muitos sacrifícios e exorcismos ao longo do século XX, o horror de duas guerras mundiais, os totalitarismos, os extremos que vergaram o mundo. Perante este cenário, os dramaturgos fizeram opções dolorosas, viram-se obrigados a ser psicanalistas do planeta, era urgente entender o que se havia passado, então como pensar no futuro ou sequer pensar em futuro depois de cinquenta milhões de mortos? Alguém pode acreditar que haverá futuro depois do extermínio e genocídio?

Como reagir perante o adverso? O Teatro do Absurdo foi a resposta à Segunda Guerra Mundial e aqui posicionaram-se Beckett, Adamov ou Ionesco. Estes três dramaturgos, sabendo da impossibilidade de razão ou lógica, traçaram um caminho sustentado no Absurdo, onde a compreensão do mundo se reflete em diálogos, ambientes ou cenários completamente díspares, desde a espera por quem não chega, à imobilidade, ao absurdo de um acontecimento

que não pode ser explicado. Não podemos falar de tempos, senão de tempos, é isso que encontramos nesta dramaturgia, uma sobreposição de tempos como se de repente toda a Humanidade se encontrasse naquelas peças. A devastação tomou conta de tudo, a resposta só podia ter a mesma dimensão absurda dos acontecimentos.

Numa linha semelhante, encontramos Harold Pinter, dramaturgo inglês que fez da impossibilidade de comunicação a sua bandeira. Num século onde a comunicação era cada vez mais plural, então por que razão ninguém conseguia dialogar? A obra deste Nobel é perpassada pela impossibilidade e pela política e neste último campo, há linhas de futuro, isto é, há uma reação aos totalitarismos do futuro, sobretudo nas peças curtas.

Obviamente que ao longo do século XX temos muitos outros dramaturgos, no entanto, não podemos ignorar que o mundo foi dividido em dois blocos, o capitalista e o comunista e neste contexto, o posicionamento foi diverso. A reação era ao presente, poucos escreviam para evitar um futuro irrepetível. Dramaturgos como Brecht, Pasolini ou Sartre posicionaram-se contra o fascismo e escreveram peças assentes num humanismo amplo, denunciando e rejeitando liminarmente o extermínio. Era o seu tempo. Era para o seu tempo. Nos Estados Unidos da América tínhamos dramaturgos como Tennessee Williams e Eugene O'Neill que escreviam sobre os dramas familiares de um ponto de vista psicanalítico e como ajuste de contas com as próprias biografias, Arthur Miller que se mantinha dentro do tempo ao escrever politicamente em resposta ao mundo.

O mundo foi seguindo e as barbáries sucederam-se. Ditaduras em todos os hemisférios, extermínios e o absurdo persistia.

Da Alemanha vinha a voz de Heiner Muller, a poesia transformada em história e presente, da Áustria Peter Handke envolto em polémicas pelas suas posições políticas. A dramaturgia procurava solucionar o passado, tentando entendê-lo e interpretá-lo, buscando assim respostas para o que se havia passado.

Hoje, tal como no drama moderno, temos dramaturgos que se voltaram para o interior de nós mesmos, procurando na intimidade fazer ressurgir a dramaturgia depois do frenesim do pós-dramático, a anunciada morte da dramaturgia que nunca se concretizou. As peças são escritas acontecem dentro de lugares específicos, um quarto, uma casa, um restaurante. Perdemos o não-lugar e ainda não estamos a dialogar com o futuro.

Dramaturgos como Angelica Lidell e Rodrigo Garcia escrevem sobre os dramas familiares que viveram, os traumas são expostos no palco como uma forma de catarse, Jon Fosse tem como centro as relações entre pessoas, Enda Walsh adapta clássicos de uma forma brilhante, Juan Mayorga é um dramaturgo do presente político e social.

A dramaturgia escrita no presente é brilhante, sem dúvida alguma, mas onde está o futuro?

Para falar sobre o tempo que virá, sustentarei a minha comunicação em três peças que escrevi nos dois últimos anos: *Gaia*, *Corpo futuro* e ~~Fake News~~ : *Naked Few*s.

3.

A dramaturgia que aqui defendo e que trabalho enquanto dramaturgo, é uma dramaturgia que pretende estabelecer uma ponte entre o presente e futuro, eliminando da equação a possibilidade de interferência por parte do passado. Naturalmente que é uma dramaturgia das possibilidades e além disso, uma dramaturgia que está no seu início.

Tomando como dever a urgência de problematizar o nosso mundo, a dramaturgia do futuro aponta para caminhos hipotéticos numa tentativa de estabelecer paradigmas que possam levar a reflexão para o seio da sociedade.

Em *Gaia*, uma peça que escrevi sobre alterações climáticas e suas consequências, em particular a extinção animal e humana, assim como também a transformação do planeta, esboço uma possibilidade de futuro, depois de construir um cenário catastrófico, mas não mais catastrófico que a própria realidade, onde animais são extintos em massas, habitats são destruídos diariamente, onde o nível de poluição atinge níveis históricos.

Para colocar em cena uma questão de justiça entre as pessoas e o planeta, escrevi um diálogo entre animais, que funcionam como mensageiros de um futuro muito próximo, e representantes da destruição humana. Ao longo deste diálogo imaginário os animais alertam para o caos que o Homem cria, mostrando o estado em que o planeta está e a forma como ficará em breve, um planeta desolado, sem vida, sem água ou oxigénio. A tudo isto as pessoas respondem com arrogância, afirmando-se como as proprietárias do planeta e dos seus animais. A peça problematiza ainda a questão da sobrepopulação e as consequências do excesso de produção e consumo.

No entanto, a arrogância humana é perita em ignorar ou sequer aceitar avisos e persiste na sua caminhada pouco saudável, provando-se no final que os animais estavam certos: a extinção

será uma certeza. Um planeta doente que não é mais habitável, poucos animais sobrevivem e quanto às pessoas, apenas uma certeza, a extinção em massa atingirá também a Humanidade, sendo uma possibilidade uma metamorfose entre pessoas e animais, conduzindo o homem a um estado primitivo, dando assim tempo ao planeta para que possa recuperar de todos os crimes cometidos por nós ao longo dos milénios.

Naturalmente que esta perspetiva assenta num pessimismo feroz, mas do meu ponto vista, este será um dos destinos mais prováveis para a Humanidade. Não se trata de futurismo, mas sim de elaborar hipóteses e caminhos possíveis, tal como quando fazemos uma reconstituição histórica com poucos dados do passado.

Quanto à peça *Corpo futuro*, o universo é outro e o tema central é o universo feminino, passando pelo feminismo, a mulher na História da arte, as mulheres em diversas latitudes, não esquecendo a referência que dá origem ao texto, *As maminhas de Tirésias* de Apollinaire.

Ao longo da peça são partilhados múltiplos episódios relacionados com as mulheres, desde Penélope perante os pretendentes, Teresa - a tal referência de Apollinaire - que recusa ter filhos, o triste episódio de Gisberta, transexual brasileira que foi assassinada em Portugal, aliás o único caso de crime de género a acontecer naquele país, violência doméstica, estupro, escravatura sexual, o feminismo negro versus o período colonialista português, etc.

O espetáculo *Corpo futuro*, encenado por mim, projeta diversos quadros para ilustrar a forma como a mulher foi retratada ao longo da história, porém, eu utilizo essas imagens de uma forma subversiva, isto é, reunindo obras icónicas do renascimento e romantismo, eu associo essas mesmas mulheres a episódios de violência doméstica, estabelecendo assim um paralelismo entre aqueles tempos e o nosso.

Não se trata de forma alguma de falar pelas mulheres, senão uma questão humanista que me impeliu a escrever sobre uma temática tão efervescente quanto urgente.

Nesta peça, e falando novamente da questão de futuro, crio um cenário hipotético, talvez utópico, onde os crimes de ódio, violência doméstica ou estupro deixam de existir, não porque a sociedade se torna numa coisa perfeita e justa, mas porque a força da Mulher toma o mundo, não permitindo assim que os homens continuem a considerar-se como os principais legisladores e condutores das nossas sociedades. É o poder do zero e o poder de todas, o poder de zero violência porque a força de todas criou uma outra sociedade, onde os filhos gerados por mulheres não matarão mais mulheres no futuro, é um mundo para todos e de todos.

O *Corpo futuro* é a voz de todas as mulheres que foram silenciadas, é o coro do futuro para blindar a integridade feminina.

Finalmente, a última peça de que vos quero falar.

Em *Fake News : Naked Fews*, o tema central é demasiado caro a quase todas as democracias, àqueles países onde há eleições livres. As fake news tomaram de assalto a imprensa, as redes sociais, o nosso quotidiano e inclusivamente, as próprias crenças que temos sobre as verdades do mundo. É extremamente difícil não tropeçar neste termo, todos os dias esbarramos numa “notícia” que defende o absurdo com o intuito de sermos levados a uma determinada verdade. Ora, as fake news são o lado mais urgente quando pensamos em eleições porque rapidamente se estão a tornar o inimigo número um da democracia.

Não faltam exemplos que ilustrem este tema, onde os expoentes máximos são os Estados Unidos da América e o Brasil, onde os dois presidentes eleitos foram fortemente apoiados pela manipulação das fake news, levando a que os eleitores votassem naqueles dois homens, acreditando piamente nas mentiras que ambos patrocinaram, divulgaram ou apoiaram.

A primeira parte de *Fake News : Naked Fews* é uma elaboração intelectual do cerne das fake news, a forma como se propagam, os veículos de disseminação e os perigos da ampla manipulação de que são responsáveis. Quanto à segunda parte da peça, aquela que mais nos interessa para o nosso debate, é a forma como reflito sobre o futuro, o qual é muito próximo dos nossos tempos. A era das fake news é a nossa, não há como o negar, e grande parte da população tem consciência como surgem e como se propagam, mas que respostas podemos dar para combater e eliminar esta perversa manipulação? A conclusão a que cheguei, e mais uma vez importa salientar que escrevo no campo das possibilidades, é que é urgente tomar de assalto os meios de comunicação e utilizar os mesmos veículos de propagação de mentiras, espalhando igualmente mentiras, mas desta vez e paradoxalmente, mentiras positivas, isto é, as *Naked Fews* têm como propósito ser notícias falsas, porém, mentiras que possam ser o exemplo a seguir, mentiras assinadas por chefes de estado, presidentes, figuras mediáticas, etc. Neste caso esbocei uma conspiração mundial onde hackers de todo o mundo instalavam nos servidores mundiais todas as *Naked Fews* necessárias para a paz e justiça no mundo, e num só gesto, estas notícias substituiriam todas as fake news. Num sopro, o caos era positivo e o exemplo a seguir seria sempre maravilhoso. Utópico? Talvez não tanto. É a visão que tenho deste mundo e a forma como podemos combater aquilo que é nefasto para a Humanidade.

Nada nas minhas teorias ou propostas artísticas assume o papel de verdade absoluta, senão uma inquietação gigantesca que todos os dias me leva a pensar em soluções. Quero um mundo melhor e a minha ambição é contribuir para esse novo mundo através da dramaturgia do futuro, onde seja possível antecipar e evitar os acontecimentos negativos, mortíferos e sem futuro possível.

Obrigado pela vossa presença e pelo convite. E que bom é ver na plateia tanta representatividade.

Levarei Belém do Pará no coração. Viva o teatro e a dramaturgia!

REFERÊNCIAS

ADLER, Stella. Sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARTAUD, Antonin. O teatro e o seu duplo. Lisboa: Fenda, 1989.

BECERRA DE BECERREÁ, Afonso. Confio-te o meu corpo: A dramaturgia pós-dramática. Santiago de Compostela: Através Editora, 2018.

BIET, Christian e TRIAU, Christophe. Qu'est-ce que le théâtre. Saint-Amand: Gallimard, 2006.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não-aristotélica. Lisboa: Portugália Editora, s/d.

BRECHT, Bertolt et alli. Teatro e vanguarda. Águeda: Editorial Presença, 1973.

CABAÇA, Ricardo. Gaia, Corpo futuro, Dix. São Paulo: Editora Primata, 2018.

DANAN, Joseph. O que é a dramaturgia?. Lousã: Editora Licorne, 2010.

GASSNER, John. Mestres do Teatro I. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GASSNER, John. Mestres do Teatro II. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

GUINSBURG, J. et alli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

GUINSBURG, J. et alli. São Paulo: Editora Perpectiva, 2009.

INNES, Christopher. Avant Garde Theatre: 1892-1992. London: Routledge, 1993.

MENEZES, Tereza. Ibsen e o novo sujeito da modernidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

MOLINARI, Cesare. História do Teatro. Coimbra: Edições 70, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. O futuro do drama. Vila Nova de Famalicão: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ESENUMENKANTO PATA'SE 'LUGAR DE ASSISTIR ALGO' DRAMATURGIA CRIADA NAS AULAS DE LÍNGUAS E CULTURAS MACUXI E WAPICHANA

Ananda Machado²⁸
machado.ananda@gmail.com

Quando fomos convidadas para participar do *IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica*, decidimos abordar, prioritariamente, a dramaturgia resultante de nossa experiência de trabalho em Roraima com os Macuxi, dado que, no *III Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica*, em 2012, falamos sobre dramaturgia Wapichana. Essas são duas das mais de 20 etnias indígenas em Roraima: Wai Wai (Hixicariana, Mawayana, Xeréu, Katuwena, Karafaiana)²⁹, Pauixana, Saporá, Macuxi, Patamona, Taurepang, Waimiri Atroari, Ingarikó, Ye'kwana; Wapichana (Atoraiu, Taruma), Yanomami (Sanuma, Yanomae, Yanomama e Ninan), de três famílias linguísticas: Karib, Aruak e Yanomami.

Com os Macuxi traduzimos a palavra teatro que, segundo eles, não existia em seu vocabulário³⁰, porque ninguém a tinha criado ainda. Assim, depois de algumas discussões, decidimos chamar *esenumenkanto pata'se* 'lugar de assistir algo'³¹. Na língua Wapichana escolheram *tamapykary* 'repetição'³².

²⁸ Pós doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (UFF), bolsista PROCAD-CAPES-UFRR. Professora no Programa de Pós-Graduação em Letras UFRR e no curso Gestão Territorial Indígena, Instituto Insikiran (UFRR), coordenadora do Programa de Valorização das Línguas e Culturas Macuxi e Wapichana (PRAE-PRPPG-UFRR).

²⁹ Entre os Mawayana há pouquíssimos falantes, são aproximadamente duas famílias misturadas entre os Wai Wai. Entre os Xeréu também acontece igual. Com os Katuwena e Karafaiana acontece o mesmo. Os Pauixana são pouquíssimos, vivem entre os Wapichana e não identificamos falantes. Os Saporá são poucos também, vivem entre os Macuxi, Taurepang e Wapichana e em 2009 morreu o último falante. Entre os Atoraiu há pouquíssimos falantes que vivem entre os Wapichana. Entre os Taruma não identificamos falantes, apenas ouvimos uma música e eles são poucos misturados entre os Wai Wai e Wapichana.

³⁰ Sotigui Kouyaté, Guineense, falou no documentário "um Griô no Brasil", que a palavra teatro não existia nas línguas da África. Mas criticou quando disseram que antes da colonização não havia teatro na África porque seu povo chama e vive o "teatro" com outro nome: *Nyogolon* 'nos conhecer'. E que ao invés de dizerem "vou ao teatro" ou "vou assistir teatro", dizem "vou deixar minha visão mais clara" (2006). O que evidencia uma relação diferenciada com esses nomes e sentidos.

³¹ Agradecemos a tradução desses dois termos: teatro e dramaturgia a Ivo Cípio Aureliano, que foi professor de língua e cultura Macuxi de 2016 a 2018 nos cursos de extensão do Programa de Valorização das Línguas e Culturas Macuxi e Wapichana; Nilzimara Souza Silva pela tradução da palavra teatro e Marcos Willians pela tradução da palavra dramaturgia, ambos esses dois últimos, professores dessa língua indígena.

³² Um dos procedimentos chave para memorização das narrativas orais é a repetição de formas, fórmulas linguísticas, ações, a própria história com outras roupagens, o nome dos personagens (que era considerado sua própria alma) e o uso do ritmo ternário. Como exemplo separamos os trechos: "O pássaro voava, voava, voava" (PADILHA, 2011, p. 50). Talvez daí venha a escolha dos Wapichana nomear teatro de repetição.

Para traduzir a ideia de dramaturgia, os Macuxi usaram *Erenkato 'moropai ikuto'* 'texto para virar ação' e os Wapichana *saadakary aimeakan xa'apkau kawan at* 'escrito de acordo com a ação/história ou acontecimentos'. Podemos observar que cada povo, de acordo com sua cultura e interpretação/vivência, escolheu um nome diferente, ressignificando assim as ideias de teatro e de dramaturgia.

Este texto pretende inaugurar uma reflexão sobre os processos de criação cênica e dramaturgica vivenciados a partir de narrativas orais Macuxi. Não obstante, falaremos ainda um pouco, aqui, da continuidade do trabalho desenvolvido desde 2009, também, com os Wapichana. Abordaremos a experiência do “Tapete de Histórias das Línguas em Roraima” e discutiremos as relações entre narrativas orais, escritas, performance, teatro, poética e memória, destacando a relevância do teatro como linguagem capaz de contribuir no exercício do ato narrativo nas línguas indígenas entre esses povos e no ensino/aprendizagem de suas línguas e culturas.

Assim como toda dramaturgia pretende sair do papel e virar cena, “o desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz [...]” (ZUMTHOR, 1997, p.168). Comparando o texto poético ao dramático e substituindo poeta por ator, que em nossa visão, mesmo quando interpreta outros gêneros narrativos, exala poesia, nos apropriamos das ideias trabalhadas por Zumthor em relação à poesia e performance, para pensar a relação da dramaturgia com a ação cênica. “Toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação” (ZUMTHOR, 1997, p. 169).

O movimento de buscar narrativas para encenação funcionou também como estratégia para coletar, documentar, refletir e trabalhar o exercício da oralidade e da escrita nas línguas Macuxi e Wapichana. A partir dessas experiências problematizamos questões como uso das línguas Macuxi e Wapichana, preservação da circulação de suas narrativas orais e sua função política³³, assim como discutimos sobre as apresentações culturais e relações interculturais.

³³ Cabe lembrar que há um movimento, organizado pelas lideranças, no sentido de valorizar as línguas e culturas indígenas em Roraima. No município Bonfim, pela Lei 211, de 04 de dezembro de 2014 e posteriormente no Cantá, pela Lei 281 de 25 de março de 2015, ambos em Roraima, as línguas Macuxi e Wapichana foram cooficializadas. Posteriormente em Uiramutã, pela Lei 006/2017 as línguas Macuxi e Ingaricó foram cooficializadas no município de Uiramutã/RR/ Região Indígena Serras. Vimos trabalhando mais diretamente em parceria com esses grupos étnicos.

Graça Graúna, escritora indígena Potiguara, escreveu que “a releitura vinda da oralidade e transfigurada na escrita se transforma em *escrivivência*, no sentido de que estão vivas (em mim) a poesia, a história e a memória dos antigos”³⁴. Nas oficinas de teatro, muito da memória e da experiência fez parte das cenas.

Aqui, focaremos o processo de trabalho desenvolvido na “oficina de teatro como metodologia de ensino de línguas indígenas”, ocorrido no primeiro semestre de 2017, pela Extensão da UFRR, com a turma de nível avançado de alunos/professores Macuxi e Wapichana juntos. As aulas aconteceram durante dez sábados, das 8 às 12 horas, completando 40 horas de oficina de teatro com falantes dessas línguas, no Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena (Universidade Federal de Roraima- UFRR).

Em primeiro lugar, exercitamos as práticas de contar e ouvir histórias (normalmente quem narrava eram os mais velhos da turma: Valdivino Ramos, Adélia Ramos e Lenice Raposo). Selecionamos, para dramatizar, narrativas que contivessem conflitos, que fossem engraçadas ou que desejassem divulgar pelo teatro. O grupo improvisava a história e, se a encenação fosse considerada interessante, partiríamos para a roteirização, criação dos diálogos, explicação das ações da cena, tais como entradas e saídas de personagens, descrição de cenários, figurinos, organizando assim uma dramaturgia Macuxi.

Muitas vezes escrevemos o texto tal como falavam e encenavam, inclusive filmando ou gravando o áudio, que depois ouvíamos/assistíamos para transcrever, criando assim uma dramaturgia em língua indígena. Para a confecção dos figurinos e cenários usamos: máscaras, bonecos, cabaças de vários tamanhos, arame, pelúcias, tecidos, sementes, lãs, linhas, barbante, tintas, colas, tesouras, estiletes, serrotes e varas.

Após a confecção dos figurinos e cenários, pedimos atenção dos atores, durante os ensaios, para o ajuste das entradas e saídas de cada personagem, pesquisamos as possibilidades de caminhadas em cena, olhares (direção do olhar, com foco no personagem que está agindo), para o movimento acorde com a voz (som, ritmo, volume), gestos e ações que poderiam surpreender e encantar o público, pesquisamos como melhor representar a alma de cada personagem.

Os ensaios e apresentações muitas vezes aconteceram em aulas das outras turmas de língua e cultura Macuxi e Wapichana (níveis iniciante e intermediário). Era solicitado aos alunos/plateia que escrevessem as palavras que conseguissem entender nas línguas faladas em cena e, no final da apresentação, identificávamos o que compreendiam das narrativas. Depois,

³⁴ Disponível em <ggrauna.blogspot.com/2018/01/dos-saberes-indigenas-o-nosso-papel.html?m=1> acesso em 09/05/2019.

cada professor recebia o texto impresso na língua Macuxi ou Wapichana e trabalhava seu vocabulário, a ordem de palavras, aprofundando a compreensão com sua turma. Muitas vezes esse movimento nos fazia corrigir nossa escrita, aperfeiçoando a dramaturgia.

O grupo de falantes/professores em formação fazia dois trabalhos a que antes não estavam habituados: o de criar a cena e o de escrever o texto tal como falavam e encenavam. A Dramaturgia Macuxi construída até o momento inclui os textos: *Tapîrike Nankon Toroyamî' Pantoni* 'A Festa no Céu'; *Pri'yawon Pepîn Moropai Piasan* 'A Moça e o Pajé'; Uma Caçada; A Entrada da Língua Macuxi na Comunidade Raposa; A Mãe, a Moça e o Pajé. Uma das cenas mais engraçadas, que fazia todos caírem na gargalhada, foi *Pri'yawon Pepîn Moropai Piasan* 'A Moça e o Pajé', o único texto traduzido da língua portuguesa para a Macuxi. Trata-se de uma cena curta na qual a mulher chama o pajé, para ele procurar sua doença e, no final, o pajé diz que ela estava apaixonada. A mulher revela ao pajé que a paixão é por ele. O pajé termina feliz dizendo que enfim encontrou alguém que o queria bem. O texto desta cena está abaixo na língua Macuxi.

Inkenpa: Tosi! Piasan ayanno mipîwai, u'nîwanî era'mimkî.

Piasan: Inna, maasa ayepran karemikî u'pî ayepîton karemî tapîuya.

Inkenpa: Ne'ne pe man seeni, moropai nene pe man seeni poro, ne'ne pe man seeni pata.

Piasan: Inna, anî yarakarîri taisi eepinsa nai.

Inkenpa: Inna, potupînai amooko, minne ripîpenai amooko.

Piasan: Ka! Manun uupî atausinpa amentîpî, amentîpî, yasiriton posa u'ya wai wakîrî pe.

No fragmento de um dos textos abaixo podemos perceber como levaram à cena o que vivem no cotidiano. Nesse caso, uma mãe leva sua filha doente ao pajé. Na cena abaixo ele usa pimenta, resina de maruai, folha de pião roxo e sal para curar a paciente. Talvez a grande recorrência de dramatizações envolvendo pajelança aconteça porque atualmente está difícil encontrar pajés nas comunidades Macuxi e Wapichana devido a uma série de problemas. O Museu do Amanhã (RJ) em 2019 expõe Tecnoxamanismo: Re Pangeia uma exposição sensorial em realidade virtual. Muita gente nas cidades se interessa pela temática, mas algumas igrejas continuam invadindo as Terras Indígenas e contribuindo para que nas comunidades haja proibição e desvalorização dessas práticas e conhecimentos.

Mamaa: Inna ne' ne pe unre man, ne' ne-pe ipe' pai wauî mîrîrî.

Piasan: Inna morîiya, î' enepî' pî' natî?

Mamaa: Î' kamam se?

Piasan: Pimi yu' se wauî mîrîrî itepiiton

Mamaa: Pimi itîkî amooka pia

Mãe: Ela está com dor de cabeça.

Pajé: Vocês trouxeram alguma coisa?

Mãe: Como assim?

Pajé: Pimenta, maruai, banho de folha, de pião roxo com sal.

Mãe: Pimenta no olho do paciente

(Fragmento do texto na língua Macuxi e depois em português: A mãe, a moça e o pajé).

Diferentemente do processo de trabalho com os Macuxi, a dramaturgia Wapichana trabalhou mais com adaptação dos textos do livro didático *Wapichan Paradan Idia'an Aichapkary Pabinak na'ik Kadyzyi kid: Kuxi na'ik Kupay* 'O Peixe e o Porco'; *Pimydy na'ik Pidian* 'O Beija Flor e a Pessoa'; *Baidukury na'ik Anawan* 'O Urubu e a Onça'; *Zyn na'ik Dupawai* 'A mulher e o Jamaxim'.

Um das dramatizações eram etiológicas, tal como a origem do pajé e a explicação do porquê a testa do urubu é vermelha. Outras chamavam atenção para o valor de costumes indígenas, tais como a pajelança e a caça. Alguns objetos indígenas caminhavam e falavam. Houve narrativa que tratou do contato, evidenciando a brutalidade com que a língua portuguesa foi imposta na escola da comunidade Raposa, brincando com as dificuldades de comunicação, como a disputa entre personagens de tamanho pequeno, porém inteligentes, que conseguiam vencer os maiores e mais fortes. Igualmente, desafios entre animais que se vangloriavam de suas qualidades, mostrando suas diferenças. Ainda, outro denunciava seus defeitos, e a narrativa concluía que um não era melhor do que o outro, apenas diferente.

Abaixo citamos um dos textos, que é uma versão Macuxi da "Festa no Céu". Cabe observar que, nessa versão, o urubu derruba o sapo lá do céu, tenta fazer o mesmo com o macaco, mas ele não permite, e, muito esperto, enche o urubu de pauladas. O grupo começava e terminava a peça cantando primeiro um Parixara³⁵ de boas vindas. Em quase todas as apresentações houve canto e dança no início e no final. No texto abaixo o macaco, bem feliz, cantava e dançava. Assim a peça teatral era concluída. Nada era dito em português, após os alunos falarem o que tinham compreendido, um breve resumo traduzia o texto.

Narrador: penna pemonkon yamí'pe toronyamí' wani'pí ka'po, tiaronkon toronyamí' ko'manto' wani'pí ka'raata, mierí toronyamí mana'to' weyu seepurí'pí. Mirírí epu''típí kurunya mirírí e'nen e'maípe. Kurunya píretukku eta'pí.

Sapo: píretukku eta'pí kurunya mîikîrî atausinpasa' wítí'pí ipu' tîiya pra inna kaima. Tîise tapîiya kurunpî upîrî ton pra man ta'pîiya, kurunpî mirírí yuku'pí kurunya ayariuya unpo pona. Kanne uttí pepin uyapîrî ton píraman, uutíya ayarakkîrî enna pítí, uye'pí kewekípí'nen. Nura as'ne pekaipan. Ka'rata wananpona. Píretukku ma'pí kurunya non pona iwí'pîiya moroopai yaní'pîiya.

Urubu: Ka'rata' eerepamí pira tîise píretukku ma'pîiya ipira iro'ta ta'mîrikai non pona' asa'manta'pí moroopai ya ní'pîiya.

Narrador: ewonkî kurun taarîpai kurunya iwaríkka eta'pí.

³⁵ Nome de Canto e dança Macuxi e/ou Wapichana.

Urubu: Uurî kurun mîikîrî to'yenkutîpî'nen to'yanto pîuya kaima. Mîrîrî warantî iwarikka yenkutîpîuya. Tîise iwarikka wani'pî pakko pe pîra. Tîikaituputon yari'pîiya ineka' tamooa kaima, imakuipîpe e'ma man, rarwoi, rawoi pe, ayari'uya sîrîrî mîrîrî warantî ayari'ya tawainunse. Anne as'ne uurî ke'wîi uurî tîipatî pî'se pra.

Macaco: iwarikka kore'mapîiya tarîpai yei piapîke kurun pu'pai pa' tîpîiya tenkIsI, panîse mîrîrî warantî kurun autîpî maasa non pona kurun enaa pra tîise yu'pona iwarikka arappîmîpî tîwîiya pra tîise mîrîrî e'nen sîrîrî tîpose pakko, pepîn mikîrî iwarikka (Texto em língua Macuxi “A Festa no Céu”).

Nas discussões sobre as apresentações, constatou-se a importância de se ter atenção com as características dos personagens e do movimento, bem como com a necessidade do exagero. Exagerar foi uma ação que se revelou difícil para grande parte dos Macuxi e Wapichana com quem trabalhamos, pela maneira de ser tímida e discreta da maioria deles. Trabalhamos a surpresa, bem como o envolvimento com o público, aspecto muito bem desenvolvido em todas as apresentações. O jogo entre o personagem e a plateia, a comunicação com o público, principalmente nas cenas engraçadas, que aconteceram com frequência, foram bastante interessantes. Assim construímos as sequências narrativas com suas multiplicidades de sentidos e formas. Concluímos, então, que teatro é ao mesmo tempo arte e convenção.

Com essas experiências, vimos contribuindo para a criação de espaço para o uso dessas línguas indígenas na universidade, divulgando as especificidades e preciosidades dessas culturas, através de suas narrativas, para um público amplo, que vai desde professores e alunos dos mais diversos cursos da UFRR, até lideranças indígenas de muitas comunidades, organizações e demais interessados. Na UFRR ainda não há curso de Artes Cênicas e essas ações de extensão vem incluindo aulas de teatro na universidade. Conseguimos também aproveitar o teatro como metodologia de ensino dessas línguas, uma vez que, para encenar é necessário interpretar os textos, decorar as falas na língua indígena, falar e ser ouvido/compreendido pelo público.

A leitura e a audição de textos escritos em Macuxi são fatores de aperfeiçoamento da pronúncia e, acompanhados de tradução, é material que vem funcionando bem no ensino dessa língua. Certo é que o teatro vem incrementando ainda mais esse processo, dado que interpretar ajuda a compreensão e a memorização.

Essas ações de extensão, dentre outras, vêm sendo promovidas desde 2010 pelo Programa de Valorização das Línguas e Culturas Macuxi e Wapichana (PVLCMW), contribuindo também na implementação da Lei 11645/2008, que obriga o ensino de questões e histórias indígenas nas escolas não indígenas.

Uma das primeiras ações do PVLCMW, em 2009, foi o projeto “Narrativas Orais da Tabalascada: representações teatrais”, que, em Roraima, desenvolveu-se a partir do teatro, buscando relacionar o passado e o presente, registrando memórias que os jovens da comunidade indígena Tabalascada guardariam sobre suas origens, valores e sonhos. A dramaturgia produzida gerou uma versão do “Curupira”, peça encenada na mata, próximo a uma laje alta muito parecida com a que a narrativa contava. O cenário foi escolhido pelo grupo, considerado por eles o mais “natural” possível. Filmamos todas essas apresentações.

Lembramos do que afirma Zumthor “[...] no *continuum* da existência social: o lugar da performance é destacado no “território” do grupo. De todo modo, a ele se apega e é assim que é recebido” (ZUMTHOR, 1997, p.164). A apresentação seguinte do Curupira aconteceu numa escola estadual em Boa Vista e, nesse caso, a imagem da cena na mata ficou na memória dos atores indígenas.

Abaixo abordaremos uma experiência que aconteceu também a partir de oficinas com turmas de alunos indígenas, só que dessa vez na graduação (UFRR), nos cursos Gestão Territorial Indígena e Licenciatura Intercultural. Essas turmas criaram um texto para contar a versão da história das línguas indígenas em Roraima segundo os povos indígenas. Dessa vez a narrativa aconteceu em português, até porque tínhamos poucos falantes de línguas indígenas e elas eram diferentes entre os alunos na turma.

A CANOA DO TEMPO: O TAPETE DE HISTÓRIAS DAS LÍNGUAS EM RORAIMA

A construção do Tapete de Histórias das Línguas em Roraima foi um processo de criação coletiva, que se inspirou na experiência do tapete/mapa realizada no Rio de Janeiro em 2007-2008. O grupo “Fuxico no Tapete” iniciou essa proposta no curso de teatro de bonecos, na escola de Teatro da Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC)- Quintino, tomando como base uma das narrativas da Cobra Grande e o livro Aldeamentos Indígenas no Rio de Janeiro. Em Roraima aconteceu de modo parecido, construindo as cenas dentro de sala de aula, enquanto que, no Rio de Janeiro, o território desenhado no tapete era na beira do mar e contava a história dos Índios dessa região; em Roraima, apresentou o contexto da história das línguas e do Norte, tendo o rio Branco como referência territorial importante.

Ambos os textos dramáticos começaram com uma grande cobra que passava e ia formando os rios e os igarapés. Diz o narrador ao mesmo tempo que manipula, dando vida à cobra grande: “Cobra grande, de olhos luminosos como dois faróis, com sua presença nos

rios, lagos, igarapés e igapós, possui diferentes formas encantatórias. Acreditam até, que alguns igarapés foram formados pela sua passagem que abre grandes marcas no chão”.

Naquele tempo o território era livre. Depois, no desenrolar da cena, a Grande Cobra se transforma. Enquanto faz a cobra virar canoa, o narrador fala: “há uma versão que a Cobra Grande vira canoa, levando os povos indígenas pelos rios do Brasil inteiro. Ela deixou mais de 50 povos indígenas que viviam livres no território hoje chamado de Roraima, cada um com sua língua e cultura”. Nesse momento, um tapete/mapa do século XVI, apenas com os rios aparecendo serve de base para indicar com pequenas placas com os nomes colocadas nas localidades nas quais havia a presença desses povos e línguas.

Diz o personagem (boneco) do pajé “Nossos ancestrais viveram aqui, esta é a terra do nosso povo, de seus avós, dos meus pais, dos seus pais, dos meus filhos e será, também, dos seus filhos”. Esses personagens, o pajé e seu filho, representavam a vida em comunidade, suas trocas, pescarias, caças, sementeiras e outras práticas, até a chegada abrupta do português, que entra em cena vindo pelo rio dentro de um barco: “Cheguei! Cheguei! E agora sou dono de tudo isso aqui! Esta terra fui eu quem descobri”. E o pajé responde: “Olha só eu acho que vai ser um pouco difícil você descobrir esta terra, simplesmente porque ela já está descoberta! Nós moramos aqui! Esta terra nos foi dada para cuidarmos e vivermos nela. Você não pode invadir assim!”. Mas o Português discorda e afirma: “Agora vocês vão trabalhar para mim! Vão plantar para mim! Vão buscar ouro para mim! Esta terra e tudo o que há nela, inclusive vocês, são todos meus”.

A cena mostra como os índios lutaram, com arco e flecha, contra a espingarda, infelizmente perdendo para o colonizador. Na fala do narrador: “[...] foram escravizados ou dizimados nas muitas lutas que seguiram a conquista de suas terras pelos portugueses”.

Nesse momento, na dramatização da história no Rio de Janeiro, os atores jogam um pano vermelho cobrindo tudo com o desenho atual do mapa geográfico-político do Estado, que, segundo as fontes históricas, ficou muito tempo “sem população indígena”.

No tapete com o mapa atual de Roraima, os panos vermelhos jogados para simbolizar os tiros do português são colocados apenas sobre as placas dos povos que foram extintos. A dramatização da história das línguas em Roraima continua mostrando como o território foi sendo invadido e transformado. Os tapetes vão sendo sobrepostos, o tapete dos aldeamentos do Carmo, Santa Rosa [...] mostra uma cena de como os indígenas eram obrigados pelos missionários a trabalhar forçado e falar a língua portuguesa.

Depois, entra o tapete com o mapa das três fazendas reais, com cena dos atores enchendo o território de Roraima com o gado (bonequinhos desses animais). Nesse momento entra o tuxaua (líder) reclamando que as vacas estavam pisando e estragando suas roças. O narrador fala: “pisavam nas roças e nas almas dos índios, empurrando-os da beira do rio para perto das serras e proibindo-os de falarem suas línguas”. O personagem do fazendeiro bate com chicote em um indígena e a plateia normalmente dava muitas risadas. Rir da própria desgraça é algo muito comum no teatro popular e foi o que aconteceu também no teatro indígena. Depois acontecia a cena da escola que invade uma comunidade indígena, quando um padre/professor fazia esse papel na cena mandando quem falasse língua indígena ajoelhar sobre o milho e o personagem do aluno indígena apanhava com palmatória.

Por fim, concluímos a peça com o mapa atual de Roraima, com as 14 línguas dos povos que ali vivem atualmente simbolizados com bandeirinhas com diversos padrões gráficos, contrastando com o primeiro mapa/tapete do século XVI, que tinha 50 povos/línguas indígenas. Assim, usando a narrativa oral, jogando com as imagens, com os objetos que eram manipulados, com os bonecos representando indígenas e invasores, através do teatro, trabalhamos valores histórico-culturais. Com as "narrativas gráficas", que historicamente vêm sendo usadas por diferentes culturas indígenas no Brasil, conseguimos dramatizar de forma dinâmica, provocando uma nova visão, sensibilizando e contribuindo para a desconstrução dos preconceitos contra os povos indígenas que resistiram e continuam vivendo em Roraima.

Afinal eles não são invasores e, por mais que para eles as fronteiras entre países não existam, não são estrangeiros. Os povos indígenas resistem e protegem as florestas e os rios, fundamentais para continuidade da vida neste planeta.

NARRADORES MACUXI E WAPICHANA, AGENTES RE/CRATIVOS

Os narradores Macuxi e Wapichana que conhecemos vêm atuando como agentes criativos e re/criativos na permanência e na atualização das histórias. Assim como os griôs (contadores de histórias) africanos, são “homens de memória”, que armazenam na mente milhares de narrativas, utilizando poéticas cênicas e até cantos rituais, repertório. Talvez essas praticas pudessem ser consideradas também um tipo de dramaturgia amazônica.

Percebi que a “literatura” desenvolvida pelos Macuxi e Wapichana em forma de “palavra sonora”, ainda não escrita, fazia para eles mais sentido do que a escrita. As histórias vinham sendo compartilhadas em grupo, de modo dialógico e, assim, essa construção oral vivia, unia

passado, presente e futuro. Dessa forma aconteceu com a maioria dos narradores e comunidades indígenas que conheci.

Para refletir sobre o ato de narrar, citamos Walter Benjamin (1985), quando ele critica as novas formas de informação, principalmente a jornalística, caracterizada pela brevidade e pela falta de conexão entre uma notícia e outra, em detrimento da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Para este autor, é com a perda de memória que os meios de comunicação jogam. Para ele, a mídia é atualmente uma das principais colaboradoras na criação do imaginário social, matando a força germinativa das narrativas. Benjamin, ao afirmar que a arte de narrar está em vias de extinção, revela sua preocupação com o rompimento dos elos interpessoais dentro das comunidades. Para ele, a narração é uma forma artesanal de comunicação que não só transmite como transforma o acontecido. O tempo da narração sempre foi associado ao tecer, onde o grupo compartilha as camadas translúcidas da narrativa, atingindo um estado de concentração e conquistando múltiplas possibilidades interpretativas e associativas.

Assim, falar e ouvir fazem parte da construção dialógica da narração. Zumthor, quando escreveu sobre performance, tratou do valor de escutar³⁶. E afirmou algo interessante, que diferencia a narrativa oral da escrita, sendo esta segunda uma “notação auxiliar”, ressaltando a teatralidade da oralidade (ZUMTHOR, 2000, p.46). Para este autor: “não se sonha a escrita. A linguagem sonhada é vocal” (ZUMTHOR, 2000, p.83). Talvez essa reflexão possa contribuir nas discussões sobre o conceito de dramaturgia e sobre as relações cena- texto.

As narrativas que trabalhamos com os Macuxi e Wapichana circulam, em suas versões mais completas, em suas línguas de origem. Outro aspecto que merece ser levado em conta é que se a língua e esse tipo de texto não forem usados com determinado objetivo de comunicação, não terão as propriedades necessárias (vocabulário, variedade de estilo, regras linguísticas, o próprio estilo narrativo - forma artesanal de comunicação). A continuidade do trabalho dos narradores que falam essas línguas é, portanto, fundamental na transmissão desses conhecimentos, contribuindo também na criação de neologismos para nomear o que considerarem necessário.

Em trabalho de campo nas comunidades com as quais colaboramos, tínhamos como princípio atuar nos lugares onde havia mais falantes das línguas Macuxi e Wapichana.

³⁶ Em relação a ouvir o outro, se relacionar. Sotigui Kouyaté (2006) afirmou “Nos conhecemos muito pouco” e “aquilo que nos aproxima é maior do que o que nos separa”. Ele considerava que “toda exclusão e rejeição é fruto do desconhecimento do outro”.

Entretanto, como na maioria dos casos, o acesso a eles era mais difícil, acabamos realizando nossos estudos de “Etnografia da Linguagem”, documentação linguística com as “comunidades de prática” ou, melhor dizendo, o trabalho de “Etnografia da fala”, nos lugares em que conseguimos ir e que desejaram colaborar conosco. Entre os Wapichana, esse tipo de pesquisa já tinha sido iniciado por Nádia Farage (1997) e que nós continuamos no doutorado, que concluímos em 2016.

Nas localidades onde há poucos falantes de línguas indígenas, tentamos contribuir, quando a comunidade assim desejava, na construção de processos de fortalecimento do uso e introdução das línguas indígenas e de rememoração das narrativas, com a esperança de que um dia possam conseguir voltar a ter equilíbrio no uso das línguas indígenas e da portuguesa.

Daniel Munduruku tem reflexões importantes sobre o processo de rememorar “as histórias moram dentro da gente, lá no fundo do coração, elas ficam quietinhas num canto, parecem um pouco com areia no fundo do rio: estão lá, bem tranquilas, e só deixam sua tranquilidade quando alguém as revolve. Aí elas se mostram [...]”³⁷.

Cabe lembrar, também, que “a tradição oral gera um tipo de homem”³⁸. Basta perceber as dificuldades que os jovens indígenas sentem em memorizar as narrativas, problema que seus avós não enfrentavam. Pelo teatro, o movimento de ida e volta ao papel (dramaturgia-cena) vem sendo interessante, por exigir que o ator jovem decore o texto. Ao mesmo tempo, vem criando repertório, considerado pelos professores de línguas indígenas valoroso no ensino dessa língua e da história.

Observamos as possibilidades de emancipação, que tantos autores já destacaram e que o teatro e o texto dramático propiciam. O que desejamos particularmente enfatizar é o papel que as produções artísticas Macuxi e Wapichana podem ter, como já dizia Darcy Ribeiro ao referir-se à arte indígena, armas poderosas na luta contra o preconceito.

Esta forma de trabalhar, além de reinventar, com os Macuxi e os Wapichana, os sentidos do teatro, facilitou a construção, com eles de uma linguagem capaz de contribuir para que as narrativas tenham mais espaços de circulação nas comunidades, além da possibilidade de coleta, registro áudio visual e escrito de suas narrativas orais, documentação que consideramos importante e vimos organizando com as lideranças interessadas.

³⁷ Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/Not%C3%ADcias?id=108890> acesso em 09/05/2019.

³⁸ Sotigui Kouyaté (2006) falou que “a palavra está em nós, seres humanos. É poder criativo divino: a palavra e o espírito. A palavra é o homem, é a honra da pessoa”. E criticou que para acreditarem: “hoje precisa assinar um papel”. Ele é um Griô africano, não é Macuxi e nem Wapichana, mas o que ele fala tem relação interessante e combina com nosso processo de trabalho.

Há ainda outro aspecto que merece atenção: quando as dramatizações acontecem na cidade, fora do território de origem da narrativa, cabe pensar sobre a diferença entre o lugar de produção e o lugar de troca, de confrontação, como destaca Thierry Dufrêne, professor de história da arte na França (in LATOUR, 2006, p. 83). As trocas são sempre um processo político, no qual relações maiores são expressas e negociadas em encontros pessoais. Diríamos nós, também interculturais.

De acordo com o processo histórico vivido pelos Macuxi e Wapichana em Roraima, a posição do narrador “lá onde ele está” corresponde ao que se denomina “identidade híbrida”, pertencendo a muitos domínios ao mesmo tempo. Esta identidade não é nem a tradição, tal como ela é definida, fixada, nem a modernidade, tal como ela foi reconhecida e exibida. A posição entre as duas é que é extremamente viva. É preciso reconstituir esta identidade, e isso é um ato político, um ato pós-colonial que, para Trinh T. Minh-há, é extremamente complexo (in Latour, 2006, p. 78-79).

A preservação passa assim a ter uma utilidade política, como produtora de interações entre narrativas, línguas, de modernidade e de tradições, sendo possível ocorrer movimentos diferentes em termos de dinâmica dessas relações. Vivemos, neste processo de trabalho com os Macuxi e os Wapichana, entre a ruptura e o enraizar, procurando compreender onde nos situamos para conseguir criar dramaturgias e sonhar juntos.

Tomemos como exemplo o caso das artesãs Macuxi que fazem panelas de barro. Elas querem vender sua arte e para isso também acompanham as indicações do comprador. Hoje, devido a um contato sem volta, elas não conseguem e nem desejam mais um “modo de ser” e fazer “puro”, o que é impossível. Nossas culturas também mudaram, obviamente o indígena Wapichana e Macuxi do século XXI não é o mesmo do século XVI, nós outros, brasileiros e os portugueses, também não somos.

Esse é um trabalho no qual a tradição já pertence à modernidade. Michael Mel, artista e filósofo, diretor do departamento de educação artística e religiosa da Universidade de Goraka, Nova Guiné, trouxe à discussão a tensão tradição-modernidade. Quando nas apresentações das cenas nos modelos tidos como ocidentais, por exemplo, incluimos cantos, danças e outras expressões de culturas “tradicionalistas” em forma de espetáculos, o que acontece com frequência em nossas apresentações teatrais, há a diferença de apreciação e do reconhecimento destes “atores”. Isso pode valorizar o seu próprio grupo, auxiliá-lo a reforçar certa dignidade, mostrar sua identidade e, no senso quase militante do termo, sensibilizar e

encorajar a transmissão desses conhecimentos de geração a geração. O olhar de admiração do outro pode contribuir para despertar o desejo de auto reconhecimento.

O próprio grupo “étnico” representado pode perceber de outra forma o valor de seu patrimônio, sob outros ângulos, e desejar preservá-lo cada vez mais. Mas, para isto funcionar, importa adaptar sua arte, seja no nível da sua duração, do espaço, do conteúdo e/ou do programa. É preciso encontrar formas sintéticas que respeitem os sentidos, com atenção à sensibilidade dos artistas e às dificuldades que atualmente eles têm para transmitir sua arte, ainda mais fora de suas comunidades (Weber in Latour, 2006, p. 223- 225). Consideramos que público pode ser preparado para aproveitar ao máximo tal experiência e colocar-se aberto a tal tipo de troca.

Portanto, pensar a questão das relações interculturais é importante. E as narrativas, em muitos casos, desempenham um papel de fontes de inspiração, podendo ser educativas, lembrando que muitas delas, desde sua origem³⁹, fazem parte desses movimentos interculturais e foram destinadas a se manter em movimento. São relações humanas no interior das culturas e, igualmente, entre culturas (HOOPER in LATOUR, 2006, p. 373).

Portanto, essas dinâmicas que repensam as narrativas e a memória são importantes, porque afirmam a ideia de movimento que esses conceitos e categorias provocam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Incluímos o teatro como uma das ações de extensão passíveis de revitalizar a oralidade nas línguas Macuxi e Wapichana, no sentido de sua forma dinâmica e sensível, na qual a ação e o movimento dos personagens completam a expressão verbal. No caso de situações de bilinguismo e de dificuldades de comunicação, a cena teatral preenche possíveis lacunas de compreensão pelo visual. Além da possibilidade de retomar, pela pesquisa, narrativas que permaneceram guardadas no suporte escrito, adaptando-as para o teatro, voltando-as para o suporte oral. Algumas delas, que tinham sido registradas apenas na língua portuguesa, foram traduzidas para língua indígena.

³⁹ Sotigui Kouyaté (2006) disse “quando não souber para onde ir, lembre de onde veio”. Falou em “harmonia silenciosa a serviço de uma causa e não de si mesmo [...] a causa nos convida a se encontrar”. Em relação ao trabalho em grupo refletiu “Não sabemos porque amamos ou não, mas sabemos que estamos juntos para fazer alguma coisa por tempo determinado. Precisamos fazer um esforço para nos aceitar”. Essas ideias combinam com o princípio de vida em comunidade, o que ainda é comum entre os povos indígenas em Roraima. Afirmou também que a técnica é apenas uma face nova do que já é tradição “que não é explicado tecnicamente, mas que vivemos todo dia”.

Há, entre os Macuxi e Wapichana, situação de incômodo, quando se afirma sobre eles ou se interpreta autoritariamente sua cultura, em sentido com que não concordam. Ou quando se comenta sobre outra comunidade ter considerações e relações diferentes com uma narrativa, o que é muito comum acontecer. Procuramos evitar este tipo de situação, respeitando cada verdade, a relatividade destas diante do outro e no decorrer do tempo.

Por outro lado, gostam também de, através de nossas pesquisas, lembrar algo que esqueceram. Isso acontece outrossim quando mostramos o texto de outros autores, narrativas de outras comunidades ou simplesmente por perguntas e diálogos nossos que despertem discursos adormecidos.

É comum cada narrador, em cada contexto, dizer que a verdade mesmo, só eles sabem. Assim, as modalidades de auto-representação e de representação do outro circulam em campos de disputa política. Defendemos a necessidade de “preservar um patrimônio, uma identidade, mas conjugá-la no presente” (LATOURET, 2006). Durante nosso trabalho de pesquisa e de intervenção nas comunidades indígenas, percebemos que a preservação tem mesmo uma utilidade política, a de produtora de interações entre narrativas, modernidade e tradições.

Passados mais de dez anos que conhecemos os Macuxi e Wapichana, guardamos o que aprendemos com eles, principalmente no referente à diplomacia, ao olhar e à postura diante das adversidades, a sua capacidade de organização, mobilização e luta política, com o objetivo maior de ultrapassar o horizonte que limita nossa existência e encontrar caminhos para continuar vivendo com qualidade neste planeta.

Concluimos este artigo concordando com Evaristo Nuguak, Ashaninka, liderança indígena Peruana, co-autora do livro “Sueños amazónicos” (HVALKOF, 2003), quando afirmou: “Nós, povos indígenas, não somos um obstáculo, somos uma alternativa ao desenvolvimento. E enquanto mantivermos um grãozinho que seja de nossa sabedoria ancestral, continuaremos lutando por nossos sonhos”.

Numa bela metáfora, palavras e modos de dizer nascem, envelhecem e morrem. Uma língua e as narrativas veiculadas por ela têm uma história. Assim, ela se realimenta continuamente com novas experiências. O fato de a dramaturgia criada estar escrita nas línguas Macuxi, Wapichana e Portuguesa evidencia uma postura que defende também o multilinguismo e contribui para a produção textual nessas línguas. Assim, nossa experiência com as línguas e culturas Macuxi e Wapichana, vem sendo recheada de representações teatrais, dramatúrgicas e poéticas.

Desejamos continuar, se assim os Macuxi e Wapichana quiserem, a vivenciar esses encontros⁴⁰, construir espetáculos teatrais que funcionem como uma exposição itinerante, contribuindo com o registro e a transmissão dessas memórias indígenas, divulgando amplamente suas línguas e narrativas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985:197-221 (*Obras Escolhidas*, Volume 1).

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail, 8º ed. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

FRASER, Ronald. *História Oral, História Social*, nº 17, outono 1993 (Inst. História Social, UNED, Valencia) p.131- 139.

HVALKOF, Soren (org). *Sueños amazónicos: un programa de salud indígena en la selva peruana*. Lima: Fundación Karen Elise Jensen, 2003.

KOUYATÉ, Sotigui. Encontros de Escuta, Comunicação e Sensibilidade. SESC SP, 2006. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sJd1te_3pjl acesso em 04/04/2019.

LATOURE, Bruno (sous la direction). *Lê Dialogue dès Cultures* (Collectif). Actes dès rencontres Inaugurales du Musée du Quai Branly. Paris: Babel (21 Juin, 2006).

OLIVEIRA, Kimi da Silva; SILVA, Maria Shirlene de Souza; CAMILO, Mauricio. *Wapichan Paradan Idia'an Aichapkary Pabinak na'ik Kadyzyi kid*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa PiresFerreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

⁴⁰ Sotigui Kouyaté (2006), considerou que o mais importante da vida são os encontros “Um verdadeiro encontro se dá pela escuta. Eu sou sensível ao outro, com intenção clara de trocar com o coração”. “Um encontro é a vida ela mesma”. Disse também: “o ser humano merece ser respeitado, ser ouvido. A gente não é melhor e eu tenho a aprender”. Tomamos suas ideias aqui para evidenciar nossas intenções de trabalho.

DOSSIÊ ESPETÁCULOS

DRAMATURGIA COLETIVA DO ESPETÁCULO/MANIFESTO PAUTA NEGRA.

Ingrid Gomes de Freitas⁴¹

ingrid.poe.g@gmail.com

Fruto da Universidade

Pauta NegrA, um manifesto cênico resultante do processo de criação de uma proposta teatral sobre Feminismo Negro Amazônida idealizado pela discente Ingrid Gomes, em seu primeiro trabalho cênico como dramaturga, encenadora e atuante. A proposta do grupo foi elaborada para atividade anual do *Projeto de Extensão Novos Encenadores*, da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA), da Universidade Federal do Pará, cadastrado na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEX), desde 2010, sob a coordenação de Olinda Charone⁴². O projeto visa fomentar a criação teatral de alunos e ex-alunos da ETDUFPA, o qual viabiliza, anualmente, o espaço para realização de dois processos cênicos, os quais são aprovados, após a defesa de propostas dos proponentes, diante de uma curadoria composta de professores da Escola. O projeto possibilita aos grupos experimentar a organicidade da produção de um espetáculo, proporcionando autonomia para todo processo de criação. Com esta abertura de possibilidades, não há um único método para o fazer cênico, pois cada grupo formado busca, dentro de sua respectiva vivência coletiva, uma forma de se fazer possível o comunicar cênico de algo que se pretende.

Assim, os espetáculos são produzidos por novos encenadores, o que, sem dúvida, contribui para a dinamicidade de produções artísticas belemenses. Estes encontram na instituição um projeto que incentiva o trabalho artístico, ao gerar oportunidade significativa para desenvolver espetáculos com a aplicabilidade de conceitos teatrais e questionamentos sociopolíticos abordados dentro da instituição, o que favorece o trabalho com a diversidade de temáticas que os proponentes se dispõem a elaborar e por em cena.

Interessante pensar que estes processos cênicos construídos dentro de uma instituição educativa federal, a qual fornece estrutura para o Grupo de Teatro Universitário–GTU⁴³, possibilita a formação de grupos, coletivos ou cias teatrais, as quais encontram, a partir desta

⁴¹ Graduanda em Licenciatura em Teatro – UFPA. Bolsista voluntária do Grupo de Pesquisa PERAU - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia da UFPA - CNPq.

⁴² Atriz, diretora e dramaturga. Professora-pesquisadora, Olinda Margaret Charone, da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

⁴³ GTU – criado em 1953 após a implantação do curso livre de Formação de Atores da Escola de teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

experiência, aprendizados e mecanismos para a continuação de sua caminhada profissional-sócio-política, de maneira independente, daí a relevância de incentivo aos projetos de extensão dessa natureza.

Proposta do Grupo Manas Pretas⁴⁴: Pauta NegrA

Assim o Pauta NegrA faz parte da história do projeto *Novos Encenadores*, resultado cênico advindo da proposta Manas Pretas, contemplada no ano de 2018, realizou até o momento duas temporadas, participou do IX do Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, fez apresentações em outros espaços como em eventos; *Pretxs: Arte e Resistência* em Icoaraci-PA, na IV Marcha das Mulheres Negras de Belém, no lançamento do livro de Marielle Franco em Belém e, em rodas de conversas, com temáticas referentes ao tema do espetáculo. E este grupo caracteriza-se como o primeiro levante declaradamente identitário no *Projeto Novos Encenadores*. O grupo é constituído somente por mulheres amazônicas, em sua maioria mulheres negras. Um dos objetivos da proposta foi a de friccionar e inserir corpos subalternizados aos espaços excludentes, para o incremento da sociabilidade por outras perspectivas, com deslocamento de saberes, para reivindicar equidade no campo das artes, na criação de espaço para discussões acerca de opressões aos corpos das mulheres deste GTU. Amparadas pelos direitos humanos – um dos caminhos para que horizontemos a produção de epistemologias outras –, neste caso, as artísticas, como combate às ideologias-culturais de cânones que reiteram a exclusão destes corpos em diversos campos da sociedade, dentre os quais o espaço teatral, propiciar mais espaço de discussão e consciência se faz necessário. Um propósito que pode ser lido como ingênuo e utópico à primeira vista, mas, se pensarmos por outras perspectivas históricas, as composições e relações micropolíticas são as maiores potências de subversão. Nossa mobilização artístico-sócio-identitária se constitui com este trabalho como potência motivadora para afirmação do lugar de quem fala e direciona-se a reivindicação da escuta. Quem fala? – Nós pretas, cada uma falando por si.

⁴⁴ Grupo Manas pretas surgiu, especificamente, para esta montagem/2018.

Dispositivo de escrita dramaturgica do Pauta Negra

Viemos de muitas lutas
Fomos chamadas
de bicho, macaca e puta.
Nossa voz tentaram calar
na certeza que ia funcionar.
Mas esquecem que o sangue
que corre em nossas veias,
é sangue preto, sangue forte.
O mesmo sangue que escorreu
com chibatadas de chicote.
O mesmo sangue da mulher preta
que não temeu a morte.
E que nem a morte conseguiu calar.
Pois ainda assim, nossa voz ecoa em todo lugar.

Lucy Sousa - atuante-performer do Pauta Negra.

Descrever o processo de escrita desta dramaturgia requer refletir sobre a especificidade deste grupo, sobre questões sócio-culturais acerca destes corpos. Logo o desafio maior, para o andamento deste processo perpassou pela necessidade de acionar um dispositivo para que esta criação dramaturgica pudesse ser realizada, de maneira que deparamos com demandas não desvinculadas do âmbito social macroestrutural, do que ocorrem cotidianamente nas microestruturas de nossos espaços. Assim, outro objetivo deste projeto cênico foi o de fazer um espetáculo que pudesse representar o coletivo, composto de mulheres amazônidas nortistas, as quais expressariam, por meio da arte, um modo de tornarem-se visíveis, principalmente, tornar possível a fala da mulher negra, para uma escuta atenta e, assim direcionar-se conscientemente para um discurso de cunho político, na perspectiva do feminismo negro, imbricada na interseccionalidade proposta por Kimberlé Crenshaw.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas de interação entre dois ou mais eixos de subordinação. Ela trata especificamente da forma pelo qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outro sistema discriminatório criam desigualdade básica que estruturam as posições relativas de mulheres, raça, etnia, classe e outra (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Caminhar em direção à consciência de que há corpos em estado de subalternidades mais severas que outras, é perceber o mundo por uma perspectiva interseccional algo que, enquanto coletivo, nos deparamos no processo, haja vista que nossos encontros desencadeavam lugares de escuta, importante para refletir sobre como poderíamos perceber as desigualdades estruturantes que nos entrelaçavam.

Uma das características do grupo Manas Pretas é explicitar situações vivenciadas pelas componentes, quanto às inúmeras sutilezas e crueldades da exclusão sócio-cultural-econômica em que vive a maioria das pessoas negras. De maneira que este, assim como os demais grupos oriundos do projeto de extensão da ETDUFPA, desenvolveu-se em um processo colaborativo, entendido conforme definição de Luís Alberto de Abreu e Adélia Nicolete. Processo colaborativo seria:

Processo contemporâneo de criação teatral (...). Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas (...) todos os criadores colocam experiência, conhecimento e talento a serviço do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação deles (ABREU e NICOLETE, 2006, p. 253).

Assim o fizemos, em colaboração, dentre as inúmeras descrições e análises, sobre cada seguimento da linguagem teatral que poderíamos, de alguma maneira, fragmentar para comentar sobre o espetáculo/manifesto Pauta Negra, optamos por trabalhar com experiências vivenciadas pelas componentes do grupo. Assim, todas contribuíram, consideravelmente, com a construção do discurso estético-poético-político que o espetáculo propôs-se a fazer, como por exemplo, a contribuição da cenografia e adereços, da iluminação, do figurino, da sonoplastia, da preparação corporal, etc. Tudo feito por todas, de acordo com suas atribuições.

O trabalho teatral foi realizado a partir dos elementos acima, a fim de provocar diálogos entre as possibilidades de se elaborar um espetáculo colaborativo, a qual requer que cada parte contribua para a construção e comunicação deste discurso em totalidade. Mas opto, aqui, por relatar algumas questões sobre a construção da dramaturgia textual elaborada coletivamente, a partir de um dispositivo de escrita dramática praticada por este GTU.

Depois de meses rememorando este processo, que beira os meios fronteiros do emocional e da razão deste fazer, a percepção da tentativa de vislumbrar o pensamento decolonial, pelo viés de raça, gênero e classe, nos encontramos à flor da pele, ao trafegar na tempestuosa lama da colonialidade, lugar onde ninguém está ileso, onde não há distanciamento entre o grupo Manas Pretas e a estrutura da colonialidade. Thais Luzia Colaço

afirma que há necessidade de luta e vigilância constante para a insurgência dos, até agora, pretensamente colonizados, pois,

O pensamento decolonial reflete sobre a colonização como um grande evento prolongado e de muitas rupturas e não como uma etapa histórica já superada. [...] Deste modo quer salientar que a intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial. A intenção é provocar um posicionamento contínuo de transgredir e insurgir. O decolonial implica, portanto, uma luta contínua (COLAÇO, 2012, p. 08).

De modo que, in-concluímos no antes, no durante e no pós-lugar de criação, que sempre houve urgência de contrapor às narrativas opressoras e acessar outros dizeres, até então silenciados, há necessidade de compor corpo-enfretamento em constante consciência para desmanchar o fluxo de camadas opressoras e assim ampliar as redes de resistência da mulher negra, pois segundo, Zélia Amador de Deus, “O corpo que se auto afirma é o corpo que agride o corpo padrão dominante em todos os aspectos, desde o estético, até ao campo político propriamente dito. É um corpo capaz de subverter o corpo padrão dominante” (AMADOR DE DEUS, p. 127, 2008). Nesta perspectiva, com este trabalho nos encontramos, também nesta disputa de narrativas nos contexto teatral nos afirmando enquanto mulher-negra-artista.



Foto: Tarsila França. XI Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica.

Desta maneira, percebemos a importância como participantes-criadoras do GTU-Manas Pretas, em se auto afirmar nos cruzamentos de opressões destes corpos e reivindicar o direito à voz, pois de acordo com a reflexão de (RIBEIRO, p. 45, 2017) sobre a invisibilidade matar, deste modo, esta reivindicação designa-se ao direito à própria vida, haja vista que invisibilidade é um dispositivo de controle para a permanência aos cânones de universalidade. Este fazer teatral buscou-se a si, questionando diretamente a história única, trilhando caminho para narrar suas próprias histórias-vivências.

Esta urgência e necessidade que se corporifica neste processo, como fio condutor impulsionador para a finalização deste trabalho. Que não precisa dar respostas, mas, nos deixar mais inquietxs, para com os paradigmas racistas, cisheteropatriarcais, classistas e outras categorias excludentes, a fim de questioná-las. Este foi o percurso pelo descobrimento de um teatro que nos representa enquanto Grupo de Teatro Universitário.

Identifico questões que corroboraram para a construção dramatúrgica em criação coletiva. Daí a relevância de acionar algumas destas questões que conduziram a elaboração de um dispositivo de escrita dramatúrgica coletiva deste GTU:

1. A dramaturgia inicialmente seria construída por uma pessoa deste processo colaborativo. No entanto, estamos falando de representatividade, então, acionou-se a seguinte questão; seria mais representativo se todas que compuseram o GTU, deste ano, desenvolvessem sua escrita que pertenceria diretamente ao espetáculo? Pensando desta maneira, como seria possível?
2. Os atrasos e ausências nos encontros de inúmeras participantes deste GTU que influenciaram, diretamente, para o andamento da proposta, devido às questões pessoais, sobre as quais devemos refletir, já que são demandas ocasionadas pela desigualdade social, gerenciadas historicamente pela estrutura dominante, pois seria fácil resolver esta questão, bastaria excluir quem não tinha condições para a permanência no processo, simples. Este aspecto é o mais contundente, como não excluir devido a tais questões, e tentar fazer com que estas pessoas possuam o mesmo grau de oportunidade para compor em coletivo? Sim, estávamos em reflexão sob uma óptica de equidade.
3. Uma dramaturgia linear em que poderíamos desenvolver a história de uma “protagonista” seria um caminho? Diante de tantas vivências compartilhadas em grupo poderia a cena ter espaço de fala para todas? Entender que estávamos em

processos de vida diferentes foi crucial, para percebermos nosso estado de alteridade, e nos direcionarmos para a complementariedade.

Essas questões surgiram porque, todo momento, a realidade deste grupo conduzia para criação de alternativas que gerassem possibilidades de nossos corpos estarem em protagonismo na cena, com que nossos corpos pudessem dizer, que nossos corpos pudessem ser vistos. O que parecia, ao me deparar a cada encontro, com tais especificidades, que havia métodos de escritas que nos levariam para lugares já conhecidos das convenções teatrais. Estes lugares não são includentes.

Logo, necessário pensar em rotas de fuga, sem sabermos ao certo como chegaríamos ao final, tínhamos que experimentar, sem tempo para analisar em unidade coletiva, e tempo é algo demasiadamente escasso às mulheres negras, suas falas são por urgências para existência. Com as adversidades diárias enfrentadas para continuar com este GTU, seguir em frente, foi uma ação ousada de todas, porém, comum para a lógica de sobrevivência, resistência e existência nas práticas de luta de nossos corpos. Diante deste contexto, continuamos nos propondo a fazer teatro, que expressasse nossos discursos em corporeidade.

Perceber que as teorias e práticas do teatro nos dão subsídios para desdobramentos necessários para desenvolver outras maneiras de fazer teatro, tornou-se nossa fissura para permanecermos neste lugar de criação-artística. Criamos nossa dramaturgia a partir de fragmentos de nossa realidade coletiva, isto é, de composição subjetiva de vivências das participantes do grupo.

O dispositivo é um corpo mutável, inicialmente a construção de um roteiro com várias aberturas possíveis, idealizado a partir de situações compartilhadas no primeiro mês de processo. As temáticas que nos rodeavam eram acerca da invisibilidade das mulheres negras, o colorismo como forma de embranquecimento e apagamento da negritude amazônica, feminicídio, homo afetividade, solidariedade, solidão da mulher negra, a ideia de “racismo reverso” que invalida a luta contra o racismo instaurado, as múltiplas jornadas das mulheres negras, a “desqualificação” no mercado de trabalho e inúmeras outras questões que nos atravessaram durante nossos encontros.

Este primeiro roteiro foi o ponta pé inicial para que nós seguíssemos adiante, a apresentação deste roteiro realizada com todas as integrantes, tanto para as que participavam como elenco, quanto para as da equipe técnica: figurino, sonoplastia, iluminação e cenografia. Lembro-me que algumas delas fizeram questão de atuar em algumas cenas; dividimos em

núcleos que representavam as temáticas, partindo de induções para criação da escrita. Em percurso da dramaturgia em processo, cada núcleo criou seus diálogos, de acordo com suas respectivas vivências. No entanto, vale ressaltar que este espetáculo/manifesto possui somente quatro núcleos com as personagens: as Anfitriãs, Mãe e Filha, “racismo reverso” e as lavadeiras. Os demais núcleos: conexão ancestral, resistência, paridas, “mimimi”, avesso, corpo-capoeira e Mulher Guerreira abordam temáticas pelo viés de teatro-performativo, com ações performáticas, nas quais as atrizes, segundo Pavis:

Desempenham um papel ou os que se apresentam eles próprios como performers, realizam ações simbólicas, atos reais ou simulados, rituais que se dirigem a um público e valem não só por aquilo que representam e significam, mas também pela eficácia simbólica que revelam e pelo impacto que exercem sobre o público (PAVIS, 2017, p. 234).



Foto: Tarsila França. Pauta NegrA no IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida, 2019.

E este dispositivo nos possibilitou criar uma dramaturgia coletiva, com muitos aspectos dos atravessamentos percebidos que antecedem a escrita, isto nos proporcionou um espetáculo não-linear, que pode ser maleável, reajustável. Assim aproveitamos esta estrutura para alguns eventos, apresentamos algumas cenas, de acordo com a disponibilidade das integrantes.

Neste terreno artístico-político, em que o Manifesto dá seus passos; direcionam-se para esta estrutura dramática, caracterizando um posicionamento político sobre o fazer

teatral, pois, dedicam-se questões urgentes em que o lugar, o tempo e o corpo necessitam para dialogar por meio de sua própria estética. É nesta tríade: lugar, tempo e corpo, que a narrativa dramaturgica discorre, com a presença de um grupo negro amazônida feminino insurgente aos cânones da arte teatral e a diversos paradigmas excludentes, deste pluralismo de falas e de corpos que compuseram a poética cortante do Pauta NegrA.

De maneira que as participantes se organizaram em uma estética-corpo do devir mulher negra, no abrir e no fechar-expandir do espetáculo/manifesto, revisitando algumas estórias ancestrais partilhadas nos encontros, pautando o que Darlah Farias⁴⁵ aponta sobre o feminismo amazônico “é também compreender que as nossas conexões de saberes são epistêmicas, logo resgatando a ancestralidade para reprodução de saberes às gerações atuais” (FARAIS, p. 7, 2019).



Foto: Tarsila França. Pauta NegrA no IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida, 2019.

No reconectar em corpo-comunidade, que esteticamente projeta um caminhar de sororolidade nos inclinamos para um teatro-cura.

Considerações

⁴⁵ Advogada, graduada pela Universidade da Amazônia (2012), feminista negra, ativista pela Rede de Mulheres e Coletivo Sapato Preto. Integrante do grupo de estudos étnico-raciais Nós Mulheres – UFPA.

O caminho que este dispositivo dramaturgico percorreu, alcançou o pluralismo deste grupo, no sentido de que todas tinham algo pra falar à sua maneira, pois precisavam e o fizeram do jeito possível, assim compusemos um discurso coletivo, não somente por sermos mulheres negras e estarmos em confronto ao racismo e sexismo diretamente, mas também por este discurso de resistência se apresentar no processo e ter a possibilidade de estar, dramaturgicamente no espetáculo, como criar possibilidades para fazê-lo, destacando também nossas diferenças. Pluralismo nosso que se apresenta, poeticamente, na última cena e que avança para um discurso de equidade na sociedade, em que nossas diferenças possam ser respeitadas e que os privilégios sejam questionados.

Deste modo, esta dramaturgia coletiva exprime a potência em se abrir espaço para discussões que atravessam o corpo da mulher negra. Esta narrativa coletiva, elabora-se em ato subversivo, desde sua construção, constituindo a este GTU um corpo-enfrentamento cênico coletivo.

Pois estas mulheres criadoras-performes que encontraram juntas mecanismos para enfrentar diversas dificuldades para permanecer neste lugar na arte, e um modo de fazê-la em sua linguagem. Elas identificaram, nas adversidades, o poético-insurgente e trouxeram esperança para continuidade destes corpos no fazer artístico.

O Pauta Negra ganha força justamente na ausência de um processo cênico “ideal”, e mostra que, apesar desta realidade social que é historicamente estruturada para nos excluir, nos matemos em resistência com a consciência de que "nossos passos vêm de longe" (WENERCK, 2010). Estes são alguns dos aspectos vivenciados para a construção deste espetáculo desafiante e realizado com nossas vidas-vivências que ultrapassam o hoje, refletem o ontem para projetar um amanhã inclusivo, nas artes. Estas que são, por natureza subversivas, questionadoras e propositivas. Assim, nós componentes do grupo nos sentimos, acolhidas pelo Projeto de Novos encenadores, do Grupo Teatro Universitário, da Universidade Federal do Pará. Esperamos que ações dessa natureza repercutam e permaneçam em cena, tanto nos palcos, quanto nas pautas das agendas governistas.



Foto: Tarsila França, 2019. GTU segunda temporada do Pauta Negra.

Ficha técnica espetáculo Manifesto Pauta Negra

Dramaturgia Coletiva

Elenco: Carla Baía, Caroline Nogueira, Daisy Feio, Dalila Costa, Ingrid Gomes, Iris da Selva, Ka Diaz, Julliana Matemba, Lorena Bianco, Lucy Sousa, Marina di Gusmão, Penélope Lima, Sarah Prazeres, Thais Squires, Tertuliana Lopes, Sidiane Nunes e Silvana Cruz.

Figurino: Marina di Gusmão

Confecção do figurino: Lenne Baía

Cenografia: Camila Sousa

Concepção da Iluminação: Natasha K. Leite

Operação da iluminação: Natasha K. Leite e Winnie Rodrigues.

Preparadora corporal: Assucena Pereira.

Operadora de som: Ruth Silva

Musicistas em cena: Assucena Pereira, Carla Baia, Danielle Gatinho, Íris da Selva,

Autorias musicais: Sereia do rio (Iris da Selva); Matricária e Quanto vale? (Julliana Matemba)

Fotografia e arte divulgação: Tarsila França

Idealização, Concepção e Encenação: Ingrid Gomes

Apoio: ETDUFPA, PROEX-UFGA, NOVOS ENCENADORES – GTU E TUCB.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto de, **NICOLETE**, Adélia. Processo Colaborativo. In: dicionário do teatro Brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

AMADOR DE DEUS, Zélia. Os HERDEIROS DE ANANSE: movimento negro, ações afirmativas e sistema de cotas para negros na Universidade - Tese (doutorado), UFPA, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém-PA-2008.

COLAÇO, Thais Luzia. Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

FARIAS, Darlah. Na ponta da lança, quem paga a conta?. Editora Fundação Perseu Abramo. Revista Reconexão Periferias. Junho/2019.

Acesso em 26/06/19: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/publicacoes/estante/revista-reconexao-periferias-junho-2019/>.

PAVIS, Patrice. Dicionário da performance e do teatro contemporâneo – Tradução Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano A. e Sousa. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala?. Belo Horizonte- MG: Letramento: Justificando, 2017.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo.

Acesso em 04/10/2019

<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/303>

UM CERTO BANGUE-BANGUE PALHAÇO – COMENTÁRIOS A RESPEITO DO ESPETÁCULO A VINGANÇA DE RINGO, DOS PALHAÇOS TROVADORES

Marton Maués⁴⁶

martonmaues@hotmail.com

Estávamos em 2016, íamos completar 18 anos de atividades e nos encontrávamos em uma encruzilhada. O trabalho mais recente era de 2010, O Menor Espetáculo da Terra, um experimento que envolvia as linguagens do palhaço e do boneco, grande sucesso dirigido pelo mestre bonequeiro Aníbal Pacha, tendo-me na co-direção. Perguntávamo-nos: o que fazer?

Tive, então, conhecimento de uma compilação de 36 textos de circo-teatro⁴⁷, trabalho disponível na internet. Fui atrás, achei e baixei os textos. Compartilhei com o grupo e resolvemos então ler todo o material. Começamos a realizar sessões de leitura, projetando o texto em uma parede de nossa sala de trabalho, em nossa sede, a Casa dos Palhaços. A cada texto, muitas risadas, muito divertimento e empolgação. Fomos nos apaixonando pelo material, mas precisávamos urgentemente escolher um texto, pois abrira o edital de montagem da Fundação Cultural do Pará, uma chance de termos um dinheirinho para a montagem. Decidimos que faríamos leituras em casa e traríamos indicações dos textos que gostássemos para nossos encontros. Um dos integrantes, Marcelo Villela, indicou A Vingança de Ringo, e já na leitura das primeiras linhas, em meio a muitas risadas, decidimos: é esse o texto!

Fizemos cópias e passamos a realizar leituras seguidas de análise e decupagem do texto, enquanto corríamos para escrever o projeto e encaminhar para a Fundação, torcendo para sermos selecionados, o que aconteceu em seguida. Realizamos leituras revezando os personagens e nos divertindo bastante. Éramos nove palhaços, pois dois integrantes do grupo estavam com problemas pessoais e não podiam estar no processo. Como o texto só tinha oito personagens, retirei-me do elenco, ficando só na direção.

⁴⁶ Professor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará; especialista em Arte-educação/PUC-MG; mestre e doutor em Artes Cênicas/UFBA; ator-palhaço e diretor do grupo Palhaços Trovadores, de Belém/PA.

⁴⁷ Trabalho realizado pela pesquisadora mineira Sula Mavrudis, editado pelo governo de Minas Gerais. Ela esteve em Belém, participando do III Seminário de Palhaços de Belém, organizado pelo Projeto de Pesquisa O Clown Nosso de Cada Dia, por mim coordenado, chegando a assistir um de nossos ensaios, com o espetáculo ainda em processo.

Começamos a pensar na encenação e, naquela encruzilhada em que nos encontrávamos, como disse acima, resolvemos que iríamos esquecer toda a nossa pesquisa e poética cunhada em nossos 18 anos de atividades. Decidimos zerar tudo, buscar um novo caminho. O texto nos apontou direções.

A Vingança de Ringo é um autêntico dramalhão circense, de autor desconhecido, inspirado nos filmes de banguê-banguê tão comuns nas décadas de 1960 e 1970 e muito populares entre nós. Era praxe, entre os artistas circenses daquela época, escreverem peças inspiradas no que estava em voga na época: filmes, canções, novelas de rádio. Exemplo bem significativo são as adaptações das canções Coração Materno e O Ébrio, de Vicente Celestino, que viraram peças de muito sucesso nos circos brasileiros, percorrendo todo o território nacional, pois eram montadas na quase totalidade das lonas. As peças eram repassadas oralmente de pai para filho, ao ponto de se desconhecer a autoria da maioria delas. Alguns artistas anotavam as peças que montavam em cadernos, material que chegou posteriormente às mãos de muitos pesquisadores.

A Vingança de Ringo se passa em uma área de garimpo, dominada pelo cangaceiro Corisco. O centro dos acontecimentos é um bar de beira de estrada, o Boteco do Matias, onde o proprietário trabalha juntamente com sua filha Maria. É no bar que Corisco mata o dono das terras do garimpo, Juvêncio J Torres⁴⁸, pai de um jovem que segue para os Estados Unidos, acompanhando a mãe enferma, onde se submeterá a uma cirurgia. Sete anos depois, o jovem volta, agora como o vingador Ringo, um cowboy chegado do Arizona e por quem Maria, a filha do dono do boteco, acaba se apaixonando. Após muitas peripécias, Ringo revela quem é e o que veio fazer ali, matando o facínora Corisco em um duelo. Como prêmio, além das terras que foram de seu pai, Ringo ganha a mão de Maria.

⁴⁸ No texto original, o personagem chama-se apenas Juvêncio. Em uma brincadeira interna, resolvemos fazer uma brincadeira-homenagem a um ex-trovador, nosso amigo Jorge Torres.



Matias e Maria (pai/mãe e filha), no interior do Buteco (acervo do grupo)

Nosso trabalho é uma livre adaptação. O texto original serviu-nos como um roteiro em que os palhaços improvisaram, brincando com as personagens, desde que começamos as leituras. O espetáculo dos Palhaços Trovadores talvez seja a primeira vez que o texto original foi transposto para o universo dos palhaços, o que transformou o dramalhão circense no que poderíamos chamar de uma grande e autêntica palhaçada. São os palhaços que interpretam as personagens, dando a estas suas características, imprimindo assim, em cada uma, suas essências cômicas. O que no circo era levado muito a sério pelos intérpretes, com os palhaços vira brincadeira e jogo entre eles e o público. O riso é a matéria prima dos palhaços.

O trabalho de leitura, intenso, foi nos apontando caminhos, brechas para a criação das cenas cômicas – divertíamos-nos muito! Uma destas brechas foi a criação de uma personagem que não tem no texto original: uma cantora bêbada, decadente e mau humorada, assídua frequentadora do boteco do Matias. Sentada em um banquinho no balcão, bebendo sempre, testemunha de tudo que acontece ali, ela canta trechos de canções, estimulada por uma ou outra palavra que escapa das conversas dos outros personagens, algumas vezes assustando-os, criando climas hilários. Estes rompantes, de certo modo, pontuam e comentam situações da peça, ressaltando ou quebrando climas.

Seguindo um cânone tradicional, a peça divide-se em três atos. Logo no primeiro ato as personagens principais são apresentadas, Juvêncio Jota Torres fala da viagem de seu filho para os Estados Unidos, acompanhando a mãe, e acontece o assassinato deste, pelo cangaceiro Corisco. O segundo ato acontece sete anos depois. Corisco comanda os garimpeiros, ameaça a

todos e promete sequestrar a filha do dono do boteco, para com ela casar-se. É quando chega Ringo, o cowboy vindo da América do Norte. Maria se apaixona, e muda completamente seu comportamento: a moça bruta e agressiva, transforma-se em uma “lady”, que até arrisca algumas palavras em inglês, para impressionar seu amado. Este, já mostra ao que veio: vingar-se do assassino de seu pai. E acaba tendo um primeiro embate com Corisco, dando uma surra no cangaceiro. O terceiro ato acontece sete dias depois. Nele, Ringo descobre quem matou seu pai, revela a todos quem ele é e o que veio fazer ali: num duelo, mata o assassino de seu pai.



Cantora bebum (acervo do grupo)

Entrando no clima de garimpo e cangaço proposto pelo texto, barzinho de beira de estrada do interior do país (na nossa adaptação, situamos na Vila de Brejo Grande⁴⁹, no

⁴⁹ Brejo Grande é uma cidade do interior do Pará.

nordeste do Pará), resolvemos abdicar de cores comuns aos nossos outros trabalhos – a cor vermelha foi praticamente proibida. Cenários, figurinos e até os narizes dos palhaços ganham tons terrosos, sépia, cinza, preto. O cenário é um barzinho, feito em estrutura de metalon e tecido. As laterais, como portais de entrada de pequenos circos, são feitas em tiras e, por elas, entram e saem os personagens. Acima do balcão, uma placa onde se lê Boteco do Matias; e à frente, um tapete muito desgastado utilizado em outro de nossos trabalhos.⁵⁰



Palhaços descoloridos (acervo do grupo)

A abertura da peça se dá com a canção Vaqueiros do Arizona⁵¹ e a entrada ruidosa do elenco, como crianças brincando de cavalinho com cabos de vassoura, (nossos “cavalos” são feitos com varas de bambu). Resolvemos anunciar cada ato, com uma canção e um palhaço apresentador com um cartaz, que cumprimenta o público e situa o espectador sobre o tempo transcorrido. Dentro do grupo, este papel é sempre exercido pelo palhaço Xuxo, Isac Oliveira, o mais lento, sério, de fala mansa e, por isso, o mais engraçado do elenco. A música que anuncia os atos, retirada de filme de bang-bang, com rufar de tambores e tiros, é a mesma que, num recorte, é usada na cena em que Corisco mata Juvêncio Jota Torres, pontuando assim o mote principal da peça: o assassinato do dono das terras e a chegada de seu filho para vingá-lo.

⁵⁰ Adaptação que fizemos de O Doente Imaginário, de Molière, batizada por nós de O Hipocondríaco.

⁵¹ Utilizamos a versão de Haroldo Barbosa, com a interpretação de Romeu Gomes.



Palhaço-apresentador: entreatos com graça (acervo do grupo)

Em alguns momentos de nossa montagem, como nos embates de Ringo com Corisco, lançamos mão das onomatopeias dos desenhos animados: a cada tiro, cada soco, Matias e sua filha Maria, por trás do balcão do boteco, levantam placas com sons de tiro, socos e tapas. No primeiro duelo, já no segundo ato, em que Ringo rouba a arma de fogo de Corisco e dá um tiro no pé e outro nas nádegas do vilão (Ringo usa como arma apenas um estilingue), as placas juntas, além de anunciarem o som dos tiros, anunciam também o gênero da peça: um bang-bang. Em outro momento, no mesmo ato, os dois lutam: utilizamos a câmera lenta e a cada soco e tapa, pai e filha, por trás do balcão, ostentam placas com os sons: sock, crash, splash, pow! O clima de brincadeira infantil também é muito utilizado por nós. Ilustra muito bem isto o duelo final, em que, por ordem da cantora bebum, vilão e herói, um de costas para o outro, duelam e promovem um grande tiroteio. Neste momento, o elenco inteiro atira bolas de papel nos dois e no público, que entra no clima da brincadeira, promovendo uma grande guerra de bolinhas de papel. Para mim, é a grande cena da peça, ao promover uma intensa e forte interação entre personagens-palhaços e público, em que crianças e adultos participam, irmanam-se, divertindo-se muito.



Entre tapas e socos onomatopéicos (acervo do grupo)

Não abrimos mão, de todo, de alguns elementos de nossa poética, que batizei de Poética da Recorrência. Nem de alguns elementos técnicos, também recorrentes em nossos trabalhos. A triangulação, marcando o ritmo das cenas e o modo como representamos a morte das personagens nos espetáculos. Neste caso, o palhaço baixa a cabeça, retira o nariz, olha pro público e diz: morri! Volta a baixar a cabeça, recoloca o nariz e segue sendo o palhaço: quem morreu foi a personagem, que desaparece da cena. Na montagem de Ringo, o palhaço sai de cena dançando, operando o final daquele ato.

Recriamos e atualizamos o texto, em nossa adaptação. Regionalizamos e, mais ainda, subvertemos seu final. É comum, nas montagens que realizamos a partir de textos teatrais, palhaços fazerem papéis masculinos (temos mais palhaços que palhaços no elenco). E o texto original de A Vingança de Ringo só tem uma personagem feminina. Então, em nosso processo de leitura, uma das atrizes-palhaças, Alessandra Nogueira/Neguinha, passou a ler a personagem do Matias, o dono do boteco, pai de Maria. Então inventei que, na verdade, Matias havia morrido e que sua esposa, assumira seu papel para poder proteger a filha, naquele ambiente hostil. Este segredo só é revelado após a morte do vilão Corisco quando, enfim, Ringo retoma as posses de suas terras e pede a mão de Maria em casamento. Matias consente, mas diz que antes precisa revelar um segredo há muito guardado: em clima de suspense, despe-se de seus disfarces masculinos, revelando ser a destemida e charmosa Matilda, mãe de Maria.



Segredo e transformação: Matias era Matilda! (acervo do grupo)

Após a morte do marido, Matilda toma seu lugar, sem que ninguém saiba, afim de proteger a filha, naquele ambiente hostil. Podendo agora revelar sua verdadeira identidade, a mãe abençoa o casamento, de Ringo e Maria. Todos os palhaços entram em cena para celebrar, novamente ao som da canção Cavaleiros do Céu, agora em versão nordestina. Eles saem de cena dançando, deixando apenas a bêbada cantora que, como se tivesse sonhado aquilo tudo, diz: - Égua, acho que tá na hora de parar de beber! Ela levanta-se, gira a placa do Boteco do Matias, revelando seu verso onde se lê, em letras maiúsculas, a palavra FIM!

A Vingança de Ringo, dos Palhaços Trovadores, estreou em dezembro de 2016, na sede do grupo. Vem seguindo carreira desde então, e foi apresentada no dia 09 de maio de 2019, às 21h, no Teatro Universitário Claudio Barradas, dentro da programação do IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida.

Ficha Técnica:

Elenco:

Rodolpho Sanches/Palhaços Bolonhesa (Juvêncio J Torres/Ringo)

Alessandra Nogueira/Palhaça Neguinha (Matias)

Cleice Maciel/Palhaça Pipita (Maria)

Marcelo Villela/Palhaço Tchelo (Corisco)
Marcelo David/Palhaço Feijão (Cachimbinho)
Antonio do Rosário/Palhaço Black (Cangaceiro)
Rosana Darwich/Palhaça Bromélia (Cantora)
Isac Oliveira/Palhaço Xuxo (Cangaceiro/Apresentador)

Cenários: Adriano Furtado
Figurinos e adereços: Aníbal Pacha
Trilha Sonora: Marcelo Villela
Efeitos sonoros: Sonia Alão
Produção: Rosana Darwich e Alessandra Nogueira
Assistente de Produção: Romana Melo
Direção Geral: Marton Maués

**CURUPIRÁ: SEDIMENTOS DE UM CORPO EM CRIAÇÃO ENTRE COMICIDADES
AMERÍNDIAS DAS AMAZÔNIAS DE FLORESTA PROFUNDA**

Andréa Flores⁵²

Sala vazia. Deito-me na rede, uma perna para fora, a embalar-me. Brinco com a fala em língua ininteligível por um tempo. Então permito que os participantes cheguem. A rede é também árvore, canoa, casa, vários seres, inclusive uma cobra-canoa que me transportou até ali. O som da escada rangendo com o balançar da rede toma toda a sala. Sons de floresta, rangeres de meu corpo, existências, resistências talvez, nenhuma definição precisa. Deitada na rede, montada na cobra, quem sabe, uma mulher ou a própria cobra observa cada participante. E então, a seu tempo, levanta, devagar, crescendo o corpo diante deles, lentamente. Inicia Curupirá.

Sala vazia. Há uma mulher de costas, agachada, ao fundo. Ela é vista por entre os ferros da escada, as fibras da rede, os raios de luz. Espalha os fios de uma espécie de saia sobre a qual está sentada, como quem faz algo sem muita importância. Os participantes entram nessa atmosfera e não sabem o que ocorre ali, ela não se move para recebê-los, não os olha, não é afetada pelas presenças. É quando, quase um susto, ela começa a contar, a seu modo, uma história sobre o tempo em que Makunaima⁵³ era criança, dormiu e despertou:

Antes, há muito tempo, Makunaima brincava sozinho; nesse tempo ainda era criança. Depois, Makunaima cansou de brincar sozinho e quis ter filhos; assim, criou todas as tribos. As tribos vieram das formigas e, tão numerosas quanto, se espalharam no terreiro. Então eles brincaram muito no terreiro, que era o lavrado, a planície, as montanhas e a grande floresta. Um dia, Makunaima subiu bem alto e de lá, viu gente diferente, cor de poeira. Makunaima desceu assustado e reunindo todo mundo falou: vem mais gente para

⁵² Atriz, palhaça e diretora de teatro em Belém, PA. Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Docente efetiva da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

⁵³ Ser de floresta da tradição oral dos povos indígenas chamados de Pemon, oriundos da região nos arredores do monte Roraima.

brincar. Mas eles não acreditaram. Logo os homens cor de poeira chegaram, pelo rio, mas não queriam brincar. Queriam explorar o terreiro. Das tribos, uns fugiram, outros ficaram e sofreram, outros foram levados embora. Makunaima muito triste, sem poder ajudar, pois era apenas uma criança, se recolheu bem quietinho e dormiu por muito tempo com o coração amargurado. Numa tarde, levantou para passear no terreiro, encontrou tudo diferente e não vendo nenhum de seus filhos, voltou ainda mais triste. Mas alguns resistiram, ficando invisíveis por um tempo, enquanto tentavam salvar um pedacinho que fosse do terreiro. Um dia, depois de muito pelejar, conseguiram de volta parte do terreiro, e só tinham forças para cantar. Cantaram todos juntos com os braços dados, batendo o pé com força no chão para acordar Makunaima. Makunaima vem brincar de novo. Repetiram esse canto por vários dias e a terra tremeu até acordar Makunaima. Makunaima acordou pela força da voz e ouvindo risos, viu que eram seus netos, então acenou do alto da serra, desceu ao terreiro e brincou muito com eles novamente (ESBELL, 2012, p.9).

“Makunaima, vem brincar! Makunaima, vem brincar...”, segue repetindo a mulher, interrompendo a história. Então, ela se levanta, ainda de costas e repetindo a frase, crescendo o corpo, até virar-se para os participantes. Inicia Curupirá.

Há pelo menos dois inícios em Curupirá, poética cênica por entre comicidades ameríndias das Amazônias, com a qual escrevo. Curupirá surgiu de uma urgência pessoal. Sou palhaça há doze anos; a cerca de quatro anos, precisei retirar o nariz vermelho do rosto e adentrar a floresta, em busca de comicidades para além ou aquém do nariz. Risos das Amazônias de floresta profunda, como passei a denominar a geografia que resolvi cartografar, atravessada por ancestralidades e saberes que me foram silenciados, outrificados, exotizados, mesmo tendo nascido e sempre vivido em uma das Amazônias possíveis de serem encontradas ao norte da América Latina.

Trata-se de uma opção decolonial no campo artístico, especificamente no campo da comicidade, algo que compreendo junto a Pedro Pablo Gómez (2014) e Linda Martín Alcoff (2017). Acredito que minha urgência em deixar-me atravessar pelas comicidades de floresta se conecta a outras tentativas de reinscrever a simultaneidade, numa tentativa de revelar e deslocar a lógica do mesmo pela qual os

européus têm representado os outros. O colonizador, a hegemonia anglo e eurocêntrica, segue como parâmetro, tornando a diferença algo invisível e ininteligível, des-localizando sua ocorrência. Nesse sentido, me posiciono no fronteiroço pertencimento junto aos povos indígenas e a outros que temos sido negados, silenciados, julgados incompetentes para a produção artística, expulsos da história, subalternizados, racializados, escravizados. Escolho pensar a arte, em pesquisa e criação, a partir deste grupo que a colonialidade trata como não-seres, afastados do centro ontológico, epistêmico e artístico.

Não denomino Curupirá de espetáculo, eu prefiro concebê-lo como Ato de Traquinagem. Sem forma fixa, o Ato acontece de maneira singular, no contato com os participantes, nome que dou ao que comumente se reconhece como público. Cada encontro é único, enquanto acontecimento irrepetível, no qual aciono elementos de um repertório permeado de histórias, sonoridades, corporalidades não-humanas e tantos outros elementos possíveis de serem convocados e combinados naquele momento. Uma grande traquinagem: com meu corpo, ao experimentar um pluriverso⁵⁴ de existências possíveis, povoando-me de bichos, plantas, coisas; mas também com os que participam do Ato junto comigo, que não podem saber antecipadamente o que presenciarão. Em Curupirá, meu corpo não pára de buscar existências possíveis, sem chegar a ser nada em definitivo, em busca de acessar modos de produção das comichidades de floresta com as quais crio.

Um Ato de traquinagem, ato que malina com colonialidades, constituindo-se de processos de transformação em vias de se completar e que são alterados no momento mesmo em que se conformam. O Ato está no meio de algo, lança, a mim e ao participante, em

⁵⁴ Na contramão do UNiversal da monocultura ocidental, regido por princípios homogeneizadores eurocêntricos, como a primazia do humano sobre o não-humano e de alguns seres humanos sobre outros, opto pelo PLURiversal, que prevê a coexistência de múltiplos saberes interconectados, sem hierarquia, baseado na interculturalidade e numa rede de inter-relações entre seres humanos, mas também entre humanos e não humanos, como alternativa às racializações, hierarquias e homogeneizações da colonialidade/modernidade (ESCOBAR, 2014; WALSH, 2014).

estado de diferença intensiva⁵⁵. Sigo por estas linhas, como quem cria pelo meio do rio, vendo as águas se transformarem a todo momento.

O rio sempre igual e diferente
se desenrola como pergaminho
onde o destino descreve (des)caminhos
(PAES LOUREIRO, 2017, p.48)

Eu descrevi duas formas através das quais já experimentei iniciar Curupirá, e por isso digo que é possível curupirar, por pelo menos duas vias, dentre tantas outras que se invente. Há que inventar para si e para o mundo infinitos modos, ao menos dois, de entrar e criar na floresta. Dessas duas formas que se invente, vezes infinitas duas formas inventadas por cada um, que podem chegar a somar mais de um milhão de invenções, nenhuma é feita de racismo, genocídio, agronegócio, extrativismo empresarial, hidrelétrica, barragem de mineradora, biopirataria, roubo de conhecimento.

Curupirá é verbo, mesmo sem “erre” no final. Verbo de ação. Uma atitude, acontecimento, ato, chamada à trans.forma.ção, a partir dos pés virados do Curupira⁵⁶, um dos guardiões da floresta, sobrevivente nas histórias que se contam entre povos que aqui vivem, como ocorre com Makunaima. Trans= o que transita; Forma= o que não pára de ser coisa após outra, sem fixar nenhuma delas; Ação= vai lá e faz (há pelo menos duas formas de fazer). Curupira anda com os pés virados para trás, pelas florestas do Pará, do Acre, da Amazônia. Só não acredita na possibilidade de Curupira quem nunca foi para a

⁵⁵ Para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; VIVEIROS DE CASTRO et al, 2008), os ameríndios concebem o mundo e a si mesmos em estado de diferença intensiva, isto é, uma qualidade dos seres de estar em estado de constante diferença entre espécies, de maneira que os seres e os fenômenos naturais têm a capacidade potencial de revelar outra natureza (humano, animal, objeto, etc.), dependendo da espécie que os vê.

⁵⁶ “O curupira é o mais endiabrado dos duendes da floresta e o mais antigo mito das crenças brasileiras, segundo descrições de 1560 do padre José de Anchieta. O Curupira é o protetor da floresta, e apresenta-se como um moleque travesso de cabelos vermelhos, corpo simiesco, tendo os pés virados para trás. [...] Costuma castigar caçadores por meio de ilusão de ótica” (SOUZA, 2012, p.69).

mata, andando pela floresta ou peitopensando⁵⁷ com as sensibilidades de mundo⁵⁸ que de lá emanam, que lá se transformam, que lá resistem.

Só que lá não é ali, longe. Lá pode estar bem ao lado. Lá não é terra vazia a ser ocupada, lá não é celeiro, nem pulmão do mundo. Lá pode ser o aqui, no que se mistura, no que lembra e resiste. Curupira engana os caminhos dos desavisados, confunde seus percursos e os encaminha para a morte, perdidos na mata. Isto é o que dizem dele. Curupirá, entretanto, concentra-se em seus pés virados, no caminho torto, na desordem, numa ação, ação poética, viração, revolução.

É isso que Curupira tenta dizer com os pés virados para trás. Quem entender vai virar também: virar ação, viração, revolução.

Virar a cara e dizer não.

Virar os olhos e olhar a multidão.

Virar os braços e sentir o abraço do Curupira. Seguindo a direção contrária. Pensar contrário. Vestir contrário. Comer contrário. Dormir contrário. Amar contrário... (GÖETTERT, 2006,p.21).

Corpo retorcido, imperfeito e, por isso mesmo, de uma singular humanidade, fundida a animalidades, corpo Curupira de trapações, malinagem, comportamento cômico. Comportamento humano e não-humano em coabitação. É preciso curupirá o mundo, é preciso curupirá o teatro, contaminá-lo de floresta, para seguir inventado caminhos trapaceiros, que desloquem o corpo virado para frente, endireitado, pelas vias das Amazônias. Quem sabe, nem direita, nem esquerda; o torto, o decolonial, a trilha pela mata. Até que se encontre a trilha, porém, é preciso no mínimo combater o fascismo destruidor de matas e vidas de floresta.

⁵⁷ Peitopensar é termo que empresto de Pedro Cesarino (2011), usado pelo antropólogo como tradução possível do modo como o povo indígena Marubo se refere à atividade de pensamento. A palavra usada por eles para tanto faz referência a uma localização espacial específica do corpo, de maneira que é melhor traduzível por peitopensar, “um pensamento visual ou uma imaginação, cuja sede, aliás, é o peito e não o cérebro” (CESARINO, 2011, p.39).

⁵⁸ Emprego “sensibilidades” ao invés de “visão” de mundo, acompanhada de Walter Mignolo (2017, p.20): “Utilizo a expressão ‘sensibilidade de mundo’ no lugar de ‘visão do Mundo’ porque o conceito de ‘visão’ é privilegiado na epistemologia ocidental. Ao sê-lo, bloqueou os afetos e os campos sensoriais, um só dos quais é a visão”.

Há muitas florestas. Muitas delas nas chamadas áreas rurais, mas também aquelas dos saberes, imaginários, contra os quais tanto se maquina, negando a possibilidade de conviver com eles, de sê-los, de criar com eles, sem que sejam tão distantes. Então, quando cada um cria pelo menos dois e tantos mais quanto forem possíveis os caminhos inventados, quem sabe dois e tantos mais modos de curupirar(-se), multiplicam-se sobremaneira as estratégias curupiradas de acesso à floresta. É preciso, porém, lembrar que esses caminhos podem ser muitas coisas, menos retos.

Os caminhos de entrada na floresta não terminam nunca. Assim ocorre com Curupirá e sua dramaturgia, que se reinventa a cada acontecimento do Ato. O processo segue, transformando-se, transformando-me, desafiando-me, pelos caminhos tortos também da experimentação. Não ofereço uma resposta para explicar as comichões ameríndias, entrego ao mundo uma experiência de co-criação ou um convite: vamos curupirar?

É sempre possível, e isso tem acontecido, que coisas novas me atravessem e entrem no processo. Novas histórias, outros seres, outros objetos. Outros atuantes, talvez. Outras poéticas a partir de Curupirá. Múltiplos modos de atravessar as descobertas deste processo. Meu corpo é rio barrento de águas que não cessam de passar, seguindo com força seu curso por entre os barrancos das margens amazônicas e trazendo pedaços delas consigo, alterando a si mesmo e às paisagens.

Pedaços de floresta se desprendem da terra e misturam-se às águas, viajando junto com elas. Folhas, sementes, frutos, árvores inteiras, pedaços de tronco, tudo se vê passar no curso do rio, levados pela correnteza, para jamais retornar ao lugar de onde foram arrancados. Esses sedimentos alimentam algumas formas de vida no rio, mas principalmente vão se acumular noutros terrenos, fertilizando-os (isto, é claro, quando as águas de doces vales não estão contaminadas a lama de barragem rompida, carregada de metais pesados). O trânsito de sedimentos é uma estratégia hábil que a

floresta encontra de disseminar espécies vegetais e também de alimentar a terra, mantendo o solo rico. Para este momento, o ato de sedimentação que o rio faz nos terrenos amazônicos é imagem força que me atina a possibilidade poética de não somente ser rio, como também de poder arrancar pedaços, substratos, e permitir que sigam meu curso de criação, transformando e alimentando a paisagem, a cena.

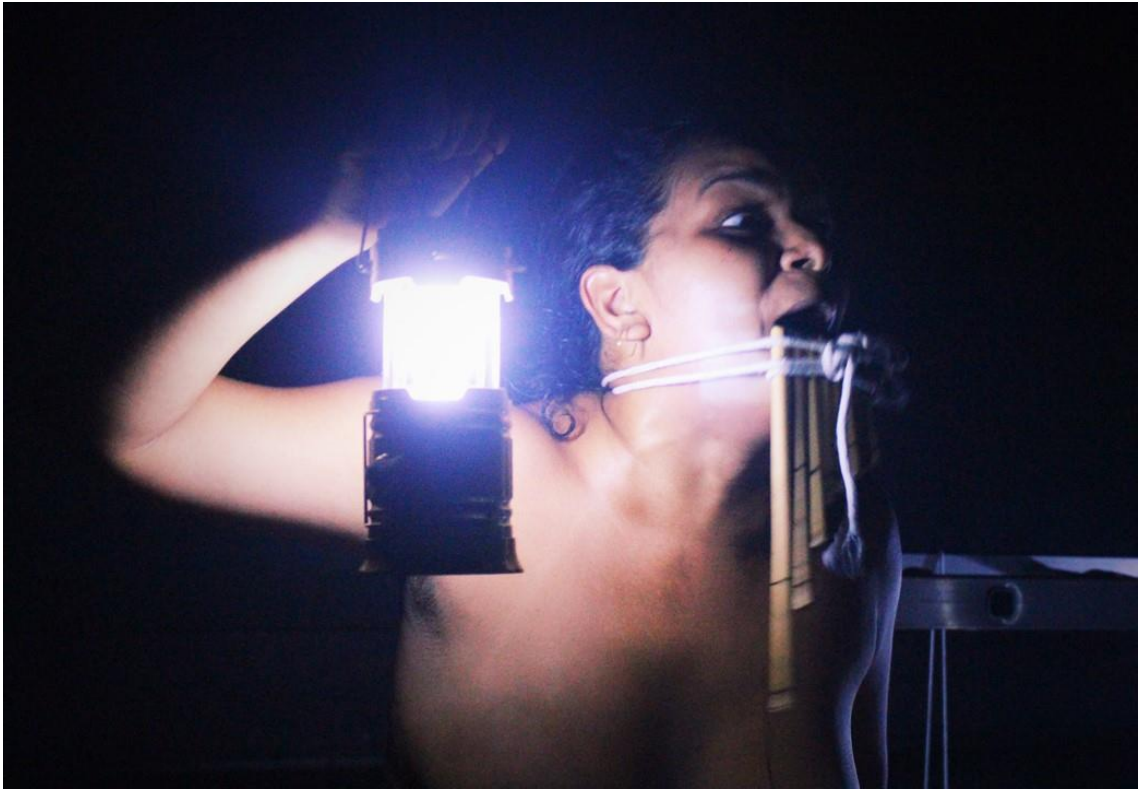
As imagens que seguem e encerram esta escrita são de autoria e edição de Dani Cascaes, e foram feitas ao longo de ensaios abertos de Curupirá entre os anos de 2018 e 2019, em Belém e Belo Horizonte. Se Curupirá se altera sempre por pedaços de floresta que viajam n'eu-rio, entrego aos leitores imagens-sedimentos arrancados do Ato e seu processo, viajando em meu corpo e disponíveis para fazer viagem. Escrita e cena que jamais se concluem, se fecham. Meu convite é para que os leitores se tornem como um caboclo sentado numa das margens, observando as águas do rio, enquanto contempla sedimentos que transitam pelas incessantes correntezas.













REFERÊNCIAS

ALCOFF, Linda Martín. A epistemologia da colonialidade de Mignolo. **Epistemologias do Sul**. Foz do Iguaçu, v.1, n.1, p.33-59, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo et al. “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas” 1999. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p.26-49.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska**: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ESBELL, Jaider. **Terreiro de Makunaima**: mitos, lendas e estórias em vivências. Belém: Cromos, 2012.

ESCOBAR, Arturo. **Sentipensar com la tierra**: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.

GÖETTERT, Jones Dari. **Dos pés virados do Curupira**. Rio Branco: EDUFAC, 2006.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Introducción: trayectorias de la opción estética descolonial. In:_____ (Editor). **Arte y estética em la encrucijada descolonial II**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Sigo, 2014. p.11-28.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**. Foz do Iguaçu, v.1, n.1, p.12-32, 2017.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Encantarias da palavra**. Belém: ed.ufpa, 2017.

SOUZA, Heraldo Jeferson de. **Dicionário amazônico de termos, abusões e verbetes**. Manaus: Edua, 2012.

WALSH, Catherine. **Lo pedagógico y lo decolonial**: Entretejiendo caminos. Colectivo Zapateándole al mal gobierno, 2014.

SOBRE MEU AMIGO INGLÊS

*Mário Zumba*⁵⁹

mariozumba@yahoo.com.br

A ideia de escrever a peça *MEU AMIGO INGLÊS* surgiu em 2016 durante uma viagem de férias ao Rio de Janeiro, quando reencontrei Teodoro (nome fictício), amigo de longa data e acometido pelo mal de Parkinson já há alguns anos. Anteriormente eu já havia tido a oportunidade de estar com ele quando o mesmo veio conhecer o Pará e eu fui o seu anfitrião. Foram quinze dias de convivência diuturna entre Belém, Ilha do Marajó e Salinas observando todas as dificuldades e limitações que a doença impunha àquela pessoa. Coisas simples como vestir/desvestir uma camiseta, calçar os sapatos ou passar uma toalha nas costas, gestos que antes eram automáticos, agora tornavam-se tarefas hercúleas que podiam demorar vários minutos, induzindo-me a oferecer-lhe ajuda, coisa que era prontamente dispensada, porque ele preferia continuar tentando sozinho, temendo tornar-se totalmente dependente da ajuda de terceiros, caso deixasse de tentar fazer.

Minha intenção inicial era escrever sobre o conflito familiar que Teodoro vivia e que havia me contado em uma longa entrevista que gravamos. Naquela oportunidade ele me relatou todos os seus medos e preocupações com o que aconteceria após sua partida, que ele julgava não demorar muito. Ele já não morava com a família (mãe e filha) e, sim, com um amigo; fato esse que gerava alguns desacordos e incertezas a respeito da partilha de bens.

Apesar de ser uma ideia interessante, posteriormente abandonei o impulso de escrever sobre esse drama familiar por conta de um “insight” que tive numa manhã ensolarada de primavera no Rio de Janeiro: estava eu nos arcos da lapa aguardando Teodoro para irmos almoçar na rua Men de Sá (ele mora ali perto) quando, do outro lado da rua, ele vinha andando em frente ao Circo Voador, o rosto vermelho e suado, o corpo arqueado para a frente – como que buscando um ponto de equilíbrio, a mão direita trêmula que ele escondia no bolso numa tentativa inútil de disfarce, o andar trôpego e engraçado que, ainda assim, despertava compaixão. A imagem me remeteu de imediato para um clown. Um clown daqueles clássicos, que já nem precisam de maquiagem para fazer rir. O riso já é um atributo natural da pessoa e

⁵⁹ Ator, escritor, dramaturgo. Ganhador do Prêmio Pedro Veiga, do Ministério da Cultura, com a peça *Cuidado com o Tamanduá Bandeira*.

da persona. Naquele instante eu percebi que a minha dramaturgia seria sobre um palhaço de circo acometido pelo mal de Parkinson e já em final de carreira.



Um drama sem maquiagem (acervo)

Essa ideia, a princípio, não foi muito bem recebida pelo meu amigo; ele imaginava que o foco de minha história continuaria sendo o seu drama familiar, além de não conseguir se ver retratado em um palhaço, mas o meu interesse, na verdade, agora estava todo voltado para sua patologia e, claro, aos efeitos cênicos que ela suscitaria. Conversamos no almoço a respeito dessa mudança de rumo e eu pude explicar o quanto cênico seria um espetáculo que abordasse o Parkinson, e todos os aspectos limitadores e incapacitantes que ele provoca. Tudo isso teria um efeito devastador em um profissional que utilizasse o próprio corpo como instrumento de trabalho, o que imprimiria à personagem acentuadas características de verossimilhança, tornando-a extremamente teatral. Ele aceitou os meus argumentos e, de comum acordo, decidimos que eu poderia escrever o texto sob essa nova ambientação e, assim, iniciei o processo de criação da peça que tinha o título provisório de “FICA COMIGO ESTA NOITE.

À medida que escrevia, mostrei o texto para alguns amigos, especialmente o L. C. Marinho (Campinas/SP) dramaturgo com o qual eu já havia trabalhado como ator em cinco montagens de suas peças. Conversávamos virtualmente e ele chamou minha atenção para diversos aspectos a respeito da história do circo e do palhaço, assim como, também, para particularidades sobre o mal de Parkinson; detalhes que foram muito importantes para a criação das nuances psicológicas das personagens.

Durante o processo de escrita, vez ou outra, eu voltava a escutar a entrevista que havia gravado com o Teodoro, e foi aí que a minha atenção voltou-se, de maneira mais aguda, para a forma com que ele se referia à patologia: nunca falava “Parkinson” ou “Mal de Parkinson”, sempre chamava a doença de “amigo inglês” ou “meu amigo inglês”, além de denominar o Alzheimer como o “amigo alemão” que não veio visitá-lo. Essa forma inusitada e até sarcástica de referir-se à doença foi inserida no texto e, em janeiro de 2017, quando a peça foi concluída, percebi que este seria o seu título definitivo – MEU AMIGO INGLÊS.

Agora eu tinha uma peça concluída e pronta para ser encenada, mas não conhecia ninguém do movimento teatral de Belém. Eu frequentava o meio literário da cidade por conta de dois livros de literatura infanto juvenil que eu havia publicado no ano anterior, assim, fui convidado para integrar o projeto Barca das Letras que tinha como meta fomentar a leitura de crianças indígenas e quilombolas pelo interior do Pará. E foi numa dessas ações na cidade de Ourém que aconteceu a primeira leitura pública da peça, feita pelos próprios integrantes daquele projeto.



Um circo, um casal de palhaços e um amigo indesejável: mister Parkinson (acervo)

Coincidentemente, uma das participantes daquela leitura conhecia a Sra. Inês Antônia Ribeiro, professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará e

convenceu-me de que eu deveria conhece-la e mostrar-lhe o texto. Dias depois pude conhecer a professora Inês. Nosso primeiro encontro aconteceu na livraria Fox. Foi uma conversa rápida, mas muito prática e produtiva. Na oportunidade lhe foi entregue o texto impresso. Ela foi extremamente receptiva e mostrou-se muito interessada em lê-lo. Posteriormente nos reencontramos na Escola de Teatro quando ela deixou claro seu interesse em dirigir a montagem do espetáculo, entretanto isso só seria possível no final do ano, visto que ela estava indo para Belo Horizonte/MG, onde faria seu doutorado, mas que, por se tratar da história de um casal de palhaços circenses, ela sugeriu que levássemos a peça para apreciação do Sr. Marton Maués, diretor do grupo Palhaços Trovadores e professor na mesma Escola de Teatro da UFPA.

E assim foi feito. O professor Marton, avaliou a peça e considerou viável a sua montagem, apesar de ficar reticente com o fato de ter o autor em cena. Decidimos, então, de comum acordo, que teríamos total liberdade para eventuais ajustes no texto, assim como, criar uma nova companhia de teatro e dividir os custos da produção entre os seus integrantes. A indicação da atriz ficou a cargo do diretor e a escolhida foi a Romana Melo, na época aluna do segundo ano técnico em teatro da ETDUFPA e integrante do grupo Palhaços Trovadores.

Iniciamos os ciclos de leitura e análise do texto no mês de julho de 2017 e os ensaios para criação das cenas a partir do mês de agosto. Ensaiávamos pela manhã na Casa do Palhaços, quase que diariamente. A busca criativa que a direção nos induzia a fazer nos levava a recriar o texto, deixando-o mais enxuto e verossímil, modificado em sua forma, mas nunca em sua essência. Então, não foi dolorido para mim, enquanto autor, esse processo de cortes e adições. Me pareceu perfeitamente natural que modificações pudessem ser feitas em nome de uma maior coerência cênica.



Casal Teodoro e Madalena: amor embalado pela voz de Nelson Gonçalves (acervo)

Coube a mim, também, a pesquisa para definir a trilha musical do espetáculo. Parti da canção “Fica comigo esta noite” que era o título provisório da peça e, ainda, levado pela lembrança de meu pai, fui propondo aquelas músicas que ele escutava. E foi assim que nos decidimos por uma trilha toda composta de canções do Nelson Gonçalves.

Nesse meio tempo, algumas pessoas foram sendo agregadas aos ensaios. Duas delas, em especial: Aníbal Pacha, que concebeu o figurino e Iris Fiorelli, a palhaça Carmela, que orientou o elenco numa oficina de Contato e Improvisação, que mudou definitivamente a intimidade cênica entre os atuentes.



Cenário: um circo sugerido em poucas linhas (acervo)

O cenário, inteiramente idealizado pelo diretor Marton Maués, optou pela simplicidade e funcionalidade. Um misto de picadeiro e trailer, onde apenas alguns elementos, comuns a esses espaços, compunham a cenografia: três bancos, uma escada, duas malas, um tapete. Estava montada a cena onde o drama se desenrolava, onde o casal de artistas circenses expunha, ponto a ponto, sua história afetuosa e dorida. A luz, concebida pelo professor Jorge Torres, era branca, trabalhada em diferentes intensidades, dependendo do clima de cada cena.

Estreamos no dia 09 de novembro de 2017, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, como parte de sua Mostra Anual de Teatro. Posteriormente, Meu Amigo Inglês foi apresentado no Teatro Experimental Waldemar Henrique, Casa dos Palhaços e Sesc Ver-o-Peso, retornando ao Teatro Universitário Cláudio Barradas em 11 de maio de 2019 para encerrar, como convidado, o **IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica**.



PROPESP

Pró-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação | UFPA

PROAD

Pró-Reitoria de Administração | UFPA

ICA | INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

TUCB
TEATRO UNIVERSITÁRIO
CLÁUDIO BARRADAS

**ESCOLA
DE TEATRO
E DANÇA
DA UFPA**

9 788563 189653



Agência Brasileira do ISBN
ISBN: 978-85-63189-65-3