

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GINA MARÍA MONGE AGUILAR

**Trans-formação do ator no teatro de grupo em
Latino-américa: Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis
Aqui Traveiz**

São Paulo

2013

Gina María Monge Aguilar

**Trans-formação do ator no teatro de grupo em
Latino-américa: Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis
Aqui Traveiz**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes - Área de Concentração: Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Pedagogia do Teatro - da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli.

São Paulo

2013

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha Catalográfica

Monge Aguilar, Gina

Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latino-américa: Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nós Aqui Traveiz. / Gina Monge Aguilar. – São Paulo: G. Monge Aguilar, 2013.
108f.

Tese (Doutorado) – Departamento Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes/USP, 16/08/2013.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli.

Bibliografia

1. Teatro. 2. Transformação. 3. Ator. 4. Pedagogia. 5. Latino-américa.
I. Januzelli, Antonio Luiz. II. Título.

AGUILAR, G.M. Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latino-américa: Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes - Área de Concentração: Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Pedagogia do Teatro - da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A minha filha Amaya,
minha mestre

Agradecimentos

Muito obrigada.

Aos grupos de teatro Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz pela sua generosidade.

A Alexandre Calhado, Zeca Sampaio e Juliana Cavalheiro pela paciência de ler parte deste trabalho e fazer suas observações.

Aos meus alunos porque os desafios que me apresentam diariamente alimentaram minha pesquisa.

A Momi pelo apoio como companheiro.

Às minhas “novas amigas de infância”, por lerem meus desabafos nos momentos mais difíceis. Obrigada meninas.

A Profa. Dra. Malú Pupo e o Prof. Dr. Narciso Telles pelas observações feitas na qualificação.

Muito especialmente ao Janô, porque foi quem me incentivou a vir estudar no Brasil há mais de 13 anos e agora me acompanha no final desta etapa como meu orientador.

E finalmente à CAPES pela bolsa que facilitou a realização desta pesquisa.

Nuestra utopía

"¿Existe el teatro latinoamericano? Por supuesto, no se está poniendo en duda si en la América Latina se hace teatro. Lo que se cuestiona, en el fondo es si este continente, pobre y subdesarrollado, es capaz de producir un teatro. Con lo que se confunde países pobres con culturas pobres. No hay culturas pobres. Nuestros países sufren de pobreza, no de culturas pobres. La nuestra además de ser rica, es - felizmente- caníbal. Lo ha absorbido todo. Y lo que no ha absorbido, se lo han hecho tragar. Pero lo ha devuelto transformado en "otra cosa". Parte de esa "otra cosa" es el teatro en América Latina. Otro espacio. Otro ritmo. Otro sonido. Y fundamentalmente, un subconsciente sentido defensivo de la ritualidad, que lo ha llevado a buscar- en medio de un universo tecnologizado – una relación nueva con la naturaleza (espacio escénico), con el hombre (afectividad), y con el goce del propio cuerpo, del propio ritmo, del propio sonido (sensualidad) Una búsqueda desarrollada en medio de una nebulosa sin destino forjado aún, ambigua, burlona, esquiva, en medio de la cual hasta los gestos de máxima seguridad parecen sentido del humor. Por estos caminos tan diversos transita el teatro de nuestros países latinoamericanos. Tan diversos. Pero parientes".

Oswaldo Dragún - Diretor da EITALC

Resumo

AGUILAR, G. M. M. **Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latino-américa: Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz.** 2013. 108f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta tese tem como objetivos identificar e analisar princípios pedagógicos dos processos de *trans-formação* do ator que os grupos Abya Yala (Costa Rica), Yuyachkani (Peru) e Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil) desenvolveram ao longo de sua história e problematizar como eles poderiam ser de grande valia na formação atoral em diversas instâncias. Partiu-se principalmente de entrevistas e visitas realizadas aos grupos, assim como do estudo de material escrito e audiovisual referente ao tema. O teatro é uma construção cultural que muda de acordo com a época, o local e contexto em que se desenvolve. Do mesmo modo a formação atoral responde a essas variáveis. Atrelada às práticas cênicas dos grupos se constrói uma pedagogia para a *trans-formação*. Foram identificados alguns pontos em comum entre eles como o engajamento tanto no que diz respeito à vida política do país como o que se refere ao treinamento do ator. Há também nos três a busca pela autonomia do ator como criador, responsável por suas escolhas e pelo seu papel dentro do grupo. Existe neles ainda a ênfase em compartilhar sua experiência, incentiva-se os atores a serem facilitadores de processos fora ou dentro do coletivo. Esta pesquisa trouxe à tona a importância de manter contato com o fazer teatral latino-americano, revelando uma riqueza na diversidade de propostas trans-formativas e de como elas extrapolam o ambiente do grupo, podendo ser tomadas como exemplo para outros processos de formação atoral.

Palavras chave: teatro, teatro de grupo, trans-formação, ator, Latino-américa

Abstract

AGUILAR, G. M. M. **Actor trans-formation in latin american theater group:** Abya Yala, Yuyachkani and Ói Nóis Aqui Traveiz. 2013. 108f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This thesis aims to identify and analyze the pedagogical principles of the processes of transformation of the actor that Abya Yala (Costa Rica), Yuyachkani (Peru) and Ói Nóis Aqui Traveiz (Brazil) developed throughout its history and discuss how they could be of great value in the formation of actors in several instances. This thesis is based mainly on interviews and visits to the groups, as well as the study of written and audio-visual material on the topic. Drama is a cultural construction that changes according to time, place and context in which it develops. Similarly the formation of actors answers to those same variables. Coupled to the group's practices on scene it is build a pedagogy for trans-formation. We identified some common ground between them as they engage both politically, with the country's situation, and regarding the training of the actors. All three groups demonstrate a quest for the actors independence as creators, responsible for their choices and their role within the group. They also reveal their emphasis on sharing their experience, as they encourage the actors to be facilitators of processes both inside and outside of the collective. This research has brought to light the importance of maintaining contact with the Latin American way of doing theatre, revealing a wealth of diversity of the proposed trans-formative processes that go beyond the group environment, and how they can be taken as an example to other actor-forming processes.

Key words: drama, theater group, trans-formation, actor, Latin America

Sumário

1 Introdução	11
2 Palavras que (me) fazem sentido	16
2.1 Trans-formação, experiência, saber da experiência	17
2.2 O sujeito da experiência	19
2.3 Sobre o teatro de grupo	20
2.4 Pensando Latino-américa	22
2.5 Olhar histórico sobre a formação	23
3 Grupos em trans-formação	29
3.1 Teatro Abya Yala	29
<u>3.1.1 Contexto: Costa Rica o país mais feliz do mundo</u>	29
<u>3.1.2 Origens: Montanha de sangue</u>	31
<u>3.1.3 Fases do grupo: del daño entrante</u>	33
3.1.3.1 Primeira fase: o embrião	34
3.1.3.2 Segunda fase: o grupo intervém	35
3.1.3.3 Terceira fase: o trabalho da exaustão	36
3.1.3.4 Quarta fase: o espaço da apropriação	41
3.1.3.5 Quinta fase: a quarta geração de atores	45
<u>3.1.4 Considerações</u>	46
3.2 Grupo Cultural Yuyachkani	48
<u>3.2.1 Contexto: Peru, diversidade e luta</u>	48
<u>3.2.2 Origens: Estoy pensando, estoy recordando</u>	50
<u>3.2.3 Fases do grupo</u>	51
3.2.3.1 Primeira fase: heroísmo e tradição	52
3.2.4.2 Segunda fase: Ponto de giro, a noção de treinamento	55
3.2.4.3 Terceira fase: visitar a experiência, a volta ao sujeito	56
3.2.4.4 Quarta fase: Da voz dos outros para a própria voz	59
3.2.4.5 Quinta fase: síntese, sintá-se	62
<u>3.2.5 Considerações: e após 40 anos é agora ou nunca</u>	64
3.3 Tribo de atores Ói Nóis Aqui Traveiz	67
<u>3.3.1 Contexto: o gigante impávido colosso</u>	67

<u>3.3.2 Apontamentos sobre Ói Nóis Aqui Traveiz: <i>Utopia, paixão e resistência</i></u>	69
<u>3.3.3 Origens: <i>Apesar de você</i></u>	70
<u>3.3.4 Fases do grupo</u>	71
3.3.4.1 Primeira fase: assinando o destino	71
3.3.4.2 Segunda fase: sobrevivendo	73
3.3.4.3 Terceira fase: uma nova casa	73
3.3.4.4 Quarta fase: afirmação dos projetos	75
3.3.4.5 Quinta fase: e escola chegou	77
<u>3.3.5 Ói Nóis como espaço pedagógico de <i>trans-formação</i></u>	79
<u>3.3.6 Considerações</u>	83
4 Princípios para a trans-formação do ator: possíveis caminhos	85
4.1 Trans-formação pela experiência: ou de como a informação não é suficiente	86
4.2 Trans-formação no tempo: no fora do tempo	86
4.3 Trans-formação no grupo: Contra a maré ou como remar a várias mãos	87
4.4 Trans-formação libertária: <i>po' deixar comigo</i>	89
4.5 Trans-formação no engajamento: política e criação	91
4.6 Trans-formação na diversidade: o mar de mil azuis	92
4.7 Trans-formação na individualidade: sem tesão não há solução	93
4.8 Trans-formação no corpo: ou como derrubar o colonizador que levamos dentro	94
4.9 Trans-formação do processo criativo: o desafio cênico	96
4.10 Trans-formação no compartilhar: o desafio pedagógico	97
4.11 Trans-formação nas conexões: ou de como deixar a porta da casa aberta	98
5 Considerações finais	100
6 Referências Bibliográficas	105

1 Introdução

“Eu, pessoalmente, penso que o ensino no teatro é um embuste, porque a arte não pode ser ensinada. Então, ensinar arte é estar enganando as pessoas”.¹

Santiago García
(citado por ZAPATA, 2011, p.95)²

Começo com esta frase tão forte de Santiago García, fundador do grupo La Candelaria da Colômbia, porque é precisamente esse o meu dilema: como se ensina o ator a ser ator? Ou como questionava Vitez:

Ensina-se a interpretar? E, se ensinamos, o que devemos, o que podemos ensinar? Interrogação que Vitez se divertia em colocar de forma paradoxal, formulando-a ao contrário, através de sua fórmula choque: **O que temos o direito de ensinar?** (FERRAL, 2010, p.170, grifo nosso)

Venho de uma formação teatral formal, estudei numa escola de Artes Dramáticas na Costa Rica e fiz mestrado em pedagogia teatral no Brasil. Porém muitas vezes os ensinamentos não vieram dos conteúdos das disciplinas, técnicas ou informações e sim de pessoas de teatro, de docentes-artistas, do que eles falavam, de como viviam, do reconhecimento da sua e da minha experiência.

Depois, como professora e diretora de teatro me deparei com uma série de desafios a respeito dos processos de ensino-aprendizagem. Voltei perceber a importância de manter contato com os grupos de teatro, com as formas como eles trabalham, mas sobre tudo com seus princípios.

Decidi então experienciar a vida do teatro, viajei por Latino-américa, participei de cursos e festivais, visitei grupos, fiquei hospedada na casa de atores, apresentei uma peça de minha direção, ministrei oficinas em países como Bolívia, Peru, Uruguai, México, Costa Rica e Brasil. Compartilhei momentos com atores chilenos, portorriquenhos, brasileiros, argentinos, entre outros. E aprendi nessas viagens todas muito sobre teatro, sobre a arte do ator, e mais que tudo sobre o ser humano.

¹ Original em espanhol, tradução minha: “Yo, personalmente, pienso que la enseñanza en el teatro es una estafa, porque el arte no se puede enseñar. Entonces, enseñar arte es estar estafando a la gente.”

² Comentário feito por Santiago García a Miguel Rubio Zapata e publicado no livro *Raíces y semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina* (2011)

Posterior a esta experiência comecei ministrar aulas de teatro, especificamente de voz, numa faculdade particular. Isso significou muito para a pesquisa, já que facilitou a possibilidade de fazer interconexões entre o meu fazer teórico, artístico e pedagógico.

Esse percurso foi fundamental para definir mais claramente este trabalho, e decidi mergulhar no universo da *trans-formação* do ator no teatro de grupo latino-americano. Escolhi falar sobre *trans-formação*, já que é um tema pouco estudado nos grupos, sendo mais comum pesquisas sobre processos de criação, montagens ou ainda o percurso histórico.

Quando falo em *trans-formação* estou me referindo não ao fato de aprender algo, e sim ao como o aprender forma e *trans-forma* o sujeito, faz com que ele transite pelo caminho até si mesmo e nesse caminho, em que talvez o mais importante seja o caminhar e não tanto o destino, estabeleça uma relação de sua interioridade com a matéria de estudo, como coloca Larrosa (2010). Pelo que daqui em diante poderei usar formação ou *trans-formação*, mas sempre baseada na definição anterior a qual vou ampliar mais para frente.

Assim, elaborei as seguintes **questões**: existem processos de *trans-formação* do ator dentro dos grupos? O que tem influenciado esses processos? Eles têm desencadeado princípios pedagógicos? É possível colocar esses princípios em diálogo com outras práticas artístico-pedagógicas?

Se bem não pretendo responder a essas perguntas de um modo geral, me propus a fazê-lo dentro de três grupos de teatro latino-americanos, partindo da **hipótese** de que eles ao longo de sua experiência teatral têm vivido processos de *trans-formação* do ator, nos quais se identificam e problematizam princípios pedagógicos específicos que podem ser aproveitados para se pensar a formação de atores em outras instâncias relacionadas ao ensino do teatro, como por exemplo, faculdades, escolas técnicas e mais especificamente na minha prática artístico-pedagógica.

Coloquei-me então o objetivo de identificar e analisar os princípios pedagógicos dos processos de *trans-formação* do ator que os grupos Abya Yala (Costa Rica), Yuyachkani (Perú) e Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil) desenvolveram ao longo de sua história e como eles poderiam ser de grande valia na formação atoral em diversas instâncias.

Apesar de existirem publicações sobre a formação do ator em Latino-américa, são escassas as referências aos processos pedagógicos dentro dos grupos de teatro latino-americanos. Porém, dentre elas podemos encontrar o trabalho desenvolvido pelo Prof. Dr. Narciso Telles Laranjeira publicado no livro *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*, em que “as noções e modos de formação de ator operados em três grupos de teatro motivaram a pesquisa de um conjunto de procedimentos de formação atorial para teatro de rua, verificados por meio de um laboratório experimental com alunos” (TELLES, 2008, p.09).

Do mesmo autor temos o artigo *Grupo Yuyachkani: Pedagogia e memória*, publicado na Revista Urdimento, em que o autor reflete sobre sua experiência no Laboratório Pedagógico organizado pelo grupo em 2001.

A revista Cavalo Louco No.9 apresenta dois artigos sobre o grupo Ói Nós Aqui Traveiz, um de Rosyane Trotta sobre a *Pedagogia do coletivo* e o outro de Maria Amélia Gilmmmer Netto sobre a *Importância do pequeno gesto e a prática artístico-pedagógica do Ói Nós*, no qual se reflete sobre o trabalho pedagógico desenvolvido pelo grupo.

Também temos o artigo *Enrique Buenaventura: acerca de un “hombre de teatro” que transformó la enseñanza teatral em Colombia* do Prof. Dr. Mario Cardona, da Universidade de Antioquia, Colômbia, e a sua tese de doutorado denominada *Aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del Maestro Enrique Buenaventura*, na qual o autor fala das contribuições de Enrique Buenaventura, diretor do Teatro Experimental de Cali (TEC), para a criação de uma pedagogia do ator e da influência deste na estruturação de diversos cursos de teatro e especialmente do curso na Universidade Del Valle em Cali, Colômbia.

Há outro trabalho começado aqui no Brasil pelo Prof. Dr. Antônio Januzelli e a Dra. Juliana Jardim denominado: *Práticas do ator (uma ciência do corpo sutil): Brasil e América Latina*, cuja proposta foi publicada na revista Sala Preta v2, n1. em 2002. Eles propõem identificar princípios da prática do ator a partir da entrevista a oito pedagogos profissionais do teatro. José Dornellas baseia-se em quatro das entrevistas realizadas por Januzelli e Jardim e elabora a dissertação *Caminhos da formação do ator: conexões interdisciplinares de quatro experiências*.

Considero que esses seriam os principais trabalhos com os que dialogo ao longo deste texto. Por outro lado, há uma bibliografia sobre pedagogia em geral e formação do ator em particular, assim como outros textos mais de recorte filosófico sobre educação e sobre Latino-américa que serviram para esclarecer conceitos e ampliar a discussão sobre o tema.

Sobre a **metodologia** utilizada, baseio-me na pesquisa etnográfica que como aponta Telles (2008, p.24) “tem como característica principal o contato direto e prolongado do pesquisador com as pessoas ou grupos selecionados para estudo. Tal metodologia coloca o pesquisador como o principal instrumento de coleta e análise dos dados”. Para essa coleta e análise coloquei-me como pesquisadora participante, ou seja, não só assisti ao trabalho dos grupos e estudei a documentação relacionada, como também participei de experiências práticas com eles.

Os critérios de seleção dos grupos foram os seguintes: Grupos em atuação em Latino-américa; um brasileiro, outro costarriquenho e o terceiro de algum outro país da região; com trajetória maior de 15 anos; com processos de formação tanto para os membros como para a comunidade externa; com membros estáveis, mesmo que se trabalhasse também com convidados.

Iniciei o trabalho de pesquisa fazendo um levantamento de bibliografia e outras referências sobre a formação, o teatro de grupo, o teatro Latino-americano, assim como material escrito e audiovisual específico aos grupos escolhidos. Concomitante com esta ação comecei o contato com os grupos.

Fruto desse contato foi o levantamento de material bibliográfico e audiovisual produzido ou relacionado com o grupo, registro da minha participação em diferentes instâncias como ensaios e oficinas e entrevistas com alguns dos seus membros.

Para o estudo fiz um fichamento do material escrito e audiovisual e análise das entrevistas. Nesse ponto comecei a dialogar com o material das entrevistas, as referências teóricas e minha prática artístico-pedagógica.

A tese está configurada em três capítulos. O primeiro está dedicado à discussão sobre algumas das ideias e conceitos que perpassam esta pesquisa tais como a *trans-formação* do ator, o aprendizado pela experiência, noções de teatro de grupo e um modo de pensar Latino-américa.

No segundo capítulo há uma apresentação da história e o contexto de cada grupo, das etapas e espaços pedagógicos pelos quais foram transitando. Ao longo da descrição vou apontando princípios de *trans-formação* do ator que serão desenvolvidos mais amplamente no capítulo final.

No capítulo final faço uma proposta de princípios pedagógicos fundamentais desenvolvidos pelos grupos que dialogam com minha visão do que é a formação em teatro e com minha experiência como artista, docente e pesquisadora.

2 Palavras que (me) fazem sentido

As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é, sobretudo, dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. (LARROSA, 2002, p.21)

É querendo dar sentido ao que sou e ao que me acontece como artista teatral e pedagoga, que dei título a esta pesquisa: *Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latino-américa*. Não à toa que as palavras foram escolhidas, colocadas, tiradas e re-colocadas no título, até eu achar que de algum jeito estava fazendo jus ao sentido que quero dar-lhes. E como aponta Larrosa (2010, p.25) “Toda escrita pessoal, enquanto escrita, contém vestígios das palavras e histórias recebidas”.

Este trabalho tem os vestígios das palavras recebidas, há vestígios de muitas vozes que proferiram palavras, que formaram histórias, que puderam ser trans-formadas por mim em relatos. O que será lido não será só o meu pensamento, como o de muitos que ecoaram em mim.

Sendo o uso das palavras tão importante para mim, peço licença a vocês para me espalhar um pouco nelas, para esmiuçar o seu sentido e que de alguma forma, não só eu as pense, mas também sejam elas que me pensem.

Estive perto de colocar no título a palavra *Princípios*. Finalmente decidi tirá-la, mas ela continua a me perseguir pedindo para aparecer. Finalmente lhe concedo seu pedido, mesmo que seja só por aqui. Ela não aparece no título porque de alguma forma sinto que está implícita no todo deste trabalho. Pensando os princípios como “Regras fundamentais admitidas como base de uma ciência, de uma arte, etc.” (DICIONÁRIO Aurélio, versão online³). Portanto, utilizando a palavra princípios estou me referindo às regras base, vistas como acordos possíveis para a *trans-formação*; mas também sobre a outra concepção de *princípio* que seria a de origem, por onde começar o caminho da formação.

³ Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/Principio.html> Acesso em: 30 jul. 2013.

2.1 Trans-formação, experiência, saber da experiência

Finalmente livre da culpa em utilizar a palavra *princípios* posso dar continuidade ao que queria, entrar na palavra *trans-formação*. Poderia usar de início a palavra formação, mas senti que só o uso da *formação* pode se dar a maus entendidos caso esta não seja esclarecida. No trabalho, *formação* e *trans-formação* serão utilizadas como sinônimos nos termos que coloca Larrosa:

A formação é uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual alguém se deixa influenciar a si próprio, se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu encontro, e na qual a questão é esse próprio alguém, a constituição desse próprio alguém, e a prova e desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém. (LARROSA, 2010, p.53)

Vista assim, a *formação* é uma viagem que *trans-forma*, vivida como uma aventura em que há fatos de suficiente relevância como para que ele se veja obrigado, mas obrigado pela necessidade imperante de sobrevivência, a se voltar para si mesmo. E essa viagem formativa vem pela *experiência*. De fato em alemão “*experiência (Erfahrung)* é, justamente, o que se passa numa viagem (*Fahren*), o que acontece numa viagem”. (LARROSA, 2010, p.53)

Como numa viagem, a *trans-formação* acontece no movimento, na mudança. “‘Você apenas existe’ – diz o pedagogo ao aluno – ‘em função de sua capacidade infinita de transformação. Movimente-se, mude e você será. Pare e você morrerá’”. (LASALLE; RIVIÈRE, 2010, p.43). É um parar no sentido de estar estagnado, porque mesmo você fazendo centenas de coisas, pode estar estagnado, já que essas coisas passam, mas não lhe acontecem, ou seja, você não vive experiências.

Chego aqui num outro conceito. O conceito de *experiência*. Para Larrosa (2002) a experiência é aquilo que nos acontece e nos toca, e nesse caminho nos forma e transforma, e só aquele sujeito que vive a experiência, é passível de transformação.

Não existiria processo de *trans-formação* do ator sem a *experiência*, se ele só acumulasse informação ou técnicas. Dentro dessa proposta, ao falar de princípios de *trans-formação* do ator no teatro de grupo, parto de que eles são gerados a partir da experiência dos sujeitos que compõem o grupo. E que não estão desvinculados de cada um dos sujeitos e do grupo como

um sujeito coletivo. O saber que surge dos sujeitos e do coletivo seria o saber da experiência, entendido como:

(...) um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). Por isso, também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria. (LARROSA, 2002, p.27)

Fica claro que o saber da experiência comporta um posicionamento ético e uma estética, que veremos refletidos nos princípios a serem apresentados nos capítulos seguintes.

A *trans-formação* do ator gera nele uma experiência ética e estética, entendendo este processo como um modo de se conduzir no mundo e um estilo próprio de viver sua arte-vida. Agora, se esse *saber da experiência* não pode ser apreendido, qual é o sentido desta tese? O sentido é que precisamente os princípios a serem identificados e analisados não sejam tomados como regras imutáveis ou verdades, e sim como lugares que fazem sentido ou não para experienciar o trabalho atoral e viver a *trans-formação*.

O *saber da experiência* se dá na relação **entre** o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma espécie de mediação entre ambos (LARROSA, 2002). Assim, o novo saber, fruto do processo de *trans-formação* do ator, vem do conhecimento do ator em relação de experiência com a vida.

O espaço entre uma coisa e outra geralmente é o mais interessante, é ali que as coisas acontecem. Na experiência teatral quando a experiência acontece de fato, não está no palco e nem na platéia, está no que é produzido no caminho entre o palco e a plateia, a *experiência trans-formativa* não está no professor ou no aluno, diretor ou ator, mestre ou discípulo ou se quer no conhecimento ostentado, mas no espaço que há entre eles.

Nesta pesquisa o conceito de *trans-formação*, *experiência* e o *saber da experiência* ajudaram a analisar o trabalho pedagógico dos grupos “na perspectiva de um trajeto de

indissociabilidade entre pesquisa acadêmica, prática pedagógica e prática artística”. (TELLES, 2008, p.23).

Outra forma interessante de encarar a formação, é pensa-la como geração, no sentido de gerar e nascer:

A formação como nascimento, na forma como imagino e vislumbro, está fundada na vida, como início, possibilidade, inesperado, improvável e em oposição à morte, como certeza. Certeza essa representativa do não pensar e de formas burocráticas de tratar o pensamento. A formação como nascimento nos impele a uma atitude generosa diante da vida; generosidade que deve nos permitir ao mesmo tempo nos colocarmos como estranhos, estrangeiros, ignorantes e, em outro extremo, como autores, proponentes, sujeitos de um modo de agir sobre o nosso tempo; sujeitos às e das verdades, práticas, modos de se constituir. (ALCÁNTARA, 2005, p.13)

Ainda nesta concepção de formação, há a ideia da inevitabilidade da experiência para o sujeito que nasce. Como um bebê, o ator está aberto ao mundo interno e externo, como sujeito ao qual acontecem coisas e estas o transformam.

2.2 O sujeito da experiência

Quem é esse sujeito da experiência? Bem, eu poderia falar da experiência trans-formativa do artista em geral, mas para o caso desta pesquisa me concentro no *ator de teatro* em particular. E não o ator que só interpreta no palco. Falo de um ator que participa do processo criativo e de produção, assim como da proposta estética do coletivo e que tem um compromisso ético tanto com o seu entorno, como consigo mesmo e com o grupo. Ele não é só ator, mas *teatrero*⁴.

Não fui eu que fiz a escolha, mas foi a proposta desse ator *teatrero* que me escolheu. Conhecendo o teatro de grupo em Latino-américa, fui percebendo que não é possível falar do ator latino-americano sem pensar que ele é um ator múltiplo, não só pelas suas capacidades cênicas, como por suas capacidades de sujeito que coloca habilidades a serviço do grupo; sendo por vezes produtor, diretor, cenógrafo ou pedagogo. Ele é um ator engajado na sua

⁴⁴ Utilizo o termo “teatrero”, que provém do jargão teatral em castelhano, já que é uma palavra que engloba muito bem o que quero dizer sobre o sujeito que pertence a um grupo, que é ator, mas que assume não só seu papel de ator como qualquer outro que o grupo precise.

realidade social, política e econômica. Vinculado ao seu entorno e não isolado do que acontece no seu país, cidade, bairro, porque para ele as coisas não acontecem, as coisas lhe acontecem.

Quando penso na *trans-formação* desse ator, lembro que “não se trata de fabricar um artista, mas de criar as condições para que um artista nasça a partir de si mesmo”. (LASALLE, RIVIÈRE, 2010, p.78). Portanto, as propostas nesta tese vão dirigidas a possibilitar as condições para o ator *teatrero* nascer e não o de fabricá-lo.

2.3 Sobre o Teatro de Grupo

As primeiras noções de um teatro de grupo vêm da Commedia dell'Arte, em que os atores tinham um treinamento específico para aquele tipo de trabalho, dividiam suas funções dentro do grupo, viajavam juntos e constituíam uma estética determinada.

Essa referência sobre a Commedia del l'Arte nos permite afirmar que, esta modalidade teatral consistia numa prática que requeria treinamento, especialização, e uma maneira artesanal de criação estética e geração de poética, cuja zona de investigação era o próprio dia a dia do grupo na sua luta cotidiana pela sobrevivência. Por isso, se tratava de um modo de produção artesanal e coletivo. Assim, estavam estreitamente articulados o fazer teatral e a vida. (DE OLIVEIRA, 2005, p.14).

Se deslocarmos as frases de Oliveira para o teatro de grupo em Latino-américa, se bem são poucos os casos em que os membros do grupo moram todos juntos, há sim uma linha muito tênue entre o seu fazer teatral e sua vida. Há dentro dos grupos, casais que se juntam, têm filhos, as pessoas trabalham em parceria também em outros ambientes, nos quais acabam compartilhando o seu dia a dia, o seu cotidiano.

No século XX na Europa temos exemplos de teatro de grupo, entre eles o Théâtre Libre de André Antoine na França, O Laboratório de Jerzy Grotowski na Itália, ou o Odin Teatret de Eugênio Barba na Dinamarca, estes dois últimos tendo grande influência nos grupos latino-americanos dos anos 80 especialmente.

A respeito do que seria o teatro de grupo, de Oliveira (2005, p.91) identifica as seguintes características: “Estabilidade no corpo de atores que compõe um grupo; projeto de longo prazo; treinamento atorial; prática pedagógica (o grupo como escola); sede própria; modo de produção coletiva; projeto de manutenção econômica; projeto político/ ideológico; pesquisa; o ator como tônica de pesquisa e disseminação das ideologias do grupo”.

Estas são algumas das características, mas não necessariamente todos os teatros de grupo as possuem. Eu resumiria que no teatro de grupo não só se fazem peças, não só se formam atores, mas se cria uma poética (muitas vezes vinda da criação dramaturgicamente própria), se trabalha sob uma ética e se pretende uma *trans-formação* do ator como sujeito, ainda que o grupo não tenha sede⁵ própria, por exemplo.

O Teatro de Grupo tem início na América Latina, mais fortemente nos anos 60, mas há muitas mudanças nos anos posteriores, especialmente a partir dos 90.

Nos anos 90, segundo André Carrera, a carência de modelos fortes de trabalho, (como os proporcionados pela militância política, no qual o foco estava colocado no contato e diálogo com um público ao qual se dirigia para acionar o coletivo) fez com que uma nova geração de grupos desenvolvesse uma intensa relação com a noção de grupalidade; ou seja, o grupo, sua estrutura funcional e organizativa, geradora do trabalho criador, passa a ser o ponto chave neste processo. (REIS, 2008, p.88)

Isso aconteceu mesmo com grupos que foram fundados muitos anos antes, como é o caso do Yuyachkani e Ói Nóis. O Abya Yala surgiu no começo dos anos 90, já com essa perspectiva apontada por Carrera.

Podemos entender o teatro de grupo como uma forma de trabalho em que há um fluxo constante de sujeitos que se comunicam compartilhando ideias, métodos e técnicas; conformando territórios de comunhão e tensão (MALDONADO, 2008). Essa forma de trabalho se vê influenciada por diversos fatores, sendo que há uma necessidade de se reinventar em confronto com a realidade social, política, econômica e cênica do momento.

⁵ Ou sua sede seja vista poeticamente, porque toda vez que escrevo essa palavra penso não só no espaço-casa de um grupo, mas na sede de beber. As pessoas estão com sede e por isso procuram, pesquisam, vão atrás de acalmá-la. Você sacia uma sede e sempre tem outra mais para frente. Assim é a *trans-formação* dos atores. Que bom que é quando eles podem ter uma *sede* que abre o espaço para saciar a sede de coração.

Ainda no território da tensão, Telles (2008, p.32) aponta:

Nesse sentido, podemos pensar que os grupos são estruturas constituídas por um movimento de identificação entre seus membros, que se associam num projeto artístico/estético/ideológico que vai gradativamente sendo repensado e redefinido por movimentos oscilatórios de articulação – hibridismo – e de tensão entre seus membros.

Fluxo, comunhão, identificação, articulação, hibridismo, tensão. São palavras que dizem respeito ao teatro de grupo Latino-americano de hoje e a organismos vivos em constante *trans-formação*. Daí que, tudo o que eu possa dizer nesta tese a respeito dos três grupos pesquisados corresponde a um momento específico.

2.4 Pensando Latino-américa

“Pensar a especificidade da denominação “latino-americano” é uma necessidade que se impõe a todos quantos queiram refletir sobre qualquer dos complexos fenômenos da região.” (DA SILVA, 2007, p.41).

A partir da segunda metade do século XX, o Teatro produzido na nossa região começa a dialogar com o chamado *Pensamento latino-americano* ou *Filosofia latino-americana*. Desde essa perspectiva identifica-se Latino-américa como um espaço simbólico, histórico, sócio-cultural mais do que geográfico. Teoriza-se desde esse espaço simbólico, já que:

Muitos dos problemas que enfrenta o teatro em relação à realidade social, à função do teatro, ou sua relação com a cultura europeia ou americana, são problemas de caráter filosófico que se inscrevem dentro da Filosofia da Cultura. A Filosofia Latino-americana ou se preferir “pensamento Latino-americano”, vem pesquisando a peculiaridade do homem latino-americano, através de seu pensamento na história, a cultura, a política e a linguagem.⁶ (RODRÍGUEZ, 1990, p.191)

Franklin Rodríguez (1990) chama este processo de conhecimento mútuo entre os criadores da região de “latino-americanização do teatro latino-americano”. É a partir dos anos 70 em que,

⁶ Tradução minha, original em espanhol: Muchos de los problemas que enfrenta el teatro en relación a la realidad social, a la función del teatro, o su relación con la cultura europea o americana, son problemas de carácter filosófico que se inscriben dentro de la Filosofía de la Cultura. La Filosofía Latinoamericana o si prefiere el “pensamiento Latinoamericano”, viene investigando la peculiaridad del hombre latinoamericano, a través de su pensamiento en la historia, la cultura la política y el lenguaje.

graças a festivais e encontros internacionais, os diversos grupos latino-americanos começam a compartilhar experiências. Até então, o olhar estava muito mais voltado para os Estados Unidos e especialmente para a Europa.

Essa latino-americanização diz respeito a necessidade dos grupos de dialogar com a realidade na que vivem, tanto estética como eticamente, e se adaptar a sua realidade econômica, coisa que fez com que fossem re-elaborados os modelos de produção e isso fosse refletido no processo criativo.

No entanto, não só os modelos de produção e os resultados estéticos mudaram, mas também houve uma mudança nos processos de *trans-formação* do ator. Chamo esse fenômeno de *latino-americanização da formação do ator latino-americano*. Porque tal como aponta Rodríguez (1990, p.185) “a peculiaridade do teatro latino-americano tem de ser procurada primeiramente fora do teatro, isto é, na realidade social na América Latina e depois nas relações que a peça de teatro estabelece com essa realidade”.⁷ Parafrazeando, ousou dizer que, a peculiaridade da *trans-formação* do ator latino-americano deve se procurar também na sua realidade social e depois na relação que esse processo estabelece com a realidade. Daí que, no capítulo dos grupos dedico alguns parágrafos para apresentar, mesmo que brevemente, o contexto em que cada grupo surgiu e especialmente o contexto atual.

2.5 Olhar histórico sobre a formação

O início do século XX marca uma grande revolução no teatro. A partir das propostas de Stanislavski se re-veem uma série de paradigmas sobre o papel do diretor e o trabalho do ator. Surge a ideia do encenador-pedagogo. “Meyerhold foi um dos primeiros a escrever sobre a competência pedagógica de um encenador de teatro, logo após assistir aos ensaios de Stanislavski, referindo-se ao diretor como um *metteur-en-scène-professeur* (encenador-professor)”. (MARTINS, 2004, p.40). Propõe-se uma preparação do ator diferente da que existia até finais do século XIX.

⁷ Tradução minha, original em espanhol: “La peculiaridad del teatro latinoamericano hay que buscarla primero fuera del teatro, esto es en la realidad social en Latinoamérica y luego en las relaciones que la obra de teatro establece con esa realidad.”

Na França, por exemplo, Copeau, Dullin e Jouvet insistiram na ideia de que o ator precisava ter um treinamento contínuo e sistemático, já que nas instituições isso não acontecia. Para isso, eles criam os “teatros-escola, os teatros-laboratório cujos herdeiros diretos são, hoje, Grotowski, Barba e, indubitavelmente, Mnouchkine e Brook”. (FÉRAL, 2003, p.51).

Como aponta Féral (2003, p.52) a partir de Stanislavski e passando por Grotowski, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Jacques-Dalcroze, Appia, Craig, Reinhardt, Copeau, Dullin, Jouvet, Decroux, Lecoq, se instala uma pedagogia que vinha da nova proposta de teatro, um teatro centrado no ator, o corpo foi colocado como o centro da cena. Ao ser o ator o centro da cena o aprendizado estaria não só relacionado com seu corpo, mas com seu espírito e caráter.

Este *atorcentrismo* alcançou a América Latina. As visitas de Grotowski e especialmente as de Eugênio Barba nos finais dos 70 e início dos 80, determinaram a influência de suas metodologias na forma de se fazer teatro deste lado do mundo.

A influência europeia por um lado foi positiva, porém também teve seus pontos negativos na medida em que desejamos ser eles e não nós. “Quer dizer, há uma imagem que desejamos, e ali entramos numa espécie de paranóia social, onde queremos ser outros e não nós mesmos”. (VARGAS, 2000, p.16). Inevitavelmente o grupo e o ator latino-americano têm contato com muitas tendências culturais, isso mesmo faz com que precise de sua própria voz. Posso aprender os caminhos, mas devo adaptá-los às minhas estruturas e contexto, devo convertê-los em experiência e não só em cópia de uma vivência.

Nesse processo de influência externa, os grupos algumas vezes tentaram vestir uma camisa sem fazer os ajustes necessários e a roupa nem sempre foi boa nesse contexto. Tal como Roldós assinala, falando de um artigo de Peter Brook: “Brook advertia sobre o desastre que pode implicar para um grupo reproduzir “as formas” de outros sem se ater à necessidade de passar por um processo próprio que já pelos simples fato de se empreender implica a busca de uma via singular.” (ROLDÓS, 2006, p.11). Na mesma linha de pensamento Teresa Ralli (atriz do grupo peruano Yuyachkani) em entrevista com Lena Bierregaard, manifesta, se referindo ao treinamento aprendido na sua participação na ISTA de Volterra em 1981: “Para mim o mais importante era traduzir esses princípios de trabalho e técnica a nossa linguagem, a nossa identidade (...). Lembro-me que eu dizia para o Miguel que nós podíamos usar o mesmo tecido, porém para costurar um vestido diferente.” (RALLI, 1999, p.18).

Contudo, começam a se vislumbrar na América Latina outras formas de se fazer teatro, modos de produção que tentam se adequar a nossa realidade. Como afirma Canclini: “Para estudar um fato social, não devemos partir do que os homens dizem ou imaginam a respeito dele (a superestrutura), mas do modo como produzem os bens materiais (a estrutura)”. (CANCLINI, 1984, p.22). E é que o modo como podia ser produzido o teatro pelos latino-americanos não podia ser uma cópia do europeu. As condições socioeconômicas e políticas da região demandaram e demandam outro tipo de fazer, e em consequência outra formação do ator.

Em parte, a raiz deste movimento de latino-americanização do teatro latino-americano, tanto na sua produção quanto na formação atoral, surgiram alguns esforços de diálogo entre os diferentes grupos da região materializados em festivais, encontros e organizações. E por sua vez, surgiram também ou foram reforçados, quando já existiam, instâncias trans-formativas dentro dos grupos.

Uma instituição que chama a atenção é a *Casa de las Américas* fundada em Cuba no ano de 1959. Seu foco é a pesquisa, publicação, promoção e premiação no campo das artes Latino-américa. Edita a *Revista Conjunto*, uma das mais antigas publicações da região que tem colaborado amplamente na difusão de textos dramáticos, artigos, pesquisas e entrevistas de origem latino-americano.

Foi na *Casa de las Américas* que se realizou o III Congreso de Teatristas de 1987 no qual foi acordada a criação da *Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe* (EITALC), como resposta à necessidade de um espaço pedagógico em que fosse possível a formação e o intercâmbio entre os criadores teatrais do continente. A EITALC tinha como objetivo:

Incentivar o desenvolvimento dos criadores teatrais do continente e contribuir para sua formação e aperfeiçoamento desde uma perspectiva que, sem menosprezar, e muito pelo contrário, assimilando as melhores contribuições do teatro mundial, se inspire na indagação e defesa da nossa identidade latino-americana e caribenha.⁸(EITALC)⁹

⁸ Tradução minha, original em espanhol: “incentivar el desarrollo de los creadores teatrales del continente y contribuir a su formación y perfeccionamiento desde una perspectiva que, sin desdeñar, y por el contrario, asimilando los mejores aportes del teatro mundial, se inspire en la indagación y defensa de nuestra identidad latinoamericana y caribeña”

A EITALC se configurou como uma organização não governamental e escola itinerante entre diferentes países latino-americanos. Ao todo foram mais de 30 oficinas realizadas entre 1989 e 2005. As oficinas estavam totalmente vinculadas à prática cênica e eram ministradas por pedagogos-criadores, assim como contaram com a participação de *teatros* de diversos países, incluindo alguns não latino-americanos.

Existe também o *Centro Latinoamericano de creación e investigación teatral* (CELCIT) na Argentina, fundado em 1975, que além de contar com uma ampla base de dados de dramaturgia latino-americana, tem publicações, oficinas, encontros, etc. Ele se configura como um centro de referência para os pesquisadores teatrais.

Há também grupos que seja por uma necessidade interna de compartilhar o conhecimento gerado ao longo dos seus anos de experiência, ou por uma necessidade econômica ou por ambas, tem aberto escolas, configuradas mais ou menos formalmente. Dentre eles temos o *Laboratório Teatral Malayerba* em Quito, Equador. Centro de formação de atores vinculado ao grupo do mesmo nome, inaugurado em 1988. Na Colômbia existe o *Teatro Experimental de Cali* (TEC), que inaugurado em 1955 como *Escuela Departamental do Teatro de Cali* e que posteriormente se configura como grupo independente, sempre teve espaços dedicados à formação de atores. O grupo *El Galpón* do Uruguai inaugura em 1985 a *Escuela de Artes Escénicas Mario Galup*. Em 1984 o grupo *Rajatablas* da Venezuela inaugura o *Taller Nacional de Teatro*. No Peru temos também a *Asociación para la investigación actoral Cuatro Tablas*, inaugurada em 1994, mas que procede do grupo Cuatro Tablas, cuja trajetória começa em 1971. Esta associação vincula diferentes espaços de formação atoral.

Ainda no Peru o Grupo Cultural Yuyachkani tentou em determinado momento se estabelecer também como escola, porém na atualidade suas propostas relacionadas à formação vão por um outro viés, que explicarei em profundidade no próximo capítulo. Igualmente o grupo Ói Nós Aqui Traveiz no ano 2000 abre as portas da *Escola de Teatro Popular*, projeto do qual também falarei nos próximos capítulos.

⁹ Disponível em: <http://usuarios.multimania.es/eitalc/objetivos.htm> Acesso em: 31 maio 2013.

Esses são só alguns exemplos de grupos dedicados ao teatro de grupo na América Latina que fundaram escolas de formação de atores. Como se pode notar a maioria datam dos anos 80, momento em que tomou maior força a latinoamericanização do teatro latino-americano.

Porém o que é mais comum é que os grupos ofereçam oficinas com certa regularidade, como disse antes, tanto como uma necessidade interna de compartilhar o seu trabalho como por necessidade econômica.

Seja como for, podemos ver que o movimento de contar com instâncias pedagógicas mais ou menos abrangentes, mais ou menos formais tem sido importante no teatro de grupo e gerado, mesmo que não conscientemente, processos de transformação de atores.

Fernandez (2010, p.197, grifo nosso) aponta a respeito dos grupos dos anos 80 no Brasil:

Embora a experimentação de linguagem não fosse, na maior parte das vezes o ponto de partida para a realização dos trabalhos e não figurasse como opção programática, o desenvolvimento de idéias e procedimentos das montagens anteriores, às vezes no decorrer de vários anos, acabava favorecendo a constituição de uma linguagem própria e, mais que isso, de **procedimentos originais de formação do ator**, saídos diretamente da prática coletiva.

E ainda coloca que: “É dessa forma que os procedimentos de criação do ator dentro dos grupos acabam resultando em técnicas pedagógicas específicas”. (FERNANDES, 2010, p.198)

Em outras ocasiões, a influência do grupo chegou até a academia. Temos no Brasil um exemplo muito claro da década dos 80, que foi a criação do Curso de Interpretação em Artes Cênicas da Unicamp, já que “sua proposta pedagógica foi um reflexo da prática teatral brasileira do período” (FERNANDES, 2010, p.195) e mais especificamente da influência do grupo Pessoal do Victor dirigido pelo encenador e pedagogo Celso Nunes. Os seus membros eram atores egressos da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo.

Ou ainda o caso da Colômbia, em que o trabalho dos grupos independentes de teatro teve grande influência nas grades curriculares das escolas de teatro de nível superior.

Essas novas propostas teóricas fruto de longos anos de trabalho nos grupos independentes, começam a ser sistematizadas e refletidas para constituir planos de ensino, o que fez com que fosse necessário socializá-los em encontros de teatreros e das nascentes escolas de formação teatral.¹⁰ (CARDONA, 2006, p.125)

Ou seja, há um caminho de ida e volta do grupo para o ensino formal e vice-versa. Esta tese pretende fazer parte desse caminho, no qual a identificação e análise das propostas de *transformação* do ator no teatro de grupo sirvam como instrumento de reflexão e confronto com seus próprios processos, sua própria história.

¹⁰ Tradução minha, original em espanhol: Estos nuevos planteamientos teóricos, fruto de largos años de trabajo en los grupos independientes, empiezan a ser sistematizados y reflexionados para constituir planes de estudio, lo cual hizo necesario socializarlos en encuentros de teatreros y de las nacientes escuelas de formación teatral.

3 Grupos em trans-formação

3.1 Teatro Abya Yala

3.1.1 Contexto: Costa Rica o país-bairro mais feliz do mundo

Diz um ditado popular: “Somos o que comemos”, mas também penso que “somos de onde viemos”. É praticamente inevitável não sermos tocados pelo lugar onde nascemos, vivemos ou estamos atualmente. Um grupo teatral não é a exceção, ele se desenvolve num contexto que faz com que muitas das suas escolhas sejam influenciadas por ele.

O Teatro Abya Yala está localizado na Costa Rica, país no qual nasci. No subtítulo escrevi *Costa Rica o país-bairro* porque em seus 51.100km², habitam apenas pouco mais de quatro milhões e meio de habitantes, as ruas não têm nome e as casas não têm números, não existe CEP e os endereços são via referência: *da Igreja Católica 25 Sul, 50 Oeste do lado do Bar do Zé, casa amarela*. Dentro do território brasileiro poderiam caber quase 167 Costa Ricas. Ou seja, é um bairro, comparado ao território brasileiro.

Na Costa Rica a população branca e mestiça é a maioria, mas como nos estudos, não se diferenciam brancos de mestiços, não é possível saber muito bem qual é a porcentagem de cada um. Também há população negra, indígena e migrantes, especialmente nicaragüenses, chineses, colombianos e argentinos. Já a população que migra para fora do país, é bem pequena e migram especialmente para os Estados Unidos.

Também escrevi *o mais feliz do mundo* porque segundo o estudo britânico chamado *The Happy Planet Index 2.0* (THE NEW ECONOMICS FOUNDATION, 2009), a Costa Rica foi declarada como *o país mais feliz do mundo*, com relação a certos parâmetros como: qualidade de vida, produção ecologicamente sustentável, assim como a opinião dos *ticos*¹¹ sobre sua felicidade.

¹¹ Assim são chamadas popularmente as pessoas nascidas na Costa Rica devido a que sempre falamos o diminutivo com *tico* e não com *ito*, como os demais países da América Central.

Como não se sentir feliz morando em um país que não tem exército desde 1949, que saindo da capital, em três horas de carro podemos estar no Caribe e em uma hora no Pacífico? No qual o índice de alfabetização é aproximadamente de 94,9% e a expectativa de vida geral é de 77,72 anos?¹²

No entanto, parte destas coisas que faziam os *ticos* se sentirem orgulhosos estão mudando. Há uma tendência cada vez maior dos governos em militarizar o país. Oficiais da marinha estadunidense foram permitidos de patrulhar o litoral sob a justificativa de uma luta contra o narcotráfico. O custo de vida está aumentando e os sistemas educativos públicos em crise.

A Costa Rica é um país conservador com um meio teatral pequeno, muito concentrado na sua capital, San José. Por não ter uma história política tão conturbada como o resto de Centroamérica, essa “facilidade” na forma de vida, se transforma em dificuldade para a realidade teatral. Como disse Roxana Ávila, diretora do Teatro Abya Yala:

Claro que é muito mais fácil se fechar num casulo, aqui tudo é muito difícil, em todas partes, mas acho que aqui é pior, porque o clima é cálido, não faz tanto frio nem tanto calor, tudo é muito verde, muito bonito. Não é Dinamarca, não é o sul do Brasil, não são os Andes. Aqui é duro por ser tão suave. Osvaldo Dragún disse uma vez isso quando caiu a ditadura na Argentina, : “Agora não sabemos o que escrever, de que escrever. O que escrevemos agora que há democracia? Ele quem disse isso e eu disse para mim mesma, e nós? Por isso te falo, qual é a paixão que te move, por que a gente faz teatro?”¹³ (ÁVILA, entrevista – 2010)¹⁴.

Como se faz teatro nesse pequeno país? Até poucos anos atrás não existiam muitos incentivos do governo, representado na área pelo *Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes*. Nos últimos anos surgiram iniciativas de financiamento tais como o programa *Proartes*, que financia alguns projetos. Mesmo assim, é muito pouco. Em sua maioria os grupos dependem do patrocínio privado ou de organizações internacionais, como tem sido o caso da Agência Holandesa de Cooperação HIVOS, quem já financiou vários projetos. A maioria dos

¹² Disponível em: http://www.indexmundi.com/es/costa_rica/poblacion_perfil.html Acesso em: 22 jul. 2011.

¹³ Original em espanhol, tradução minha: “Por supuesto que es más fácil enconcharse, aquí todo cuesta mucho, en todo lado, pero creo que aquí peor, porque el clima es más cálido, no hace tanto frío ni tanto calor, muy verde, muy bonito. No es Dinamarca, no es el Sur de Brasil, no son los Andes. Aquí es duro por ser tan suave, lo dijo una vez Osvaldo Dragún cuando cayó la dictadura en Argentina, él dijo, ‘ahora no sabemos qué escribir, de qué escribir. ¿Qué escribimos ahora que hay democracia?’. Lo dijo él y yo me dije, ¿y nosotros? Por eso yo te digo, cuál es la pasión que te mueve, por qué uno hace teatro.”

¹⁴ Entrevista realizada a Roxana Ávila Harper no dia 10 de setembro de 2010, em São José, Costa Rica.

incentivos existentes estão dirigidos à realização de um produto teatral e não à atualização ou formação de atores.

Um projeto inédito foi o chamado *Carromato (Proyecto de capacitación del sector Teatro en Centroamérica)* cujo foco foi a formação teatral em diversas áreas como dramaturgia, interpretação, direção, produção e técnica. Estava dirigido a *teatros* centro-americanos e foi financiado pela cooperação sueca. Desenvolveu-se entre o ano 2001 e 2005. Foi a partir dele que se criou uma rede centro-americana de teatro.

A respeito da formação de atores, o país conta com duas universidades públicas que ministram o curso de Artes Cênicas, a *Universidad Nacional* na *Escuela de Artes Escénicas* e a *Universidad de Costa Rica* na *Escuela de Artes Dramáticas*. Existe além do mais o *Taller Nacional de Teatro* também público, que forma especificamente atores. Há alguns cursos criados pelo teatros independentes, mas que não são reconhecidos formalmente pelo *Ministerio de Educación*.

A respeito da *trans-formação* de atores no teatro de grupo na Costa Rica, não é um fenômeno recorrente, até porque há poucas agrupações que poderiam se encaixar nessa categoria. Nos últimos anos vem surgindo uma série de grupos que manifestam interesse por manter espaços formativos, no entanto, muitas das iniciativas tem se dissolvido por motivos pessoais, econômicos ou mesmo artísticos e aquelas que persistem se vem navegando contra a maré.

Com esse panorama geral posso dizer que a sobrevivência de um grupo na Costa Rica, não difere muito do resto de dificuldades as que se confrontam hoje em dia os grupos em Latinoamérica. Falta de recursos, um meio teatral tentando se articular, mas ainda longe de ser realmente articulado, foco dos grupos nos resultados (encenações) e não nos processos.

3.1.2 Origens: *Montanha de sangue*

O Teatro Abya Yala é fundado na Costa Rica no ano 1991 por Roxana Ávila e David Korish, até hoje seus diretores. Foi agraciado com o Prêmio Nacional de Melhor Grupo Teatral da Costa Rica nos anos 1999, 2002, 2006 e 2013; assim como com o prêmio *Aquileo J.*

Echeverría de dramaturgia no ano 2002 por *Nos Esperamos*. Sua peça original *Sade* ganhou menção honrosa do prêmio *Uchimura* da UNESCO no ano 2001.

Abya Yala significa em língua kuna *terra continental*. Esse foi o nome dado por algumas comunidades indígenas ao continente americano. Porém em uma turnê realizada no ano 2000 ao longo da América Central, o grupo descobriu que também poderia significar **montanha de sangue**. Nome bastante simbólico para descrever um trabalho que, de alguma forma, tem precisado de muito “sangue” para sobreviver.

Abya Yala começa originalmente como um grupo sem nome quando Roxana Ávila (costarriquenha) e David Korish (estadunidense-costarriquenho) voltam à Costa Rica após terminarem seu mestrado em Belas Artes com Especialização em Direção de Teatro na *Carnegie Mellon University* nos Estados Unidos.

A ideia inicial era criar um espaço multidisciplinar, contando com a visão não só de um diretor, mas de vários integrantes que trouxessem suas linguagens.

Estando Roxana e David como diretores do grupo, outras pessoas foram entrando no projeto, algumas para trabalhar apenas em uma peça e outras que permaneceram por mais tempo. Em Abya Yala tem acontecido o que poderíamos chamar de *gerações de atores*. A cada certo tempo, uma parte considerável do grupo muda para dar início a uma nova geração. O que tem permanecido é o perfil de quem entra: pessoas vinculadas ao ambiente acadêmico, estudantes universitários, atores formados e professores. Não que essa tenha sido uma regra, mas

Curiosamente, e contrario ao Odin, em que todos se fazem chamar autodidatas, todos em Abya Yala são formados ou prestes a se formar na universidade. E eu gosto disso, produz um entendimento, uma trama com o meio costarriquenho. Não são bichos que estão abstraídos no seu próprio mundo, fechados. Um é companheiro do outro em uma disciplina, está ajudando alguém em uma cena da faculdade. Isso produz uma trama muito mais sadia. A Costa Rica é um país muito pequeno, a gente dá de cara com pessoas em tudo quanto é lugar, não é São Paulo, não é Tóquio, Madrid, aqui a gente encontra as mesmas pessoas o tempo todo. Fazer parte dessa trama é importante, porque se não for assim, cria-se uma má relação com o entorno.¹⁵ (ÁVILA, entrevista – 2010)

15 Original em espanhol, tradução minha: “Extrañamente, contrario al Odin donde todos se llaman autodidactas, todos en Abya Yala son graduados o por graduarse de la universidad. Y a mí eso me gusta, produce un entendimiento, un tejido con el medio teatral costarricense. No son bichos que están abstraídos en su propio

Assim como há várias gerações de atores, o grupo tem vivido diferentes etapas em termos de organização, estética e formação. Portanto, poder-se-ia dizer que a *trans-formação* de atores em Abya Yala está o tempo inteiro em questão, totalmente vinculada a seus processos estéticos, às formas de organização do grupo e à relação com a sociedade na qual está inserida.

Assim sendo, faço um percurso pelas diferentes etapas de Abya Yala identificando momentos chave em que ficam em evidência procedimentos e princípios de *trans-formação* do ator.

3.1.3 Fases do grupo: *El daño entrante*

Quando em Abya Yala decidiram que no final de cada ano fariam uma reunião para falar sobre os projetos vindouros e quem gostaria ou não de participar, Andrea Gomez, a atriz mais antiga do grupo, denominou essa reunião de *El daño entrante*¹⁶. Nem sempre foi assim, nem sempre se decidia no final do ano quem queria continuar ou não, outras vezes simplesmente acontecia.

A pesar das mudanças o grupo sempre teve a inclinação de manter espaços dedicados à formação. Eles poderiam estar ou não vinculados diretamente à montagem e estavam dirigidos tanto a seus integrantes como à comunidade teatral costarriquenha e centro-americana.

No livro *Dramaturgia invisible* (ÁVILA; KORISH, 2008) indicam-se quatro fases do grupo. A primeira onde trabalharam com textos de autores mais reconhecidos, a segunda onde fizeram intervenções nos textos, a terceira que se superpõe à segunda, e que foi marcada pelo encontro com o Odin Teatret e com outras pessoas e mestres que os mudaram significativamente. Nessa terceira fase começam a criar as dramaturgias próprias, algumas delas publicadas nesse livro. Finalmente uma quarta fase, definida por eles como:

mundo, encerrados. Sino que uno es compañero del otro en tal curso, le están ayudando a alguien en una escena de la universidad, o sea, eso produce un tejido mucho más sano. Costa Rica es un país muy pequeño, uno se topa con toda esta gente en todo lado, no es São Paulo, no es Tokio, Madrid, aquí uno ve a la misma gente todo el tiempo. Ser parte de ese tejido es importante, porque si no se crea una mala relación con el entorno.”

¹⁶ Na Costa Rica quando se fala do próximo ano se utiliza a expressão “El año entrante”, Gomez faz um jogo de palavras trocando ano, por dano, ou seja, “El daño entrante”, traduzido seria “O próximo dano”.

A síntese do que conseguimos reter, rejeitar e reinventar, de tudo o que tantos mestres e processos nos ensinaram; mas que finalmente é nosso, não melhor ou pior, só pessoal, laborioso e cheio de angústia e paixão.¹⁷ (ÁVILA; KORISH, 2008, p.32).

Apesar de terem falado das quatro fases, atualmente eu divido o trabalho em seis fases, especialmente no que tem a ver com a *trans-formação* do ator.¹⁸

Estas fases ou etapas podem ser vistas também como passos no amadurecimento do grupo e na configuração de um modo de organização, de propostas estéticas e de processos de *trans-formação* que se mantém em constante mudança. Não são estritamente cronológicas, e algumas vezes uma fase abrange mais de um grupo de atores e experiências. Porém, para poder organizar a informação, foi preciso que eu fizesse uma espécie de divisão em um processo que inevitavelmente foi e é constante, sem limites claros entre um período e outro.

3.1.3.1 Primeira fase: o embrião

Como exposto no tópico das origens do grupo, Abya Yala foi iniciativa de Roxana Ávila e David Korish, seus diretores. Junto com eles, nesta primeira fase, trabalharam uma série de atores, artistas e profissionais de outras áreas. Poderíamos dizer que é uma fase embrionária, na qual as iniciativas estavam mais claramente guiadas pelas montagens.

O trabalho se desenvolveu ao redor de textos de autores reconhecidos, como foi o caso de *Profecia* de Peter Handke (1992). O resultado foi uma peça teatral e uma visita a um museu com slides, danças, coro, instalações, rap, etc. Sem sabê-lo, esta peça:

Deu início ao que seria uma das características do grupo pelo resto da sua vida, uma grande parte do público o odiou e uma menor o amou. Assim, assinamos um pacto com as musas do universo teatral onde não poderíamos fazer um espetáculo que não provocasse uma resposta visceral.¹⁹ (ÁVILA; KORISH, 2008, p.30).

¹⁷ Original em espanhol, tradução minha: “la síntesis de lo que hemos sido capaces de retener, rechazar y reinventar de todo lo que tantos maestros y procesos nos han enseñado; pero que finalmente es nuestro, no mejor ni peor, solo personal, laborioso y lleno de angustia y pasión.”

¹⁸ Estas fases acontecem a partir da fundação de Abya Yala em 1991 até o ano 2010, período selecionado para a pesquisa.

¹⁹ Original em espanhol, tradução minha: “inició lo que sería una de las características del grupo por el resto de su vida, una gran parte del público lo odió y una más pequeña lo amó. Así, firmamos un pacto con las musas del universo teatral donde no podríamos hacer un espectáculo que no provocara una respuesta visceral.”

A segunda montagem do grupo foi *Hamletmaschine* (1993), com textos de Heiner Müller e William Shakespeare. A peça foi ensaiada durante nove meses.

Nesse momento queríamos um alto nível de precisão. Ainda não existia um treinamento formal (...), porém, existiam sim muitos exercícios todos os dias por um tempo. Encontrávamo-nos três ou quatro horas por dia durante um período prolongado, tudo isto dirigido a uma montagem, não era em abstrato. Para cada montagem de algum jeito ia sendo criado um treinamento.²⁰ (ÁVILA, entrevista – 2010)

Ávila começa a usar aqui uma palavra que vai acompanhar o grupo por muitos anos, *treinamento*. O treinamento para eles cumpre as três funções identificadas por Féral (2003): formação, produção e desenvolvimento da arte do ator com o intuito de adquirir as bases profissionais do ofício.

Identifico aqui a primeira instância formativa do grupo, o espaço do treinamento, que tem como base a ideia de que o ator profissional precisa estar constantemente se formando, desenvolvendo sua arte, preparando seu corpo e sua mente para o trabalho artístico, indistintamente de ter proximamente ou não uma montagem.

Inicialmente o treinamento começa a aparecer como uma necessidade para a criação do espetáculo. Eles têm a consciência de que cada montagem requer certas habilidades específicas que precisam ser estudadas e treinadas pelos atores. Embora eles tenham estudado em escolas de teatro, a participação no grupo, a estética a ser utilizada e os modos de produção, exigem dele, ator, uma formação específica.

3.1.3.2 Segunda fase: o grupo intervém.

A segunda fase surge a partir da necessidade da intervenção dos textos escritos.

Ao tornar-se óbvio durante anos o impulso de trabalhar desde vários ângulos (treinamento e não só montagem cênica, nos dar o tempo para descobrir uma linguagem comum, a necessidade de fazer um teatro complexo e imediato), percebemos que era necessário para nós “intervir” nos textos já escritos e

²⁰ Original em espanhol, tradução minha: “En ese momento queríamos un alto nivel de precisión. Todavía no había un entrenamiento formal (...) pero sí había muchos ejercicios todos los días un rato. Nos encontrábamos 3 o 4 horas por día durante un período prolongado, todo esto dirigido a un montaje, no era en abstracto. Para cada montaje como que se iba creando un entrenamiento.”

que, depois de um tempo, para nós era impossível fazê-lo de outro jeito.²¹ (ÁVILA; KORISH, 2008, p.30).

Nesta etapa Abya Yala encena peças como *La Chunga* (1995) de Mario Vargas Llosa, na qual o texto é transformado em uma ópera moderna com ritmos tropicais e música ao vivo. Assim como *Romerillo en la Cabeza* (1994) de Antonio O. Rodríguez, em que transformam um texto realista em uma montagem acrobática circense de rua.

Essas propostas cênicas requeriam que os atores desenvolvessem habilidades nas áreas do canto e da acrobacia. Assim como a noção de serem criadores, precisando que eles tivessem a disponibilidade de se colocarem em constante *trans-formação*.

A experimentação constante com diferentes temas e estéticas será uma marca do grupo ao longo dos anos. Considero isto como um princípio trans-formativo, já que solicita que os atores se coloquem cada vez mais diante de um *desafio cênico*. A formação do ator está pautada a partir da aceitação de um desafio para o qual precisará, entre outras coisas, adquirir novas habilidades que poderão ser colocadas na prática cênica imediata do grupo e que se vividas como experiência, poderão trans-formá-lo.

Esse *desafio cênico* não necessariamente vem após escolher o tipo de encenação a ser feita. Também aconteceu, a partir de uma necessidade do grupo, a escolha de um determinado tipo de processo de montagem.

Nesta segunda etapa se manifesta a necessidade de uma afirmação de Abya Yala como um grupo que treina, que se preocupa com a formação dos seus atores e que luta por manter essa postura num país, em que naquela época quase ninguém treinava. O espaço do treinamento começa a se configurar também como um espaço de criação de um elo entre os membros. Vínculo pautado em grande parte pela criação de uma linguagem comum.

²¹ Original em espanhol, tradução minha: “Al hacerse obvio durante años el impulso de trabajar desde varios ángulos con los actores (entrenamiento y no solo montaje escénico, darnos tiempo para descubrir un lenguaje común, necesidad de hacer un teatro complejo e inmediato), nos dimos cuenta que nos era necesario “intervenir” los textos ya escritos y que, luego de un tiempo, nos era imposible hacerlo de otra manera.”

3.1.3.3 Terceira fase: o trabalho da exaustão.

A terceira fase, que é em parte misturada com a segunda, tem como característica a busca pela forma. Nessa época, Abya Yala tem contato com Eugênio Barba e o Odin Teatret. Assim como em outros grupos latino-americanos, a presença de Barba causou grandes mudanças na forma de se pensar e fazer teatro. Afirma-se a preocupação pela forma e pela estrutura relacionadas ao conteúdo.

Abya Yala cria quatro encenações com textos originais, os quais são publicados no livro *Dramaturgia invisible* (ÁVILA; KORISH, 2008): *El Caso Otelo* (1994), *Romeo and Julieta in Concert* (1997), *Sade* (1999) e *Nos Esperamos* (2002). Textos que refletem precisamente a busca da uma forma que corresponda ao conteúdo.

Nesse momento Abya Yala começa com o que eles chamam de *Laboratorios de entrenamiento actoral e investigación teatral*, ou como Roxana Ávila chama, *gerações de Abya Yala*. Define-se cada vez mais um grupo em que não só se fazem peças de teatro, mas também se dá formação aos atores. Essa nova instância de formação chamada pelo grupo de *Laboratório* vai além do que era anteriormente o espaço de treinamento. Tem um intuito muito forte de criação de grupo, do estabelecimento de uma linguagem própria de comunicação.

O primeiro *laboratório* ou *geração* foi bastante curto, de 1996 a 1997, porém o segundo foi muito mais consistente, de 1997 a 2000. Por esta razão vou me deter mais no segundo já que é partir dele que os processos de *trans-formação* do ator se definem mais claramente.

Esta segunda geração dos laboratórios, foi conformada por 5 atores (Bernado Mena, Dayanara Guevara, Laura Herrera, Alexander Quirós y Andrea Gomez), todos estudantes da *Escuela de Artes Dramáticas da Universidad de Costa Rica*.

Um ponto fundamental da existência dos *laboratórios* era a oportunidade de crescimento que tinham os atores no âmbito de sua *trans-formação*, assim como um amadurecimento na sua arte e como sujeitos. O fato de contar com acompanhamento individual e grupal constante,

olhando a cada ator de perto, tendo tempo para enxergar as necessidades, desafios e melhoras, foi valiosíssimo nesse processo de *trans-formação*. Uma das atrizes conta:

No ano de 1998 comecei a trabalhar com Abya Yala e acho que o nosso trabalho estava cheio de fé. Eu ainda era crédula, mas toda a proposta era muito melhor, estava melhor fundamentada, havia buscas mais intensas, mais profundas, mais claras [do que na escola de teatro]. E eu considero que tanto na parte atoral como na vocal, há duas coisas fundamentais, que são que alguém te acompanhe e acredite em você e que você mesmo acredite em você. Pode ser que soe muito esotérico, metafísico, porém para mim foi muito importante que pessoas as que eu respeitava tanto como eram Roxana e David, acreditassem em mim. Que me proporcionassem a oportunidade e o tempo, tempo de me olhar, as horas, as semanas, os anos de me olhar e me dizer , façamos isto, façamos aquilo, o que você acha? De te olhar com amor e enorme paciência ao longo de muito tempo.²² (GOMEZ, entrevista – 2010)²³

No depoimento de Andrea identifiquei vários princípios trans-formativos. Um deles é a constância ao longo do tempo, tanto a constância de quem faz como a constância de quem acompanha o percurso da formação do ator. Cada pessoa tem seu ritmo de desenvolvimento e isso só pode ser valorizado ao longo do tempo, percebendo como a pessoa vai se transformando e de que maneira isso lhe acontece. Assim como ela mesma também está atenta a sua própria *trans-formação*, vivendo a experiência.

Temos também aqui o olhar do outro, esse olhar que acompanha, crítico e amoroso. Essas últimas duas palavras são chave nos processos de *trans-formação*. A crítica no sentido de um olhar com critério, profissional, que denota um compromisso entre as pessoas envolvidas que se compreendem como sujeitos emocionais.

Sendo uma geração muito influenciada pelo trabalho de Barba, tomaram vários dos exercícios do Odin e os repetiram, e inclusive chegaram a criar espetáculos partindo de técnicas específicas usadas pelo Odin, mas chegaram à conclusão de que o que eles queriam dizer não

²² Original em espanhol, tradução minha: “En el 98 comencé a trabajar con Abya Yala y creo que el trabajo nuestro estaba lleno de una gran fe. Yo aún era crédula, pero toda la propuesta era mucho mejor, estaba mejor fundamentada, había búsquedas más intensas, más profundas, más claras [que en la escuela de teatro]. Y yo creo que tanto en la parte actoral como en la vocal, hay dos cosas fundamentales y son que alguien te acompañe y crea en vos y que uno crea en uno. Tal vez suena muy esotérico, metafísico, pero para mí fue muy importante que personas que yo respetaba tanto como Roxana y David, creyeran en mí. Me dieran la oportunidad y me dieran el tiempo, tiempo de mirarte, las horas, las semanas, los años de mirarte y de decirte, hagamos esto, hagamos lo otro, qué te parece. De mirarte con amor y con una enorme paciencia durante mucho tiempo sostenido.”

²³ Entrevista realizada a Andrea Gomez no dia 04 de setembro de 2010, em San José, Costa Rica.

entrava na forma, na estética do Odin. Mas que o treinamento funcionava para eles. Foram mantidas três instâncias específicas, o treinamento *geral*, o espaço de treinamento focado na montagem e o espaço de montagem em si.

A finalidade do treinamento *geral* era a de:

conseguir um ator com um corpo pronto, vivo, ativo. Um corpo que fosse uma espécie de baba que se moldara, que se adaptara, que estivesse acordada [e no grupal, que existisse] uma enorme fluidez de comunicação que transcendesse o vocal e o visual, que sentíssemos aos outros, que nos movimentássemos como um.²⁴ (GOMEZ, entrevista – 2010).

Ávila (entrevista – 2010) considera que o objetivo do treinamento *geral* é dar consciência ao ator de quem é ele em cena, de colocá-lo em um estado de alerta, deixando o cansaço e o cotidiano da sua vida para trás e assim poder oferecer o melhor de si no grupo e por outro lado, dar-lhe a oportunidade de adquirir novas habilidades.

Além do treinamento *geral* eles trabalharam necessidades específicas para a montagem, como foi o caso da acrobacia, pernas de pau e malabarismo.

É nesse momento que o grupo se configura mais claramente como tal, deixa de ser dois diretores que chamam atores para trabalhar numa montagem e se vira um espaço de criação e *trans-formação* dentro de relações muito mais complexas.

Trabalhavam de 8 a 9 horas diárias. Coisa que não é muito viável na América Central. Como conseguiram? Os atores eram muito jovens, contavam com o apoio de suas famílias, alguns tinham trabalhos de meio período como balconistas, faziam traduções, entre outras coisas. Assim conseguiam sobreviver já que não tinham que pagar casa ou manter filhos. Os diretores, como professores universitários, tinham horários bastante flexíveis, portanto os treinamentos e ensaios eram pela manhã e pela noite.

²⁴ Original em espanhol, tradução minha: “conseguir un actor con un cuerpo listo, vivo, activo. Un cuerpo que fuera una especie de baba que se moldeara, que se adaptara, que estuviera despierta [e no grupal, que existisse] una enorme fluidez de comunicación que trascendiera lo vocal y lo visual, que sintiéramos a los otros, que nos moviéramos como uno.”

Esta segunda geração viveu uma experiência muito importante tanto profissional como pessoal que marcou sua *trans-formação*. No ano 2000 Abya Yala organiza uma turnê centro-americana, levando quatro espetáculos, *Pasacalles*, *Sade* (1999), *El mundo de Max* (1999) e *Historia del soldado* (2000). Foram no total três meses, sete pessoas viajando numa combi chamada *Grace*, quatro peças de teatro, quatro oficinas, sete países e 7.500 km de percurso por terra.

Na turnê entra em jogo o elemento pedagógico, o fato de ter que organizar o conhecimento adquirido na prática individual e grupal para ser experimentado com outros, se torna um novo desafio no grupo. Esta é uma prática que começa a se vislumbrar a partir desse momento e que se constituirá em uma constante.

Há necessidade nos processos de *trans-formação* de que exista uma sistematização e compartilhamento da experiência vivida, o que se constituiria como o *desafio pedagógico*, em que o ator passa a se trans-formar, formando.

Pouco tempo depois da turnê, os atores, com exceção de Andrea Gomez, se separam do grupo. Do ano 2000 até 2004 os diretores de Abya Yala estudam com diferentes mestres e montam uma peça junto com o grupo *Douni*, conformado por dois franceses que estavam morando na Costa Rica.

Nesse intervalo, em 2003, organizam o *Taller intensivo de entrenamiento actoral*²⁵. A oficina estava dirigida a 14 atores e atrizes centro-americanos que receberam três semanas intensivas de trabalho em um hotel de montanha na Costa Rica. Os facilitadores foram o Roy Hart Teacher, Richard Armstrong, membro do Odin, Tage Larsen e o diretor, dramaturgo e teórico mexicano Luis de Tavira. Na volta a seus países, os atores tinham a obrigação de multiplicar a experiência recebida com seus pares organizando novas oficinas.

A respeito da importância dessa atividade, Ávila e Korish (2004, p.29) manifestam:

Apostamos por indivíduos que entendiam que somente se transformando, treinando cada dia, tentando entender nos seus corpos e almas o que lhes foi

²⁵ Participei dessa oficina como produtora, organizando questões administrativas e documentando o processo.

entregue, pode-se mudar alguma coisa, e que talvez justamente por isso, responderíamos sim, o esforço valeu a pena e este é o caminho certo.²⁶

Esta oficina fez parte do início de um processo que segue em construção: o diálogo artístico-pedagógico entre os países da América Central. Permitiu que se estabelecessem contatos e trocas entre os países e que Abya Yala fosse ainda mais consciente da necessidade de formação tanto na Costa Rica como na região. Dentro desse projeto também foram ministradas oficinas em Belize, para atores e professores da rede pública de ensino do país.

Esse encontro confirmou a importância de se estabelecer contato com os pares que vêm de outras realidades artísticas, formativas e socioeconômicas, permitindo ao *teatrero* crescer pessoal e artisticamente, assim como pensar na necessidade de compartilhar, divulgar e re-elaborar suas experiências com outros atores como parte de seu processo de *trans-formação*.

3.1.3.4 Quarta fase: o espaço da apropriação.

Um novo projeto se vislumbra: a montagem de *Yvonne, Princesa de Borgonha* (2004) de Witold Gombrowicz. David e Roxana fazem um teste para buscar atores e assim junto com a montagem, poder realizar o terceiro *Laboratorio ou Terceira Geração de Abya Yala*, conformada por Grettel Mendez, Janko Navarro e Oscar González, posteriormente se junta Andrea Gomez. Tendo por certos momentos um quinto ator (Francis Pastor, Ileana Piñón ou em determinado momento Rolando Salas).

Esses atores vinham das três principais escolas de Teatro da Costa Rica: *Universidad de Costa Rica, Universidad Nacional e Taller Nacional de Teatro*. Esta informação é importante porque por muito tempo as pessoas de uma escola e outra se negavam a trabalhar juntas, existia uma competição entre elas. Desde essa realidade o projeto não só cumpriu com o objetivo de fazer uma peça teatral, como também com o de desmitificar a idéia de que não era possível trabalhar com atores procedentes de diferentes tipos de formação. Para isso acontecer, foi necessário criar um ambiente em que se compartilhasse uma linguagem grupal.

²⁶ Original em espanhol, tradução minha: “Apostamos por individuos que entiendan que sólo transformándose ellos, entrenando cada día, tratando de entender en sus cuerpos y almas lo que les fue entregado, se puede cambiar algo y, tal vez por eso, contestaríamos que sí, que el esfuerzo valió la pena y que este es el camino adecuado.”

Para tal, durante um ano o grupo adotou um ritmo de trabalho intenso:

Posso te falar que uma das linhas de trabalho era o máximo de exigência, a perfeição, o controle e o suor, era transcender a própria fadiga física. Eles [os diretores] nesse momento pensavam que era nesse lugar em que começavam a surgir as coisas mais valiosas. Então, era de uma exigência brutal. Nós trabalhávamos todos os dias da uma às 18h (...) Então, era uma exigência muito brutal para o meio costarriquenho, para nossa lógica. Eu nunca tinha trabalhado em nada tão duro na minha vida. Era uma demanda física e emocional muito forte.²⁷ (GOMEZ, entrevista – 2010).

A linha de formação no momento era a do trabalho intenso, focado, em silêncio, chegando até níveis de exaustão. Em todo esse primeiro ano da *Terceira geração de atores*, os diretores assumiam a responsabilidade do treinamento, atuavam como encenadores-pedagogos, o que levou os atores a descobertas pessoais e profissionais. Grettel Mendez (entrevista – 2010) manifesta que foi nesse momento que começou a conhecer o que era de fato o treinamento. Este lhe permitiu redescobrir seu corpo, a relação deste com o espaço, o tempo, o olhar, a voz, o trabalho com objetos e o trabalho com o outro.²⁸

Trabalhavam pelas manhãs e pelas noites. Uma parte do tempo era dedicada exclusivamente ao treinamento *geral*: preparação corporal, condicionamento físico, assim como a realização de exercícios vindos de várias fontes, com o intuito de achar princípios de trabalho e levá-los ao processo de criação. Na outra parte do tempo estava o momento da criação de material próprio para a peça, assim como o de criação de objetos, já que para *Ivonne* se trabalhava com marionetes de diversos tamanhos.

O treinamento exaustivo foi uma forma que Abya Yala escolheu para desenvolver um campo de linguagem em que o grupo pudesse se comunicar e criar, já que até então os membros não tinham trabalhado juntos.

²⁷ Original em espanhol, tradução minha: “Te puedo decir que una de las líneas de trabajo era la exigencia última, la perfección, control y el sudor, era trascender la propia fatiga física. Ellos [los directores] en ese momento eran de la tendencia de que ahí era donde comenzaban a salir las cosas más valiosas. Entonces era de una exigencia brutal. Nosotros trabajábamos todos los días de una a seis (...) Entonces, era una exigencia muy brutal para el medio costarricense, para la lógica nuestra. Yo nunca había trabajado en nada tan duro en mi vida. Era de una demanda física y emocional muy fuerte.”

²⁸ Entrevista realizada a Grettel Mendez no dia 23 de setembro em São José, Costa Rica.

O processo de *trans-formação* começa a acontecer no momento em que há um elo ético e artístico que os une, mesmo que seja só para uma montagem. No caso, o trabalho transcendeu uma montagem e como um caminho *natural*, os atores continuaram a pertencer a Abya Yala como membros estáveis.

Uma parte fundamental do treinamento foi o diálogo com profissionais de áreas específicas como o canto, a sociologia, a história ou a psicologia, citando apenas alguns exemplos. Essa prática se repetirá ao longo dos anos de Abya Yala como parte da *trans-formação* de seus membros.

A forma como o grupo se organizou nesse momento (treinamento geral, ensaios, criação de objetos, diálogo com outros campos do saber) permitiu o estabelecimento de uma linguagem comum, sentimento de grupo e crescimento individual.

O fato de que os atores vivenciassem juntos os diferentes processos desde o treinamento até a encenação e que trabalhassem por tempo e horários prolongados, ajudou a constituir uma linguagem grupal, um entendimento além da palavra. Tal como o expressa González (entrevista – 2010): “Após algum tempo, o grupo cria a possibilidade de que não seja necessário falar muito e eu gosto muito disso (...) a linguagem fica mais sólida”.²⁹

A respeito do crescimento individual Andrea Gomez (entrevista – 2010) coloca:

Começo a perceber que há coisas que pensei que não podia fazer, mas, que podia sim, precisava de muito tempo, porém podia. Então a gente começa a se sentir melhor e começa a entender no ouvido, na mente, no corpo. (...) É o reconhecimento de que você pode fazê-lo, de quem você é, qual é a necessidade da tua voz. Foi muito significativo. Então começo a sentir muito mais confiança em mim e nas minhas possibilidades.³⁰

O respeito pelos tempos pessoais foi fundamental para a *trans-formação*, não todo mundo aprende no mesmo ritmo. Dar tempo para internalizar o processo e acompanhar o trabalho

²⁹ Original em espanhol, tradução minha: “El grupo te da la posibilidad después de un tiempo de que no sea necesario hablar mucho y eso me gusta (...) el lenguaje se vuelve muy sólido.”

³⁰ Original em espanhol, tradução minha: “Empiezo a darme cuenta de que hay cosas que pensé que no podía hacer pero que sí podía, necesitaba mucho tiempo, pero podía y entonces uno empieza a sentirse mejor y empieza a entender en el oído, en la mente, en el cuerpo. (...) Es el reconocimiento de que vos podés hacerlo, de quién sos, cuál es la necesidad de tu voz. Fue muy significativo. Ahí empiezo a sentir mucha más confianza en mí y en mis posibilidades.”

individual como aponta Gomez, faz com que o ator ganhe confiança, elemento chave no aprendizado.

Além da exigência e intensidade do processo, assim como da possibilidade de uma *transformação* pessoal, um fator que reverberou nos atores foi a possibilidade de não apenas serem recipientes de conhecimento e sim propositores, criadores, serem parte de um grupo em que sua voz era escutada, tinha um valor e que podiam colocar coisas nele de um jeito muito humano, muito pessoal.

A dinâmica na qual cada sujeito tinha uma voz que era ouvida e respeitada porque vinha de um ser humano com uma opinião e uma bagagem pessoal e profissional, fortaleceu o vínculo entre os atores e isso os preparou para o que estava por vir: a ausência dos diretores.

Em 2005, David e Roxana decidem se ausentar por um ano. Mesmo sem a presença dos diretores, os atores decidem continuar trabalhando juntos. Isso significou, nas palavras de Gretel Mendez (entrevista – 2010), “entrar na etapa de ser adultos, manter uma produção (*Ivonne*) e levar um grupo sem perder o foco no treinamento, na formação”. Para Oscar González (entrevista – 2010) eles conseguiram continuar trabalhando graças à possibilidade que o grupo abriu desde o início: dos atores aportarem, opinarem e criarem juntos, fazendo com que sentissem que o trabalho lhes pertencia.

Essa apropriação exigiu assumir outras responsabilidades e tomar conta dos espaços de treinamento, em que cada um dos membros se viu na necessidade de organizar seu conhecimento para fazer propostas a seus companheiros assim como administrar as vindas de outros profissionais para trabalharem com eles.

Esse esforço os levou a fortalecer sua linguagem, identificar e investir em linhas de formação de acordo com os interesses individuais, mas colocados em benefício do grupo. Por exemplo, alguns tinham maior interesse no uso da voz, outros no trabalho musical, acrobático, de resistência física, etc. Cada um levava as propostas desde seu campo de interesse, vendo-se na obrigação de organizar uma sessão de trabalho.

Segundo a experiência de Abya Yala isso foi possível graças a que havia sido vivenciado um processo de *trans-formação* com acompanhamento atento, exigente e amoroso, porém aberto à escuta e ao respeito das opiniões e propostas dos atores. Se eles não tivessem estado suficientemente apropriados do espaço de trabalho, muito possivelmente teriam se sentido órfãos sem os diretores e teriam esperado sua volta.

Na volta dos diretores, era inevitável uma mudança de paradigma. O modo de organização no qual eles cumpriam a função de formadores não era mais possível, os atores tinham se apropriado dos processos e sua voz se fazia cada vez mais presente. Isso levou a relações muito mais horizontais, Roxana e David continuaram sendo os diretores das peças a seguir, mas a relação mudou.

Nesse período foi feita a montagem de *Cenizas*, uma junção de várias peças de Samuel Becket. Posteriormente tentaram um novo projeto no ano 2008 que não vingou e no final desse ano entram em crise. Vários dos atores se separam e outros decidem realizar monólogos vinculados ao grupo. No entanto, há vínculos de outro tipo entre eles, seja em outros projetos ou em espaços de formação.

3.1.3.5 Quinta fase: a quarta geração

A *quarta geração* de atrizes que se incorpora vive um momento muito diferente a respeito do conceito de formação. A forma de se fazer as coisas no grupo mudou e praticamente dentro dele começam a trabalhar somente mulheres. Criam a peça *MxM* de caráter político, feita como resposta estética à falta de ética nas esferas de poder na Costa Rica e *Vacío*, uma criação a partir do estudo da relação entre maternidade e loucura.

A entrada de várias atrizes jovens fez com que os diretores retomassem em *MxM* o papel de formadores, propondo todas as manhãs, espaços de treinamento e criação. Já em *Vacío*, juntam-se novas atrizes a outras que já faziam parte do grupo desde antes. Isso causa estranheza em alguns momentos e até uma sensação de nostalgia dos processos que as atrizes tinham vivido anteriormente no grupo. Em *Vacío* se trabalhou uma boa parte do tempo em equipes separadas (canto, dança, música, acrobacia aérea) e poucas vezes conseguiam ensaiar todas juntas.

Vejo esse como um momento de transição, de re-visão da forma de trabalho e adaptação à realidade em que se vive, em que não é mais possível manter um espaço de treinamento de muitas horas, devido aos compromissos de cada um de seus membros.

No entanto, há um movimento que começa a acontecer, vários dos membros mais antigos de Abya Yala se incorporam a instituições de formação teatral como é o caso da *Universidad Nacional* e *Universidad de Costa Rica*. Assim, levam a experiência vivida no grupo e os seus processos de *trans-formação* a outros espaços.

Nessa etapa também se consolida a relação de Abya Yala com diferentes instâncias culturais e sociais, agrupações e espaços, formando parte ativamente da trama teatral costarriquenha, como por exemplo, participando na *Red Costarricense* e na *Red Centroamericana de Teatro*.

No ano 2011, juntam-se a terceira e quarta geração de atores para a celebração dos 20 anos de Abya Yala com a preparação do espetáculo *Balagan*. Inicia-se um novo momento.

Tendo claro que como organismo vivo o grupo está em constante mudança, decidi fechar a pesquisa no ano de 2010 e trabalhar com as contribuições do grupo para a *trans-formação* de atores até essa data.

3.1.4 Considerações

Ao longo desta seção, pude identificar que o grupo Abya Yala, manteve por vários anos diferentes instâncias formativas, das quais foram se definindo princípios de trabalho.

Dentro dessas instâncias posso assinalar um espaço de treinamento *geral*, que descrevi anteriormente, treinamentos específicos dirigidos às necessidades de cada montagem, espaços de criação (ensaios), encontros ministrados por outros profissionais vindos de fora ou de dentro do país, espaços de discussão teórica com profissionais de diversas áreas, espaço de treinamento aberto à comunidade teatral do país, oficinas dirigidas a atores centro-americanos, participação dos membros do grupo em diferentes experiências apresentando peças em festivais e encontros em vários países do mundo.

Considero que o maior processo de *trans-formação* vivido pelos membros de Abya Yala tenha sido, a junção de todas essas experiências e como, pouco a pouco, cada um pôde ir, por sua vez, se transformando em um formador tanto dentro do grupo como fora dele.

Abya Yala não tem contado com apenas um elenco ao longo de seus mais de 20 anos de vida, e sim com várias gerações de atores. Isso causou um forte impacto na formação de atores no país. Um número grande de artistas têm trabalhado diretamente com Abya Yala, feito oficinas com eles ou ainda recebido aulas em instituições de ensino com algum dos diretores ou atores. O alcance e a contribuição do grupo ultrapassa suas fronteiras.

3.2 Grupo Cultural Yuyachkani

3.2.1 Contexto: Peru, diversidade e luta

Não é possível falar de Yuyachkani sem falar do país no qual foi fundado, até porque Yuyachkani faz parte da história do Peru, são mais de 40 anos de trajetória em um país que até o ano 2010 não contava com Ministério de Cultura.

O Peru é um país de mais de um milhão de quilômetros quadrados, com grande diversidade geográfica, desde desertos até montanhas nevadas e selva amazônica. Sua população superior a 30 milhões de habitantes conta com mais de 70% de contribuição ameríndia, além de influência europeia e africana. É um país mestiço com importante migração chinesa e japonesa. De fato conta com a maior colônia chinesa e a segunda maior colônia japonesa do mundo, sendo que o Brasil tem a primeira.

O índice de analfabetismo é aproximadamente de 7% na população maior de 15 anos, estando numa posição intermediária a respeito dos outros países de Latino-américa, sendo a Nicarágua o pior dos casos, na América Central e o melhor, o Uruguai, na América do Sul. O país conta com altos índices de pobreza, chegando a mais de 30% em algumas regiões do país, especialmente na zona rural.³¹

A diversidade de origens da sua população faz com que também conte com uma grande riqueza cultural e variadas manifestações artísticas como danças, músicas e culinária. Diante dessa diversidade cultural, apenas no mês de julho de 2010 é criado o *Ministério de Cultura*, e junto com ele os diferentes departamentos, dentro deles a *Dirección de Artes*, em que se incluíram as artes cênicas na sessão de *Industrias Culturales y Artes*.

A história política do Peru é sumamente importante para se pensar a trajetória de Yuyachkani. O grupo foi fundado em 1971 em meio a Ditadura Militar do presidente Juan Velasco Alvarado, derrubado do poder pelo Golpe de Estado em 1975. Nos anos 80, o Peru entra numa forte crise política e econômica e o conflito armado se recrudesce. Aparece mais visivelmente o *Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso*, denominado pela opinião mundial como grupo terrorista. A luta

³¹ Disponível em: <http://www.inei.gob.pe/>. Acesso em: 01 jun. 2013.

entre o governo e o *Sendero Luminoso*, deixa os civis no meio, sem saber a quem temer ou em quem se apoiar. As mortes são perpetradas pelos dois grupos especialmente nos povoados camponeses do interior do país.

Em 1990 sobe ao poder o ditador Alberto Fujimori, quem se mantém até o ano 2000. Fujimori é considerado um dos maiores violadores dos direitos humanos em Latino-américa. Com a saída de Fujimori começa um processo de paz no país. No entanto, a transição para um governo democrático é lenta, já que são grandes as sequelas de mais de 20 anos de violência extrema, mortes, violações, desaparecimentos, mutilações e medo.

Depois da saída de Fujimori, em 2001 se instaura uma *Comisión de la Verdad y Reconciliación* que fica encarregada de investigar os crimes ocorridos durante este período do conflito armado. Estima-se que foram mais de 70 mil as vítimas do conflito, sendo a maioria deles civis.

Hoje em dia é um país que se encontra num momento de reconstrução social, ainda com uma grande desigualdade e com pouco incentivo econômico para as artes.

A respeito da formação de atores, o Peru conta com várias universidades públicas que ministram o curso de Artes Cênicas ou Artes Dramáticas, assim como escolas particulares como a *Pontificia Universidad Católica de Perú*, ou ainda cursos oferecidos por grupos independentes. Porém, a escola mais reconhecida por sua trajetória é a *Escuela Nacional Superior de Arte Dramático* (ENSAD), fundada em Lima em 1946.

O país tem um amplo movimento de teatro popular e tem se caracterizado por manter espaços de formação não institucionalizados como oficinas e encontros. Existem também grupos de grande trajetória, como *Cuatro Tablas*, dirigido por Mario Delgado, fundado no mesmo ano que Yuyachkani, em 1971 e que tradicionalmente tem se ocupado de manter espaços de discussão e *trans-formação* para os *teatros* latino-americanos.

3.2.3 Origens: *Estoy pensando, estoy recordando*

Yuyachkani significa em quéchua *estou pensando, estou recordando*. Seu nome diz respeito à temática mais importante resgatada pelo grupo, a memória.

Seguindo essa tradição procurei achar nas memórias dos integrantes a história do grupo, os processos e etapas vividas e junto com minha própria memória e experiência vivida com eles reconstruo uma nova leitura.

Antes de Yuyachkani existir, alguns de seus atuais membros, como foi o caso de Miguel Rubio Zapata (atual diretor) e Teresa Ralli pertenciam a um grupo de teatro no ensino médio. O professor encarregado era um homem engajado que queria sair das margens do teatro estabelecido. Com ele aprenderam o que se poderia dizer, suas primeiras letras. No grupo não só encenavam peças, como também assistiam cinema de arte, liam textos de diferentes áreas e discutiam política. A temática tratada estava voltada ao conflito geracional.

Uma vez concluído o Ensino Médio, o grupo foi transferido para a casa do professor. Começam a fazer trabalhos na direção do que seria posteriormente chamado de Criação Coletiva. Percebem que o tema geracional não é tão importante e sim o era o tema social, a luta de classes e os conflitos políticos. Nesse momento há uma ruptura, já que alguns dos membros não queriam entrar no tema político por medo à repressão existente.

Levando com eles a prática do trabalho coletivo, alguns dos membros se separam e fundam Yuyachkani em julho de 1971. Como Zapata (entrevista – 2010)³² aponta, a formação que eles queriam, era uma formação para poder fazer do teatro um instrumento de luta, e isso não se encontrava, naquele momento, nas escolas de teatro.

Acho interessante como esta espécie de formação autodidata e alternativa está em contraposição à formação tradicional desde sua origem e não tinha somente uma implicância com os textos. Porque não existiam textos que nos servissem como estímulo para o que queríamos fazer, senão que tecnicamente, formativamente, tampouco correspondia. Porque sentíamos que nosso cenário seriam as ruas, as praças e até os ônibus. Nossos temas estariam relacionados com documentar e comentar o momento, o imediato,

³² Entrevista realizada a Miguel Rubio Zapata no dia 11 de agosto de 2010, em Lima, Peru.

então os pontos de partida eram totalmente diferentes.³³(ZAPATA, entrevista – 2010)

A forma como os atores chegaram no teatro foi fundamental para o que seria o grupo posteriormente, marcado pelo fazer, pela prática. Teresa (entrevista – 2010)³⁴ comenta: “não entrei no teatro pela literatura teatral nem por assistir teatro, eu nunca tinha assistido e estava fazendo-o.”³⁵

Nesse momento eles tomaram como base os escritos do mestre alemão Bertolt Brecht. Concluindo que era importante a razão e que cada projeto precisava ser feito com uma ideia muito clara do que queria ser dito, o resto era completamente intuitivo.

3.2.4 Fases do grupo

Yuyachkani é uma agrupação que conta com um elenco estável. Ainda que algumas das pessoas que começaram com o grupo tenham saído, a maioria dos atuais membros permanecem há mais de 3 décadas. De fato o ingresso mais recente foi o de Amiel Cayo, há mais de 20 anos..

O grupo não teve em momento algum a intenção de ser fechado, no entanto, a história foi se construindo dessa forma e hoje em dia não existe mais a preocupação de incorporar pessoas novas e sim de difundir o trabalho construído nos seus mais de 40 anos de existência e incentivar aos jovens a reconstruir o teatro, como arte, desde as suas necessidades atuais.

Em Yuyachkani as diferentes fases ou etapas são marcadas pela relação e posicionamento do grupo perante o contexto artístico e político do país em particular e latino-americano em geral.

³³Original em espanhol, tradução minha: “Me parece interesante como esta especie de formación autodidacta y alternativa está contrapuesta a la formación tradicional desde su origen y no tenía implicancia solamente en los textos. Porque no había textos que nos sirvieran a nosotros como estímulo para lo que queríamos hacer, si no que técnicamente, formativamente, tampoco correspondía, porque sentíamos que nuestro escenario serían las calles, las plazas, los buses inclusive. Nuestros temas tendrían que ver con documentar y comentar el momento, lo inmediato, entonces eran puntos de partida totalmente distintos.”

³⁴Entrevista realizada a Teresa Ralli no dia 12 de agosto de 2010, em Lima, Peru.

³⁵Original em espanhol, tradução minha: “no entré al teatro por la literatura teatral ni por ver teatro, yo no había visto nunca teatro y lo estaba haciendo.”

3.2.4.1 Primeira fase: heroísmo e tradição

Zapata (entrevista – 2010) define esta primeira etapa do grupo, como a do corpo heróico: “O Yuyachkani dos primeiros anos era o Yuyachkani do braço em riste, era um grupo de certezas, porque todos conhecíamos como era a história da luta popular”³⁶. E acrescenta: “Era uma ‘etapa ‘heroica’, heroica entre aspas, do corpo heróico, de um corpo preparado para sair na rua, intervir no espaço público, em cena é um corpo ativo e com força”³⁷. Era uma presença entendida como força, como rigidez física, com a coluna reta, firme. Isso marcou o desenvolvimento do trabalho atoral nesse momento.

O primeiro que Yuyachkani fez foi abrir uma escola em *El Agostino*, um bairro da periferia de Lima e paralelamente se juntar a uma luta mineira. Com eles fizeram sua primeira peça chamada *Puño de cobre* (1972), que levaram a praticamente todos os acampamentos mineiros do centro do país. Posteriormente fizeram *La madre* (1974) de Gorki-Brecht.

Foi uma época em que a formação vinha diretamente da prática, do estar junto e estudar muitos textos teóricos, ver o que era politicamente correto e trabalhar com isso.

Conta Teresa Ralli que naquela época (entrevista – 2010) o grupo ficava recluso horas e horas pesquisando, o que hoje ela vê como a busca que tinham para responder as suas perguntas de como fazer as coisas, como se conectar com o público, como tratar uma temática específica ou ainda como trabalhar um conteúdo. As questões foram e são até hoje um motor no grupo, um princípio da *trans-formação*. Elas foram mudando ao longo dos anos, mas sempre há perguntas por responder, e isso foi em grande parte um dos motivos do grupo conseguir completar mais de 40 anos de existência.

Nessa primeira década uma coisa que teve muito valor foi o percurso pelo interior do país feito pelo grupo. Nas oficinas e apresentações apareceu a necessidade dos atores contarem com formação em diversas áreas para poder estabelecer o contato com o público ao qual estavam se dirigindo.

³⁶ Original em espanhol, tradução minha: “El Yuyachkani de los primeros años era el Yuyachkani de puño en alto, era un grupo de certezas, porque todos sabíamos cómo era la historia de la lucha popular.”

³⁷ Original em espanhol, tradução minha: “etapa ‘heroica’, heroica entre comillas, del cuerpo heroico, de un cuerpo preparado para salir a la calle, intervenir un espacio público y cuando tiene un escenario es un cuerpo activo y con fuerza.”

O elemento musical, as máscaras, os figurinos que lembram as diversas tradições peruanas não entraram no grupo à toa, por originalidade e sim por necessidade. Como as primeiras peças eram apresentadas em bairros e comunidades, eles enchiam latinhas com pedras para chamar a atenção do público e daí surgiu a ideia da música, comenta Zapata (palestra – 2010)³⁸. Da mesma forma o uso de máscaras, característico do grupo, veio dos dançarinos de diversas manifestações artísticas tradicionais.

Yuyachkani percebeu que precisavam levar em conta o público ao qual se dirigiam e conhecer as tradições do país, por isso começaram a estudar as manifestações dos diversos grupos culturais peruanos, especialmente danças e músicas na busca de um corpo vivo.

A *trans-formação* acontece no encontro dos atores com a tradição, com a teatralidade existente nos lugares que vão percorrendo e os mobiliza a pesquisar, conhecer e voltar a uma parte importante de suas raízes.

Uma das ações cênicas que provocou essa busca foi *Por el camino de Andahuaylas*, inspirada nas tomadas de terra dos camponeses na cidade de Andahuaylas, que posteriormente deu origem à peça *Allpa Rayku* (1978). A ação iniciava com uma dança de camponeses. Numa das apresentações que fizeram em Cusco, o hoje ator do grupo, Augusto Casafranca, começou a rir. Sendo confrontado por Miguel Rubio, Augusto explicou que eles não estavam fazendo a dança do jeito que era, que eles estavam imitando sem conhecer bem como eram os camponeses.

Iniciam um processo exaustivo de aprender a tocar instrumentos, aprender danças tradicionais e a língua quéchua. Mostra disso foi a experiência de Augusto Casafranca (entrevista – 2010)³⁹ na peça *Allpa Rayku*:

Nessa peça de repente virei um ator que falava quéchua, que tocava instrumentos. Pouco a pouco com meu próprio arsenal de informação,

³⁸ Palestra: Grupo, memória y frontera. Ministrada por Miguel Rubio Zapata no Laboratorio Pedagógico de Yuyachkani, 04 agosto 2010.

³⁹ Entrevista realizada a Augusto Casafranca, no dia 10 de agosto, em Lima, Peru.

somei-me a uma exploração dramática que foi me enriquecendo como ator e esse vínculo amoroso não se desintegrou.⁴⁰

Cada ator ia adquirindo novas habilidades e colocando-as a serviço do grupo. Elas vinham de um desafio cênico, da necessidade de resolver uma questão na criação tanto de forma quanto de conteúdo..

As atrizes Ana e Débora Correa se incorporam ao grupo fazendo parte de *Por el camino de Andahuaylas*, após conhecê-los no *Encuentro Ayacucho* (1978), organizado pelo grupo *Cuatro Tablas*.

O encontro de Ana com Yuyachkani foi um divisor de águas:

Desde o momento que entro no grupo tenho o primeiro contato e a primeira urgência de conhecer minha cultura andina, a cultura de minhas avós, porque, claro, a maioria dos migrantes não ensina esta cultura aos seus filhos, nem o quechua, nem as danças porque temem que seus filhos sejam discriminados pela forma de falar, porque sempre vai permanecer um sotaque, e querem evitá-lo.⁴¹ (CORREA, entrevista – 2010).⁴²

A incorporação de Ana ao grupo a levou a uma *trans-formação* total, incluindo a física. Ela conta que costumava fazer permanente e usar os cabelos curtos. Depois decidiu deixá-los ao natural, lisos e compridos, como os das mulheres andinas. Mudou sua forma de vestir e sua forma de pensar também foi se trans-formando.

Nessa etapa o grupo mantinha um trabalho intensivo, tanto de apresentações como de estudo. Por um lado tinham a família do teatro europeu (Brecht, Stanislavski, Grotowski, Artaud,...) e por outro a família de ancestrais e raízes. Até aqui não tinham muito contato com o resto de Latino-américa. Paradoxalmente, era mais fácil acessar materiais escritos europeu do que latino-americanos. Até porque, naquele momento, embora o teatro latino-americano estivesse se desenvolvendo enormemente, não existiam muitos textos publicados a respeito.

⁴⁰ Original em espanhol, tradução minha: “En esta obra de pronto me convertí en un actor que hablaba quechua, que tocaba instrumentos. Poco a poco con mi propio arsenal de información, me sumé a una exploración dramática que me fue enriqueciendo como actor y ese vínculo amoroso no se ha desintegrado.”

⁴¹ Original em espanhol, tradução minha: “Desde el momento que entro al grupo tengo el primer contacto y la primera urgencia de conocer mi cultura andina, la cultura de mis abuelas, que por supuesto la mayoría de migrantes no enseñan a sus hijos, ni el quechua ni las danzas porque temen que sus hijos sean discriminados por la manera de hablar, porque siempre va a quedar un acento y quieren evitarlo.”

⁴² Entrevista realizada a Ana Correa em 08 de agosto de 2010, em Lima, Peru.

3.2.4.2 Segunda fase: Ponto de giro, a noção de treinamento

Em 1978 Yuyachkani conhece Eugenio Barba e o Odin Teatret no *Encuentro Ayacucho*, organizado por *Cuatro Tablas*. Desse encontro participaram *teatros* latino-americanos e europeus. De início, discordaram com o trabalho do Odin, que parecia não dar importância a temas que para os grupos peruanos eram fundamentais, mas admiraram a pesquisa sobre as diferentes qualidades de energia e a noção de treinamento que tinha o grupo. No Odin a energia não só vinha da força, como haviam trabalhado até aquele momento, mas também de uma multiplicidade de fontes e possibilidades.

Em 1971, Teresa Ralli participa da *ISTA* (Escola Internacional de Teatro Antropológico) realizada na sede do Odin na Dinamarca e volta pro grupo com novas propostas. Começam a trabalhar princípios da antropologia teatral, partem do corpo codificado das danças orientais e iniciam um diálogo entre danças orientais e danças tradicionais peruanas. É nesse momento que vários dos membros abraçam disciplinas orientais como o Kung Fu e o Tai Chi junto com as danças tradicionais.

Uma das propostas com o trabalho da antropologia era tomar os princípios e a técnica, mas traduzi-los à linguagem e identidade do grupo. Fizeram o mesmo com as demais artes marciais praticadas. Não era suficiente praticar uma arte marcial ou aprender uma dança, e sim ver como o sujeito vai se transformando por meio delas, como os princípios estão sendo levados para a prática teatral de uma forma orgânica seguindo o seu percurso natural.

Existia sempre um espírito de busca, de melhora, de transcendência como atores.

Eu tive o grande privilégio de ter acompanhado todos esses anos a busca dos meus companheiros por um corpo dilatado, vivo, ativo, percorrendo diversas culturas do corpo, diversas formas de treinar. Porque estávamos convencidos de que o corpo é o lugar, é o espaço em que tudo nasce e tudo acaba. Sem um corpo treinado, sem um corpo dilatado, sem um corpo decidido, sem um corpo vivo, presente, sem um corpo guerreiro, não podíamos tomar os espaços da rua, que são espaços difíceis.⁴³ (ZAPATA, palestra – 2010)

⁴³ Original em espanhol, tradução minha: “Yo me siento privilegiado de haber acompañado todos estos años la búsqueda de mis compañeros de un cuerpo dilatado, vivo, activo, pasando por diferentes culturas del cuerpo, diferentes formas de entrenar. Porque estábamos convencidos que el cuerpo es el lugar, es el sitio donde nasce y

O treinamento constante sob diversas culturas do corpo foi um dos pontos marcantes da década dos 80 em Yuyachkani. Levando esse trabalho para a criação e trazendo novos desafios uma vez que se apresentavam com o público, começa a se falar da necessidade de um *ator múltiplo*. O teatro que faziam, geralmente nas ruas ou espaços alternativos requeria de um ator que além de dançar, cantar, tocar instrumentos, fizesse “de seu treinamento corporal o eixo articulador de todo seu trabalho.”⁴⁴ (ZAPATA, 2001, p.34)

Nos 80 piora a violência no Peru, eles não conseguem mais viajar para o interior do país. Em 1982, fazem uma turnê pela Europa e participam do *Festival Horizonte 82*, lugar no qual conhecem mais sobre Teatro latino-americano do que estando na América.

Naquela ocasião tem um encontro com o grupo *La Candelaria* da Colômbia, Enrique Buenaventura, diretor do TEC (*Teatro experimental de Cali*), Atahualpa del Cioppo, diretor e fundador do grupo *El Galpón* do Uruguai e Augusto Boal do Brasil, criador do *Teatro do Oprimido*, que já tinham conhecido e estudado no Peru. Todos grandes mestres ícones do Teatro latino-americano.

Esse encontro numa espécie de exílio reafirmou no grupo a necessidade de manter contato com um teatro em construção, de identidades latino-americanas, que sabia conversar com as influências européias, mas que tinha claro que precisava olhar profundamente para si, já que muito se tinha feito na região como para não levá-lo em conta.

3.2.4.3 Terceira fase: revisitar a experiência, a volta ao sujeito

Na sua volta ao Peru Yuyachkani compra uma casa com o dinheiro juntado na Europa. Começam a trabalhar com objetivos pedagógicos muito mais precisos e a sistematizar os conhecimentos sobre a preparação do ator. Propõem a criação do *Taller Nacional de Teatro*, tendo em vista que estava ocorrendo um grande movimento teatral e havia sido criado o *MOTIN (Movimiento de Teatro Independiente)*.

termina todo. Sin un cuerpo entrenado, sin un cuerpo dilatado, sin un cuerpo decidido, sin un cuerpo vivo, presente, sin un cuerpo guerrero, no podíamos tomar los espacios de la calle y que son espacios difíciles.

⁴⁴ Original em espanhol, tradução minha: “de su entrenamiento corporal el eje articulador de todo su trabajo”.

Sobre o processo de pensar pedagogicamente a experiência do grupo, Ralli (entrevista – 2010) conta: “Isso nos impôs uma exigência no estudo de como entregar os conhecimentos, de como conectar com a informação teatral de América Latina e do mundo e como nos conectar com os mestres.”⁴⁵

A partir da participação de Teresa na ISTA e da viagem à Europa, começa a ganhar força a pedagogia dentro do grupo. Paralelamente a isso começam a tentar lidar com a individualidade, já que até agora se pensavam sempre como coletivo, todos os trabalhos eram conjuntos, liam juntos, treinavam juntos, criavam juntos, e de alguma forma se anulava o sujeito.

Iniciam um processo de valorização das inclinações particulares. Dão importância ao desenvolvimento de um perfil de acordo com os interesses de cada um e reconhecem como isso é enriquecedor para o grupo.

Começaram também sessões intensivas num *Projeto Escola* com jovens atores de diversas partes do país. Essas sessões podiam durar até 10 dias e conforme foram se aperfeiçoando, chamaram jovens para trabalhar durante três, seis e até um ano. Como disse Teresa (entrevista – 2010), depois brigavam com todos e voltavam a se fechar e treinar sozinhos. Até que em algum momento desistiram da ideia da escola.

Esse período é marcado pela necessidade de organização da experiência e de como compartilhá-la assim como pela valorização do sujeito no coletivo.

Com a criação da peça *Los músicos ambulantes* (1983), baseada em *Os Saltimbancos* de Chico Buarque, se intensifica a necessidade do respeito pelo indivíduo.

Quando tivemos contato com a diversidade de culturas na peça, que foi tão importante fazê-la, fizemos uma analogia com Yuyachkani. Até então todos estávamos fazendo tudo ao mesmo tempo, todos líamos a mesma coisa, todos assistíamos o mesmo filme, todos tocávamos e todos dançávamos a mesma dança. Porém, quando fizemos *Los músicos*, esta peça nos ensinou, fez com que nos enxergássemos e percebêssemos que estávamos falando da

45 Original em espanhol, tradução minha: “Eso nos planteó una exigencia en el estudio de cómo entregar los conocimientos que teníamos, de cómo conectar con la información teatral de América Latina y del mundo y cómo conectarnos con los maestros.”

riqueza da diversidade e que nós até esse momento não tínhamos nos dado a liberdade de ser.⁴⁶ (CORREA – entrevista, 2010)

Com *Los músicos ambulantes* revelou-se no grupo uma contradição entre o discurso cênico e as relações internas. Os membros tiveram consciência de que não era possível existir *transformação* dentro do coletivo se esquecíamos das diferenças, dos interesses particulares e de como isso também fazia o grupo ser mais forte.

Ana Correa (entrevista – 2010) lembra de uma frase do escritor peruano José María Arguedas que diz que o Peru é um país em que todo homem não embrutecido pelo egoísmo, pode viver feliz todas as pátrias. Assim, em Yuyachkani começaram a acolher a diversidade entre seus membros, já que o indivíduo se perde no anonimato do grupo, e daí se perde na multidão.

A esse respeito Ana Correa (entrevista – 2010) oferece o depoimento:

Em Yuyachkani eu aprendo a partir dessa ideia de te confrontar com tuas próprias limitações, de que cada um é um ser único e absolutamente diferente. E então começamos a ver os mesmos princípios em todos nós, mas com uma característica muito individual.⁴⁷

A valorização do individual gera uma autonomia do ator sustentada nos saberes que possui. Assim, cada um deles conta com disciplinas complementares como danças tradicionais, danças orientais, instrumentos musicais, uso de máscaras, além do que lê, do que escuta, do que assiste. Esses saberes e informações são chamados por Yuyachkani de *cultura pessoal do ator*.

A meu ver esse é um princípio trans-formador. Não é possível que o grupo forneça ao ator tudo o que ele precisa, o ator deve se responsabilizar também pelas suas necessidades de conhecimento, por enriquecer suas referências. Olhar para si mesmo e saber o que lhe faz falta para ser melhor pessoa e melhor artista.

⁴⁶ Original em espanhol, tradução minha: “Cuando nos metimos a la diversidad de culturas en esa obra, que fue tan importante hacerla, hicimos una analogía con Yuyachkani. Hasta ese momento todos habíamos estado haciendo todo a la vez, todos leíamos lo mismo, todos veíamos la misma película, todos tocábamos y bailábamos lo mismo. Pero cuando hicimos *Los músicos* esta obra nos enseña, nos hace vernos y nos damos cuenta que estamos hablando de una riqueza en la diversidad y que nosotros hasta ese momento no nos habíamos dado libertad de ser.”

⁴⁷ Original em espanhol, tradução minha: “En Yuyachkani yo aprendo a partir de ese planteamiento de enfrentarte a tus propias limitaciones, de que cada uno es un ser único y absolutamente distinto. Y entonces comenzamos a ver los mismos principios en todos nosotros pero con una característica muy individual.”

O contexto mundial fez sua parte nesse processo de mudanças. Em 1989, com a queda do muro de Berlim, caem também as certezas.

Após a queda do muro de Berlim, isso permitiu que nos olhássemos (...) e pensar que não era o tempo dos paradigmas, mas era o tempo das perguntas e como essas perguntas nos levavam a uma zona de pensamento que tinha a ver com a energia em vida do ator. E essa energia não era a do braço em riste, não era essa energia da presença heroica somente, mas uma energia que nos conduzia à pergunta e um olhar diferente da história e do nosso próprio corpo. Eu chamo isso de uma zona de incerteza.⁴⁸ (ZAPATA, palestra – 2010)

Essa zona de incerteza que se reflete no corpo, acha eco num trabalho que Zapata conhece em 1992 e que é experimentado pelo grupo. Em 1992 Miguel se encontra com o diretor e pedagogo brasileiro Antunes Filho. Em Havana, Cuba, numa sessão da *EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe)*, Zapata conhece o trabalho desenvolvido por Antunes sobre o desequilíbrio, que como ele mesmo aponta (ZAPATA, entrevista – 2010) não procura o corpo codificado, a mecânica, mas o acordar da sensibilidade e o trabalho da mente como complemento.

3.2.4.4 Quarta fase: Da voz dos outros para a própria voz

Yuyachkani vivia numa cultura do corpo, paradoxalmente a violência política do país tirava o valor do corpo. Fazia parte do cotidiano em algumas regiões encontrar corpos massacrados, mutilados. Deixa de ser suficiente um corpo com tonalidade muscular, precisa-se da sensibilidade. As habilidades físicas não dão conta de tudo em um momento no qual a vida é relativa e se convive com a morte diariamente. Era necessária outra forma de valorizar o corpo. Por isso foi tão importante o trabalho a partir do desequilíbrio proposto por Antunes Filho, porque exigia do ator uma limpeza para poder receber as diferentes qualidades de energia com as quais podia se expressar. Não existia mais o caminho da afirmação, mas da relatividade.

48 Original em espanhol, tradução minha: “Después de la caída del muro de Berlín, eso nos permitió mirarnos (...) y pensar más bien en que no era el tiempo de los paradigmas si no, el tiempo de las preguntas y cómo esas preguntas nos llevaban a una zona de pensamiento que tenían que ver con la energía en vida del actor. Y esa energía no era esa energía de puño en alto, no era esa energía de la presencia heroica solamente, si no era una energía que nos llamaba a la pregunta y una mirada distinta de la historia y de nuestro propio cuerpo. Yo le llamo una zona de incertidumbre.

O corpo começa a cumprir outras funções:

Se nossos atores procuravam outro corpo dentro de seu corpo, desta vez tiveram que emprestar o seu, porque irromperam na nossa cena presenças que procuravam seu próprio corpo, concreto, material, desprovido de toda metáfora. (...) Assim, nossos atores, que haviam tido como centro a presença, precisaram trabalhar a ausência em si mesmos para evocar os corpos dos ausentes.⁴⁹ (ZAPATA, 2008, p.37)

Adiós Ayacucho (1990), *Antígona* (2000) e *Rosa Cuchillo* (2002), os três, espetáculos solos, trabalham sobre corpos ausentes.

Com a importância dada à sensibilidade e a diversas energias, o grupo começa uma mudança muito grande; pela primeira vez convocam material com referências pessoais. Resultado deste novo momento é o espetáculo *Hasta cuándo corazón* (1994), em que a fronteira entre o ator ou atriz e a personagem é milimétrica, segundo afirma Ana Correa (entrevista – 2010).

Surge então o termo *ator integral*, se bem antes tinha se falado de um *ator múltiplo*, o novo termo resgata, além de uma série de habilidades técnicas, o trabalho com a sensibilidade e consigo mesmo.

Trabalha-se sob duas grandes vertentes: a do corpo codificado, que diferencia o comportamento cotidiano do *extra-cotidiano* que Zapata chama de *comportamento cênico* e a outra que é o *corpo sensível*, que tem como ponto de partida o desequilíbrio e uma busca pela harmonia consigo mesmo.

Enquanto Yuyachkani se centrava na busca pelo *corpo sensível*, no ano 2000, cria-se no Peru a *Comisión de la verdad y la Reconciliación* cuja finalidade era investigar e trazer à luz os casos de violência política que tinham se prolongado por mais de duas décadas⁵⁰ e em cujo relatório final foram registradas mais de 70 mil mortes, sendo a maioria civis. Os representantes da Comissão iam de povoado em povoado organizando assembléias e

⁴⁹ Original em espanhol, tradução minha: “Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovido de toda metáfora. (...) Así, nuestros actores, que habían tenido como centro la presencia, han debido trabajar la ausencia en sí mismos para evocar los cuerpos de los ausentes.”

⁵⁰ Estima-se que se bem a violência começou muito antes, os piores anos foram de 1980 a 2000.

registrando os depoimentos das pessoas que tinham sofrido atos de violência, entre eles morte de parentes, desaparecidos, estupros, massacres e torturas.

No momento em que a *Comisión de la verdad* inicia o trabalho de coletar os depoimentos, o grupo reflete até que ponto estiveram assumindo representações não solicitadas, dos migrantes, dos camponeses, dos mineiros e se esqueceram de falar no seu próprio nome, com sua própria voz. Como afirma Zapata (palestra – 2010): “O verdadeiro ativismo político está em ajudar a que todos tenhamos uma voz e que aqueles que não tenham voz, possam encontrá-la e falar com voz própria”.⁵¹ Esse postulado está muito relacionado aos princípios do *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal, em que se procura o resgate da voz, do posicionamento do *oprimido* e não falar por ele.

No momento em que essas pessoas tiveram voz, no momento em que o primeiro peruano fez seu depoimento perante a *Comisión de la Verdad*, como disse Zapata (palestra – 2010), sem que existisse atrás dele uma ONG ou um grupo de teatro que o representasse, no momento em que ele falou, se fechou um ciclo de boa vontade em que Yuyachkani com boas intenções quis falar pelos outros, mas algumas vezes sem serem solicitados.

Acredito que esse processo, esse momento, tem nos colocado em outra situação. Em uma quebra histórica, em uma quebra em que não imagino o meu grupo falando se não fala a partir de si mesmo. Quer dizer, a partir da mesma condição de cidadão que enxerga seu país e como sente que essa situação, esses sonhos, essas esperanças, essas dores lhe afetam no âmbito pessoal. Isso é essencial.⁵² (ZAPATA, palestra - 2010)

O ofício de ator os leva a uma viagem para dentro de si, dando sentido pessoal a tudo o que fazem e querem comunicar em diálogo com o país, a cultura, os sonhos, as esperanças. O que tinha se insinuado em *Hasta cuándo corazón*, se faz muito mais evidente nas peças subsequentes.

⁵¹ Original em espanhol, tradução minha: “El verdadero activismo político es ayudar a que todos tengamos una voz y que aquellos que no tengan voz, puedan encontrar su voz y hablar con voz propia.”

⁵² Original em espanhol, tradução minha: “Creo que ese proceso, ese momento, nos ha colocado en otra situación. En un quiebre histórico y en un quiebre en donde no me imagino ahora a mi grupo hablando si no habla desde sí. Es decir, desde la misma condición de ciudadano que ve su país y cómo siente que esa situación, esos sueños, esas esperanzas, esos dolores le afectan en el terreno personal, eso es esencial.”

Chegam à conclusão de que trabalhando o mais pessoal, o pequeno, isto pode se fazer maior, mesmo que a busca não seja pelo maior: “acredito que a verdade está no menor, e agora entendo quando Miguel disse, ‘menos é mais’, simplesmente esteja, seja, olhe o outro. Tanto caminho para perceber isso!”⁵³ (CORREA, entrevista – 2010).

3.2.4.5 Quinta fase: síntese, sintaxe

No percurso de Yuyachkani foram sistematizados vários pontos, por um lado a característica de pertencer ao chamado Teatro de grupo latino-americano e por outro, trabalhar com base na criação coletiva com uma rica cultura de ator. Como ferramentas técnicas utilizaram o treinamento e a improvisação. Assim, os atores “são autores do seu próprio material e desde essa autoria podem se inventar, criar seu próprio material”⁵⁴ (ZAPATA, palestra - 2010)

O ator tinha a liberdade de improvisar livremente, fazendo uma infinidade de propostas, já que como aponta Zapata (palestra – 2010), ele estava no eixo da continuidade, enquanto que o diretor estava no eixo da seleção, mas uma seleção fundamentada. Ele coloca o exemplo do pintor que orchestra uma superfície e percebe como uma cor funciona do lado da outra. Para o ator, foi liberador entender que não precisava selecionar, mas se jogar num mundo de possibilidades, podia improvisar sem julgar, já que “a improvisação, não é senão o treinamento para tomar decisões imediatas”.⁵⁵ (ZAPATA, palestra – 2010). Ou como disse Arístides Vargas (Diretor do grupo Malayerba do Equador), citado por Ana (entrevista – 2010): “Improvisar é uma forma de entrar em meditação.”

Das improvisações surge o que eles chamam de processo de *acumulação sensível*, em que o ator entra para trabalhar no espaço de criação com algum material, uma sequência, um texto corporal, uma música, dando vazão à possibilidade de que flua a associação livre de pensamentos sem nenhum mecanismo de censura. Esses materiais são trazidos a partir de um tema definido pelo grupo ou ainda de uma intuição. A respeito disso Zapata (palestra – 2010)

53 Original em español, tradução minha: “Creo que la verdad está en lo más pequeñito. Entiendo cuando Miguel dice, menos es más, simplemente está, sé, mira al otro. ¡Tanto camino para darte cuenta de eso!”

54 Original em espanhol, tradução minha: “son autores de su propio material y desde esa autoría poder inventarse, crear su propio material.”

55 Original em espanhol, tradução minha: “La improvisación, no es sino el entrenamiento para tomar decisiones inmediatas.”

aponta: “Eu acredito que a intuição é um elemento que tem se convertido numa ferramenta de aproximação à criação muito importante e muito necessária. Com isso vamos nos deixando surpreender nesse processo de acumulação sensível”.⁵⁶

Essas são algumas das formas de trabalho do grupo, mas “não existe um método, o que há para mim, é uma atitude, inclusive a Criação Coletiva para mim é mais uma atitude ética do que estética”⁵⁷ (ZAPATA, palestra – 2010). Por isso é que o grupo tem se re-construído ao longo dos seus 40 anos. O pensamento ético sobre o que estava sendo feito, vinha cada vez a questionar o trabalho, a confrontá-lo com o contexto pessoal, do país, do mundo.

Até o ano de 2010, em que fechei o material de pesquisa, eles se encontravam em um momento de questionamento da representação, na busca dos níveis de apresentação e representação e a transição entre ambas.

Temos interesse na presença como base e a representação. Com uma crítica à representação. Penso que ela leva a suplantar personagens, identidades que não são suas e a não passar por você mesmo o que você faz. É a necessidade de que o artista esteja envolvido com sua obra, consigo mesmo. Não com uma casca para fora.⁵⁸ (ZAPATA, entrevista – 2010)

Dessa busca pela transição entre apresentação e representação se desprende a noção de teatralidade como convivência entre ator e público, em que a peça seria a organização da ação no espaço compartilhado. Para Zapata (entrevista – 2010) isso nos devolveria à origem, não no sentido de ser original, mas de voltar à origem de tudo aquilo que o Teatro foi perdendo. Dar ao público não só espaço de *espectar* (olhar e ler o que acontece em cena), mas de agir, de se comprometer, de transitar no espaço. Para tal, eles criam o *Patio de contactos*, lugar em que se interage com o público com coisas simples como, por exemplo, um olhar. Essa visão requer do ator uma *trans-formação*, o ator que só sabe representar não poderá interagir, porque a interação com o público está no limite entre se apresentar e representar.

⁵⁶ Original em espanhol, tradução minha: “Yo creo que la intuición es un elemento que se ha convertido en una herramienta de acercamiento a la creación muy importante y muy necesaria. Con eso vamos dejándonos sorprender en este proceso de acumulación sensible.”

⁵⁷ Original em espanhol, tradução minha: “No existe un método, lo que hay para mí es una actitud, incluso la creación colectiva para mí es una actitud ética antes que estética.”

⁵⁸ Original em espanhol, tradução minha: “Nos interesa la presencia como base y la representación. Con una crítica a la representación. Creo que el tema de la representación te lleva a suplantar personajes, identidades que no son las tuyas, y a no pasar por ti lo que haces. Es como la necesidad de que el artista esté involucrado en su obra, consigo mismo. No con una cáscara sólo hacia afuera.”

Esta nova etapa vem como resposta a um mundo globalizado, em que o contato pessoal, olho no olho, fica cada dia mais difícil e no qual cada vez mais vestimos as máscaras de personagens.

O caminho que vinham transitando de ser um grupo totalmente coletivo, em que todos faziam o mesmo, foi se transformando em um caminhar juntos, mas respeitando as individualidades. No entanto, para Zapata e para Ralli (entrevista – 2010) eles estão agora num momento em que sentem a necessidade de retomar a coletividade, o vínculo com o grupo. Há uma busca pelo caminho de *trans-formação* que transite entre o sujeito e o coletivo, entre a individualidade e o grupo.

3.2.5 Considerações: e após 40 anos é agora ou nunca

Nos últimos 10 anos Yuyachkani vem passando por processos de reflexão e sistematização do trabalho como um reconhecimento do presente. De fato, seu diretor, escreve a partir de 2001 cinco livros: *Notas sobre teatro* (2001), *El Cuerpo ausente* (2008), *Raíces y semillas: Maestros y caminos del Teatro em América Latina* (2011), *El Teatro y nuestra América* (2012) e *Guerrilla en Paucartambo* (2013).

Eles continuam em constante *trans-formação*, pois como diz Teresa Ralli, são *aprendizes com experiência*. Sobre a formação Augusto Casafranca comenta (entrevista – 2010):

A formação é uma corrida que não tem fim, que tem princípios e esses princípios tem de ir sendo processados permanentemente. Então, se as necessidades de trabalho que são os fatores de motivação do treinamento demandam novos elementos e se faz necessário entrar em contato com outras fontes da cultura universal, acredito que isso seja legítimo.⁵⁹

Outro princípio para a *trans-formação* dos atores que tem Yuyachkani é a contínua viagem de ida e volta entre a teoria e a prática. Sempre estudando, lendo e levando o aprendido para a

⁵⁹ Original em espanhol, tradução minha: “La formación es una carrera que no tiene fin, que tiene principios y esos principios hay que irlos procesando permanentemente. Entonces, si las necesidades de trabajo que son los factores de motivación de entrenamiento demandan nuevos elementos y es necesario contactar otras fuentes de la cultura universal, creo que eso es legítimo.”

prática, fazendo testes, utilizando a prática como critério de verdade. E por outra parte, vendo-se na obrigação ética de compartilhar o saber da experiência a outros.

Após mais de 40 anos e várias etapas influenciadas pelo contexto nacional e mundial, eles percebem que não é possível esperar mais para entregar aos jovens artistas o que construíram em todos esses anos, mas especialmente o presente, porque é o presente o fruto dessa busca. Não há um presente sem a memória.

Sinto que estamos em outra época, já não estamos na época na que tinha que ensinar a metade do que sei [como lhe foi dito a Ana pelo seu mestre de Tai Chi], agora preciso ensinar tudo e se não ensino tudo não me esvazio e eu ainda tenho muito para aprender. (...) agora é urgente que vocês repliquem, porque na réplica está o aprendizado.⁶⁰ (CORREA, entrevista – 2010).

Seria algo assim como devolver tudo aquilo que foram recolhendo, as ferramentas que lhes serviram e servem cotidianamente para responder às suas perguntas.

São vários os lugares de formação nos que Yuyachkani está presente, alguns dos seus membros são professores em universidades e ministram oficinas em diversas localidades tanto dentro como fora do Peru. vem desenvolvendo várias estratégias para cumprir com seu objetivo pedagógico, o de compartilhar sua experiência. Como por exemplo, as *Desmontagens*: estratégia utilizada pelo grupo para mostrar os caminhos pessoais e grupais percorridos para se chegar à montagem. É uma espécie de palestra ilustrada ao vivo, em que o assistente mergulha no processo de criação de um espetáculo específico.

Nos últimos 10 anos foi criado o *Laboratório Abierto, Encuentro Pedagógico con Yuyachkani*, em que *teatros* do mundo inteiro compartilham com o grupo durante uma semana. Eles podem assistir espetáculos, desmontagens e participar em oficinas. A proposta é a de expor a *cultura de grupo* e a *cultura de ator*, assim como os princípios dessa construção cultural com a qual confrontam seu cotidiano. Mantendo sempre os três fatores fundamentais para o grupo: teoria, prática e contexto. Não se trata - como coloca Zapata (palestra – 2010) -

⁶⁰ Original em espanhol, tradução minha: “Siento que estamos en otra época, ya no estamos en la época que tenía que enseñar la mitad de lo que se [como le dijo a Ana el maestro de Tai Chi], ahora tengo que enseñar todo y si no enseño todo no me vacío y yo todavía tengo mucho que aprender. (...) Ahora es urgente que ustedes repliquen porque en la réplica está el aprendizaje.”

“de afirmar verdades, mas, compartilhar perguntas”.⁶¹ Não se trata tampouco de imitar técnicas ou exercícios, mas de trabalhar sob os princípios criando e recriando novas estratégias.

Tive a oportunidade de viver a experiência do Laboratório de 2010. Foi lá que levantei a maior parte do material para esta pesquisa. Não só nas entrevistas, mas no que vivi durante essa semana e na semana posterior em que permaneci em Lima visitando o grupo. Posso dizer que a experiência foi a de ver e sentir a urgência deles por compartilhar sua experiência e como nós, *teatros*, podemos criar nossa própria cultura teatral e pessoal.

⁶¹ Original em espanhol, tradução minha: “de afirmar verdades, si no, de compartir preguntas”

3.3 Tribo de atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

3.3.1 Contexto: o gigante impávido colosso

Não há como falar apenas de um Brasil, mas de muitos brasis. Ele é o maior país da Latino-américa, com um território de mais de oito milhões e meio de quilômetros quadrados e uma população que ultrapassa os 190 milhões.

O Brasil possui uma diversidade natural e cultural extraordinária. A respeito da diversidade, temos como exemplo as 274 línguas indígenas faladas além do português brasileiro que é a língua oficial. No entanto, 17,5% da população do país não fala português.⁶²

Como diz o hino nacional, é um *gigante*, um *colosso* em que co-habitam as mais diversas culturas, contando com presença ameríndia, europeia e latino-americana.

Atualmente além de ser a sétima economia do planeta é uma potência econômica em Latino-américa. A pesar disso sua taxa de analfabetismo está perto dos 9% e o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) é muito variado de acordo com a região, o que denota a presença de muitos brasis, não só na diversidade cultural como na desigualdade e na distribuição da riqueza.

Em um país dessas proporções geográficas e culturais, indubitavelmente existe um movimento teatral importante para todos os gostos e preferências. Desde o teatro de grupo às companhias teatrais, desde o teatro político até o teatro comercial.

Existem alguns incentivos econômicos para o teatro no âmbito nacional, mas o que tem maior repercussão são os projetos, prêmios, leis de incentivo e programas desenvolvidos por cada estado. Isso faz com que evidentemente existam alguns estados do país com maior poder econômico, como é o caso de São Paulo, com maiores incentivos que outros.

⁶² Dados recolhidos do Instituto Brasileiro de Geografia e estatística. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/mapa_site/mapa_site.php#populacao. Acesso em: 01 jun. 2013.

Mesmo assim, não se pode dizer que seja fácil fazer teatro de grupo no Brasil porque como acontece em toda Latino-américa, há uma dificuldade em conseguir financiamento para os processos, para propostas pedagógicas ou de pesquisa.

Sobre a formação, são muitas as faculdades públicas que ministram o curso de Artes Cênicas, tanto federais quanto estaduais. Existem também faculdades particulares e cursos técnicos no país inteiro. É um dos países com mais cursos de Teatro em nível de mestrado, especialização e doutorado na América Latina. Especialmente a partir do ano 2000, o incentivo à pesquisa em artes tem aumentado consideravelmente. Incentivo materializado concretamente em bolsas de estudo no país e no exterior.

O grupo Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz com quem tive contato para esta pesquisa localiza-se no município de Porto Alegre, Capital do Rio Grande do Sul. A cidade conta com pouco mais de um milhão e meio de habitantes e foi ponto de chegada de migrantes alemães, italianos, espanhóis, africanos, poloneses e libaneses. De fato há ainda em Porto Alegre algumas comunidades alemãs nas que conservam fortemente as tradições. Porto Alegre é considerada uma das melhores capitais do Brasil para se viver, o que não a exonera de grandes problemas produto da desigualdade econômica.

Quando Ói Nós fez sua estréia em 31 de março de 1978, o Brasil estava quase no final da ditadura que tinha começado com o golpe de 64 e na qual foi instaurado o regime militar. . Durante esse período, havia forte censura e era comum que teatros fossem fechados e peças artísticas proibidas.

As feridas estavam abertas, existia uma longa lista de desaparecidos e vítimas da repressão militar. Assim como de artistas que naquela época estavam exilados do país.

Ainda quando a ditadura acabou os militares continuaram no poder até 1985 quando foi eleito o primeiro presidente civil após a ditadura. O fato do país estar agora regido democraticamente não significou melhora na crise econômica instaurada anos atrás. Apenas a partir de 1992 é que a economia começa a se recuperar. Nas eleições de 2002, após uma série de governos de direita é eleito como presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o Partido dos

Trabalhadores (PT) entra no poder presidencial, permanecendo até hoje com a presidente Dilma Rousseff.

Diferente de outros países em que também houve ditadura e atos violentos contra a população civil, este é um assunto pouco falado no país. Os desaparecimentos estão menos presentes que em países como Argentina e Chile. Há uma perda da memória política do país e grupos como Ói Nóis Aqui Traveiz tem assumido o compromisso de, por meio do teatro, recuperar esta memória.

3.3.2 Apontamentos sobre Ói Nóis Aqui Traveiz: Utopia, paixão e resistência

O grupo leva o nome de *Tribo* devido as relações que se baseiam na camaradagem e na responsabilidade individual, assim como no afeto e na solidariedade. Desde esse ponto de vista constitui-se em um território que passa pelo concreto e pelo ideológico.

Sobre o termo *atuadores*, vem da prática direta do grupo, em que os membros não são apenas atores, transcendem essa função e assumem diversas responsabilidades, assim como há uma fusão entre teatro e vida. Paulo Flores (entrevista – 2013)⁶³, membro fundador aponta:

A questão do pensamento libertário quase conduz a história do grupo. E a partir dessa ideia somos mais que artistas, somos atuadores. A gente adotou esse termo pensando primeiro nessa fusão do ativista político com o artista e também na ideia da auto-gestão. Todos os atuadores devem conhecer todo o processo de como se dá uma criação artística e de como se dá essa produção pra que a gente possa realizar nosso trabalho.

A expressão *Ói Nóis Aqui Traveiz* vem de uma música do compositor brasileiro Adoniran Barbosa e do conjunto Demônios da Garoa, que expressa a maneira de falar do povo. Sobre o nome do grupo, Rosyane Trotta (2012, p.20) conta:

Em episódio de uma comicidade que só a ditadura militar brasileira seria capaz de produzir, o diretor do Serviço de Fiscalização de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança do Estado, exige que o nome do grupo respeite a língua oficial culta e sugere que ele passe a se chamar Olhem-nos Aqui Outra Vez.

⁶³ Entrevista realizada a Paulo Flores no dia 21 de janeiro de 2013, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

As três palavras lema do grupo o definem claramente. A *utopia*, como disse Eduardo Galeano⁶⁴ serve para caminhar, para avançar. A *paixão* faz esse avançar impetuoso até aquilo que se pretende como utopia. A *resistência* faz com que exista uma aversão à submissão, seja ela qual for. Beatriz Britto (2009, p.19) aponta a respeito:

[o trabalho de Ói Nós] tem se caracterizado pela afirmação da diferença, de independência radical em relação ao mercado e às estruturas de dominação constituindo um espaço de resistência aos valores e padrões de comportamento estabelecidos pela maioria.

A história do grupo tem sido um avanço impetuoso de paixão à utopia, apesar de todas as tentativas de serem submetidos às leis do mercado e do poder.

Dentro dessa utopia acreditam no ser humano como sujeito de mudanças:

[O mundo] não foi sempre assim, fomos nós que criamos isso, quer dizer, foi o homem que fez esta merda toda. Se a gente acredita que o homem ainda tem uma pequena fagulha de possibilidade de transformação ele pode mudar isso. Então acho que o Ói Nós é um grupo muito otimista neste sentido, acredita na possibilidade de transformação e acha que o que a gente faz aqui, na nossa forma de organização, que é esse trabalho coletivo, estamos transformando alguma coisa. Acho que isso também faz com que os processos sejam mais intensos: o processo criativo o processo de aprendizagem e formação desse indivíduo cidadão, desse atuador que está fazendo o espetáculo. (FARIAS – entrevista, 2013)⁶⁵

3.3.3 Origens: Apesar de você

Como diz a letra da música de Chico Buarque, “*apesar de você amanhã há de ser outro dia*”. O grupo Ói Nós tem sobrevivido muito apesar dos empecilhos que os detentores do poder têm colocado, sejam eles políticos, empresários ou a própria imprensa.

O grupo inicia entre 1977 e 1978 com a iniciativa de vários jovens estudantes de fazer um tipo de teatro que fugisse dos esquemas teatrais conservadores apresentados em Porto Alegre e que estivesse conformado por gente “que ambicionando mudar a sociedade, mude antes de tudo a

⁶⁴ Eduardo Hughes Galeano, jornalista e escritor uruguaio. Texto tomado de uma entrevista feita ao autor disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GaRpIBj5xho>. Acesso em: 02 mai. 2013. Seria bom citar a fonte, em que texto ele se refere à utopia como vc a apresenta? Checar.

⁶⁵ Entrevista realizada a Tânia Farias no dia 21 de janeiro de 2013, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

si mesmo.” (Trotta, 2012, p.19). Por outro lado, também queriam se conformar como espaço libertário de resistência às diversas formas de poder.

Paulo Flores (entrevista – 2013) coloca que:

Havia esses dois fatores que impulsionavam o grupo, que era um descontentamento com o teatro que era feito e seu aprendizado e com a situação política e social que o país vivia. Foi isso o que fez esses jovens se agruparem buscando já outra forma de organização.

Inicialmente as principais influências vieram das teorias do francês Antonin Artaud, do trabalho do *Living Theatre* de Nova York com todo o radicalismo estadunidense dos 60, os *happenings*, a convivência em comunidade e o posicionamento ético. Também foram influenciados pelo Teatro Oficina de São Paulo e pelo trabalho do ator sagrado de Grotowski. Anos depois, receberão também a influência de Eugênio Barba e do Odin. Britto (2009, p.36) afirma que:

Todas essas figuras Living Theatre, Artaud, Grotowski, Oficina, Barba, formam uma espécie de rede que cria pontos de contato com a necessidade do grupo em resgatar a existência integral do ser humano, buscando novas formas de percepção onde arte e vida se toquem.

Nessa busca pelo ponto de encontro entre arte e vida passaram-se já 35 anos, em que foram percorridas diversas etapas, mas que contrário à tendência da nossa sociedade que descarta tudo aquilo que existia para ser substituído pelo novo, em Ói Nóis, como aponta Trotta (2012), as diferentes etapas pelas quais o grupo atravessou ao longo dos anos, diferente de serem superadas e abandonadas, foram se incorporando. Sala e rua se complementam assim como o coletivo e o pessoal.

3.3.4 Fases do grupo

3.3.4.1 Primeira fase⁶⁶: assinando o destino

Sendo a ousadia uma marca do grupo, em janeiro de 1978 esses jovens alugam um imóvel na cidade baixa no qual anteriormente havia funcionado uma boate. Em 31 de março⁶⁷ de 1978 o Teatro Ói Nós Aqui Traveiz é fundado oficialmente com a estreia de dois espetáculos: *A divina proporção* e *A felicidade não esperneia*. Ambos os textos de Júlio Zanotta Vieira, membro do grupo nesse momento.

As peças iniciam uma marca que perduraria por muitos anos: a perseguição ao grupo e tentativas das autoridades de colocar empecilhos dificultando seu trabalho. Numa das apresentações 20 pessoas foram presas após sair do teatro e Paulo Flores, membro fundador, foi intimado a comparecer à delegacia. Posteriormente, em maio desse mesmo ano o teatro foi fechado porque supostamente o prédio não contava com as normas de segurança requeridas, sendo que todos os documentos a respeito já tinham sido apresentados.

Sem sede, fazem apresentações em universidades, mas há muitas dificuldades e sofrem perseguição por parte das autoridades universitárias por causa de suas performances políticas. Tudo isso faz com que parte dos membros decida se retirar do grupo.

Em 29 de agosto o teatro é reaberto. Com o intuito de formar novos atores iniciam uma oficina e em novembro estréiam *A Bicicleta do condenado* (1978) de Arrabal. Nessa peça a assinatura da direção é coletiva, fato que continuará até os dias de hoje.

Desde os primórdios do grupo há uma necessidade por formar seus próprios atores já que os currículos dos espaços tradicionais de formação não correspondiam ao tipo de teatro que Ói Nós queria fazer. Um teatro vivo, presente, crítico, inspirado no Teatro da Crueldade de Artaud. Feito de forma coletiva e sob a prática libertária.

⁶⁶ Pelo fato dos processos de *trans-formação* do ator serem o foco desta pesquisa, no percurso que faço pelo histórico do grupo não coloco todas as encenações, projetos, ações, etc. realizados e sim os momentos que considero mais relevantes a meu trabalho. Para conhecer com maior exatidão o percurso histórico, visitar a página do grupo no endereço: <http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/testes/historia.html> ou ainda consultar a publicação TROTTA, Rosyane. **Ói Nós Aqui Traveiz: a história através da crítica**. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012, p.15-41.

⁶⁷ Mesma data do golpe militar de 1964.

3.3.4.2 Segunda fase: sobrevivendo

Em 1980 vários fatos mudam o rumo do grupo e o colocam em estado de alerta. O primeiro deles é o fechamento do Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz por falta de recursos econômicos. Em segundo lugar a censura ao projeto *O Amargo Santo da Purificação*. Dos membros que até então continuavam, só permanecem Paulo Flores e Jussemar Weiss, entrando posteriormente mais nove pessoas.

Decidem alugar um imóvel para ser utilizado como residência e laboratório de pesquisa chamando-o *Casa para aventuras criativas*.

Em 1981 não querendo abandonar o grupo e ante a iminência de falta de espaços para realizar suas apresentações, Ói Nóis decide tomar as ruas com diversas ações e performances.

Essa é a origem do teatro de rua do Ói Nóis, que tem esse início conturbado, porque na realidade a polícia intervinha, batia, arrebatava os bonecos, os adereços. Então a cada vez, pra acontecer o espetáculo precisávamos ganhar um fôlego novo, fôlego, coragem, re-criação, criação de todos os adereços. (FLORES – entrevista, 2013)

O constante confronto com a polícia, o peso de manter um espaço de residência e criação, assim como as múltiplas tarefas a serem realizadas para continuar com o projeto desgasta as relações, a vida em grupo se vê minada pela necessidade de sobrevivência e em 1982 fecha a *Casa para aventuras criativas*.

Os membros que resistiram a este novo impasse continuam com oficinas para estudantes e vão se agregando algumas pessoas com o interesse de continuar a ação política. Está por vir um momento decisivo para o grupo em termos de *trans-formação* pedagógica.

3.3.4.3 Terceira fase: uma nova casa

Ói Nóis desde sua fundação teve a preocupação de contar com uma sede. A sede entendida como: “lugar de construção da identidade e do pensamento que norteia o modo de organização, de formação do ator, de criação, de diálogo com outros e finalmente de encontro com o público.” (TROTТА, 2012, p.17) Em 1984 esse sonho é possível, é inaugurada no

bairro boêmio da Cidade Baixa a primeira *Terreira da Tribo*. Como sempre o nome traz em si um sentido reacionário: “Terreira vem de ‘terreiro’, lugar onde se celebram os cultos afro-brasileiros, espaço ritual, devir minoritário”. (BRITTO, 2009, p.47)

A Terreira funciona como centro cultural em que são acolhidas manifestações artísticas de todo tipo sob o pressuposto de que o ser humano é criador por excelência e que a arte não é só para uns poucos. Esse pressuposto acompanhará o grupo até hoje.

A respeito dos processos criativos e pedagógicos esse é um momento chave. Com a facilidade de contar com espaço próprio, as oficinas podem ter continuidade e o grupo pode aprofundar sua linguagem. Nessa época (1985) é criado o projeto *Oficina de Teatro Livre*⁶⁸ que continua até hoje.

Na busca por uma linguagem teatral que não só se preocupasse com a forma, mas também com a relação entre forma e conteúdo e que de alguma maneira pudesse trazer a tona uma temática de interesse do grupo é criado *Teon Morte em tupi-guarani* (1985), primeira performance de rua com estrutura de espetáculo. Posteriormente encenam em sala *Fim de Partida* (1986) de Samuel Beckett.

Finalmente e depois de mais de sete anos de atuação em Porto Alegre, recebem vários prêmios. O crítico do Diário do Sul Antônio Hohlfeldt em 22 de dezembro de 1986 escreve: “O caso mais radical é do maldito e por tanto tempo hostilizado Ói Nós Aqui Traveiz (...) que jamais havia ganho um só prêmio, apesar da ousadia das montagens” (citado por TROTTA, 2012, p. 27).

É possível identificar aqui como foi importante a existência da sede para que o grupo pudesse evoluir esteticamente. Nesse período

a investigação sobre o trabalho do ator passa a ser mais sistematizada, procurando um gesto simbólico em detrimento do gesto naturalista, que trabalhe a distorção, o ritmo, a dilatação do gesto e da presença do ator, seu caráter simbólico e arquetípico; sem, no entanto, perder a visceralidade – a técnica é um canal, um caminho para encontrar um fluxo de vida. (BRITTO, 2009, p.78)

⁶⁸ No final deste capítulo explicarei com maior detalhe as instâncias pedagógicas do grupo, dentre elas as Oficinas de Teatro Livre.

Se bem a Terreira inicialmente tinha sido pensada como uma espécie de centro cultural que hospedava várias artes o foco prioritário agora era o teatro. Os integrantes que tinham fundado o espaço se distanciam. No entanto o fluxo de pessoas que já vinham circulando pelo espaço devido às oficinas continua.

3.3.4.4 Quarta fase: afirmação dos projetos

No ano de 1988 inaugura novos projetos como *Caminho para um teatro popular*, que leva espetáculos, especialmente os de rua, aos bairros da cidade de Porto Alegre e cujo objetivo é “democratizar o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente” (Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz,)⁶⁹.

Inicia também oficialmente o projeto *Teatro como instrumento de discussão social*⁷⁰, desenvolvido em vários bairros da periferia com o objetivo de:

Fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.” (Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz,)⁷¹.

Essas duas instâncias afirmam a preocupação do grupo em compartilhar sua experiência na comunidade na qual estão inseridos e mediante essa troca ativar mecanismos de mudanças que possam levar a uma transformação social.

A instauração dos dois projetos se transforma também em espaço de formação para os mesmos atores que perante a continuidade dos projetos, se vêem na obrigação pessoal de organizar sua experiência e de colocar no fogo seus princípios éticos. Já que o trabalho nas comunidades longe de ser fácil, é um desafio pela situação econômica, de falta de infraestrutura e até de violência que se vive no dia a dia das pessoas.

⁶⁹ Disponível em: <http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/testes/projetos.html>. Acesso em: 05 jun. 2013.

⁷⁰ Escreverei mais sobre este projeto no final deste apartado, já que ele tem um viés claramente pedagógico tanto para os que recebem a oficina como para os que a ministram.

⁷¹ Disponível em: <http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/testes/projetos.html>. Acesso em: 05 jun. 2013.

Até esse momento atuam no grupo aproximadamente 25 pessoas que entre 1988 e 1990 criam coletivamente o espetáculo *Antígona, ritos de paixão e morte* (1990). Este espetáculo inaugura o que eles denominam *Teatro de vivência*, que já vinham fazendo desde os primórdios do grupo, mas que em *Antígona* se afirma mais radicalmente.

O Teatro de vivência é feito dentro da sala e geralmente está vinculado aos mitos. Sua busca é por uma relação direta com o público, olho no olho que possa trans-formar tanto o ator quanto o espectador:

O espectador torna-se participante da cerimônia, uma celebração em que atores e público partilham de uma experiência comum em relação às inquietações do 'espírito da época'. Como um rito de iniciação partilhado entre os celebrantes, uma experiência real, que rompe a linguagem articulada para entrar em contato com as forças da vida. (BRITTO, 2009, p.55)

O Teatro de Vivência indistintamente do tema a ser tratado, já é em si um ato revolucionário. Tira o público da situação acomodada de “espectar” e o coloca no espaço da ação. Não deixa lugar à letargia, o ator está do lado, perto do espectador, confrontando-o. Se nele o ator precisa tirar suas máscaras e se desfazer da quarta parede, o espectador não tem mais como reconstruir essa parede, não pelo menos sem assumir sua responsabilidade no ato de se fechar à experiência.

No período compreendido entre a estréia de *Antígona* em 1990 e 1994 além de criarem outros espetáculos, são premiados em Porto Alegre e em outros estados do Brasil. São frequentes as participações em mostras e festivais, o que abre para o grupo um novo mundo de possibilidades ao conseguir participar de espaços de troca com outras agrupações e compartilhar sua experiência em diversas oficinas.

O ano de 1994 traz uma nova luta para o grupo. Com a morte do proprietário do imóvel da Terreira apresenta-se um projeto para tornar a Terreira área de preservação cultural. Inicia o movimento *Defendo Território Cultural Terreira da Tribo – Ói Nós Aqui Também*, impulsionado pela Associação dos amigos da Terreira. A cidade de Porto Alegre adere em grande número ao movimento, mas isto não impede que em 1996 recebam uma ordem de despejo, a qual, depois de vários anos de luta nas diferentes instâncias populares e

governamentais e contando com um amplo apoio da comunidade porto-alegrense, seja executada em 1999.

Mesmo assim, sendo os anos de 1997 a 1999 dos mais difíceis na história do grupo porque “endividada e sem repertório, a tribo tinha muito a pagar e quase nada a receber” (TROTТА, 2012, p.33) conseguem seguir em frente, se apresentam em São Paulo, lançam o livro *Atuadores da paixão* (1997), ganham pela primeira vez uma verba para montagem e formação de atores, estreiam um novo espetáculo, realizam oficinas e finalmente saldaram suas dívidas. Ói Nós uma vez mais se reafirma como espaço de resistência, mesmo quando finalmente sai da Terreira localizada na Cidade Baixa.

3.3.4.5 Quinta fase: e escola chegou

Instalados no bairro industrial Navegantes, longe da cidade e em um espaço mais limitado Ói Nós consolida o projeto pedagógico inaugurando no ano 2000: a *Escola de Teatro Popular*, que abrigaria os projetos de oficinas contínuas de Teatro de Rua, Teatro como instrumento de discussão social e Teatro livre, além de um novo projeto que de certa forma serviria para sistematizar os anos de desenvolvimento de uma *assinatura*⁷² do grupo, a *Oficina para formação de atores*⁷³ pensada inicialmente com a duração de um ano e que hoje é de 18 meses.

A criação da Oficina para formação de atores pressupõe a criação de um currículo que pudesse ser reflexo da experiência do grupo e especialmente de seus princípios éticos. O que obriga os membros que participaram de sua elaboração a refletir sobre os processos vividos pelo grupo, a resgatar memórias e experiências e a confrontar suas próprias concepções a respeito do que é a formação de um ator.

Entre o ano 2000 e 2005 são criadas várias encenações, dentre elas *A Saga de Canudos* (2000), que permanece em repertório até 2007 percorrendo cidades em vários estados do

⁷² Entendo assinatura nos termos que Britto (2009) coloca: “Como um termo mais apropriado para abranger a diversidade de ‘marcas expressivas’ do grupo: sua técnica – procedimentos estéticos e criativos, seu comportamento e modo de vida e suas intervenções no cotidiano da cidade que estão permeadas por uma concepção própria de mundo como um modo menor, devir-minoritário em relação à subjetividade dominante.”

⁷³ Escreverei mais sobre o projeto no final deste capítulo.

Brasil e *Aos que virão depois de nós* *Kassandra in process* (2002) assim como um seminário sobre Presença do Ator com convidados de ampla trajetória como José Celso Martinez Correa do Teatro Oficina de São Paulo. Este último evento marca o início de um espaço pedagógico recorrente ao grupo que serão os Seminários e Ciclos de Debate sobre Teatro.

Os Seminários estão atrelados aos processos de formação, e abordam geralmente temas que possibilitam fazer a conexão entre teoria e prática, valorizando não só a pesquisa acadêmica e as propostas teóricas, como a experiência prática teatral das pessoas que participam como palestrantes.

Após 27 anos de labor teatral e pedagógica, entre 2005 e 2008 Ói Nós obtêm o patrocínio da Petrobras. Pela primeira vez o núcleo do grupo conformado por nove pessoas, garante um salário. Nesse período suas viagens se intensificam e ganham importantes prêmios.

Apesar de contar com patrocínio nem tudo é perfeito, e em 2007 o grupo é novamente despejado da sua sede, o autor do texto *A Saga de Canudos* que tinha inicialmente doado os direitos exige o pagamento deles em forma retroativa e o galpão que a Prefeitura de Porto Alegre tinha disponibilizado para o grupo, fica indisponível.

No entanto, o ano de 2008 traz boas notícias, após 30 anos de trajetória do Ói Nós é oficializada a cessão de um terreno na Cidade Baixa pela Prefeitura. Deixando ao grupo o desafio de reunir recursos para a construção da Terreira.

A mudança da Terreira para o Bairro São Geraldo no qual se localiza atualmente até conseguir construir o prédio no terreno da Cidade Baixa acontece em 2009. Continuam com todos seus projetos pedagógicos e entre 2009 e 2010 circulam por diversas cidades do Brasil com apresentações e oficinas. Realiza-se também o *I Festival de Teatro Popular: Jogos de Aprendizagem*, lugar em que se compartilham os exercícios criados nas diversas oficinas. E no qual se decide também convidar um grupo latino-americano para cada edição, com o intuito de somar esforços ao movimento que busca um re-conhecimento dos grupos em Latino-américa.

Nessa última fase o grupo tem contado quase que permanentemente com algum tipo de apoio econômico, mas cabe ressaltar que isso só aconteceu após 27 anos de trabalho contínuo, tanto fazendo teatro como implementando oficinas para atores e não atores nas suas diferentes sedes e em bairros da periferia de Porto Alegre.

3.3.5 Ói Nóis como espaço pedagógico de *trans-formação*

Como relatei anteriormente Ói Nóis é um grupo aberto. De fato, todas as atividades pedagógicas do grupo são completamente gratuitas.

Eles acreditam que cabe ao indivíduo optar por entrar no grupo ou não e cada um se compromete na medida em que sente que pode e quer. De acordo com essa medida, a pessoa pode ser chamada para participar de algum espetáculo, mas o critério vem precisamente do envolvimento, ou seja, você é responsável também por suas oportunidades. “Tais regras conferem ao sujeito uma liberdade com que ele não está acostumado a lidar - e este exercício também faz parte do aprendizado diário dos atores (...) Se a liberdade gera conflito, ‘conflitemos-nos, pois’, parece ser o princípio central deste coletivo” (TROTТА, 2012, p.54).

Nesse espaço de liberdade os atores são chamados a construir sua própria história em todos os sentidos. Ela se constrói na busca da autonomia e do trabalho em coletivo. Incentiva-se na criação o olhar não só como ator, mas como autor, como produtor, como diretor de um trabalho que é grupal, e que, portanto, é autônomo, mas não isolado. Poder-se-ia dizer que há um fomento à organização coletiva e a auto-gestão.

O ator não só se forma quando está no trabalho criativo, incentiva-se a que as pessoas entendam que a formação está em todas as ações cotidianas que o ator realiza dentro de grupo, incluindo a divulgação, limpeza e organização do local, registro da memória do grupo, organização de eventos, entre muitas outras coisas que um grupo auto-gestionado precisa. Assim como também ele se trans-forma nas ações fora do grupo, já que ele não só é ator, como também cidadão e responsável por manter contato e conhecimento do contexto em que se desenvolve.

Pelo tipo de trabalho desenvolvido pelo grupo, cada encenação gera uma pesquisa intensa e longa não só de linguagens artísticas e técnicas específicas como também contextual de relação com a atualidade. As montagens se constituem em preciosos espaços de *transformação* em confronto com o público.

O que eu penso que seja assim a grande formação, o grande barato da minha formação como atriz, como atuadora do grupo é a participação dentro dos processos criativos do Ói Nós. Porque esses são processos intensos de aprendizagem e formação. Eu costumo dizer que eu aprendi História fazendo teatro. (...) Tu precisa estar completamente inteirado daquilo que tu vai defender em cena. Essa ideia de que toda vez que nós estamos em cena, num espetáculo, é a defesa de uma tese. Você não pode defender uma tese que tu desconhece. Porque tu pode estar defendendo algo que tu não acredita. Então esse processo de entendimento é muito profundo num processo de criação do grupo. (FARIAS – entrevista, 2013)⁷⁴

Como síntese de tantos anos de ações pedagógicas, o Ói Nós inaugura a Escola de Teatro Popular no ano 2000, projeto em que oficializa um espaço de troca e compartilhamento que vinha acontecendo desde o início do grupo. Esse projeto é firmado na base do saber da experiência gerado ao longo de mais de 35 anos.

A Escola se configura com cinco projetos específicos:

Teatro como instrumento de discussão social:

Oficinas ministradas em diversos bairros da cidade. O objetivo delas não é inicialmente formar atores, mas abrir um espaço para a discussão da realidade vivida pelos participantes, para olhar o contexto em que vivem e tirar o corpo da sua mesmice, da monotonia permitindo ,por meio dele, novas possibilidades para a ação do sujeito na sociedade. Paulo Flores (entrevista – 2010) fala a respeito:

[O objetivo desta oficina é] através do teatro tu discutir a tua comunidade, a cidade que tu mora, o mundo que tu vive. E fazer isso com essa prática que é prazerosa que é o teatro, que também é extremamente político. Só no fato de fazer teatro tu já está mexendo com teu corpo, tu está liberando várias couraças, várias questões que estão impregnadas no corpo mesmo, além de te possibilitar discutir o mundo que tu vive.

O acordar do corpo é visto também como o acordar da consciência, a possibilidade para um olhar crítico partindo do concreto e do pessoal. E uma vez que o corpo é acordado, trazido a

⁷⁴ Entrevista realizada a Tânia Faria no dia 21 de agosto de 2013, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

consciência, o sujeito poderia criar espaços criativos próprios. Como tem acontecido em algumas das oficinas dos bairros, nos quais depois de vários anos, formaram-se grupos teatrais ou projetos auto-gestados, como por exemplo, uma rádio comunitária.

Oficina de teatro de rua, arte e política

Contando com uma ampla tradição no teatro de rua, o Ói Nós compartilha com os participantes as diferentes técnicas, procedimentos e descobertas do grupo no teatro de rua.

Coloca-se antes de tudo a importância do teatro de rua como uma manifestação política que luta pelo resgate do espaço público pelos cidadãos e que possibilita a ação e a reflexão a respeito do contexto em que se vive.

A relação com o público é outro elemento encarado nesta oficina, já que como a experiência do grupo confirma, é um tipo de teatro de encontro direto em que se requer não só um bom uso da técnica, mas um despojamento de preconceitos e medos para possibilitar o encontro com o público com a pessoa-personagem.

Oficina de teatro livre

Acontece aos sábados e não tem necessariamente continuidade de conteúdos, portanto, cada encontro tem início, meio e fim. Está dirigida tanto a atores quanto a não atores.

Segundo Paulo Flores (entrevista – 2013) esta “seria uma oficina de iniciação teatral que vai trabalhar com jogos, com expressão corporal, com improvisação, é como uma aula aberta de teatro.”

Constitui-se também em espaço pedagógico para os atores, geralmente é o campo de entrada de um novo membro do grupo como oficinheiro. Tem acontecido de alguém que recebeu essa oficina, anos depois ser quem a ministra, cumprindo assim um ciclo.

Seminários e ciclos de debate sobre teatro

Seguindo os princípios do grupo de um trabalho que atrela teoria e prática, o Ói Nós organiza esses eventos propiciando o diálogo com especialistas, atores, pesquisadores, diretores, grupos.

Os Seminários se tornaram também um espaço de troca com a comunidade teatral latino-americana especialmente a partir dos anos 90. Por exemplo, o grupo Yuyachkani do Peru tem participado frequentemente nestes eventos.

Oficina para formação de atores

Proporciona uma experiência coletiva de formação com uma duração de 18 meses. Introduzem uma disciplina inovadora: História do pensamento político, sendo consequentes com a ideia de que o ator precisa desenvolver uma consciência crítica transformadora do presente. Eles anseiam formar

um ator lúcido diante de sua realidade e que, antes de tudo, busque questionar-se, transformar a si mesmo, ser uma voz e um corpo ativo que se move para compartilhar com colegas e público suas inquietações perante o sistema opressivo e cheio de desigualdades no qual vivemos. (ZEPKA, 2010, p.18)

Sobre a ética da formação, o Ói Nóis aponta questões bastante claras e específicas que são colocadas nos processos da Escola de Teatro Popular. Devido à clareza das propostas, as transcrevo tal e como foram apresentadas na Revista Cavalo Louco, publicada pelo grupo em 2010, ano em que foram celebrados os 10 anos da fundação da Escola:

- “A consciência política: a compreensão dos mecanismos de opressão de uma sociedade dividida em classes, e a escolha em assumir uma postura crítica perante tal realidade;
- A liberdade como valor: o reconhecimento de que a manifestação de cada integrante contribui ao andamento autogestionário, e que essa premissa libertária precisa ser difundida em cada instância social;
- A valorização da diferença: o respeito pela posição individual e a percepção de que é na discussão, muitas vezes de ideias divergentes, que a ação coletiva cresce;
- A disseminação do conhecimento e o estímulo ao aprendizado: a preocupação em coletivizar os saberes dentro da organização, de modo que os indivíduos adquiram capacidades diversas;
- O sentido do trabalho: estar ciente de que cada tarefa, das simples às mais arrojadas, é necessária, faz parte da construção de uma proposta comum, independentemente de seu grau de complexidade;

- A ideia de lideranças situadas, que indicam alternância nas posições de “comando” (que não significam exercício deliberado de poder) sendo respeitadas a aptidão e a experiência de cada integrante.” (TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ, 2010, p.07)

Em todos os projetos, osicineiros são em sua maioria também atuadores. Não que seja uma obrigação ministrar as oficinas mas eles são estimulados a fazê-lo. De fato para alguns o trânsito de ator a oficineiro se dá de forma natural, como o caminho lógico a seguir.

A dinâmica do grupo que está inserida no campo da experiência leva ao ator sentir o desejo de compartilhar o que tem vivido. “Tu pensa, poxa, quantas coisas mudaram para mim. Quanta coisa hoje eu percebo da realidade que eu não percebia. Quantas camadas eu pude adentrar que para mim sequer existiam. E aí fica essa impressão de ‘agora eu preciso devolver isso’” (FARIAS – entrevista, 2013)

Por outro lado, o fato de querer compartilhar leva ao questionamento sobre como fazê-lo e então, como menciona o ator Paulo Flores (entrevista, 2013), a pessoa amplia a visão não só pedagógica, mas também sobre a realidade social da cidade, já que no caso do Ói Nóis, muitas das oficinas estão dirigidas a comunidades que como aponta Flores, são “barra pesada”, no sentido de serem lugares pobres, com alto índice de consumo de drogas e violência.

3.3.6 Considerações

Pensando que o contexto de formação do grupo foi a ditadura, tendo esse regime sido extinto e diante do início de um novo milênio, poderia se pensar que não há mais espaço para a proposta política de Ói Nóis. No entanto, assuntos como o poder, a memória, a homogeneização da sociedade, a falta de espaço para a diversidade, entre outros tantos temas que os ocupam, não acabaram.

O histórico de resistência de Ói Nóis transpõe-se na proposta pedagógica. Não poderia ser de outra forma, sua assinatura vem pautada pela *trans-formação* do sujeito e a partir dele, da

sociedade. Desde seus primórdios tiveram a necessidade de formar seus próprios atores não só como atores, mas como cidadãos.

Numa sociedade em que o que prima é o individualismo, Ói Nóis se afirma cada vez mais como espaço de *trans-formação* e resistência alicerçado em princípios éticos libertários.

Sobre o grupo e os seus processos pedagógicos Tânia Farias (entrevista – 2013) conclui:

Quando tu pensa na formação do ator dentro do grupo o processo é um grande jogo de aprendizagem. A gente se forma no trabalho porque todo trabalho pressupõe aprendizagem. Esse jogo com o outro, esse colocar-se diante de diferentes situações. O vivenciar, o experienciar. O teatro como um jogo de aprendizagem, acho que isso é a essência do trabalho do grupo. Muitas vezes a gente ouviu isso: o Ói Nóis é um grupo-escola. Porque gerou muitos atores na cidade, muitas pessoas que fazem teatro na cidade formaram grupos, trabalham como diretores, trabalham como atores, ou não, foram ter toda uma militância política que não teve a ver diretamente com as artes, mas que, enfim esteve relacionada com o contato que teve com o Ói Nóis. E aí quando a gente pensa no nosso projeto pedagógico a gente pensa nele muito nesse formato. Que aquela instância pode ser uma instância de jogo de aprendizagem. Fazer uma oficina significa estar fazendo um jogo de aprendizagem.

4 Princípios para a *trans-formação* do ator: possíveis caminhos

A prática simbólica é essencialmente humana. O homem busca o conhecimento, não porque é disciplinado para isto, nem porque substitui seu interesse sexual por outros culturalmente superiores - como sugere a psicanálise -, mas, segundo Reich, porque a curiosidade e a busca de saber são funções básicas da vida humana, expressões da auto-percepção e da consciência. (SAMPAIO, 2007, p.85)

Foi com base nesta curiosidade humana que este trabalho foi realizado. Os achados a respeito da *trans-formação* do ator vieram de várias fontes: leituras, aulas ministradas, viagens, participação em eventos teatrais em Latino-américa e muito especialmente pelo contato com os grupos de teatro Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz.

O teatro é uma construção cultural que muda de acordo com a época, o local e contexto em que se desenvolve. Do mesmo modo a formação atoral responde também a essas variáveis. Atrelada às práticas cênicas dos grupos se constrói uma pedagogia para a *trans-formação*.

Elaborei princípios que se desprendem do trabalho pedagógico dos grupos e os coloco em diálogo com minha experiência. Não pretendo criar uma metodologia ou sequer uma tentativa de formular um caminho único a ser trilhado, mas aponto possíveis caminhos.

Pretendo que os princípios apresentados deixem espaço para uma leitura própria, e uma interpretação na base da experiência:

Entendida como uma expedição em que se pode escutar o “inaudito” e em que se pode ler o não-lido, isso é, um convite para romper com os sistemas de educação que dão o mundo já interpretado, já configurado de uma determinada maneira, já lido e, portanto, ilegível. (LARROSA, 2010, P.11)

A proposta é uma provocação para os *teatros* e não um guia a ser seguido . É uma provocação para que seja questionada, re-pensada e re-elaborada na prática. As interrogações mais do que as verdades, são as que fazem evoluir os processos e animam as discussões. No sentido primário de animar, de dar alma.

4.1 Trans-formação pela experiência: ou de como a informação não é suficiente

Como venho apontando desde o início desta tese, a *trans-formação* se dá pela experiência como aquilo que nos acontece. O acúmulo de informações não é suficiente.

O que nos acontece encontra lugar privilegiado no grupo como um espaço no qual as relações poderiam propiciar a experiência ultrapassando o âmbito da informação. No entanto, a existência de hierarquias e estruturas baseadas no poder tolhem a possibilidade da *trans-formação*.

Sobre isso Tânia Farias, *atuadora* do Ói Nóis coloca:

Acredito que uma universidade, uma faculdade específica, ela não forma uma pessoa sobre assuntos que dizem respeito. Ela informa sobre aspectos e assuntos que são importantes pra isso que ela quer como formação, pra essa formação que ela busca. Mas eu só acredito que a formação se dá, principalmente na nossa área, que é a área do teatro, que pressupõe uma relação, que pressupõe estar em uma relação com o outro no trabalho prático, na experiência, no grupo. Na academia há um monte de informação importantíssima em um lugar em que isso está concentrado que auxilia no teu estudo, porque também organiza de certa forma um percurso para tu fazeres em termos de estudo. (FARIAS, - entrevista, 2013)

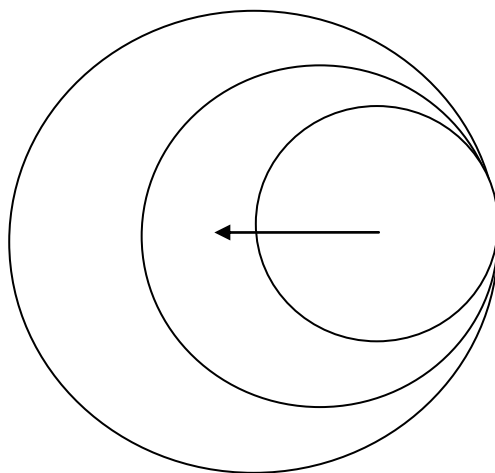
Será possível no ambiente acadêmico, em que as estruturas organizativas são menos flexíveis, resgatar algumas das possibilidades que o grupo oferece? Eu acredito que sim. No entanto vai depender de um investimento dos professores na maneira de elaborar o percurso possível de sua aula e do diálogo que possa se estabelecer entre as diferentes disciplinas.

4.2 Trans-formação no tempo: no fora do tempo

O tempo da formação, portanto, não é um tempo linear e cumulativo. Tampouco é um movimento pendular de ida e volta, de saída ao estranho e de posterior retorno ao mesmo. O tempo da formação, como o tempo da novela, é um movimento que conduz à confluência de um ponto mágico (situado, assim, fora do tempo) de uma sucessão de círculos excêntricos. (LARROSA, 2010, p.78).

Este parágrafo de Larrosa me inspira. Falar do “fora do tempo” é um ato revolucionário numa época em que o *time is money* chegou a sua máxima.

Pensar o tempo da *trans-formação* em círculos excêntricos é uma alternativa à linearidade do processo com começo, meio e fim. E diferente disso conectar as diferentes etapas que convivem em contato num ponto comum. Larrosa (2010, p.78) ilustra este pensamento da seguinte forma:



Assim, no processo não há mais um fora e um dentro e sim espaços fronteira de *trans-formação* sem a preocupação de alcançar uma meta *x* ou *y* em determinado período. Mas do que isso a finalidade seria manter o contato entre as partes teoria-prática, sujeito-grupo, individual-social, etc.

4.3 Trans-formação no grupo: Contra a maré ou como remar a várias mãos

Sua proposta de democracia do trabalho [se referindo a Wilhelm Reich] sustenta-se no convívio alicerçado no interesse do bem comum, que só será viável se a educação tiver o sentido de preservar a capacidade de amar do educando. (SAMPAIO, 2007, p.71)

Numa sociedade em que prevalece o interesse particular sobre o comum, certamente falar de grupalidade é quase uma heresia e ainda mencionar a palavra amor acaba parecendo um clichê hippie. No entanto, analisando a experiência dos grupos, os processos de *trans-formação* não existiriam sem esses dois fatores: a conformação de um grupo e o amor pelo que se faz.

Acredito que nos espaços de aprendizagem, indistintamente de serem eventuais ou por um período prolongado, seja necessário trabalhar antes de tudo a construção de um campo comum que faça com que esse conjunto de pessoas se articule como grupo.

Para tal, um dos requisitos é o ambiente de liberdade. Entendida como: “Interação, que permite e exige que cada um invada o espaço do outro, na construção de um espaço comum. É o resultado da troca entre seres vivos, em relação dialética de diferenças e pontos em comum, e do compromisso com a comunidade.” (SAMPAIO, 2007, p.71) E por outro lado, acrescenta-se: “Portanto, a liberdade só se realiza na inter-relação, alimentada pelo impulso amoroso. (SAMPAIO, 2007, p.71)

Diferente do senso comum no qual minha liberdade acaba quando começa a do outro, nos processos de *trans-formação* é necessária a saudável interação em um ambiente de troca; não para sermos iguais ou homogêneos, mas para conviver com nossos pontos comuns e divergentes e levar isso ao crescimento do grupo.

O impulso amoroso novamente aparece como requisito para a troca. É graças a ele que conseguimos nos doar sem o medo de perder a individualidade, o reconhecimento ou nossas propostas originais. Em um ambiente amoroso é possível se entregar ao jogo, aos impulsos criativos e ainda assim estar protegido das críticas mal-intencionadas.

Lembro uma das turmas com as que trabalhei, era um grupo pouco amoroso com seus colegas e em consequência, pouco amorosos consigo mesmos. Existia uma falta de generosidade, valor este que geralmente surge quando há confiança em que todos ali estão atuando de boa fé. O trabalho com improvisação foi um verdadeiro desastre, estavam muito concentrados nos olhares críticos dos outros. De nada servia propor novas técnicas. Tive que reformular toda a proposta pedagógica. Para que avançar nos conteúdos se o que eles precisavam era desenvolver a noção de grupo; precisavam de uma troca amorosa. O semestre todo foi uma tentativa de instauração do amor.

As estratégias utilizadas para facilitar o nascimento do grupo podem ser das mais variadas. Cabe ao mesmo grupo com mediação do facilitador achá-las. Em Abya Yala, por exemplo,

uma estratégia muito clara foi manter o espaço de treinamento juntos. Primeiramente ministrado pelos diretores e posteriormente elaborado em conjunto. Isso lhes permitiu elaborar uma linguagem criativa em comum e o conhecimento de si e dos outros.

Desde esse ponto de vista: “Parece que o tempo que os atores passam juntos numa escola é tão importante, ou mais, do que a apreensão de certas técnicas.” (FERAL, 2010, p.175). Eu vou ainda mais longe e me atrevo a dizer que a apreensão de técnicas que não estão acompanhadas da apreensão do sentido de grupo vai contra os princípios mais básicos do teatro.

4.4 Trans-formação libertária: *po’ deixar comigo*

A reflexão reichiana sobre a educação deposita suas esperanças na preservação das funções básicas da vida – amor, trabalho e conhecimento -, propondo como meta suprema preservar e recuperar a auto-regulação e o florescimento da liberdade. ‘A liberdade não tem que ser conquistada, dado que existe espontaneamente em todas as funções da vida. O que é preciso conquistar é a eliminação de todos os obstáculos à liberdade’. (SAMPAIO, 2007, p.86)

Auto-regulação⁷⁵ e liberdade, dois conceitos chave para os processos de *trans-formação*. No entanto não é tão simples como dizer que o ser humano, o ator, pode se auto-regular e que, portanto não precisa estabelecer relações de poder com os seus companheiros de criação, seja para se submeter ou para submetê-los.

A forma como nascemos e crescemos e ainda pior, como somos educados em nossa sociedade, salvo raras exceções, preconiza a padronização do comportamento estabelecendo regras sobre o que está certo ou errado, tirando do ser humano a capacidade nata de se auto-regular.

As mesmas pessoas que são treinadas por anos para não confiar em suas percepções, são as que em um processo de *trans-formação* ficam esperando um comando. Se sentem perdidos,

⁷⁵ Sobre a auto-regulação: O conceito de auto-regulação, no pensamento reichiano, possui um sentido mais completo. A vida, para Reich, caminha em direção ao crescimento e ao novo. Assim, a auto-regulação não implica apenas a volta ao estado de equilíbrio, mas a possibilidade de um impulso para a mudança. “A diferença entre a vida orgânica e mola inanimada mecanicamente retesada é que o *ser vivo pode gerar nova tensão por si mesmo*. A auto-regulação, portanto, significa simultaneamente manutenção e criação.” (SAMPAIO, 2007, p.66)

desamparados e até com raiva caso o facilitador não seja quem dirige a dinâmica grupal e estabeleça os limites.

Dentro do grupo não basta só dizer, “você são livres, se apropriem dos seus processos de aprendizagem”, é necessário procurar juntos as formas de recuperar e preservar a liberdade individual junto com a autonomia e confiança na auto-regulação.

É provável que um processo de *trans-formação* pautado na liberdade, auto-regulação e autonomia do indivíduo sem passar por uma fase de adaptação termine de forma negativa devido a nossa necessidade de sermos comandados. A respeito, Sampaio (2007, p.76) aponta:

A autonomia do educando só é viável dentro de uma proposta mais ampla de educação pela auto-regulação, que preserve nas novas gerações não só a sua capacidade de escolha, mas também a sua curiosidade natural. Uma vez destruída esta função, qualquer tentativa de não-diretividade resultará em inércia, rebeldia e vandalismo, favorecendo à educação autoritária argumentos fundados na situação que ela mesmo gerou.

Vivi na própria pele essa realidade no primeiro dia que ministrei aulas. Eu disse para os alunos tomarem um tempo sozinhos para chegar na sala, se preparar, entrar no ambiente de trabalho. Enquanto isso, eu também procurei um lugar no espaço e comecei me preparar para a aula. Eles não sabiam o que fazer, alguns simplesmente continuaram conversando, outros se olhavam entre eles e uma boa parte deitou e ficou com preguiça.

Posteriormente num outro momento pedi para eles trazerem alguns textos, algo de que gostassem muito, que tivessem muita vontade de falar. Deixei a escolha livre. Resultado: na aula seguinte só poucos os trouxeram. Chegaram inclusive a sugerir que era melhor eu propor os textos porque saberia o que era melhor para cada um. Nesse momento percebi quão acomodados estamos a respeito de nossa falta de liberdade. Como resultado não suportamos a não diretividade. Há uma necessidade de que alguém nos fale o que precisamos fazer.

Precisamos trans-formar a necessidade de sermos dirigidos em auto-regulação. Os processos de *trans-formação* em liberdade serão possíveis “em uma relação de confiança, na certeza de que o sujeito verdadeiramente livre e autônomo escolherá melhor. A liberdade não pode ser

limitada por receios de que o homem se mostrará incapaz para a vida”. (SAMPAIO, 2007, p.77)

Pressupõe-se também que a comunicação dentro do grupo e a tomada de decisões acontecerão de forma horizontal. O ator conquistará maior autonomia criativa. Ainda com um professor como guia, facilitador, diretor, este não estará no topo de uma hierarquia imposta, mas numa liderança entendida como “algo que é, além de emergente, também circunstancial, temporária, descartável e recorrível.” (FREIRE, 1990, p.43).

4.5 Trans-formação no engajamento: política e criação

Engajamento social, engajamento ético, existencial, dentro do grupo, de como tu quer transformar essas relações que já estão dadas, que estão impostas por esse pensamento dominante, então de que maneira tu vai fazer. Claro, porque se a tua linguagem é o teatro, tu tem que investir e te engajar nisso, na descoberta de que maneira o teu corpo vai traduzir essas aspirações, essas ideias, essas questões, porque tu vai traduzir isso em arte, no teatro. Então existe todo um trabalho na questão do engajamento teatral, corporal, artístico, e sempre se estimulando isso, como ator e encenador. (FLORES - entrevista, 2013)

Paulo Flores aponta aqui dois tipos de engajamento, o que tem a ver com a realidade social e política na que se vive, ou seja, o compromisso ético que o artista tem no questionamento da sociedade. Por outro lado, está o engajamento em relação a sua própria arte, à formação. É nesse corpo, nesse ser que vai transcorrer o discurso referente ao engajamento ético, que é necessária a trans-formação para contar as histórias que lhe dizem respeito:

Tem justamente essa questão, não há uma separação, tem coisas que enquanto ator tu vai procurando te apropriar de novas técnicas, mas que elas estão muito ligadas à questão enquanto cidadão, coisas que tu vai te dando conta do mundo em que tu vive. Questões que são muito latentes e que a gente simplesmente ignora. (HAAS- entrevista, 2013)⁷⁶

O ator precisa ter conhecimento do que se está vivendo social, econômica e politicamente no seu bairro, na sua cidade, país, e precisa saber também como artista se apropriar de seus processos formativos.

⁷⁶ Entrevista realizada à atadora Marta Haas do grupo Ói Nós Aqui Traveiz no dia 21 de fevereiro de 2013, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Só ele saberá quais são suas necessidades e vai procurar espaço tanto fora como dentro do grupo para viver as experiências que lhe são necessárias como, por exemplo, ampliar sua experiência cultural, diversificar ou aprofundar suas referências ou ainda adquirir novas técnicas. Tudo isso faz parte do engajamento.

Em Yuyachkani é utilizado o conceito de *cultura pessoal*. Se referindo ao engajamento do ator com relação a seu contexto e especialmente com relação àquelas coisas que perpassam sua formação. Ele é responsável por conhecer suas habilidades e fraquezas e trabalhar a partir desses pontos.

4.6 Trans-formação na diversidade: o mar de mil azuis

O mar é um, mas não há uma cor só, o fundo muda a cor da água, a composição, mas tudo é mar.⁷⁷

A sociedade tende a nos homogeneizar, qualificar e encaixar de acordo com critérios arbitrários. Ainda que pareça contraditório quanto mais respeito pela diversidade, maior evolução do coletivo, do grupo.

Acredito em uma pedagogia que resgata a particularidade do sujeito no coletivo e que visa a um permanente trânsito entre os dois de forma natural.

É possível desenvolver a sensibilidade para caminhar naturalmente do particular ao grupal:

A sua sabedoria não consiste em colocar o barco ideológico e moral no rumo do meio-termo, mas saber quando é a hora de se associar aos outros e quando é o momento de se distanciar, quando é o tempo de pensar em si mesmo e quando é a hora de esquecer de si. (FREIRE, 1990, p.41)

Voltamos aqui ao conceito de auto-regulação apresentado anteriormente. Se o sujeito está em contato com suas necessidades individuais e sociais, se os seus processos estão acontecendo em um ambiente de respeito e liberdade, ele pode se responsabilizar por si, discernindo quando é preciso participar e quando se recolher, sem a necessidade de um comando externo que lhe diga o que fazer.

⁷⁷ Poema próprio.

O percurso do indivíduo para o grupo e deste para o indivíduo mistura uma série de necessidades individuais e coletivas em que se procuram os pontos de encontro, mas também se valoriza o desencontro. Este último é visto como potência criativa.

Se todos tivessem a mesma opinião, tivessem as mesmas facilidades técnicas e não fossem aceitos diversos interesses perderíamos a noção de grupo, que é bem diferente de uma massa na que os sujeitos não questionam, não se transformam e entram na inércia do senso comum. Aceitar com agrado a diversidade é uma mudança de paradigma na sociedade em que vivemos, na qual nos vemos submetidos a regras globais que não respeitam o diferente.

Mudar a forma como nos relacionamos com os outros, as formas como assumimos o poder é um processo de *trans-formação* constante que está na contramão do que em geral ouvimos todos os dias. E digo constante porque como coloca Tânia Farias “se tu desistir, tu dá mil passos para atrás, porque a coisa contra é muito forte” (FARIAS - entrevista, 2013)

4.7 Trans-formação na individualidade: sem tesão não há solução

Eu acho que de alguma maneira tenho uma relação muito intensa, muito energética e apaixonada, quase passional com o teatro e com o grupo, com esse encontro, que foi quase como um encontro, como encontrar-se, encontrar um caminho, deixar de ser estrangeiro no mundo, um pouco assim. (FARIAS - entrevista, 2013)

Utilizo no título o livro de Roberto Freire *Sem tesão não há solução* (1990) devido ao fato de não conseguir imaginar uma pedagogia ascética, sem tesão. Entendo a palavra tesão como a paixão e prazer na realização de alguma ação ou processo.

No texto inicial Tânia Farias comenta ter achado no Ói Nós um lugar para se encontrar, uma pátria com a que estabelece uma relação de paixão. Nessa relação ela se transformou em atriz e se reconstruiu como pessoa.

As mudanças operadas pelo tesão no trabalho artístico, pelo engajamento político e criativo, pelas possibilidades de mudança que o teatro oferece viabilizam a existência libertária no grupo.

Há a necessidade de procurar o que te move, o que te produz tesão. O engajamento trilha esse caminho, nos engajamos quando sentimos tesão por aquilo, não é uma prática porque sim, mas porque vem do prazer.

É preciso, no entanto, reconhecer a diferença entre a utilização do prazer, como referencial pedagógico, e a busca de deleite puro e simples, como um fim em si mesmo. O que se procura não é o gozo momentâneo, mas a satisfação duradoura presente na atividade engajada que segue o ritmo das necessidades naturais, em um ambiente favorável à vida. (SAMPAIO, 2007, p.79)

Ter o prazer e o tesão como princípios não implica na inexistência do desprazer. No entanto, a busca é para que o desprazer seja apenas parte da angústia característica anterior a uma resolução.

A formação prazerosa cumpriria o ciclo de uma ação vital, inicial, crescendo de tensão e carga energética, que levará ao relaxamento, condição para iniciar uma nova carga. O ciclo vital é pensado tanto para o sujeito como para o grupo.

Assim, “memória e técnica pareceram, em determinados momentos, de importância secundária em benefício da paixão e da alegria (Gerard Laurent), componentes essenciais da aprendizagem”. (FERAL, 2010, p.177) Elementos como alegria, prazer e tesão, são característicos aos seres humano livres.

4.8 Trans-formação no corpo: ou como derrubar o colonizador que levamos dentro

Não existe tema que seja mais importante de ser tratado, do que fazer esse corpo se sentir potente, se sentir afirmativo. Sentir que ele pode entrar no jogo com outro. Sem medo. Ele tem direito. Assim como tem direito à voz. Ele tem direito ao espaço que ele ocupa. É quase como existir pedindo desculpas. Eu penso que esse trabalho com o corpo é um processo de construção de cidadania. (FARIAS – entrevista, 2013)

Coloquei anteriormente a necessidade da *trans-formação* acontecer primeiramente no sujeito. Agora a proposta é que sendo nele, ela começa pelo corpo. Tomando corpo num amplo sentido, corpo físico, corpo sutil, corpo sensível, corpo pensamento. Não deixando a cabeça tomar conta de tudo, ela é mais uma parte, importante, mas não a única a reger nosso comportamento. “O corpo é inteligente, a mão pensa, o seio pensa, nós pensamos, quer dizer, a nossa afetividade está em todo o corpo”. (FARIAS- entrevista, 2013)

O trabalho começa por fazer entender ao sujeito que ele tem o direito de existir, de ocupar um lugar no espaço, que o seu corpo é seu território e que por anos foi colonizado, tolhido nas suas funções. Ai é preciso fazer com que o corpo se saiba livre, se saiba lúdico, se saiba potência. Que o ator habite o corpo.

A colonização do corpo vem das normas sociais que nos são impostas desde pequenos, “não sente desse jeito”, “não grite”, “não corra que vai cair”, “não suba”, “não encoste nos seus genitais”, “feche as pernas”. Também vem da automatização da vida em que tudo é feito do mesmo jeito sempre, rotinas que se repetem e nas que geralmente o corpo fica largado dando espaço só para a cabeça (TV, vídeo game, celular). Com o tempo nossa expressividade fica limitada a uns poucos gestos.

Daí que a *trans-formação* do ator precise passar pela descolonização dos corpos tolhidos possibilitando abrir o caminho para o encontro com a vida.

Da mesma forma que o indivíduo de nossa sociedade, hoje levanta muros e grades para proteger sua família e seu lar, tornado-se ele mesmo um prisioneiro em sua casa, o homem encouraçado erige sólidas barreiras de proteção contra a angústia causada pela formação antívida, que o impedem de se conectar com seus sentimentos mais íntimos, com suas funções naturais, assim como com o mundo a sua volta. Torna-se cativo de sua própria couraça, preso a uma série de atitudes, ideias e formas de sentir pré-estruturadas, repetições aprendidas por meio de uma educação cuja função é domesticar. (SAMPAIO, 2007, p. 62)

Nossos corpos são um reflexo dessa domesticação. O trabalho de descolonização não age só sobre o corpo físico, ele reverbera em todo o indivíduo, incluindo suas convicções e a forma de agir na sociedade.

Acredito na busca por um corpo flexível, móvel, que desenvolva suas potências. Um corpo capaz de se trans-formar, que saia do imobilismo ao que estamos submetidos e naturalmente caminhe a uma revolução interna e em consequência grupal.

Não considero necessário o corpo virtuoso, de fato, até pode sê-lo. Mas o que o teatro precisa é um corpo que tenha recuperado sua vida e sua auto-regulação.

4.9 Trans-formação do processo criativo: o desafio cênico

“Ensinar já é encenar; encenar é ainda ensinar. Não dissocio os dois atos: encenação e formação do ator”. (LASALLE; RIVIÈRE, 2010, p.5)

Não necessariamente toda a formação acontece na realização de um projeto cênico, mas a prática teatral é um importante componente pedagógico nos processos de *trans-formação*.

Coloco o nome de *desafio cênico* precisamente porque é na encenação vista como desafio que a *trans-formação* acontece. Não falo daqueles processos hierarquizados em que o ator tem um mínimo de liberdade criativa, mediados pelos discursos e estruturas de poder. Falo dos processos de um ator criador, responsável pela criação tanto como as outras pessoas que compõem o projeto. É nesse processo que o ator se propõe o desafio de adquirir novas técnicas, da convivência com a diversidade, do aprendizado pela experiência e até de mergulhar no estudo de outras disciplinas que dialogam com a proposta cênica.

Saber que aquilo que estou aprendendo vai ter um lugar de experimentação incentiva o ator a estudar. Não é aprender história pela história, por exemplo, mas porque é necessário saber de que se está falando, entrar em cena é defender uma tese como colocou Farias (entrevista – 2013). Então se é necessário saber de história, de matemática, de física, de psicologia, é isso que vai ser estudado e ainda se é necessário adquirir novas técnicas como o canto, artes circenses, instrumentos... É do desafio cênico que vão surgir essas necessidades.

O processo pode ser também ao inverso. O ator sente a necessidade de trabalhar o contato com o público, a interação, então se procura um desafio cênico que possa lhe proporcionar essa experiência.

A experiência vinda de um processo de criação grupal em que o ator teve uma participação ativa não se esvaece quando a peça acabar. A experiência fica porque passou pelo corpo e é possível aceder aos saberes gerados.

4.10 Trans-formação no compartilhar: o desafio pedagógico

O trabalho de voltar atrás e pensar que tenho que explicar o que tenho construído dentro do grupo durante muito tempo, é uma coisa muito importante. Aprender a explicar, porque a gente aprende com aquilo que a gente está fazendo.⁷⁸ (GONZÁLEZ- entrevista, 2013)

Como aponta Oscar González de Abya Yala, compartilhar a experiência de aprendizado vivida no grupo exige dele uma organização desse saber e nessa re-organização e prática pedagógica, ele aprende.

O desafio pedagógico coloca o ator na posição de se preparar na teoria e na prática da criação e das relações de aprendizado. Faz com que ele que já passou pelo corpo os princípios de trabalho precise encontrar as estratégias para facilitar a seus alunos viver uma experiência a partir de sua re-elaboração pedagógica.

Não é só uma forma de compromisso artístico, mas também ético, que provêm da necessidade de compartilhar descobertas e de se abrir à sociedade na qual vive, ou ainda a seus próprios companheiros.

Visto dessa forma, a aprendizagem não estaria nele, o ator que orienta, mas estaria

em construção num jogo entre todos. (...) O processo que se dá é construído por todos, e dentro desse processo, tu como orientador, como coordenador, tu é aprendiz. E tu aprende muito o tempo todo. . Acho que é isso que faz ser tão rico e ser algo que tu pensa ‘não dá pra não fazer’. Não dá pra dizer ‘não, está dando muito trabalho, não vou mais fazer isso.’” (FARIAS - entrevista, 2013)

⁷⁸ Original em espanhol, tradução minha: “Pero ese trabajo de volver y pensar que tengo que explicar esto que he construido dentro del grupo durante mucho tiempo, es una cosa muy importante, el aprender a explicar, porque uno aprende de lo que uno está haciendo.”

Precisamos pensar no desafio pedagógico como algo inerente ao aprendizado teatral. Não só aqueles que estudam licenciatura deveriam estudar os processos de formação. Ana Correa do grupo Yuyachkani em entrevista com Narciso Telles fala sobre isso:

É isso que eu digo permanentemente aos alunos: roubem os princípios e experimentem em vocês, porque o caminho natural de um ator ou atriz é ser professor. É o caminho natural dos artistas no Peru, os bailarinos mais experientes ensinam aos jovens, por isto eu tenho que preparar vocês e dizer que não levem o que digo, podem escrever, mas experimentem, porque o que eu estou ensinando é o que eu tenho experimentado. (TELLES, 2008, p. 53)

4.11 Trans-formação nas conexões: ou de como deixar a porta da casa aberta

*Aquí está mi casa abierta,
hay un plato por ti en nuestra mesa,
sombra de árbol para tu cabeza,
libro abierto tu vida a mi puerta
Guardabarranco⁷⁹*

Hoje em dia não temos como pensar na formação de um indivíduo desconectado dos processos políticos, econômicos, sociais e artísticos que acontecem na região latino-americana.

Numa era de muita informação e pouca comunicação e diálogo, o teatro pode proporcionar o espaço para o encontro e a convivência que nos permita compartilhar sobre nossa cultura e sobre nossos processos criativos.

A *trans-formação* deve estar pautada num espírito de troca entre as diferentes experiências pedagógicas latino-americanas com o intuito de fazer as conexões, considerar as semelhanças e diferenças e aprender conjuntamente.

A dificuldade ao acesso a outras experiências teatrais latino-americanas dos anos passados vem sendo cada vez menor em termos de acesso à informação. Nos resta então estabelecer os contatos diretos, pessoais, de encontro que se bem estão em aumento, precisam ser muito mais frequentes.

⁷⁹ Letra da música *Casa Abierta*, do dueto nicaragüense *Guardabarranco*. Integrantes: Kátia e Salvador Cardenal.

Todo processo trans-formativo hoje em dia, não pode ignorar que na nossa região, dia-a-dia, são vividas experiências das mais diversas, teatralmente falando, e estamos na obrigação ética de procurar conhecê-las e dialogar com elas.

A formação não pode estar isolada do que está acontecendo na região e todo esforço será pouco para entendermos que nós somos os criadores do teatro latino-americano e com ele os criadores de novas pedagogias sustentadas na experiência dos grupos que ao longo dos anos visaram encontrar uma forma de se engajar como sujeitos-artistas.

5 Considerações finais

A questão não é aprender algo. A questão não é que, a princípio, não saibamos algo e, no final, já o saibamos. Não se trata de uma relação exterior com aquilo que se aprende, na qual o aprender deixa o sujeito imodificado. Aí se trata mais de se constituir de uma determinada maneira. De uma experiência em que alguém, a princípio era de uma maneira, ou não era nada, pura indeterminação, e, ao final, converteu-se em outra coisa. Trata-se de uma relação interior com a matéria de estudo, de uma experiência com a matéria de estudo, na qual o aprender forma ou transforma o sujeito. (LARROSA, 2010, p.52)

A necessidade de trazer à tona parte dos saberes que estão sendo gerados em Latino-américa me impulsionou a fazer este trabalho. Fico incomodada com a pouca integração entres os países da região, com o desconhecimento de grupos que não têm nem um nem dois anos de atuação, mas mais de duas e até quatro décadas.

Ainda com os esforços realizados até hoje na busca dessa integração falta muito caminho por percorrer. Tentei com esta tese avançar alguns passos nesse caminho, mesmo que discretamente.

Conhecer e trabalhar com os grupos Abya Yala da Costa Rica, Yuyachkani do Peru e Ói Nóis Aqui Traveiz do Brasil foi positivamente um grande desafio. Devido a todos terem uma longa trajetória, seu histórico é muito rico e estão em constante mudança. Tudo e qualquer coisa que eu possa falar sobre eles é transitória.

Essa transitoriedade, esse espírito de mudança está impregnado em suas pedagogias. Vindas e fundamentadas no saber da experiência, nos abrem um campo de trânsito entre o fazer e o compartilhar as descobertas desse fazer.

No primeiro capítulo com as *palavras que (me) fazem sentido* esclareci uma série de termos que seriam utilizados ao longo da tese e que de alguma maneira demarcam o campo de ação. Conceitos como trans-formação, experiência, saber da experiência ou ainda Latino-américa perpassam todo o trabalho e ajudam a entender os processos pedagógicos nas agrupações.

O segundo capítulo que foi dedicado a: Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz apresenta um percurso pelo seu histórico, dando relevância àqueles momentos em que o paradigma sobre a *trans-formação* sofreu mudanças.

O estudo de suas trajetórias foi fundamental para a elaboração do terceiro e último capítulo, já que é na reconstrução das histórias que consigo vislumbrar princípios de trabalho que vão se firmando ao longo do tempo.

Algumas características grupais foram marcantes, como por exemplo, a passagem de várias gerações de atores pelo Abya Yala; diferente do Yuyachkani em que o elenco é estável ou ainda do Ói Nóis que é espaço de um fluxo constante de pessoas.

Os três grupos foram fundados e atuam em contextos diferentes, no entanto, tem como característica comum o engajamento tanto no que diz respeito à vida política do país como o que se refere ao treinamento do ator. Há também nos três a busca pela autonomia do ator como criador, responsável por suas escolhas e pelo seu papel dentro do grupo.

Chama-me a atenção a ênfase que as três agrupações têm no compartilhamento da sua experiência. Incentiva-se a que os atores sejam facilitadores de processos fora ou dentro do coletivo. Para tal eles precisam organizar seus saberes, questioná-los, prová-los, transformando a pedagogia em lugar de aprendizado tanto para quem participa como estudante, como para o ator que facilita o processo.

Outro fator a considerar é o esforço que realizam para manter espaços de discussão e troca com os *teatros* latino-americanos. Existe a preocupação por divulgar o trabalho e conhecer o dos outros, por estabelecer redes de comunicação que nos tirem do isolamento no qual vivemos durante muitos anos e voltar o olhar para a nossa região.

No capítulo final propus uma série de princípios para a *trans-formação* do ator. Partindo da experiência dos grupos e da minha como professora, tentei apontar àqueles que servissem para pensarmos os processos pedagógicos em diversas instâncias formativas.

Como professora universitária, evidentemente tenho uma preocupação em como estão se desenvolvendo as pedagogias do ator na academia. Por isso, procurei elaborar os princípios de forma tal que outros professores pudessem refletir sobre eles e existisse a possibilidade de levá-los a seu campo de trabalho.

É preciso pensar a pedagogia do ator em um ambiente libertário, em que se trabalha para que o grupo estabeleça dinâmicas baseadas no respeito à diferença, contrário à homogeneização e em que o espaço seja constituído como espaço de resistência. Resistência à inércia na que vive nossa sociedade, resistir ao conformismo na aprendizagem, ao excesso de informação em detrimento da experiência, ao tempo medido em termos monetários, ao isolamento e ao egoísmo que impossibilitam o trabalho grupal.

Os princípios baseiam-se na pedagogia que convive no sujeito, no grupo e no contexto. Tal como aqueles círculos excêntricos em que há um ponto de encontro que conecta as histórias pessoais, grupais e sociais.

Finalizada esta pesquisa, posso responder que sim às minhas perguntas iniciais de se nos grupos estão sendo gerados saberes a respeito da formação do ator. E respondo que sim é possível nos apropriarmos de algumas de suas propostas pelo viés dos princípios que podem ser pensados em diferentes espaços pedagógicos.

A capacidade de trans-formação, adaptação e mudança seja talvez o pano de fundo para toda essa pedagogia. Os tempos mudam, o teatro muda e com eles as necessidades do ator. É uma adaptação sem se trair eticamente. Não é seguir o ritmo dos tempos, mas precisamente resistir a eles naquilo que nos afasta das relações e da comunicação.

A formação do ator como espaço de resistência em contraposição com as práticas pedagógicas proliferadas pelo discurso hegemônico levam-me a refletir caminhos pedagógicos possíveis em maior consonância com o sujeito e suas necessidades, e dele partir para o grupo e a sociedade. Esse percurso é em si um ato revolucionário.

Evidentemente a proposta pedagógica tem um viés pessoal intimamente relacionada à minha forma de conceber o teatro, o ator e seus processos. Não poderia ser de outra maneira, já que por um lado falo sobre *trans-formação* enquanto eu mesma estou sendo trans-formada.

Fruto dessa mudança acrescento às considerações finais o que chamei de *Licença poética*, pequenos textos surgidos ao longo desta viagem que foi o doutorado e que por não contarem com a formalidade do caso, não encontrei outro lugar que não este para expressá-los.

Licença poética

Contra todo protocolo acadêmico, contra toda formalidade de pesquisa escrevo estas linhas, ainda com lágrimas nos olhos, não uma nem duas, mas um mar de lágrimas que me tomou por assalto ao assistir novamente o DVD da peça O Amargo Santo da Purificação, criação coletiva do Ói Nós Aqui Traveiz.

Utilizei o termo *experiência* desde o início deste trabalho e posso dizer que neste momento estou vivendo uma *experiência*, dessas que passam em você, dentro de você. Utilizei também o termo *trans-formação* e posso dizer que esta pesquisa me trans-formou como pesquisadora e como ser humano.

Vi os princípios de trabalho dos quais o grupo fala aplicados claramente numa encenação de forma tão natural, interiorizados pelos atores. Coisas como o olhar, o contato humano, o discurso engajado, vinham em perfeita consonância com a forma. Forma e conteúdo em diálogo. Um conteúdo não só sobre a história a ser contada, mas um conteúdo ético e estético.

Chamei este espaço de licença poética, porque sinto que na academia faz falta mais poesia, mais coração e um pouco menos de cabeça. Lágrimas e risos misturados com as palavras, com as citações, referências emocionais e referências bibliográficas convivendo juntas.

Esses três grupos não só abriram o espaço para a conversa, para a leitura dos seus materiais, para assistir suas peças e participar dos processos, mas também um espaço dentro de mim para as perguntas, para as emoções que brotam de ver *teatros* lutando, criando, vivendo a arte, em fim, para a *trans-formação*.

Trans-formação pela experiência é isso, esse fogo no útero e essa quentura no coração, esse tremer do corpo e a avalanche de ideias criativas, temas... Essa vontade de fazer teatro, de construir o teatro em que acredito, olho no olho, pele com pele...

Não poderei ser a mesma depois desta tese, não pela tese em si, mas pelo caminho que fui percorrendo enquanto pesquisava, pelas pessoas, pelos saberes, pela dificuldade em escrever academicamente, pela luta interna em querer ser mãe da Amaya o dia todo e precisar me afastar dela que é vida, que é experiência pura, que é mestre, doutora, especialista no presente, precisamente para poder falar do teatro que é como ela, também vida.

É no conflito, no embate que as coisas se geram, nessa anarquia libertária do pensamento, em que, como nesta licença poética, a ordem das coisas tem seu próprios regimes internos, suas próprias normas internas, afastadas do senso comum, afastadas da formalidade, afastadas de um meio regrado pelo poder.

Por isso fecho este trabalho com um registro do meu diário de pesquisa que de alguma forma resume a experiência vivida por mim ao longo dos anos do doutorado:

Entrei lá e tanta liberdade de uso do espaço, de olhar, de não ser restrita em nada, me deixou um pouco fora de base. Como usar essa liberdade de pesquisa? Fico perdida, preciso de alguém me falando o que fazer e o que é proibido, ao que tenho acesso e ao que não. Recebo envergonhada os livros que me dão, eles estão dando os livros literalmente, todo esse rico material e eu não tenho que pagar...faço questão de comprá-los e sou impedida de pagar, mas como fazer? Entro no ensaio e não tenho indicação nenhuma e daqui a pouco estou cantando com eles, entrei no coro, decorei a letra e estou criando com eles. Ninguém disse sim ou não. Para esse momento eu não estava mais perdida, tinha entendido, eu vou até onde meu coração me leva, as portas estão abertas e não mediadas por um saber de mercado. Que difícil que é ser livre, que difícil que é ter a responsabilidade de decisão e não ser guiado por regras externas, mas por um senso interior do que é prudente ou não fazer! Assim me senti quando cheguei na Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

6 Referências Bibliográficas

Livros e capítulos de livros

ÁVILA, Roxana; KORISH, David. **Dramaturgia invisible**. Heredia: EUNA, 2008.

BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade**: a ação de Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. Tradução: Maria Helena Ribeiro da Cunha; Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

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

FREIRE, Roberto. **Sem tesão não há solução**. São Paulo: Fundação Peirópolis, 1990.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução: Alfredo Veiga Neto. 5ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LASSALLE, Jacques; RIVIÈRE, Jean-Loup. **Conversas sobre a formação do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MALDONADO, Consuelo. Os reflexos de um prisma: Considerações sobre o fazer teatral contemporâneo do Equador. In: BRIONES, Héctor; POVOAS, Cacilda. **Trânsitos na cena latino-americana contemporânea**. Bahia: Editora da UFBA, 2008. Capítulo VI, pp.107-120.

MARTINS, Marcos. **Encenação em jogo**. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

REIS, Ângela. Breve reflexão sobre o teatro de grupo no Brasil. In: BRIONES, Héctor; POVOAS, Cacilda. **Trânsitos na cena latino-americana contemporânea**. Bahia: Editora da UFBA, 2008. Capítulo IV, pp.85-90.

RODRÍGUEZ, Franklin. Apuntes para una poética del Teatro Latinoamericano. In: DEL TORO, Fernando. **Semiótica y Teatro Latinoamericano**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.

SAMPAIO, Zeca. **Educação e liberdade em Wilhelm Reich**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro: e o teatro de rua**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

TROTTA, Rosyane. **Ói Nóis Aqui Traveiz**: a história através da crítica. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

VARGAS, Arístides. Creación e identidad. In: MOLINA, Luis; ORTUÑO, Paco. **El autor ante el siglo XXI**. Madrid: Fundación autor 2000. pp. 16-19.

ZAPATA, Miguel. **El cuerpo ausente (performance política)**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

_____, Miguel. **Notas sobre teatro**. Lima: Grupo Cultural Yuayachkani, 2001.

_____, Miguel. **Raíces y semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

Artigos

ÁVILA, Roxana; KORISH, David. ¿Qué es un profesional en Centroamérica? **Revista Conjunto de la Casa de las Américas**. Havana, No. 131, pp. 24-29. 2004

CARDONA, Mario. Enrique Buenaventura: acerca de un “hombre de teatro” que transformó la enseñanza teatral en Colombia. **Revista Rhec**. Colômbia, No. 9, pp. 123-138. 2006

FERAL, Josette. A escola: um obstáculo necessário. **OuvirOUver**. Uberlândia, v.6. n.1. Jan-junh, pp.168-179. 2010. Tradução: Irley Machado

FÉRAL, Josette. Você disse “training”? **Revista O Teatro Transcende**. Blumenau / FURB, No. 12, p. 49-58. 2003. Tradução: José Ronaldo Faleiro.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, n.19, jan./fev./mar./abr, pp. 20-28. 2002.

RALLI, Teresa. Sobre el entrenamiento del cuerpo y de la voz. **El tonto del pueblo revista de Artes Escénicas del Teatro de los Andes**. Los Andes, No.3, mayo, pp.18-21. 1999. Entrevista realizada por Lena Bierregaar.

ROLDÓS, Santiago. En las tablas. **Hoja de Teatro Revista Ecuatoriana de Artes Escénicas**. Quito, año 6, No. 1, junio, pp. 07-17. 2006.

TELLES, Narciso. Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória. **Urdimento**, N.17. Setembro, pp. 143-149. 2011.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. Teatro laboratório para imaginação social. **Cavalo Louco**. Porto Alegre, Ano 5, No. 09, dez, pp. 03-07. 2010.

ZEPKA, Raquel. Escola de Teatro Popular: a história. **Cavalo Louco**. Porto Alegre, Ano 5, No. 09, dez, pp. 13-19. 2010.

Teses e dissertações

DE OLIVEIRA, Valéria Maria. **Reflexões sobre a noção de Teatro de Grupo**. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

DA SILVA, Fátima Antunes. **A imagem poética do Nuevo Teatro Latino-Americano: o caso do TEC e La Candelária**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Meios eletrônicos

ALCANTARA, Célia Nunes de. **Sobre o conceito de formação no trabalho do ator ou como nos tornamos aquilo que somos.** GT Educação e Comunicação No. 16. 28 Reunião Anual da ANPED, 2005, Caxambu, Minas Gerais. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/28/gt16.htm> Acesso em: 15 fev. 2013.

DICIONÁRIO Aurélio online. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/Principio.html> Acesso em: 30 jul. 2013.

DRAGÚN, Osvaldo. **Objetivos de la EITALC.** Disponível em: <http://usuarios.multimania.es/eitalc/objetivos.htm>, Acesso em: 31 mai. 2013.

EITALC. Disponível em: <http://usuarios.multimania.es/eitalc/objetivos.htm> Acesso em: 31 mai. 2013.

INDEX mundi. Disponível em: http://www.indexmundi.com/es/costa_rica/poblacion_perfil.html Acesso em: 22 jul. 2011.

INSTITUTO Brasileiro de geografia e Estatística. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/mapa_site/mapa_site.php#populacao. Acesso em: 01 jun. 2013

INSTITUTO Nacional de Estadísticas y Censos. Disponível em: <http://www.inei.gob.pe/>. Acesso em: 01 jun. 2013.

THE new economics foundation. The Happy Planet Index 2.0. 2009. Disponível em: www.happyplanetindex.org. Acesso em: 22 jul. 2011.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. Disponível em: <http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/testes/projetos.html>. Acesso em: 05 jun. 2013.

Entrevistas e comunicações orais

ÁVILA, Roxana. Entrevista a membros do grupo Abya Yala. San José, Costa Rica, 10 de setembro 2010. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

ÁVILA, Roxana. Entrevista sobre a formação do ator no Teatro de Grupo latino-americano. San José, Costa Rica, 30 de maio 2009. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. E-mail recebido na conta ginamonge@yahoo.com.

CASAFRANCA, Augusto: Entrevista a membros do grupo Yuyachaknai. Lima, Perú, 10 de agosto de 2010. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

CORREA, Ana: Entrevista a membros do grupo Yuyachaknai. Lima, Perú, 08 de agosto de 2010. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

FARIAS, Tânia: Entrevista a membros do grupo Ói Nós Aqui Traveiz. Porto Alegre, Brasil, 21 de janeiro de 2013. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

FLORES, Paulo: Entrevista a membros do grupo Ói Nós Aqui Traveiz. Porto Alegre, Brasil, 21 de janeiro de 2013. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

GOMEZ, Andrea. Entrevista a membros do grupo Abya Yala. San José, Costa Rica, 04 de setembro 2010. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

GONZÁLES, Oscar. Entrevista a membros do grupo Abya Yala. San José, Costa Rica, 20 de setembro 2010. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

HAAS, Marta: Entrevista a membros do grupo Ói Nós Aqui Traveiz. Porto Alegre, Brasil, 21 de janeiro de 2013. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

MÉNDEZ, Grettel. Entrevista a membros do grupo Abya Yala. San José, Costa Rica, 23 de setembro 2010. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

RALLI, Tereza: Entrevista a membros do grupo Yuyachaknai. Lima, Perú, 12 de agosto de 2010. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

ZAPATA, Miguel. Grupo, memoria y frontera. Palestra ministrada no Laboratorio Pedagógico de Yuyachkani, 04 de agosto de 2010.

ZAPATA, Miguel: Entrevista a membros do grupo Yuyachaknai. Lima, Perú, 11 de agosto de 2010. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.