

MACEDO, André de Souza. **(Re)escrita teatral na encenação:** O transeunte enquanto colaborador. Foz do Iguaçu: Unila. Mestrando no Programa Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos – IELA; linha de pesquisa: Transitos Culturais; Orientadora: Diana Pereira Araujo; Diretor, professor e ator/performer.

RESUMO

Este trabalho refere-se à pesquisa de mestrado interdisciplinar teórico-prática que investiga a (re)escrita teatral de forma colaborativa. Levamos em conta o texto dramático, nos referenciamos a ele, porém buscamos outras vozes que sirvam ao processo colaborativo de (re)escrita. Para isso, os relatos pessoais registrados a partir do cotidiano da Tríplice Fronteira, sendo que estes são entendidos a partir das idéias de Paul Zumthor no que diz respeito a performance oral mediada por dispositivos eletrônicos. Num sentido, mais amplo, nos referimos a performance pela perspectiva compreendida por Diana Taylor, operando tais narrativas como *arquivo* e *repertório*. O arquivo diz respeito ao texto teatral “El Acompañamiento” de Carlos Gorostiza, escrito no movimento de resistência à ditadura na Argentina (Teatro Abierto, 1981-1983), e os relatos são tratados como repertório. Este trabalho reflete o processo de tradução e recriação teatral que leva em conta, durante o ato de criação e recepção, o vínculo com o território e o local de produção, produzindo uma geopoética própria.

Palavras-chave: Descolonização estética. Performance. Colaboração. Território. Dramaturgia.

ABSTRACT

This work refers to the research of theoretical and practical interdisciplinary master's investigating the (re) theatrical writing collaboratively. Considering the dramatic text, we reference to it, but seek other voices that serve the collaborative process of (re) writing. For this, the experience personal accounts registered from the Triple Frontier daily, and these are understood through Paul Zumthor's ideas about the oral performance mediated by electronic devices. In a sense, broader, referring to the performance perspective understood by Diana Taylor, operating such narratives as file and directory. The file concerns the theatrical text "El accompaniment" of Carlos Gorostiza, written in the resistance movement against Argentina's dictatorship (*Teatro Abierto*, 1981-1983), and the reports are treated as repertoire. This work reflects the translation process and theatrical recreation that takes into account during the act of creation and reception the link with the territory and the production site, producing its own *geopoética*.

Keywords: Aesthetic decolonization. Performance. Collaboration. Territory. Dramaturgy.

Adotaremos neste texto, uma mirada por olhos da descolonização. Partindo dessa ótica, veremos que nos últimos anos artistas e pesquisadores rompem com padrões estéticos e epistemológicos que foram naturalizados e que perduram, em nosso continente, desde o movimento de conquista e colonização até os dias de

hoje. Padrões cristalizados que se relacionam com a produção do pensamento, da linguagem e da forma, tornando-as fixas e pouco maleáveis. Num caminho de descolonizar-se desses imperativos, intelectuais e artistas, dentre outros, buscam novos modelos de produção e de consumo, reposicionando o objeto artístico mais próximo ao mundo sensível do cotidiano. Entendemos que a cristalização formal esteve relacionada com as exigências estéticas a partir de bases que permitissem a expansão de um projeto artístico impostos a partir do surgimento do estado moderno europeu, tal como nos coloca Aníbal Quijano (2000). Porém, na contramão dessas ordens, vemos que a arte aqui está “intentando un proceso de *des-prendimiento* de todos esos imperativos” (PALERMO, 2009: 15). O movimento de desprendimento, no entanto, não é algo vivenciado apenas na atualidade. Ele teve início com o processo de colonização, a mais de 500 anos, e atravessou toda a história Latino-Americana desde então.

Desde esa primeira instancia se registran importantes monumentos y documentos en los que emerge el problema de la *diferencia* y la *distancia* entre las culturas en conflicto, valoraciones instituidas por la cultura de dominación y luego naturalizadas – hechas propias – por aquellos que quedaron bajo su control. La diferencia instala los criterios de superioridade/inferioridad entra las culturas entre las culturas; la distancia señala una doble magnitud: por un lado, la de carácter físico: la lejanía con el centro de poder; la otra, de carácter temporal: progreso/atraso que niega contemporaneidad a lo distinto. (PALERMO, 2009: 16)

Como foi dito anteriormente, convém mencionar que simultaneamente a tentativa de colonização e homogeneização da sensibilidade, inúmeros sujeitos, ora solitários, ora organizados em movimentos, se colocaram resistentes a colonização cultural e a simples importação dos modelos e epistemologias estrangeiros. Em alguns casos, a resistência não estava em rejeitar a forma, mas no modo de articulá-las e adaptá-las ao seu próprio contexto socioeconômico e interesse. No Brasil, temos o teatro jesuítico, por exemplo, no qual os indígenas antropofagizavam a cultura estrangeira e incorporavam elementos de seu próprio repertório cotidiano. Essa prática resultava em produtos híbridos, estranhos e incompreensíveis aos objetivos catequizantes e coloniais. Prática similar ocorre hoje ao analisarmos o processo artístico atual. Vemos que muitos produtos artísticos têm partido antes de tudo do cotidiano, de ações diárias e ritualizadas que estejam relacionadas e incorporadas ao território onde estão inseridas. Busca-se valorizar nestas produções os aspectos locais na elaboração de uma poética a partir de si mesmo em relação com o espaço geográfico, político, cultural e econômico. Essa prática altera a relação e o posicionamento do o artista com o território. Uma poética que nega o que a terra produz, enquanto experiência e saber, continua a serviço da colonização. De certo modo, reencontrar o território é se opor aos artefatos coloniais que, antes de mais nada, geram “escassez”, exclusão e diferença, e propiciar que os sujeitos construam sua identidade sem se importar com as projeções feitas pelo “primeiro mundo”, pelo “civilizado” (SANTOS, 2001). Não necessitamos “atravesar los mares y cruzar el continente para acercarse a las fuentes directas del “saber hacer” como los “otros”.” (PALERMO, 2009: 17). Buscamos uma poética que a partir do território promova o pensamento e ação crítica. Olhamos por lentes que tratam a função estética em seu sentido comum e ordinário, para que seja possível, elaborar narrativas próprias, descolonizadoras e alternativas. Estamos tratando, neste texto, de uma poética

produzida e afetada pelo local onde se insere. Ou seja, uma *geopoética*, a qual se mostra tão interessada e ocupada da relação ética, como também do sentido estético e formal que permite a linguagem artística.

Para SANTOS (2001), o território constitui uma identidade. Neste sentido, um território pode ser pensando a partir da multiplicidade de identidades e experiências que a constituem. Por exemplo, a Tríplice Fronteira, região onde a riqueza intercultural se evidencia, tanto pelos tipos de práticas, quanto pela diversidade linguística e étnica. As identidades vão sendo influenciadas por esses cruzamentos, por essas trocas, interferências e vínculos entre o território e a população. Os encontros, assim como outros elementos simbólicos contribuem para a construção da ideia de solidariedade na região. Essa solidariedade é o que permite certa resistência às normas criadas pelas empresas globais. Além disso, a solidariedade permite os encontros gerados no território. É o que Milton Santos (2001) chama de “horizontalidades”.

Neses encontros solidários e horizontais encontramos a potência dos atos e das utopias menores, e elaboramos uma poética que entre em contato com o homem em movimento, no instante em que habita o cotidiano, nos espaços onde se socializa, age ética e politicamente. As cidades, ruas e seres humanos colaboram, participam com seu corpo e experiência da materialidade da forma estética e da política. Desse modo a produção da arte passa a ser um estado de encontro entre pessoas, desejos e experiências; e o território se converte num espaço onde a política pode ser (re)imaginada e (re)feita. É importante observarmos a capacidade plástica da forma e sua transformação a partir da relação com o olhar que lhe é atribuído. Podemos dizer ela é uma tensão constante entre distintos indivíduos e experiências na comunicação e nos contratos intersubjetivos. De acordo com o pensamento de BORRIAUD (2000: 23) “la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible”, num ato de comunicação e diálogo entre pessoas e lugares, permitindo que o outro possa existir, estas experiências valorizam o espaço de participação do outro também enquanto materialidade artística. Para este pensador, “El espectador oscila entonces entre el estatuto de consumidor pasivo y el de testigo, sócio, cliente, invitado, coproductor, protagonista.” (BORRIAUD: 2008: 70). Para SANTOS (2001: 62), “A economia e a cultura dependiam do território, a linguagem era uma emanção do uso do território pela economia e pela cultura, e a política também estava com ele intimamente relacionada”. As ações e fabricações humanas estavam relacionadas com a apropriação e usos desses territórios, o que conferiam um espírito e ideia de comunidade às pessoas. No entanto, quando a globalização acontece, os vínculos de solidariedade são enfraquecidos nas relações entre os homens, e entre os homens e a natureza, em relação aos locais onde vive. “A globalização mata a noção de solidariedade, devolve o homem à noção primitiva do cada um por si e, como se voltássemos a ser animais da selva, reduz as noções de moralidade pública e particular a um quase nada.” (SANTOS, 2001: 65)

Este texto é um recorte da performance etnográfica aqui denominada “troco uma tapioca por um sonho”¹ e criada como subterfúgio para que o “eu-

¹ O título da performance foi traduzido para o espanhol, por ser a língua oficial da Argentina e Paraguai, e o guarani por ser a segunda língua oficial no Paraguai.

pesquisador” pudesse entrar em contato com os sujeitos e o cotidiano da paisagem composta pela Tríplice Fronteira. No entanto, até o momento da escrita deste texto, a mesma pode ser realizada somente na cidade de Foz do Iguaçu (Brasil). Porém, para prosseguir a pesquisa de mestrado necessitamos realiza-la ainda nas cidades Puerto Iguazu (Argentina) e Ciudad Del’Este (Paraguai).

Durante a fase preparatória da performance buscávamos, por um lado, uma ação que pudesse servir de metáfora a ideia contida no texto de Gorostiza acerca da personagem *Tuco*, que age no sentido de realizar um sonho do passado esquecido pelo tempo, e por outro lado, queríamos um elemento que pudesse nascer a partir do território. A leitura de “O que é performance?” de Richard Schechner (2006) foi muito esclarecedora, e despertou o desejo pela ação de cozinhar para os pedestres, uma alternativa poética para tratar o desafio de aproximação com os desconhecidos das ruas e ainda realizar uma ação cotidiana, ritual e íntima. Parafraseando SCHECHNER (2006), dar valor ao comum é olhar para como a vida cotidiana em si parece um ritual, e o quanto esses rituais são constituídos de repetições. Cozinhar é uma ação que faz parte do comum, é uma ação individual ou coletiva com finalidades distintas, com ou sem trocas financeiras, etc. Aos poucos a ideia de cozinhar é incentivada pela leitura de CERTEAU (1998), e ganha corpo, se torna a coluna vertebral da ação performativa que realizaríamos no cotidiano da Tríplice Fronteira. Inicialmente, buscando um tempero brasileiro, pensamos na feijoada. No entanto, optando pela praticidade dos materiais, do tempo de preparo e do tempo que o passante poderia dedicar a performance, chegamos a tapioca. A tapioca é um produto feito a partir da fécula da mandioca – alimento que nasce da terra e tem grande relação com os povos originários das américas. A mandioca é uma raiz que se aprofunda no solo do mesmo modo que entendemos os sonhos para cada indivíduo (íntimo e profundo). Assim, a tapioca e os sonhos são alimentos que trazem certos nutrientes importantes para que tenhamos uma vida saudável. Por isso, a tapioca nos pareceu a metáfora adequada para o que estávamos propondo. Após essa escolha e definição inicial, o “eu-artista” se preocupou com a apropriação do processo de produção da tapioca desde o preparo do polvilho até o produto pronto para o consumo.

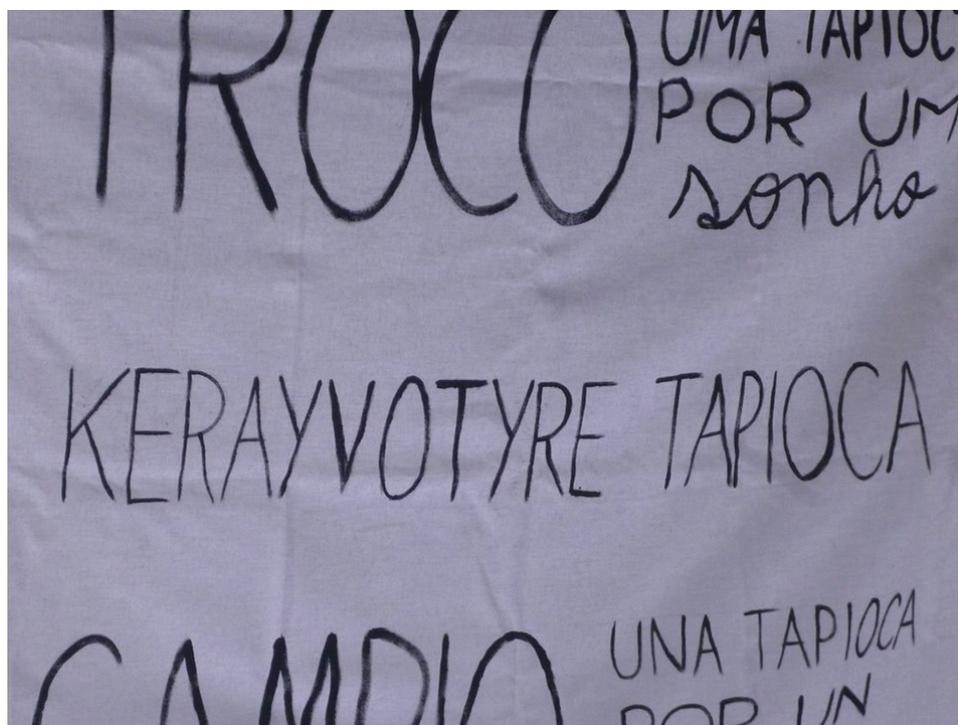


Figura 1 - Performance "troco uma tapioca por um sonho"

Durante a realização da performance propusemos uma relação de consumo que não era mediada pelo dinheiro, mas sim pela troca. Dessa forma, atraímos a atenção de quem passava e estabelecemos um vínculo baseado na colaboração entre artista e transeunte. Os passantes se aproximavam, se interessavam, pediam explicações e após a minha explicação aceitavam ou não terem suas narrativas gravadas em áudio. Os encontros, por mais efêmeros que tenham sido, superou o estado de coisificação dos objetos e indivíduos e, despertou para um estado e consciência mais solidária. É essa solidariedade que requeremos para o processo de produção artística, a qual integre os conhecimentos e as experiências cotidianas em suas elaborações. Por isso, os relatos aqui gravados contêm as vozes das ruas. Essas vozes se tornam protagonistas e não meros coadjuvantes das narrativas dominantes. Elas são um arquivo vivo, ou seja, um repertório que testemunha e informa desde o cotidiano. Para esta autora Diana Taylor (2013: 45) a performance “deriva menos daquilo que ela é do que daquilo que ela nos permite *fazer*”. Neste caso, propomos uma prática interdisciplinar, indisciplinada e poética que permita tratar o texto dramático de Carlos Gorostiza, como um *arquivo* e as vozes da paisagem local como outro arquivo do real, ou seja, como *repertório*, tal Diana Taylor (2013) conceitua a performance.

Além disso, temos certeza que as pessoas comuns tem a possibilidade de produzir seus próprios discursos e narrativas, que elas não precisam de um tutor, um pesquisador e colonizador que seja seu porta-voz. Ao tratar essas vozes como narrativas orais a serem mantidas em sua integralidade, com todas as pausas, ritmos e recriações linguísticas estaremos ouvindo a voz e o pulso do território. A performance oral sendo mediada por dispositivos tecnológicos e eletrônicos captam o repertório

sonóro das ruas. Aqui a performance encontra a oralidade no sentido da mediação tecnológica. A voz midiaticizada não necessita da presença física, rompem o presente cronológico e pela possibilidade de alteração, manipulações, edições possíveis. O arquivo fixa a voz, ou seja, o repertório vivo do cotidiano se torna um texto. De certo modo, “abolindo seu caráter efemero” (ZUMTHOR, 2007, p. 15) e possibilitando sua permanencia. O transeunte é “autor, sujeito produtor do texto, cai sob o fogo cruzado dos projetores; o leitor a quem não se nega a qualidade de sujeito da recepção, fica na penumbra” (ZUMTHOR, 2007, p. 21).



Figura 2 - Momento de gravação de um relato

Vemos que nesta pesquisa, seu diferencial está na maneira de encontrar o transeunte e em como pensá-lo e posicionar-lo integrado à produção e encenação teatral. É um convite para olharmos o mundo a partir dos pedestres e transeuntes, dos abandonados e rejeitados pela ordem. Ir para o cotidiano para fugir de um discurso colonial e para em seguida voltar as instituições para ocupar esses espaços por essa voz desordenada, caótica, marginal e transgressora, descompromissada e sem dono.

No presente, nos ocupamos em obter os relatos que ainda faltam, para que possamos elaborar o texto que trata essa pesquisa. Ou seja, a tessitura dessas vozes com o texto dramático na criação de outra narrativa. Nesta, seja uma instalação ou encenação não há o interesse em identificar cada indivíduo, mas sim escutá-lo. Encontra algo em sua intimidade para trazer uma renovação para a produção artística, intelectual, epistemológica e polifônica que permitem o pensamento e a prática descolonial. Tomamos emprestadas diversas vozes para construir um texto colaborativo, híbrido, intermedial, que não seja centrado numa única instituição, numa única mídia ou arquivo, ou num indivíduo isolado. Os autores são múltiplos, as

trajetórias criadas são inúmeras e os momentos de contato também. Esses entrelaçamentos de vozes “longe de constituírem uma clausura, prepara, assim o espero, nossos caminhos para se perderem na multidão.” (CERTEAU, 1998, p. 36).

Com a experiência de mergulho nas águas misteriosas do cotidiano encontramos na performance uma potência poética, mas também uma capacidade epistemológica e de pesquisa na relação efetiva com o transeunte. Isso revela que neste momento da modernidade, somos capazes de encontrar outros caminhos para pesquisar, perguntar e dialogar com o ser humano. Neste caso, nos apetece seguir por uma via em que a imaginação e a sensibilidade estejam presentes. Para BIANCIOTTI y ORTECHO (2013) a performance passa a ser útil para a construção de conhecimento nas ciências sociais e humanas, por seus aspectos materiais ou subjetivos, da ordem do desejo e do afeto que geralmente escapa da objetividade científica de matriz positivista e de seu verbocentrismo enquanto único modo de representação do mundo. Por esta mirada, podemos pensar ainda a respeito da “capacidad performativa del discurso y la *performance* como presentación del sí mismo en la vida diaria” (BIANCIOTTI y ORTECHO, 2013: 123). A performance parece romper com a ordem da racionalidade. Ela está ligada a outros sentidos, encontrando formas de narração e corporificação não preocupadas com a ordem, com a limpeza com o que origem na objetividade. Elas são irracionais, se apresentam como formas informais do campo artístico, e agora epistemológicos. Neste sentido, a performance colabora como a prática da descolonialidade estética e subjetiva que almejamos para a América Latina, estabelecendo uma poética que se alimente do real, dos ritos e comportamentos comuns e que levem em consideração a performance e a vida cotidiana.

REFERENCIAS

BIANCIOTTI, Maria C; ORTECHO, Mariana. ***La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo.*** Tabula Rasa, número 19: 119-137, julio-diciembre, Bogotá, 2013.

BORRIAUD, Nicolas. ***Estética relacional.*** 1ª ed. 1ª reimpressão. Ed. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.

PALERMO, Zulma. ***Arte y estética en la encrucijada descolonial.*** Compilação: Zulma Palermo; 1ª ed. – Ediciones Del Signo, Buenos Aires, 2009.

CERTEAU, Michel de. ***A invenção do cotidiano: Artes de fazer.*** Editora Vozes, Petropolis, 1998.

QUIJANO, Aníbal. ***Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.*** En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.* Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246.

Disponível na web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

SANTOS, Milton. ***Por uma outra Globalização***: do pensamento único à consciência universal. 6ª ed., Editora Record, Rio de Janeiro – São Paulo, 2001.

SCHECHNER, Richard. ***“O que é performance?”***, em ***Performance studies***: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3, Abril/2011.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: *Performance e memória cultural nas Américas***. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Editora da UFMG, Belo Horizonte, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª Ed. – Cosacnaif, São Paulo, 2007.