



TÁTICAS DE ARTE-AÇÃO NO CONTATO ENTRE ARQUIVOS, CORPOS E  
TERRITÓRIOS

**André De Souza Macedo**



**TÁTICAS DE ARTE-AÇÃO NO CONTATO ENTRE ARQUIVOS, CORPOS E  
TERRITÓRIOS**

**André De Souza Macedo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Diana Araujo Pereira  
Coorientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Alai Garcia Diniz

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

Macedo, Andre de Souza.

Dramaturgia de Fronteira: táticas de arte-ação no contato entre arquivos, corpos e territórios / Andre de Souza Macedo. - Foz do Iguaçu, 2017.

210 f: il.

Orientador: Diana Araujo Pereira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História.

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos, 2017.

1. Teatro - Tríplice Fronteira (Argentina, Brasil e Paraguai). 2. Performance (arte). 3. Corpo como suporte da arte. I. Pereira, Diana Araujo. II. Título.

792:316.4(81:893:92)

CDU

André de Souza Macedo

**DRAMATURGIA DE FRONTEIRA**  
TÁTICAS DE ARTE-AÇÃO NO CONTATO ENTRE ARQUIVOS, CORPOS E  
TERRITÓRIOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Diana Araujo Pereira  
UNILA

---

Coorientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Alai Garcia Diniz  
UFSC

---

Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria  
UNILA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Gabriela Canale Miola  
UNILA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Regina Coeli Machado e Silva  
UNIOESTE

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017.

## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho às muitas pessoas que encontrei. Àquelas que me ajudaram a caminhar: as que me impulsionaram a enfrentar e superar os desafios da caminhada; àquelas que me seguraram a mão e serviam de apoio quando instável e, no desequilíbrio, busquei novas direções e escolhi caminhos desconhecidos. E ainda, as que estimularam os meus primeiros passos ou que simplesmente observaram minha trajetória, testemunhando meus passos.*

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Diana Araújo Pereira, pela generosidade e tranquilidade ao aceitar o projeto de um orientando indisciplinado e desterritorializado. Segue um agradecimento especial ao olhar sereno e aos sorrisos retribuídos durante as conversas, momentos de susto e de medo, nos quais precisei pedir socorro.

À Alai Garcia Diniz, por aceitar a coorientação. Aos incentivos e críticas durante o trajeto. Muito obrigado por me apresentar alguns textos de Diana Taylor.

Ao Núcleo Konstantin por me ajudar a engatinhar na arte do ator e do teatro até conseguir arguir, firmar o pé no chão. Às nossas investigações (in)formais do corpo, do tempo e da ação dramática. Esses anos foram imprescindíveis na minha trajetória.

Aos professores e mestres que me guiaram na continuidade e deslocamento pelo território da arte teatral. Me ajudaram a ajustar os passos. Ao curso de arte dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos colegas do curso de teatro que me tiraram do lugar de conforto e me acolheram com seus corpos, no universo caótico da criação artística, alterando meu olhar e amaciando minhas quedas: Iassanã Martins, Silvana Rodrigues, Sandino Rafael, Lucca Simas e tantos outros colegas da barra de 2009.

À Maria Berselli, por ter confiado “nos apoios” durante as práticas de *contato improvisação*, aos momentos filosóficos onde compartilhamos nossas sensações, desejos e experiências. Sou eternamente grato aos nossos encontros de segundas, quartas e sextas. Pelas primeiras experimentações do C.I. no trabalho criativo do ator, época em que, juntos, mergulhamos na investigação teórica, técnica e criativa, ainda durante o curso de graduação em teatro.

Às amigas e aos amigos que ouviram e testemunharam minhas inseguranças e crises durante o tornar-se adulto. Obrigado por me auxiliarem no processo de amadurecimento e por terem sido fantásticos, em especial pelas ensinanças da partilha. Às madrugadas, aos banhos de chuva, aos pores do sol vistos juntos, sentados lado a lado, bem como aos momentos onde o sol cedeu lugar a escuridão: situações diversas e periclitantes.

Um agradecimento as pessoas que existiram antes de mim e deixaram suas marcas (arquivos e repertórios) inscritos no mundo. Agradeço por terem dividido suas descobertas, dúvidas e saberes.

À Leidy Janaina Recalde, Aracely Sávio, Léo Pontes, Deborah Gier e Luiz Brasileiro, por terem auxiliado em momentos pontuais no processo empírico deste trabalho criativo e

epistemológico. Também à banca de qualificação, Prof. Fernando Faria e Prof. Paulo Renato, pelas recomendações. À Gabriela Canale pelos insights, eles foram singelos, mas iluminaram o caminho.

Um salve especial ao performer Thiago Lopez Turcatti, por ter topado colocar seu corpo em contato com o meu, por ter aceitado participar da criação durante a reescrita dramaturgica, e por deixar transparecer suas angústias. Certamente elas foram muito importantes e decisivas para nós. À Aracely Sávio pelas fotos utilizadas no terceiro capítulo e ao Luiz Brasileiro pela realização do vídeo que acompanha, em anexo, este trabalho. E ao Newton Camargo, pelas infundáveis consultas.

A minha família por ter ensinado os primeiros passos, por terem brincado, performatizado e dançado comigo os movimentos do início da vida. Agradeço por terem me proposto um caminho, mas principalmente, por não terem criado resistência para que eu buscasse um caminho distinto e próprio.

Às/aos transeuntes da Tríplice Fronteira, que durante os encontros na paisagem, palco onde testemunharam seus sonhos, imprimiram também seus repertórios corporais, deixando ecos de suas próprias intimidades. É bastante coragem.

## EPÍGRAFE

*Despertarê jo un dia con estas ruas entrañadas en min. Por ellas andarê como antes n'outras tantas ruas de la frontiera. Passarán meos passos como non passassem, como foessem un só i prolongado espreguiçarse. Non verê las personas que por min passam, non lles darê pelota a las gurias callexeras nin ellas me la darán. Las árvoles floridas me farán outoño, non se venderán a min las promocions de las lojas. Los carros mal los divisaré nel asfalto, lo bermexo nel semáforo i lo vierde de las follas se mesclando em miñas retinas reposadas. Passados años los estraños xa non me serán estraños nin estraño lles serê a elles, sien embargo alguna dificultá em la saludacióm. Xa non tropeçarê em las raíces que afloram nel camiño nin tampoco pisaré em falso los aguxeros negros que constelam meo traxeto baxo las estrelas. Los cachorros non latirán al meo pasar. Los filipeteros non me direcionarán seos bolantes. Los laçadores non me tentarán con seos puteros. Meos passos alternándose em la indiferéncia, los ollos de la rua a me acompañar caninos, acecho de sombra. Todos, desde meos piés haté lo viento, todos coñecedores de meo destino como si un código de barras. ¡Oh incerteza de solitú que desmotiba los xestos! ¡Oh ladrillos non rebelados a quiém de fôra! Mas esse istante xa lo bibí. Non lo bibieram por min. Ser ator em escena condicionado por los ollos que me bixilam. Meos propios ollos me bixilam.*

**Fávio Bargas**

## RESUMO

Este trabalho documenta o processo teórico-prático de uma pesquisa que tende ao marginal e ao desviante na construção epistemológica e artística. Para tanto, estabelecemos como objeto desta análise o percurso da criação poética denominada dramaturgia de fronteira, a qual nasce da aproximação do texto teatral *El Acompañamiento* (Gorostiza, 1981), com a Tríplice Fronteira. No caminho, buscamos mesclar nossas referências, textos e corpos com a paisagem que compõe o cotidiano e o imaginário deste território, com vistas à prática transcultural e descolonizadora. Observamos o texto teatral em sua relação com a paisagem local, onde estabelecemos uma série de sentidos a partir da memória do espectador. Ou seja, incluímos o espectador desde a produção artística para que vivenciasse posições novas no circuito de recepção. Através da potencialidade da performance nos aproximamos dos transeuntes da região para ouvir e registrar seus relatos, memórias e experiências acerca de seus sonhos (no plano íntimo), para transmití-los – no coletivo. Nossa operação foi a de incluímos suas vozes (arquivo) na (re)escrita da dramaturgia, num processo de colaboração e intermedialidade entre os diferentes arquivos/textos como renovação das metáforas que circulam na memória cultural desta paisagem. O corpo surge nesta criação, como uma pulsação que nos lembra da ética e da política que o contato humano e cultural requerem. Esta dramaturgia, que é um ato performático, inclui as vozes e os corpos no cotidiano da paisagem como texto, mostrando uma alternativa de resistência estética de descolonização dos sentires e dos saberes. Neste sentido assinalamos a etnoperformance como um método de pesquisa e a dramaturgia de fronteira como um espaço aberto a liminaridade entre arquivos e repertórios que se tocam e dançam, estabelecendo um espaço entre a estrutura e o caos, o controle e o descontrole, nos (des)limites do nacional, da ficção e do real, da vida e da arte. Esta dramaturgia é o resultado do cruzamento das bordas que separam as artes e uma prática provocada pelo atravessar as fronteiras, em relação ao território enquanto um corpo e dos corpos enquanto territórios a serem conquistados.

**Palavras-chave:** Dramaturgia de Fronteira. Tríplice Fronteira. Performance. Corpo. Descolonização.

## RESUMEN

Este trabajo documenta el proceso práctico-teórico de una investigación que tiende a lo marginal y a lo desviante en la construcción epistemológica y artística. Por lo tanto, establecemos como objeto de este análisis el percurso de la creación poética denominada dramaturgia de frontera, la cual nace de la aproximación del texto teatral *El Acompañamiento* (Gorostiza, 1981), con la Triple Frontera. En el camino, buscamos mezclar nuestras referencias, textos y cuerpos con el paisaje que compone lo cotidiano y lo imaginario de este territorio, con vistas a la práctica transcultural y descolonizadora. Observamos el texto teatral en su relación con el paisaje local, donde establecemos una serie de sentidos a partir de la memoria del espectador. Es decir, incluimos al espectador desde la producción artística para que experimente posiciones nuevas en el circuito de recepción. A través de la potencialidad de la performance nos aproximamos a los transeúntes de la región para oír e registrar sus relatos, memorias y experiencias acerca de sus sueños (desde un plano íntimo) y transmitirlos – en colectivo. Nuestra operación fue la de incluir sus voces (archivos) en la (re)escrita de la dramaturgia, en un proceso de colaboración e intermedialidad entre los diferentes archivos/textos como renovación de las metáforas que circulan en la memoria cultural de este paisaje. El cuerpo surge en esta creación, como una pulsación que nos recuerda la ética y la política que el contacto humano y cultural requieren. Esta dramaturgia, que es un acto performático, incluye las voces y los cuerpos en el cotidiano del paisaje como texto, mostrándo una alternativa de resistencia estética de descolonización de los sentires y de los saberes. En este sentido señalamos a la etnoperformance funcionando como un método de investigación y a la dramaturgia de frontera como un espacio abierto a la liminariedad entre los archivos y el repertorio que se tocan y danzan, estableciendo un espacio entre la estructura y el caos, el control y el descontrol, en los des-límites de lo nacional, de la ficción y lo real, de la vida y del arte. Esta dramaturgia es el resultado del cruzamiento de los bordes que separan a las artes y de la acción de atravesar las fronteras, en relación al territorio en cuanto un cuerpo y de los cuerpos en cuanto territorios a ser conquistados.

**Palabras-clave:** Dramaturgia de Frontera. Triple Frontera. Performance. Cuerpo. Descolonización.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – <i>Viejo Smoking</i> .....	49
<b>Figura 2</b> – <i>Curta metragem dirigido por Eduardo Morera</i> .....	50

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

<b>Fotografia 1</b> – Etnoperformance .....	98
<b>Fotografia 2</b> – Etnoperformance realizada em Foz do Iguaçu.....	100
<b>Fotografia 3</b> – Etnoperformance realizada em Puerto Iguazu .....	101
<b>Fotografia 4</b> – Etnoperformance realizada em Ciudad del Este .....	103
<b>Fotografia 5</b> – Dramaturgia de Fronteira .....	109
<b>Fotografia 6</b> – André e Thiago na <i>Plaza San Martín</i> .....	115
<b>Fotografia 7</b> – Ação com seringas .....	117
<b>Fotografia 8</b> – André e Thiago durante a ação de tirar sangue .....	118
<b>Fotografia 9</b> – André esperando intervenção dos transeuntes .....	120
<b>Fotografia 10</b> – Intervenção de transeunte.....	125
<b>Fotografia 11</b> – André no momento do abraço .....	139
<b>Fotografia 12</b> – André e Thiago – contato com a paisagem .....	141
<b>Fotografia 13</b> - Vista aérea do encontro entre os tres países.....	143
<b>Fotografia 14</b> – André e Thiago em contato .....	144
<b>Fotografia 15</b> – André em contato com transeuntes .....	146
<b>Fotografia 16</b> – Encontro de <i>Tuco</i> e <i>Sebastián</i> .....	147
<b>Fotografia 17</b> – Thiago e transeunte – <i>Cuánto custa tu libertad?</i> .....	150
<b>Fotografia 18</b> – André – Caminhante solitário .....	153

## Sumário

<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>12</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I – POÉTICAS DE RESISTÊNCIA .....</b>	<b>26</b>
1.1. Teatro Abierto: Metáfora, Simulação e Resistência Política .....	26
1.2. <i>El Acompañamiento</i> : Teatro para além do visível.....	39
1.3. Nuances da Intermidialidade na Obra <i>El Acompañamiento</i> .....	45
<b>CAPÍTULO II – TERRITÓRIO, DESCOLONIZAÇÃO E PERFORMANCE .....</b>	<b>65</b>
2.1. Territórios da Arte: Estética do Ordinário .....	67
2.1.1. Perspectivas contemporâneas: dramaturgia, teatro e performance.....	73
2.1.2. Tríplice Fronteira como território de criação.....	80
2.2. Descolonização e Performance.....	91
2.2.1. Etnoperformance: <i>Uma tapioca por um sonho</i> .....	98
<b>CAPÍTULO III - METÁFORAS E ESTÉTICA NA TRÍPLICE FRONTEIRA.....</b>	<b>108</b>
3.1. A Reescrita: o Processo de Criação da Dramaturgia de Fronteira .....	110
3.2. O Corpo .....	121
3.3. O “Contato Improvisação” no Corpo e na Paisagem .....	129
3.3.1. Do corpo-território ao território-corpo .....	139
3.3.2. Encontrar para sentir em conjunto.....	145
3.3.3. Do poético ao real.....	149
3.3.4. A Potência do encontro e da despedida .....	151
<b>RASTROS DE UMA PESQUISA (IN)CONCLUSÃO.....</b>	<b>157</b>
<b>BIBLIOGRAFIA E OUTRAS FONTES .....</b>	<b>162</b>
<b>ANEXO I – DIÁRIO DE BORDO DOS TRABALHOS PRÁTICOS .....</b>	<b>169</b>
<b>ANEXO II – TEXTO TEATRAL <i>EL ACOMPAÑAMIENTO</i>.....</b>	<b>198</b>
<b>ANEXO III – CDROOM DA DRAMATURGIA DE FRONTEIRA.....</b>	<b>210</b>

## INTRODUÇÃO

Desde a minha primeira incursão no fazer artístico, marcada pela inocência da infância, e depois de modo mais atento, na minha formação profissional, a relação entre as palavras escritas com as palavras faladas me encantavam. Esse fascínio convocava minha atenção e tempo. Numa espécie de brincadeira, escolhia um texto poético e o declamava na solidão do meu quarto. Esse momento de isolamento possibilitava uma experiência que, ao meu ver, criava alguma afinidade entre o texto/arquivo e a minha própria vida, numa fusão com os repertórios que pulsavam em meu corpo vivo. Nessas brincadeiras, no desejo de apropriá-lo e tornar aquelas palavras minhas, eu o atualizava. Nesse movimento, interpretava as palavras, ideias e metáforas do autor, tomando-as emprestadas e fazendo com que elas parecessem ecos do meu próprio corpo e pensamento. Era através do corpo que eu expressava e traduzia aquelas palavras para a minha realidade e cultura. Assim, encontrava e criava sentidos entre o que estava escrito e registrado pelo arquivo com aquilo que vivia em movimento e transformação no meu corpo. Em suma, era um jogo onde eu buscava encontrar o ponto de união entre as palavras escritas e os repertórios que o cotidiano, que me circundava, oferecia.

Alguns anos depois, já em 2009, ingressei para o curso de licenciatura em teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde então, tive a oportunidade de desenvolver e entender melhor como promover a articulação entre palavra e corpo no fazer teatral. Nessa fase, tive acesso a conteúdos que contribuíram imensamente para que eu pudesse compreender e explicar melhor aquelas pueris brincadeiras. Na graduação, conheci pensadores, artistas e tive a oportunidade de vivenciar inúmeras experiências, às quais me estimularam a repensar e rever minha relação com a prática artística. Passei a me perguntar: “Que tipo de arte gostaria de fazer?” Inclusive, perguntava qual a relação entre a arte e a sociedade. Entendi a arte como uma linguagem que se dedica a medir e traduzir as formas de relação e contato entre os seres humanos e os mundos percebidos, entre o orgânico e o artificial, entre a natureza e a cultura, entre a vida e a morte. Em relação a investigação em torno da palavra, as primeiras brincadeiras infantis puderam ser aprofundadas. Nessa época já havia tido outras referências e experiências para entender e explicar a ligação que existia entre elas e a vida, e dessa forma, buscava iluminar o processo de apropriação da palavra escrita para o músculo, do pensamento à ação, da ficção para a realidade.

No ano de 2013 participei, como ator, de uma pesquisa que investigava o aspecto

político da cena teatral em espaços públicos<sup>1</sup>, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da PPGAC/UFRGS. Durante os laboratórios, chegamos à ideia de realizar a inauguração de uma obra pública, visto que naquele momento eram recorrentes as cerimônias que inauguravam obras pela administração da Prefeitura de Porto Alegre. A montagem teatral se tornou uma cerimônia pública para a inauguração de uma escada que não tinha nenhuma relevância e utilidade para a maioria da população. Porém, no discurso colocávamos “a escada” como necessidade principal para o desenvolvimento da vida urbana na cidade. Falávamos muitas incoerências, pregávamos preconceitos e divulgávamos um delicioso coquetel a ser servido após o evento. O elenco não era tão grande, porém no dia da inauguração preparamos um elenco de apoio para atuar entre o público e manifestar certos comportamentos; e uma banda marcial para abrilhantar o evento. Nosso interesse era questionar o poder quase mítico que as figuras públicas adquiriam, e os projetos e discursos vazios que repetiam diariamente. Brincávamos com esse imaginário: personagens que de uma hora para outra ganhavam a simpatia e aceitação pública, tornavam-se até celebridades. São seres sem passado ou futuro, e simplesmente por serem citados na mídia (como o vereador ou prefeito, dentre outros), as pessoas passam a consumir e aceitar sua liderança. O espetáculo estava no limite entre a arte e a vida, já que a obra não assumia sua função artística e se pretendia real. Evidentemente, poderíamos cair no risco de que nossos discursos demagógicos pudessem ser assimilados por algum espectador desavisado. Os artistas e técnicos envolvidos mantinham a ação no sentido de defender a verdade do evento e da inauguração, bem como dos propósitos políticos da cerimônia, por mais infundados que fossem. O discurso se pretendia grandioso, porém o que era mostrado estava longe disso. A contradição era a nossa base, já que percebíamos que o discurso e a ação política andavam separados. Eu representava o mestre de cerimônia e mesmo sendo “cego” conduzia o evento e proclamava a beleza e funcionalidade da obra. Durante esse processo criativo, enquanto ator, vivenciei algumas experiências reais juntamente com os transeuntes anônimos da cidade. As apresentações ocorreram na frente do mercado público da cidade, ao lado da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Nessa obra artística, estávamos encenando o imaginário da política local. O público que passava, dialogava e entrava no nosso jogo. No entanto, poderíamos ter-nos perguntado se o espectador também poderia estar encenando algo, performatizando ou teatralizando a si próprio enquanto participante do evento, enquanto agentes de uma escrita narrativa, burlando

---

<sup>1</sup> Dissertação defendida por Evelize Mendes Felizardo na obtenção do título de mestre no PPGAC/UFRGS. Título: Em busca de uma “poética política” na cena teatral de rua contemporânea”. Orientada pela professora doutora Marta Isaacsson de Souza e Silva. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/104351>

e ironizando aspectos que nós ou eles próprios poderiam entender por participação na política e na arte, enquanto experiência compartilhada no cotidiano. Algumas vezes a arte esquece de fazer essas perguntas.

Além dessas inquietações, gostaria de nomear outra experiência que, ao meu ver, despertou o interesse na busca de contato com o espectador: Foi durante a produção da peça teatral *Quando eu Tinha*<sup>2</sup>, na qual utilizamos histórias pessoais do público que vinha assistir as apresentações. Suas histórias testemunhavam uma experiência a respeito de situações de morte, ou do que ela representava para eles, cujas memórias eram misturadas com as experiências sobre morte vividos pelos atores do espetáculo. A memória do espectador era inserida no espetáculo. No início da apresentação cada espectador era conduzido a uma cadeira, então lhe servíamos uma bebida (cachaça, para que pudéssemos criar um ritual de partilha entre atores e espectadores). Nesse momento entregávamos uma folha de papel em branco e uma caneta e pedíamos para que nos escrevesse uma história pessoal sobre o que a morte significava para ele. Após isso, recolhíamos a folha escrita e, na medida do possível, utilizávamos a sua narrativa como um tipo de texto a colaborar na construção do espetáculo. Ao final da apresentação, os espectadores vinham comentar que era muito interessante ver como a sua história se misturava com outras e compunham, junto com os movimentos corporais, a música, iluminação e figurinos, a dramaturgia do espetáculo. Como era uma obra aberta ao improviso e ao acaso, tínhamos uma espécie de roteiro que nos guiava. Porém, era do jogo e da relação com o espectador que o espetáculo acontecia.

Com essas experiências, investiguei alguns mecanismos de criação dialógica entre a arte e o ambiente onde ela está inserida. E nesse processo de aproximação, acontece um tipo de contato que permite pensar o espectador como sujeito ativo na recepção e também no próprio texto cênico. Os dois exemplos, descritos acima, foram possibilidades de questionar as formas de participação do espectador como agente na produção da arte. Investigamos colocá-lo em cena, porém de uma maneira indireta, utilizando a sua intervenção ou o seu imaginário. Foi o início de um caminho em direção ao espectador; entretanto a relação com o texto teatral, escrito de forma prévia, tal como o entendemos, havia ficado um pouco de lado.

Em 2014, passei a residir em Foz do Iguaçu, cidade que possui fronteira com a Argentina e o Paraguai. Logo ao chegar nesta região, presenciei uma situação num ponto de ônibus que convocou minha atenção. Era um final de tarde de domingo e último dia da 10ª

---

<sup>2</sup> Este espetáculo foi criado como conclusão de curso de Márcia Berselli, em 2012. Pode-se afirmar que ele foi o resultado das experimentações durante nossas práticas de contato improvisação. Sua estrutura se mostrou bastante aberta. Nele buscamos eliminar as hierarquias. Foi um processo baseado na colaboração.

*Feira Internacional do Livro de Foz do Iguaçu*. Enquanto aguardava a chegada do ônibus, alguns adolescentes, que vestiam ternos e que pareciam estar também saindo da Feira e voltando para casa, comentavam sobre os livros comprados. Um dos jovens exibia livros que ensinavam como investir na bolsa de valores. Este jovem tentava convencer aos outros que adquirissem tais livros. Inicialmente, não consegui entender como pode alguém tão jovem, de aproximadamente 15 anos, se tornar o porta-voz de um sistema marcado pelo lucro financeiro. Seu sonho de vida parecia ser mediado pelo sistema financeiro. Essa circunstância, somada ao fluxo comercial mantido por Ciudad del Este (PY), me deu a impressão de que a região da Tríplice Fronteira era marcada por um tipo de prática baseada no dinheiro. Essa primeira impressão foi um dos estímulos para determinar meu interesse em iniciar um estudo de investigação sobre essa região e iniciar um processo de criação artística que pudesse desenvolver e aprofundar o meu olhar em relação à situação observada no ponto de ônibus.

Provocado pelas experiências narradas acima, e por constatar que o campo artístico apresenta uma lacuna pouco ocupada na região, surgiu o desejo de investigar, de forma poética, o que as ruas podem nos esclarecer se o imaginário local dos sonhos/objetivos individuais são produtos do sistema capitalista. Ao me candidatar à vaga de aluno regular, neste programa de Mestrado, apresentei um projeto no qual eu também pudesse efetivar um retorno à palavra teatral escrita previamente e que, de alguma maneira, a investigação me permitisse cruzar a fronteira - linha política e imaginária - que separa o Brasil da Argentina e do Paraguai. Por ter grande admiração pela literatura dramática e pelo teatro que são produzidos na Argentina, me aproximei da obra *El Acompañamiento*, do dramaturgo Carlos Gorostiza, a qual foi escrita em 1981 para fazer parte da programação do primeiro ano do *Ciclo Teatro Aberto* (1981, 1982 e 1983), realizado na cidade de Buenos Aires.

Nossa proposta consiste em estabelecer vínculos entre a obra dramática *El Acompañamiento* (1981) e a paisagem da Tríplice Fronteira e encontrar momentos no texto para que outras vozes, formadas por experiências reais, pudessem juntas, compor uma narrativa poética sobre a região. Em decorrência desse desejo, o presente trabalho se propõe a estabelecer uma relação empírica e teórica que considere a observação, a escuta e o diálogo com fatores importantes para a criação artística e epistemológica mais horizontalizada e menos institucionalizada. Aqui, o processo criativo, as categorias conceituais utilizadas, e principalmente as relacionadas à performance e ao teatro contemporâneo, ajudarão a pensar um processo e uma maneira de produção que supere o texto escrito enquanto centralidade da criação cênica. Nossa exploração será no atendimento da linguagem, mas também na

aproximação desta com os impulsos que habitam os corpos aqui na fronteira, cujas experiências servirão para a reflexão sobre as artes cênicas de forma territorializada, fornecendo subsídios para uma teorização sobre as práticas culturais deste território, por meio do teatro e da performance.

Nossa proposta aposta na criação de um espaço comum entre a arte e a não-arte. Por isso, buscaremos um instante de compartilhamento, de participação e colaboração entre a arte e a vida: um espaço que possa ser de coabitação entre artistas e não-artistas, ou seja, atores/performers e espectadores. Para nós, esse espaço de intersecção potencializa a ideia de arte pública, a qual reivindica sua participação na criação discursiva da realidade.

Esclarecemos que nos alimentamos por práticas e pensamentos desenvolvidos em diversos campos disciplinares para encontrar nossos próprios caminhos. Um desses pensamentos que nos serviram de estímulo está em torno do conceito, mas principalmente no modo de fazer, do teatro colaborativo a partir da experiência do pesquisador e diretor teatral Antônio Araújo, no Grupo Teatro da Vertigem, onde se procura minimizar a autoridade do texto na produção, sem menosprezar a sua importância, mas colocando-o em equivalência com outros elementos que compõe a cena, tal como o corpo, cenografia, iluminação, etc. Se observarmos a história do teatro, constatamos que por muitos anos o texto ocupou uma posição de centralidade nos processos de criação teatral. Isso evidenciava sua autoridade em relação a outros elementos. No século XX, houve um abandono do texto teatral, justamente para valorizar o processo de encenação, o corpo do ator e a relação destes com os espectadores. No entanto, esse outro caminho levou a um distanciamento do texto e uma certa centralidade do corpo na produção. Nesse sentido, a partir da ideia de colaboração pensaremos a coabitação dos elementos e signos teatrais de forma horizontalizada.

Conforme o encenador Antonio Araújo (2011), fundador do Grupo Teatro da Vertigem, o processo colaborativo compartilha a autoria por todos, porém existem responsáveis por cada área. Da colaboração surgem as principais provocações, divergências e diferenças necessárias para que não seja criada uma obra que siga uma única perspectiva. Pode-se dizer que é necessário o exercício de ultrapassar as vontades pessoais, instabilizando-as, dando espaço para a voz alheia em prol do espetáculo. A partir disso, pensamos o projeto, como um processo de colaboração entre a produção e o território e vice-versa, para colocar o teatro em diálogo com suas próprias fronteiras, enquanto nos relacionamos com as fronteiras territoriais desta região. A construção teatral e performativa agindo em relação a realidade circundante. Entendemos que a arte está para o mundo, assim como o mundo está para a arte. É pela

relação que ambos se criam, já que só podemos ser autônomos com o outro; nos constituímos pelo contato.

Portanto, partiremos do conceito de teatro colaborativo, que visa estimular o fazer criativo enquanto um espaço de experimentação, horizontalidade e contato dialógico entre os diversos profissionais e signos que compõem a cena teatral para encontrarmos a polifonia gerada pelas diversas vozes e textos que o concebem. No entanto, a experiência que estamos propondo se aproxima e se afasta das práticas desses encenadores na medida em que a colaboração ganha novos significados, deixando-se envolver com as narrativas e gestos dos espectadores. Neste caso, nos permitirá compreender que a participação do espectador interfere na obra, realça ou nega o texto proposto, e pela sua reação auxilia na reelaboração do texto artístico final, durante o próprio acontecimento. Por isso, nesta pesquisa, buscaremos entender a relação entre os diversos textos e signos que compõem uma dramaturgia. Convém esclarecer que estamos utilizando a noção numa dimensão contemporânea, onde a dramaturgia se refere a escritura cênica e não somente a escrita dramática. Além disso, vamos além do texto teatral escrito a partir da improvisação do ator, das ideias do diretor ou dos objetos em cena. Nos interessa estabelecer uma relação de proximidade que considere o corpo, os sentidos e a memória do espectador. Ou seja, desejamos incluir o espectador desde a produção artística para que vivencie outras posições no circuito de recepção. Nosso projeto, contrasta com o conceito de autonomia estética e com as ideias que encerram a arte em si mesma, situação aprofundada com os processos de modernização.

Por isso, investigamos a relação que o artista e a arte promovem com o meio, tirando a absoluta autonomia de ambos, e os inserindo como materialidade para a construção simbólica de determinada comunidade. Ou seja, o artista estabelece uma relação de comunicação com o espectador e com o território, e conseqüentemente, estes interferem no processo artístico.

Se o teatro, enquanto linguagem, se completa no instante em que entra em contato com o espectador, na relação com que olha e serve de testemunha da ação, importa investigar mais sobre essa especificidade. No fazer teatral mais recente, o espectador parece ocupar, cada vez mais, um lugar de destaque na reflexão e na produção dos processos artísticos. Nestes estudos, é notável a diversidade de formas que incluem o público na ação, potencializando sua ação ativa na fruição e recepção da obra. A proposta de SELDEN (2001, p.66) adota a perspectiva onde “el receptor no es el destinatario pasivo de un sentido enteramente formulado, sino de un agente activo que participa en su elaboración”. Assim, atento a essa perspectiva investirmos no contato com o espectador, em suas próprias experiências e memórias. O corpo e a memória

do espectador para testemunhar os sentidos da dramaturgia em ação. De forma prática, as vozes e os corpos funcionam como uma espécie de ponte entre a encenação e o território. Queremos com isso criar fissuras, tornando translúcidos os limites tradicionais entre a produção e recepção artística, num movimento de desconstruir as barreiras que colocam a arte num campo autônomo.

Nosso trajeto será iluminado por teorias e práticas em relação ao fazer artístico contemporâneo, no que tange as artes cênicas, vemos que elas exploram, nas últimas décadas, diferentes formas de se relacionar com o espectador. Além disso, seremos orientados pelo olhar de pensadores que auxiliarão a compreender o território da Tríplice Fronteira, bem como daqueles que estimulam os vínculos entre subjetividades com o local onde se vive.

No primeiro capítulo, realizamos uma investigação teórica para auxiliar na leitura da obra *El Acompañamiento*, encontrando e atribuindo sentidos desde sua produção vinculada ao contexto sociocultural argentino e ao surgimento do *Ciclo Teatro Abierto*. Para embasar nossa discussão, fomos iluminados pelo pensamento de Rajewsky ao incluirmos a *intermedialidade* como ato tático para leitura da obra e do contexto sociocultural. Neste capítulo, estabelecemos as bases para interpretarmos o texto teatral, que inspirou esta pesquisa, a partir de uma prática *simulada* de resistência política e cultural (BRUIT, 1995). Na obra, que temos como objeto de estudo, o autor utiliza o drama para discutir o desejo da personagem *Tuco* em abandonar o trabalho industrial pelo sonho de ser artista, tornando-se cantor como Carlos Gardel. Por isso, se tranca em seu quarto, onde permanece afastado da família e do trabalho. No quarto, passa o tempo treinando sua voz e esperando um acompanhamento musical que nunca chega. Por outro lado, *Sebastián*, lutando para que *Tuco* volte à rotina e deixe de lado esse sonho, descobre-se com uma vida rotineira, cansado e incapaz de sonhar. *Sebastián* se vê refletido naquilo que *Tuco* não quer se converter. Nessa dialética, *Sebastián*, decide unir-se ao sonho de seu amigo e ajudá-lo a fugir da lógica do sistema. Numa de suas falas *Tuco* afirma ter o que falar, mas o meio que utiliza para isso é a arte. Por isso, mais que especularmos sobre as escolhas do autor, daremos os primeiros passos para entender a relação da arte como vínculo comunicacional entre os seres humanos. Portanto, investigar a obra em questão para encontrar aspectos que permitam revelar o que está potente nela, desde suas palavras, mas também naquilo que pode ser lido nas entrelinhas. A palavra por um lado cria imagens para o cotidiano, e por outro, revela o que já existe, pode funcionar como um bisturi para abrir uma fenda no que está submerso em um tecido, revelando aquilo que permanece potente em outras camadas da sociedade. No texto dramático, percebemos que existe uma operação de

atualização de *metáforas* (LIZCANO, 2006; PEREIRA, 2014) como *tática* (CERTEAU, 1998) de resistência política naquele momento histórico da Argentina.

Por isso, nos esforçaremos a entender o contexto sociocultural de elaboração do drama, para depois utilizá-lo como estímulo para a criação de um novo texto. Observaremos os fatores que influenciaram o autor para gerar as lógicas das personagens; as escolhas dos signos, elementos e espaços que permitem a criação das imagens e metáforas que sustentam a obra e revelam a “Potência” e tensão com o real (MAFFESOLI, 1990). Assim, o artista elabora seu discurso, criando a metáfora em relação dialética do homem com a paisagem, da qual retira imagens e gestos que sejam eficazes e potentes em conectar e revelar o comportamento do homem na apropriação da natureza que o cerca. Para LEZAMA LIMA (1988, p.51) “extraímos presenças naturais e dados da cultura, que atuam como personagens, que participam como metáforas”. O artista observa e traduz para a linguagem artística, interpretando ou mediando as diversas vozes. Ele transforma o que vê, ouve, sente em imagens e metáforas poéticas. Neste sentido, o drama convida e provoca o homem ao encontro de si mesmo, na identificação e na rejeição da personagem. Octávio Paz (1998), diz que o artista auxilia o ser humano ao encontrar-se consigo por meio da poesia<sup>3</sup>. Segundo PAZ (1998, p.24) “Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro”.

Cabe perguntar como o autor Carlos Gorostiza utiliza a metáfora para proporcionar a utopia que oriente à liberdade em seu contexto, e como podemos nos inspirar em seus passos para continuarmos pensando a arte vinculada a liberdade humana. Será possível encontrar palavras e imagens na obra *El Acompañamiento* que subvertam a causalidade propiciada pela visão histórica hegemônica?

No segundo capítulo, estabelecemos as primeiras conexões, criamos as primeiras pontes entre o texto teatral e o território da Tríplice Fronteira, de forma simbólica e concreta (MONTENEGRO, BÉLIVEAU, 2010; PEREIRA, 2014) como evidências da heterogeneidade (CHATTARJEE, 2008), como contraponto ao tempo na nação (ANDERSON, 1983). Para isso, iniciamos a abordagem e refletimos como estão sendo abordadas as produções artísticas e, principalmente em como a dramaturgia vem sendo transformada nos últimos anos (DEWEY, 2010; BORRIAUD, 2008; FAGUNDES, 2013;

---

<sup>3</sup> Utilizamos a noção de poesia para nos referirmos a elaboração poética e não ao poema. Seguimos as orientações de Otávio Paz: “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación anterior. La poesía revela este mundo; crea outro.” (PAZ, 1998, p.21)

DUNDJEROVIC, 2007; SILVEIRA, 2011 e SAGASETA, 2013), para, a seguir, aprofundarmos a reflexão sobre o vínculo que essas práticas estabelecem com seus locais de produção, numa proposta de *geopoética*, como nos apresenta Aínsa (2006). Neste sentido, incorporamos as noções de *território*, *paisagem* e *lugar* iluminados pelo pensamento de Milton Santos, para entendermos o que esse geógrafo compreende por *horizontalidade*.

Por meio da performance pretendemos entrar em contato com o imaginário local referente ao sonho (arte/trabalho). Como metodologia, utilizamos a etnografia e a performance, que chamamos de etnoperformance, como uma necessidade de ampliar a metodologia de pesquisa num sentido interdisciplinar. Esse tipo de operação se mostra eficaz enquanto prática de investigação, escuta e arquivamento dos repertórios - das vozes que relatam e testemunham as experiências desta região – tendo como referência as táticas e criações cotidianas orquestradas pelo homem ordinário, a partir do livro *A Invenção do Cotidiano* (CERTEAU, 1998).

Neste trabalho, entenderemos a performance como metodologia sensível que diminua a distancia entre pesquisador e pesquisado e que amplie os procedimentos metodológicos da pesquisa acadêmica. Pela performance ingressaremos nas ruas e locais de circulação de pessoas na região, território onde os transeuntes compartilham seus sonhos em relação ao trabalho, e vice-versa, como testemunho de suas experiências de vida. Nesse sentido, o conceito de *performance*, tal como pensa Diana Taylor (2013), iluminará nosso processo teórico e prático, para investigarmos aspectos que transbordem os limites que o corpo vivo assume nos textos epistemológicos. Nos inspiramos naquilo que a autora denomina *arquivo* e *repertório*, já segundo Taylor (2013) a performance pratica e incorpora as ações, os rituais, os gestos e as vozes que foram o repertório. Também investigaremos como esses rituais podem ser restaurados, na perspectiva de Richard Schechener (2011, 2012). Nesse sentido, a performance se torna um ato vital de transferência, age na memória, funciona como modos de conhecimento e de produção de saberes. Entendo que esses conceitos possibilitarão uma certa fluidez e liberdade para elaboração epistemológica que se vincule a produção local, já que para essa autora, a performance “deriva menos daquilo que ela é do que daquilo que ela nos permite *fazer*” (TAYLOR, 2013, p.45), e neste caso, propondo um olhar interdisciplinar, indisciplinado, político e transfronteiriço. As noções de *arquivo* e de *repertório* permitem pensarmos o texto de Carlos Gorostiza, como *arquivo* e as vozes da paisagem local como algo pertencente ao *repertório*. Além disso, podemos elaborar etnografia a partir das vozes vozes arquivadas, dos arquivos da *performance* oral, mediada por um dispositivo eletrônico como

compreende Paul Zumthor. Por isso elas não serão transcritas; elas farão parte da dramaturgia tratada no capítulo III e deverão ser ouvidas.

Nossa prática está orientada a propor a encenação como um processo de colaboração entre esses e outros diferentes tipos de textos, sejam eles compostos por arquivos ou por elementos pertencentes aos repertórios, reconhecendo as características interdisciplinares e políticas da arte contemporânea. Nos interessa identificar essas vozes e relatos como *potências* e táticas criativas e sensíveis que o cotidiano oferece contra o esquecimento, contra os discursos dominantes, contra a vontade de invisibilizar e “apagar do mapa” determinados lugares e corpos. E essas lembranças serão fundamentais num processo de encenação onde o texto dramático e os relatos da região colaboram conjuntamente na criação de sentidos na elaboração de um texto. Aqui, buscaremos estabelecer as bases teóricas que justifiquem a importância do simbólico relacionado ao território, e o surgimento de geopoéticas específicas pelo atrito cotidiano das culturas. Ao seguir essa linha de trabalho, buscaremos a partir do conceito de *intermedialidade* refletirmos a operação de passagem textual de uma mídia a outra, de um contexto sociocultural a outro, criando experiências textuais que estejam na fronteira das mídias, arquivos, sistemas cognitivos e culturas. Sendo assim, nosso caminho será construído pela experiência dos *Estudos Culturais* (Hall e Melino) para trabalharmos com aspectos voltados a construção da identidade e da importância da experiência pessoal na construção epistemológica, para que adiantemos a reflexão sobre os processos de *descolonização* epistêmica e estética (BOAVENTURA SANTOS, 2010; QUIJANO, 2000; PALERMO, 2009), para afirmarmos a *etnoperformance* como um mecanismo de proposta de ampliação metodológica para a pesquisa interdisciplinar, levando em conta aspectos da subjetividade da percepção (PONTY-MERLEAU, 2011; BIANCIOTTI y ORTECHO, 2013).

Mas como podemos relacionar as vozes da Tríplice Fronteira com as metáforas de Gorostiza? Nesse sentido, qual a importância dessas metáforas na rememoração dos sonhos da região?

Tal como coloca Patrice Pavis (2008) em “O Teatro no Cruzamento de Culturas”, pensamos a encenação teatral como um espaço propício à negociação, gerando interação, intercâmbio e trocas entre diferentes culturas. Esse entendimento do teatro enquanto um processo contínuo de mediação e tradução de práticas, culturas e textos, torna-se potente no contato com esta paisagem marcada pela transculturalidade<sup>4</sup>, pelos possíveis deslocamentos

---

<sup>4</sup> Utilizamos o conceito de transculturação conforme desenvolve Daiana Taylor (2013) a partir de Fernando Ortiz. Segundo Taylor (2013, p.157) “A transculturação envolve um processo em três fases, que consiste na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou deslocamento de si próprio e a

que ela permite na geração de novos produtos culturais. Para Taylor (2013, p.159) a prática da transculturalidade “abre espaço para uma troca recíproca, de mão dupla, por meio do contato”. Essa dimensão da transculturação e contato se dá por meio dos cruzamentos que serão especificados no decorrer deste texto, especificidade que estimulará a prática teórica e empírica neste processo de atualização das metáforas percebidas em *El Acompañamiento* em sua possível relação com a Tríplice Fronteira.

Essa experiência será aprofundada no terceiro e último capítulo, onde trataremos do processo de reescrita dramática enquanto criação de um experimento poético – uma tática de arte-ação relacional, entre artistas e espectadores. Bem como, daremos conta das principais questões que nortearam as escolhas teóricas, práticas e estéticas do que denominamos *dramaturgia de fronteira*, possível pelo atrito e desequilíbrio ao viver o processo de encenação e incorporação dos diferentes arquivos num único texto. O qual nasce da escuta das vozes que habitam os corpos e os territórios. Por isso, faremos uma rápida conceptualização sobre como a epistemologia e a arte vem tratando o corpo (MERLEAY-PONTY, 2011; AZEVEDO e CÓRNAGO, 2008). Como técnica corporal, trabalharemos no campo de contato improvisação (LEITE, 2014; SILVA e BERSELLI, 2014) a partir do que ele permite enquanto aproximação, escuta, fluxo do movimento, pensamento ético e ação política e o que isso gera de *socialização* (MAFFESOLI, 1990) e da criação de um espaço de *liminaridade*, como trata Jorge Dubatti.

Finalmente, estabelecemos uma proposta de poética híbrida, intermedial, transfronteiriça e transcultural, aberta ao encontro com o espectador. Ao atualizarmos as metáforas da obra dramática e encontrar os sentidos dela em contato com a memória e o cotidiano local, investimos numa posição horizontal, que o contato improvisação estimula, e fundamental para o acontecimento teatral, dando ênfase a criação de dramaturgia que nasce da prática de fronteira. Para que este trabalho possa servir como parte da investigação, um cd-room com a poética criada acompanha este texto. Além disso, queremos destacar nossa compreensão à investigação epistêmica, também como um espaço de motivação empírica. Para isso, utilizamos para registro um diário de bordo onde relataremos os percursos que nos conduziram à criação artística e intelectual que trata esta pesquisa. Este diário de bordo estará disponível na íntegra, como anexo I. No entanto, salientamos que alguns trechos do diário

---

criação de novos fenômenos culturais.” No caso da transculturação, ambas culturas sentem o impacto e se modificam por meio do contato, permitindo que a “cultura menor” tenha impacto sobre a “cultura maior”. Nosso foco está centrado no interesse de desnaturalizar a noção de hegemonia cultural, ou de uma cultura sendo superior a outra.

serão utilizados no decorrer deste texto visando mostrar mais claramente nossa operação entre teoria e prática no decorrer de todo este processo de conhecimento. Nesse sentido, tanto a investigação teórica, quanto a experimentação prática agiram como insumos que colaboraram para o florescimento desta pesquisa e do que entendemos por dramaturgia de fronteira.

Por via dessa perspectiva, nos referimos a dramaturgia de fronteira como um texto gerado pela proximidade dos corpos no âmbito social (AINSA, 2006; CÓRNAGO, 2008), atrito e confronto físico permitido pelo convívio e a interação entre textos, arquivos e corpos, no caso produtores e receptores, desde o processo de produção até o acontecimento propriamente teatral para evidenciar o político e a ética que surgem do “entre corpos”, num jogo entre espaço íntimo e espaço social (BACHELARD, 2000).

Priorizamos desenvolver um trabalho dialógico, que conte com a interação entre esses dois entes (atores e receptores), onde os pesos sejam equivalentes e as autorias compartilhadas, levando em conta as diferentes experiências, culturas e posicionamentos acerca do sonhado e vivido.

Acreditamos que ao escutarmos o drama e os relatos, poderemos encontrar um ponto de convergência que liga a obra a nossa região, entendendo e revelando os conflitos e contradições humanas e o seu modo de agir, de gritar e calar no que diz respeito ao sonho, ao trabalho e a arte.

Por um lado, entendemos a necessidade de refletir sobre esse tipo de escrita, pois a mesma permite estabelecer laços entre a produção literária, no caso da dramaturgia, e a experiência pessoal e individual, por meio da memória e da oralidade com o espaço onde se vive, ou seja, com o território. E por outro, ao reivindicar a polifonia, descentramos as hierarquias a muito tempo postas no fazer das artes cênicas e trilhamos por um caminho onde arte e o território se potencializem.

Enfim, nesta pesquisa, estabeleceremos relações entre muitas vozes e muitos arquivos diferentes. E ao final dela, pretendemos encontrar um vínculo entre a obra *El Acompañamiento* e os relatos, corpos vivem a vida interfronteiriça, tocando e alimentando o imaginário local enquanto buscamos inserir o corpo como questão ética, política, estética da produção teatral contemporânea. Nossa aposta que no corpo a corpo podemos refletir a respeito da *geopolítica* da região.

Entendemos que por meio dos relatos, haverá uma atualização do texto dramático a partir da colaboração dessas outras vozes. Por um lado, queremos voltar ao texto previamente

escrito, e por outro, queremos abrir espaços para a voz do homem comum<sup>5</sup>, ou seja, os transeuntes da Tríplice Fronteira. Por isso, pensamos a reescrita como passo adiante do que se entende por dramaturgia enquanto um texto previamente escrito, seja pelo dramaturgo, dramaturgista ou mesmo por uma escrita colaborativa por meio da ação corporal dos atores e dos transeuntes/espectadores. Nosso passo a mais foi a inclusão do espectador e o homem ordinário como coautores do texto final, onde participaram com seus corpos, experiências e memórias. Criamos um texto que vislumbra a relação estética da arte com o outro, enquanto elemento subjetivo e transcendente necessário ao ser social, relacionados com aspectos da realidade vivida, sonhada ou ligada ao ser humano, de maneira dialógica entre arte e criação da realidade, num misto de passado e presente, reivindicando a liberdade humana e a possibilidade de sonhar a descolonização estética da arte na América Latina.

---

<sup>5</sup> Neste caso, homens comuns são aqueles que surgem e desaparecem de nossos horizontes enquanto observarmos a vida social da cidade. São seres anônimos, que caminham e enquanto caminham se recriam, inventam táticas e estratégias para subverter as ordens do “sistema”, criando alternativas para a utilização de produtos, narrativas e ordens, agindo pela reapropriação dos valores a partir da experiência que o deslocamento lhes possibilita. Seguimos a orientação e tratamento que CERTEAU (1998) aplica para se referir ao ser humano, mulheres e homens, que vivem o cotidiano, que elaboram estratégias para sobreviver frente ao poder institucional de empresas, pessoas e epistemologias reacionárias. São heróis que se movimentam, interagem e interferem nas paisagens territoriais com seus corpos, cheiros, alegrias e angústias. São aqueles que observam, tocam e são tocados pelo território, pelo outro. Em outros termos, são os transeuntes, somos nós artistas, pesquisadores e consumidores em uma ou outra dimensão do viver cotidianamente.

## CAPÍTULO I – POÉTICAS DE RESISTÊNCIA

*Tuco* – (*muy firme*). – No. Vos sos el *Sebastián* de siempre. El tiempo habrá pasado, pero vos sos el mismo *Sebastián* de siempre. De fierro. Se te puede dar el hígado, a vos, para que lo cuidés. (*SEBASTIÁN se mueve molesto*) No. Vos no cambiaste. Y eso que vos sí puede cumplir tu sueño. Me acuerdo como si fuera hoy... con el anicito siempre en la mano... Siempre tomás el anicito?  
*Sebastián* – No, ahora no. Un día empezó a caerme mal y desde entonces...<sup>6</sup>

Neste capítulo, pretende-se levantar algumas considerações sobre a obra dramática *El Acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, escrita em 1981, com a finalidade inicial de mostrar que sua dramaturgia fez parte do movimento artístico *Teatro Abierto*<sup>7</sup>, ocorrido na cidade de Buenos Aires. Pensamos e lemos a obra a partir do posicionamento do autor frente ao momento político e cultural do período ditatorial e suas principais reivindicações para a Argentina, relacionando-a a teorias significativas para o entendimento da cultura argentina e latino-americana. Nessa trajetória buscamos, primeiramente, por meio do conceito de intermedialidade encontrar relações e metáforas desenvolvidas pelo jogo que o autor propõe a partir da memória cultural da Argentina. Refleti-las em seu contexto cultural, por meio dos signos que operam, se torna um fator importante para lembrarmos do posicionamento ético e político deste dramaturgo. Por fim, pensamos a presente obra e seu papel de simulação – resistência e subversão – possíveis para aqueles que transitariam dos últimos anos dos regimes ditatoriais na Argentina para a democracia.

### 1.1 – *TEATRO ABIERTO*: METÁFORA, SIMULAÇÃO E RESISTÊNCIA POLÍTICA

A arte, muitas vezes, pode acalmar um coração aflito. Quando o medo e a insegurança

---

<sup>6</sup> *Tuco* e *Sebastián* são as personagens da peça teatral *El Acompañamiento*.

<sup>7</sup> O ciclo de teatro, criado em 1981, foi um movimento que pretendia realizar apresentações de obras teatrais fora do circuito comercial. Foi um processo de resistência cultural, mas também de desvincular a produção teatral do patrocínio estatal, ou do capital estrangeiro. Aparentemente, surge a partir dos encontros organizados pelos artistas com o intuito de conversar e “tomar mate”; desses encontros, conseguiram estabelecer as diretrizes do movimento que posteriormente foi denominado *Teatro Abierto*, justamente porque a ideia era abrir os teatros para a população. No documentário *Homenaje al Teatro Argentino*, Gorostiza comenta que o que motivou os encontros foi a necessidade de se fazer presente e reagir aos comentários de que os artistas estavam atomizados ou mortos. Nos teatros oficiais e comerciais havia censura e proibições. Por isso, o que se apresentava nos teatros do estado eram obras que não abordavam a problemática local. Em 28 de Julho de 1981, inicia-se essa notável experiência para mostrar que as coisas podem ser diferentes e que os artistas estavam vivos e organizados.

sobrevivem, e o esquecimento da palavra liberdade é uma ordem; quando o sonho é vendido nas prateleiras e vitrines, uma música, um poema, uma palavra e um olhar podem acalantar a disritmia descompassada da sociedade. A arte e a cultura, pelo viés crítico, se relacionam com a realidade social e se manifestam constantemente através dos diferentes discursos e linguagens, gerando outro olhar sobre as práticas cotidianas. Por isso, neste capítulo buscaremos iluminar a relação entre teatro e sociedade propondo um recorte do contexto político e cultural da Argentina a partir de 1930.

O cenário, entre os anos 1930 até o golpe de 1943, foi muito variado. Para a investigadora e professora Yanina Andrea Leonardi (2010), o panorama sociocultural indicava que havia boas expectativas dos escritores e intelectuais de esquerda na possibilidade da revolução como algo iminente. Segundo Leonardi (2010, p.01) “tanto la crisis economica de 1929 en Estados Unidos, como la experiencia de la Unión Soviética y los acercamientos revolucionarios de octubre de 1934 em Asturias, agudizaron esta sensación, incrementado su cercanía”. A arte buscava se adequar a esse horizonte de esperanças. Os artistas e intelectuais repensavam sua função social e as relações entre a arte, a sociedade e a “esperada” revolução. Porém, ao final desse período, a noção de ordem constitucional estava extremamente desgastada. Havia muita indefinição sobre o futuro e, não obstante, as classes burguesas receavam a proliferação das ideias do comunismo. O coronel Juan Domingo Perón, após influenciar o golpe militar de 1943, assume, em razão disso, a Secretaria do Trabalho<sup>8</sup>, onde fica até o ano de 1946. Neste cargo, dá início a sua carreira política, buscando aproximação com aqueles que mais tarde seriam chamados de “descamisados”. Sua proposta era impulsionar o desenvolvimento de uma economia nacional, aumentando a produção e o consumo por parte das classes mais populares, e, assim, alavancar o mercado interno nacional e aumentar o número de vagas de trabalho e industrializar o país. Não obstante, se preocupou em melhorar os salários e o poder de consumo de uma parte da população que ficava excluída. Ao priorizar estas estratégias, Perón se coloca como intermediário e articulador dos interesses tanto da parte dos empresários, quanto dos trabalhadores. De acordo com ROMERO (2006), Perón alcança a simpatia de diferentes frentes, mobilizando-as, colocando a seu favor um efervescente cenário político. Além disso, havia também o desejo, identificação e simpatia de muitos militares e políticos pela experiência fascista italiana de Benito Mussolini, a qual o

---

<sup>8</sup> De acordo com Romero (2006), quando Perón chega a Secretaria, encontrou uma divisão dos sindicatos e da CGT entre aqueles mais inclinados aos ideais socialistas e comunistas contrários aos que se identificavam com os grêmios ferroviários, alinhando-se à velhos atores sindicalistas. Suas medidas buscaram inicialmente aproximação com dirigentes, para no futuro dissolver outras formas de representação e colocar o Estado e sua figura como centro nas negociações.

coronel Perón pôde “ver com os próprios olhos”, após sua viagem à Itália em 1939. Nesse sentido, destacamos o apelo emotivo, contagiante e populista adotado por Perón, que ao lado de sua esposa Eva Perón, despertava a simpatia das classes operárias e rurais. No entanto, LEONARDI (2014, p.05) comenta que havia uma espécie de consenso antiperonista dentre os artistas mais ligados à cultura política de esquerda. Por outro lado, conforme nos coloca SABATO (1956, p.11), havia uma crise vivida na época que estava relacionada “en primer término de sentimientos y pasiones” na construção e defesa do que será elaborado como identidade nacional. Sentimentos estes relacionados com uma espécie de “resentimiento” vivido em grande parte da população argentina, na difícil e dialética reconstituição do *criollo*<sup>9</sup>, aos moldes de Martín Fierro<sup>10</sup> em certo sentido e a uma negação do estrangeiro, do qual Perón soube tirar proveito.

Hay en la Argentina un estado de resentimiento que viene desde muy lejos, y que ha tenido un tortuoso y en cierto modo paradójico desarrollo. Cuando en 1873 aparece el Martín Fierro, cobra ya forma literaria el (justificado) rencor del gaúcho contra la oligarquía extranjerizante de Buenos Aires, que, con razón histórica o sin ella, lo condena a la miseria, a la delincuencia y al exilio de su propia patria: corrido por el gringo agricultor, por el alambrado restrictivo y por los ferrocarriles. (SABATO, 1956, p.12)

Ou seja, a oligarquia rio-platense compartilhava os valores culturais afinados às práticas das elites estrangeiras e manifestavam desprezo e abandono pelos trabalhadores imigrantes que se amontoavam nas periferias de Buenos Aires e realizavam “aproximações” aos *criollos*, filhos originais da terra. O resultado foi o surgimento de um filho dialético e híbrido entre as recordações e as nostalgias da pátria deixada para trás, preservando suas ideias de civilização misturados aos valores do homem da terra que refletiam os anseios de retorno ao original. Nesse processo, o escritor Ernesto Sábato (1965) explica o surgimento de Buenos Aires, cidade caótica, improvisada e cosmopolita, resultando numa espécie de índio e

---

<sup>9</sup> Para ROMERO (1996), o *criollo* era o resultado do europeu com o indígena no sul do continente, principalmente na região do *Rio de la Plata*, entre 1776 e 1810. Por volta de 1810 a 1880, existiu, o que se conheceu como a era *criolla*, que teve significativa importância com o enfraquecimento do vice-reinado colonial e com a revolução industrial inglesa. Época em que a Inglaterra dominava as rotas marítimas e precisava encontrar novos mercados para o consumo de produtos manufaturados. Neste caso, os *criollos* foram incorporados à economia da Inglaterra e os produtos adquiridos aumentaram a produção agrícola, desenvolvendo o campo e tornando fértil o surgimento de grandes estancieiros *criollos*, os quais estavam vinculados à tradição e cultura que refletiam o regime paternal do vice-reinado. Isso causou um conflito entre o campo e a cidade que estava mais propensa ao liberalismo econômico.

<sup>10</sup> Martín Fierro é uma personagem criada por José Hernández que aparece no poema narrativo *El Gaucho Martín Fierro* (1872). Há um entendimento de que o poema é como um pedido de justiça para os mais desvalidos, no sentido que todos merecem participar da construção social. O poema é considerado um protesto às políticas do presidente Domingo Faustino Sarmiento, ao recrutar os gauchos para defender as fronteiras internas contra os indígenas.

operário, que neste estado de ressentimento e descrença no estado constitucional e democrático vivido tanto pelos jovens como pelas classes trabalhadoras são contemplados pelos discursos de Perón. Esse sentimento, anos mais tarde, parece influenciar o grupo revolucionário de renascimento do peronismo frente à política anti-peronista de Aramburu.

Uma vez que, com o final da II Guerra Mundial em 1945, havia um consenso de uma suposta crise internacional e com isso a diminuição da exportação, o discurso do coronel, somado aos embargos realizados pelos norte-americanos contribuía com os interesses de boa parte da população. As narrativas e as medidas administrativas e políticas tinham em vista aumentar o consumo dentro do próprio território, tal como os Estados Unidos havia iniciado esse processo no intuito de reestabelecer sua economia na presidência de Franklin Roosevelt. Além disso, promover o avanço econômico interfronteiriço vinha ao encontro do interesse dos empresários locais em limitar a atuação de empresas norte-americanas no país. Desejo esse expressado desde a restauração de 1930 pela ala mais conservadora. Como nos explica ROMERO (2006, p.71) “o fechamento da economia, a intervenção do Estado e o relativo crescimento industrial pareciam fatos irreversíveis”.

Com esse discurso, Perón conseguia o apoio de uma grande parte da população de seu país, colocando-se como candidato para assumir postos mais elevados da política. Ademais, Perón era influenciado pelo nacionalismo católico, pelo fascismo italiano, como já mencionamos acima, e ainda pelo socialismo. Nesse sentido, seu discurso conseguia abarcar muitos interesses e, conseqüentemente, realizar muitas alianças políticas que incluíam diferentes interesses, promovendo uma série de avanços trabalhistas, sociais, políticos e econômicos para a classe operária e estender alguns direitos para os agricultores. O Estado comprava os produtos e os revendia ao exterior, principalmente à Inglaterra, que não havia cedido às imposições de embargos aos produtos argentinos. No entanto, por outro lado, Perón foi acusado de demagogo, principalmente por opositores membros dos grêmios socialistas e comunistas mais radicais, os quais receberam fortes represálias e perseguições. Para minimizar a influência dos opositores, foram criados sindicatos oficiais que recebiam recursos financeiros para melhor realizar suas atividades.

Apesar das manifestações de desapareço, o primeiro ato do golpe de 43 parecia favorecer Perón à Presidência. Além do mais, sua imagem carismática e de amigo do povo não deixaram dúvidas sobre sua candidatura em 1945.

Nas eleições em 4 de junho de 1946, Perón foi eleito para Presidente e Hortênsio Quijano para Vice. Esses nomes vencem as eleições, cujo candidato, e principal oponente, foi

o médico e político argentino Jose Pascual Tamborini, nome que representava a frente mais conservadora e moralista. Como presidente Perón inicia sua estratégia de empoderamento do Estado e do peronismo enquanto personagem protagonista na política, economia e cultura. Para obter apoio das classes trabalhadoras, o presidente recém eleito investe na classe operária, onde “implementou, nas décadas de 40 e 50, um modo inovador de fazer política na Argentina, com base na participação de trabalhadores e sindicatos.” (ETULAIN, 2005, p.163). Com essa estratégia, Perón coloca a classe trabalhadora em plano de destaque em cenário de governo, os quais antes eram tratados com desprezo pelos governos que tinham sua atuação mais atenta às classes médias e burguesas. Durante esse período houve a ascensão dessa classe que antes era descartada pelo fazer político argentino.

Enquanto isso, no campo da cultura, a “ênfase dada pelo governo aos mais excluídos”, que viviam no interior do país, contribuem para aumentar os discursos contraditórios que predominavam nas classes intelectuais rio-platense - denominados doutores<sup>11</sup> - os quais estimulavam o pensamento que valorava e separava como civilizado o urbano (composto por grande número de imigrantes que eram mais organizados politicamente) e como bárbaro (o que advinha do interior, que era tido como desorganizado e sem importância para o desenvolvimento do país). Nesse sentido, podemos entender que o plano político passou a ter influência nas práticas culturais baseado nas dicotomias que classificatórias: culto ou popular, estrangeiro ou *criollo*. Ou seja, um grupo que estava propenso a aceitar aspectos da cultura identificada com a local numa polaridade e na outra, um grupo mais voltado para elementos da cultura estrangeira. Porém, Beatriz Sarlo, ao analisar a produção de Xul Solar, artista plástico que viveu até 1963, percebe na arquitetura uma série de contrastes mesclados:

Buenos Aires era um espaço onde essas formas de olhar podiam continuar se desenvolvendo. Muitas coisas ocorreram nestes vinte anos que durou a viagem europeia de Xul. O que Xul mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais: modernidade europeia e diferença rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; crioulismo e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma *cultura da mescla*. (SARLO, 2005, p.201).

Na expressão política, os discursos eram criados em torno da soberania do Estado e do peronismo enquanto ideologia, cultura e partido que advém de políticas voltadas para as classes populares, que agora inseriam os trabalhadores que estavam fora da Capital. Porém, segundo coloca Romero (2006), não havia nenhum ataque efetivo ao poder da oligarquia nem

---

<sup>11</sup> Referência encontrada tanto em SABATO (1956), como em JAURETCHE (2002). Este último detalha ainda mais essa classe elitista. Era composta por doutores (artistas, jornalistas, escritores, etc), (JAURETCHE, 2002, p.205).

aos novos empresários que se tornavam emergentes<sup>12</sup> identificados e importadores dos valores culturais, práticas epistemológicas e pensamentos criados nos principais referenciais culturais da época: Europa e Estados Unidos. O que Perón fez foi promover uma certa mediação entre interesses das classes dominantes da Capital com os interesses das classes trabalhadoras vindas do interior do país.

Mas como esses discursos são assimilados pela cultura? Será que no cotidiano as dicotomias são vivenciadas, ou elas tendem a ser relativizadas? E em relação a isso, como agiam as estruturas do governo para estabelecer a ordem popular?

Nessas décadas, o desenvolvimento da indústria, que focava nos recursos e bens nacionais, promoveu uma alteração da classe trabalhadora, e o peronismo consegue, em boa medida, dialogar com praticamente todas as classes sociais. Observamos que “Perón buscou apoio político endereçando seu discurso a um leque amplo de setores da sociedade, como a burguesia nacional e os trabalhadores do interior. Oficializou os sindicatos e os integrou ao Estado, outorgando-lhes poder político e ingerência em várias esferas.” (ETULAIN (2005, p.165).

Com essas ações, o governo criou uma base ampla e necessária para articular diversos interesses, tanto dos vindos das bases operárias como de grupos tradicionalmente dominantes.

Por outro lado, opositores mais tradicionalmente ligados a esquerda, como o advogado, legislador e professor Alfredo Palacios discursam contra o governo Perón e o acusam de fascista; opositorista que se torna embaixador argentino no Uruguai durante o governo do ditador Eduardo Lonardi: militar envolvido na queda de Perón. Durante esses anos, a arte feita em Buenos Aires acabou assumindo um discurso mais alheio ao cotidiano e vinculado às tradições do passado, ficando restringida às preocupações esteticistas, e aos desejos da classe dominante. No entanto, poucos intelectuais e artistas participaram do discurso em prol do Estado peronista, enquanto meio oficial de criação discursiva ou se manifestaram contrários a ele. Nisso observamos o surgimento de uma arte pouco engajada com os problemas sociais e mais preocupada com os modelos estéticos copiados do estrangeiro. Os interesses políticos apregoavam a noção de arte pela arte, com valores estéticos “universais” e que não dialogavam com os anseios das classes populares.

Em relação ao teatro, podemos dizer que o cenário cultural estava sofrendo algumas alterações. Esse período foi o auge do *Teatro Independiente*<sup>13</sup>. Como podemos perceber na

---

<sup>12</sup> Estes foram chamados de *parvenu*, que também se tornavam uma nova elite dominante (ROMERO, 2006).

<sup>13</sup> “Algunos historiadores ubican su nacimiento en 1930 de la mano de Leónidas Barleta y la fundación del Teatro Del Pueblo. Lo siguieron entre otros Teatro IFT (1932), La Cortina (1937), La Máscara, Libre Teatro,

afirmação de ROMERO (2006, p.114):

Talvez a novidade daqueles anos em matéria de criação cultural tenha sido o auge do teatro “independiente”, cultivado por artistas não profissionais, onde uma renomada produção nacional encontrou terreno apropriado – a partir de *El Puente*, de Carlos Gorostiza, que estreou em 1949 – que contrastava a mediocridade dos grandes teatros comerciais ou estatais.

A fundação do *Teatro Independiente*, que havia sido fruto das ações em torno do *Teatro del Pueblo*, que de acordo com LEONARDI (2010, p.01) propunha “un espacio de discusión y difusión que congregara a distintos agentes intelectuales de izquierda”. Esta

---

Tinglado (1939), Fray Mocho (1951), Teatro de los Independientes (1952). Ese mítico teatro independiente desarrolló su actividad como alternativa a la escena tanto oficial como, sobre todo, a la escena comercial. Gran parte de la población, opositora a las políticas gubernamentales encontraron en las salas de los teatros independientes sus canales de participación y de expresión. Este movimiento se desarrolla con fuerza hasta los años '60 en los que diferentes problemáticas que venían apareciendo en el seno de los teatros hace eclosión: profesionalización de los actores, la auge de la TV, el desarrollo del teatro oficial con la inauguración del Teatro San Martín en 1960. A todo esto se le suma la lenta pero constante desarticulación de la fuerza principal del movimiento: la relación entre la existencia de un grupo de personas y un espacio determinado. Esta relación que daba un sentido de pertenencia a la actividad comienza a ser planteada de manera diferente: grupos circunstanciales de trabajo en salas que trabajan de manera temporal. A mediados de los '70 con el advenimiento de la feroz dictadura el movimiento parece replegarse debido a las constantes amenazas, sin embargo, la actividad se mueve casi de forma clandestina en estudios de teatro ubicados en barrios alejados del centro de la ciudad. La necesidad de quitar visibilidad a la actividad hizo que muchos artistas comenzaran a trabajar en estudios creados en casa viejas, en locales sin carteles que denunciaran la actividad, etc. La precariedad es tan grande que se rompe con convenciones como la crítica, la ubicación céntrica de las salas, el escenario fijo, las butacas fijas...se vivía en estado de alerta y movilización, no se podía fijar un espacio determinado... en cualquier lugar se puede hacer teatro. En esos años oscuros surge desde el Teatro Independiente un ciclo que quedó en la historia de esos años como la mayor respuesta cultural contra la dictadura: “Teatro Abierto”, donde actores, directores, escenógrafos, dramaturgos, vestuaristas, iluminadores y músicos acompañados por una gran respuesta de público, se unen en un duro cuestionamiento al régimen dictatorial. Hoy, mas 180 salas forman el circuito teatral independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Edificios de lo más diversos, destinados originalmente a otros destinos: desde la típica casa chorizo, galpones de depósito, locales comerciales hasta pequeñas fábricas o industrias, se transformaron para albergar las iniciativas de los artistas independientes. Una sala o grupo de artistas independientes está constituido siempre por un proyecto fundacional con eje prioritario en lo artístico y con mayor o menor acento de lo ideológico, lo social o lo ético. Los objetivos entonces no apuntan a lo comercial sino a la sobrevivencia del espacio o grupo, a la producción y difusión de espectáculos en todas sus formas, a la distribución social de los bienes culturales y no a la renta personal de sus integrantes. Cada sala o grupo define un lenguaje, una estética y un modelo de producción que lo distingue en el panorama global y lo refuerza en la diversidad que caracteriza al movimiento. Los teatros independientes son espacios pequeños, en su mayoría para no más de 100 espectadores, casi ninguno sobrevive de las recaudaciones de su boletería lo que exige una permanente búsqueda de fuentes alternativas de recursos y, especialmente, el aporte de sus propios integrantes. En las salas de teatro independiente y su diversidad, rasgo fundamental, en los últimos años se produjo un desarrollo casi explosivo convirtiéndose en el proveedor de la mayor cantidad de espectáculos, desde obras de danza y teatro, conciertos de música, exposiciones, cine de arte, etc., dando trabajo a casi el 80 % de los “actores culturales” del país. También así estos espacios se constituyeron en el núcleo principal para la formación de actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, vestuaristas, técnicos, músicos, artistas plásticos, fotógrafos, bailarines que hoy no sólo nutren a los circuitos comerciales y oficiales sino también el cine y la televisión. Por todo esto, y considerando que en las 180 salas se ofrecen más de 300 espectáculos por semana, el movimiento teatral independiente constituye un fenómeno único en el mundo por lo que la Ciudad de Buenos Aires será declarada por la UNESCO “Capital del Teatro de habla Hispana” se hace necesario pensar en proteger y estimular la permanencia de estos espacios que constituyen un patrimonio invaluable acumulado ardua y trabajosamente a lo largo de casi un siglo.” Disponível em: <http://artei-artei.blogspot.com.br/2007/11/brevissima-historia-del-teatro.html>, acessado em 10/01/2017 as 15:13h.

experiência emergiu como uma ruptura ao modelo de produção teatral anterior, e se centrou “excluyentemente en prácticas dramáticas y espectaculares europeas, conformando un teatro *culto*, que obtuvo la pronta legitimación del campo intelectual” (LEONARDI, 2010, p.02).

Como as políticas culturais do programa peronista eram tidas como populares e conservadoras, os conflitos de interesses entre os artistas agrupados em torno do *Teatro del Pueblo* e mais tarde do *Teatro Independiente* e as políticas culturais peronistas se intensificaram.

Carlos Gorostiza nasceu no dia 07 de junho de 1920, no bairro de Palermo, em Buenos Aires e faleceu em 19 de julho de 2016, na mesma cidade, aos 96 anos. Ainda em vida foi considerado um dos dramaturgos contemporâneos mais importantes da Argentina. Filho de imigrantes espanhóis, precisou trabalhar desde muito jovem. Isso fez com que sua formação se desse de forma independente e autodidata. Em sua trajetória, o encontro casual com o escritor Ricardo Rojas parece ter proporcionado ao jovem o contato com os textos dramáticos. Esse encontro se deu na ocasião em que Gorostiza e outros adolescentes resolveram criar uma biblioteca no bairro onde viviam. Alguns anos mais tarde, teve algumas experiências artísticas como poeta, ator e titereteiro<sup>14</sup>. Sua primeira obra dramática infantil foi escrita para ser representada por títeres em 1943 (*La clave encantada*). Aos 17 anos, teve sua incursão no teatro e a partir disso se sentiu preparado para começar a escrever obras para títeres e começou a atuar no *Teatro de La Máscara* em Buenos Aires, um grupo que colaborou para o surgimento do Movimento de Teatros Independentes dos anos 30, em Buenos Aires. Influenciado por amigos e teatros de seu entorno escreve em 1949 a peça teatral *El Puente*. A obra foi uma espécie de reação à importação de obras dramáticas que nada tinham a ver com a realidade cotidiana, nem com os problemas e muito menos com o sentimento vivido em seu país. Em 1958, outra obra de sucesso é produzida pelo autor: *El Pan de la Loucura*.

Em 1960, a convite da atriz Juana Sujo, muda-se para a Venezuela, país onde passa a dirigir um teatro. De volta a Argentina, de 1962 até 1976 trabalha na Escola Superior da Arte Escenico de Buenos Aires, quando é removido pelo governo militar. A luta pela democracia e pelo sentido ético da arte foi sempre uma busca de Gorostiza em seu trabalho, por isso no final do Governo de Isabel Perón, seu nome foi incluído nas listas de censura e de ameaças ao Estado. O mesmo ocorreu na ditadura de 1976 a 1983. Foi nesse período que o autor elabora o texto *El Acompañamiento*, no qual protagoniza uma personagem que vive a falta de

---

<sup>14</sup> Titereteiro refere-se a ator/manipulador de bonecos do tipo títere. Gorostiza ingressa no terreno teatral por essa linguagem.

esperanças no projeto de progresso por meio do trabalho nas fábricas; sua alternativa de vida se encontra na possibilidade e loucura de sonhar com um lugar de trabalho no mundo da arte.

Nesse sentido, o ator, escritor e diretor Carlos Gorostiza parece não ter se eximido de sua responsabilidade enquanto artista, propondo uma leitura poética e crítica ao peronismo. No ano de 1949, escreveu *El Puente*, onde demonstra seu interesse em discutir os problemas cotidianos por meio do teatro, enquanto outros artistas de teatro estavam preocupados com os modelos oriundos da Europa, principalmente. Sobre *El Puente*, Miguel Ángel Giella (1991, p.69) pontua:

Efectivamente, la obra de Gorostiza, estrenada a mediados del gobierno constitucional de Juan Domingo Perón, representa tanto una ruptura con el teatro del momento en términos de concepción dramática y de producción escénica, como así también, la primera manifestación de la "desilusión" con el proyecto populista del peronismo, fenómeno que culminará hacia mediados de la década del '60 debido no sólo al fracaso del peronismo sino al de los nuevos regímenes liberales y al del proyecto neo-liberal del presidente Arturo Frondizi.

Em *El Puente*, a própria obra pode ser lida como uma metáfora de mediação entre o passado e o presente da arte teatral, dando continuidade ao *Teatro Independiente*, porém agora propondo um olhar por um viés da *nacionalización* da dramaturgia, mais atenta à realidade sociocultural local. A obra, também representou a busca por uma escrita que estivesse mais atenta à paisagem e ao espaço em torno, ao cotidiano e à realidade social. *El Puente*, além de ter sido considerada a primeira obra importante do autor, se converteu num ícone de ruptura estética dramatúrgica, se tornando a própria ponte entre dois momentos do teatro, inaugurando uma estética que tratava da problemática “autenticamente” Argentina.

A partir disso, poderia dizer que este artista esteve menos preocupado em defender uma posição político partidária de esquerda, até mesmo porque, como muitas vezes é recorrente, os discursos internos são fragmentados e muitas vezes divergentes, ainda mais se levarmos em conta a característica radical de alguns grupos. Em relação a isso, parece que o artista optou pela poética, onde analisa o sentimento social e os conflitos humanos, ressaltando pelo seu olhar um recorte da miséria e da exclusão social. Essa postura parece ter sido alternativa e uma alteração às práticas anteriores do *Teatro Independiente*.

Las transformaciones sociales acontecidas en el país desde mediados de la década del '40 produjeron, casi de modo ineludible, el inicio de este proceso de acercamiento del Teatro Independiente a la esfera social, donde *El Puente* se establece como obra pionera, incorporando los conflictos sociales a su trama. (LEONARDI, 2010, p.08)

Nesta obra a ação se passa nos anos de auge do primeiro governo peronista; no entanto, o autor apresenta a crise econômica, tanto nas classes populares quanto nas classes

médias. O desemprego e pobreza vividos nos anos de 1947, está refletido em *El Puente*, e a ideia dialética contida no conceito de classe para o marxismo, irrompe no final trágico da peça.

Por isso, pensamos que a atuação política de Gorostiza se deu pela linguagem artística, de forma poética e sensível. Através de sua dramaturgia e pelo teatro, sua atuação se refletia na leitura e elaboração da realidade. Sua militância e apelo se davam pela arte, e não pelo sentido tipicamente partidarista. Em relação a isto, Gorostiza, anos depois, ressalta na entrevista realizada em 2011 que nunca participou de militâncias partidárias, mas isso não significava que não tivesse participação e atuação política; diz e ressalta “era el 47 y nosotros estábamos sufriendo el peronismo. Eso la gente no lo sabe. Sufríamos porque no podíamos hablar”, relata o entrevistado. A essa altura, poderíamos nos questionar, se a razão de a perseguição não ter atacado diretamente Gorostiza, foi pelo fato de sua ação ter sido mais simulada e indireta? Ou será que a resistência que propunham era, de alguma forma, consentida pelo governo? Essas suspeitas, evidentemente, não serão esclarecidas neste texto, apenas as pontuamos como possibilidades de contradições que facilmente permeiam um período conflitivo como este.

Apesar dos discursos peronistas ou anti-peronistas, os avanços sociais das classes trabalhadoras continuaram sendo levadas adiante, e apoiados pelos líderes de bases sindicais e se tornavam evidentes no horizonte de expectativas. Parece que o povo havia ganhado lugar no cenário político, econômico e cultural da Argentina. Mesmo na ausência de seu expoente líder se percebia uma presença das ideias peronistas. Nesse sentido, o peronismo parece ter se consolidado enquanto ideologia vinculada ao pensamento popular. Apesar disso, houve um novo golpe militar e Perón precisou buscar asilo político em outros países, até sua volta ao governo em 1973, onde consegue novamente se eleger como presidente com apoio da resistente classe trabalhadora. Já doente e desgastado, falece no ano de 1974 e então sua esposa na época, melhor conhecida como Isabel Martínez de Perón assume a presidência, mas por não contar com o apoio da população é destituída do cargo pelo golpe militar de 1976. Em meio a esse cenário, em março de 1976, a Junta de Comandantes assumiu o poder e até 1978 estiveram no controle num dos momentos mais violentos e repressores da história da Argentina. Conhecido como “o triênio sombrio” (ROMERO, 2006, p. 198), foi nessa época que se contabilizou o maior número de mortos e desaparecidos. A arte foi severamente censurada. Muitos artistas tiveram poucas alternativas: Uns buscaram refúgio no exterior, outros mantiveram-se supostamente calados, ao menos não realizaram ações explicitamente

diretas de oposição à violência e opressão impostas pelos governos militares. Segundo o professor Gonzalo Adrián Rojas (2014:165), “a ditadura militar iniciada em 24 de março de 1976, precisa da derrota da classe operária para impor e consolidar o modelo neoliberal na Argentina.”

Se antes os militares contrários ao peronismo já haviam desejado erradicar da Argentina tudo o que o peronismo representava, agora era necessário eliminar quem tivesse tais ideias ou influências. Aqueles que, inicialmente, se manifestaram mais contrários aos interesses ditatoriais e buscaram discutir os problemas e mazelas sociais foram perseguidos, proibidos de ocupar os espaços institucionais da arte e tiveram de encontrar alternativas simuladas de resistência política e cultural. Em meio a tudo isso, o que fizeram os artistas inebriados pelas sombras espalhadas nas ruas, ensurdecidos por ruídos de estampidos silenciados com o toque dos sinos nas madrugadas de Buenos Aires, durante o regime de Videla? Qual foi o posicionamento dos artistas e intelectuais frente aos problemas sociais cotidianos enfrentados pelas populações amedrontadas e silenciadas?

De 1976 até 1980, a repressão foi violentíssima. Presumindo que, por medo da perseguição ou morte, as ações contrárias ao governo, no âmbito da arte, tenham sido diminuídas ou silenciadas. Ou, as que tenham ocorrido, foram de caráter mais radical e os envolvidos nas ações pagaram com seus próprios corpos. Porém a crueldade e violência é destinada para uma única classe: a trabalhadora. No entanto, atentos ao que nos coloca Rojas (2014), como o golpe precisava vencer os trabalhadores e as classes populares, que estavam em ascensão desde o início do peronismo, para implementar os modelos da política neoliberal na Argentina que vinham sendo aplicados no governo de Isabel Perón. Mesmo que que isso significasse eliminar os trabalhadores que “pudessem servir de alternativa classista de base ao sindicalismo tradicional peronista”, que eram bases fundamentais para manter vivo o movimento operário. De acordo com ROJAS (2014, p.169 *apud* Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1987, p.296),

A maioria dos desaparecidos foram trabalhadores, segundo a leitura da Comissão Nacional sobre a Desaparición de Pessoas (CONADEP), criada por Raúl Alfonsín. Somando-se as porcentagens dos desaparecidos operários (30,2%), com os empregados (17,9%) e com os docentes (5,7%) tem-se um total de 53,8% sem considerar que, na categoria estudantes, alguns trabalhavam.

Foi nesse novo panorama que surgiu o *Ciclo Teatro Abierto*<sup>15</sup>, em Buenos Aires, como

---

<sup>15</sup> El Teatro Abierto fue un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires que surgió en 1981 bajo el régimen militar y desapareció en 1985, un añodespués de recuperada la democracia. Nació por el impulso de

uma importante alternativa de reflexão e resistência política, simbolizando uma janela que permite a entrada de um pouco de luz para iluminar a vida e o cotidiano portenho. E também, de alguma forma, tirar do esquecimento os sonhos que estavam adormecidos por meio da força militar e reavivar o estado de ânimo para reivindicar condições mais democráticas e participativas na política e na cultura.

Com o golpe militar de 1976, Carlos Gorostiza é impedido de exercer suas atividades profissionais que desenvolvia como professor da *Escuela Nacional de Arte Escenico de Buenos Aires*. Nestes anos, em geral, a arte como um todo foi silenciada. Em relação ao teatro, muitos espaços de apresentação foram queimados. Muitas obras dramáticas foram perdidas e pessoas foram perseguidas, outras mortas.

Assim que possível, os artistas silenciados, dentre os quais Gorostiza pode ser incluído, voltaram a se encontrar. Para falar e se expressar utilizaram as metáforas, que foram fundamentais como forma de apropriação da realidade social e simulação do discurso de ordem, mantendo sua fidelidade ao abordar a situação onde a população se via presa e sem saída, tanto por seus medos, inseguranças, falta de perspectivas e de sonhos. Ao lermos a obra *El Acompañamiento* hoje, mais de 30 anos de sua elaboração, identificamos a necessidade de evidenciar a importância da memória e participação dela na criação da lembrança de um momento onde o operário podia sonhar com a transformação da realidade, e de sua importância da valorização da cultura local frente aos processos de homogeneização cultural impostas pelas elites nacionais e internacionais globalizantes e capitalistas, nos processos tardios de modernização da Argentina, e recorrentes na política da América Latina, problematizando questões tão importantes no desenvolvimento social do país em relação ao local e global, ao tradicional e moderno, bárbaro e civilizado que tendem a ser usados de forma recorrente, estanque, acabada e, por isso, pouco dialética no desenvolvimento da própria identidade cultural na Argentina e na América Latina.

Se com *El Puente* promove uma crítica ao governo de Perón, Com *El Acompañamiento*, promove a lembrança do tempo de ouro dos trabalhadores. Dessa forma, penso que não se pode afirmar que sua ação intelectual e artística tenha sido apolítica. Sua ação se dá pela criação poética. “A ordem do poema remete à ordem e à desordem de um mundo que não é somente o do poema.” (SARLO, 2005, p.30). Nessa mesma direção entendemos que a linguagem dramática subverte as ordens ditadas cotidianamente, e liga-se a

---

un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada em las escuelas de teatro del Estado. Disponível em: [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/index.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm).

nós de um modo que supera as relações com o visível. Daquilo que está presente como ação, ou daquilo que é lembrado enquanto possibilidade de gerar ação. Ou seja, pelos nossos deslocamentos e pela ação social que realizamos. Pela maneira como nos relacionamos com os lugares que frequentamos e habitamos, experimentando a fronteira e contato com o mundo a partir das referências locais, que reverberam no corpo.

Entenderemos o movimento *Teatro Abierto*, como uma proposição e construção artística de um espaço para o encontro entre as pessoas, já que o contexto vivido se apresentava como um dos mais repressores e violentos períodos da história da Argentina, onde os corpos que lutavam eram vítimas do terrorismo institucionalizado pelo Estado (ROJAS, 2014). O ano de 1978 foi o auge dos ataques aos artistas, ano em que frequentemente sofriam ameaças de bombas nos teatros. Em relação a isso, Gorostiza comenta que os artistas ficavam quietos. Esse silêncio se dava por diversas razões, mas principalmente porque se falassem alguma coisa sobre as bombas, o público não apareceria às apresentações teatrais. Também havia artistas que estavam nas chamadas “listas negras”<sup>16</sup> e isso os impossibilitava de pronunciar-se contrários ao regime militar. E quando havia algum tipo de resistência artísticas, no teatro, com sessões e apresentações para a população que não fossem aquelas oferecidas pelo Estado, era recorrente a interrupção das apresentações e a desocupação dos espaços teatrais para que fosse feita a revista ou a verificação da existência ou não de bombas. Os militares, aos poucos, logravam seus objetivos, que era o de calar as vozes das artes que fossem contrárias as suas ideologias. Sem forças para resistir aos ataques, os artistas se calaram de forma extensiva. No entanto, existiram pessoas, organizações e grupos que buscaram agir, protestar e resistir à violência, censura e opressão.

Em relação ao surgimento do *Teatro Abierto*, Gorostiza conta, na entrevista concedida à María Natacha Koss, que os encontros começaram a acontecer de forma espontânea. Como não tinham condições de atuarem artisticamente, se encontravam sem um planejamento determinado, mas como forma de socialização. Os artistas se reuniam para conversar e tomar mate em suas próprias casas para não deixarem o medo tomar conta de seus sentimentos. Conta que grupos bem pequenos, com escritores, diretores e atores que com o passar do tempo foi aumentando e mais pessoas foram se aproximando. Esse foi o germe do ainda incipiente movimento *Teatro Abierto*, que foi o resultado do intuito de proporem algo mais

---

<sup>16</sup> Segundo a Revista Clarin (apud Miguel Ángel Giella, 2012), as listas negras iam se modificando. Nomes são retirados enquanto outros são incluídos. Os nomes da lista estavam proibidos de participar dos teatros oficiais, cinema ou televisão. O ator Carlos Carella, que atuou depois em *El Acompañamiento* no primeiro ano do movimento teve seu nome incluído nesta lista.

concreto, ou seja, dessas reuniões caseiras foi que as ideias começaram a surgir e tomar forma. Por fim, resolveram que cada escritor seria responsável por produzir uma nova obra, já que desde 1978 estavam sem forças para enfrentar o poder ditatorial.

Ao problematizar a literatura, a escritora e teórica cultural argentina Beatriz Sarlo (2005:26), entende que a ela se manifesta tanto ao esconder como ao revelar palavras, sentimentos e objetos, “ela os nomeia e, ao mesmo tempo, os desfigura até torná-los duvidosos, elusivos, dúbios”. Podemos, a partir dessas palavras, atribuir a arte uma certa característica de simulação<sup>17</sup> das ordens e imposições verticalizadas do sistema?

Ao refletir sobre este movimento artístico, imagino o caráter de simulação que os artistas que encabeçaram o ciclo *Teatro Abierto* tiveram que assumir frente aos grupos de controle, ou seja, não se pode ser ingênuo e pôr todas as cartas na mesa. Compreendo que para este grupo de artistas, mas principalmente para Gorostiza, uma estratégia de abordagem da realidade cotidiana, que era contra a vontade dos militares, tenha enveredado pela simulação, já que em sua obra não existe nenhuma referência direta à ditadura, ou a qualquer forma direta de censura e violência; retoma a memória e amizade como estratégias de resistência. Podendo, no entanto, resgatar memórias e sentimentos pelas metáforas e imagens implícitas, através das relações entre os elementos da linguagem da própria peça teatral. No entanto, ao analisar, o movimento *Teatro Abierto*, a simulação parece ter sido tanto prática como única alternativa possível para sobrevivência frente ao poder dos militares, e não pode ser visto como uma fuga dos artistas, nem como vitória daqueles, pois por meio de práticas silenciosas, realizadas em casa, simuladamente, deram origem a este importante movimento artístico na cidade de Buenos Aires. Vejamos a seguir qual foi a estratégia que identificamos, no texto que Gorostiza propôs para o ciclo.

## **1.2 - EL ACOMPAÑAMIENTO: O TEATRO PARA ALÉM DO VISÍVEL**

*El acompañamiento* fez parte do primeiro ciclo do *Teatro Abierto*, que nas palavras de LAWRENCE (2000, p. 91) continha o slogan “vamos a demostrar que existimos”. Em relação a obra *El Acompañamiento* GIELLA (1991, p. 71), fala da questão da alienação presente na sociedade:

[...] El acompañamiento, sintetiza toda la acción dramática, su proceso y

---

<sup>17</sup> De acordo com BRUIT (1995), falar de simulação indígena durante a conquista do México é falar de modos, estratégias e práticas de impor resistência a colonização e preservar seus hábitos culturais. Mesmo que para este autor, esse processo seja marcado de forma mais forte pelas perdas, a simulação não pode ser negada enquanto esforço de preservação. Embora a ideia de perdas possa ser questionada no instante que percebemos a resistência do indígena e sua cultura até os dias de hoje lutando para estabelecer-se dentro dos espaços de produção discursiva.

resultado, y adquiere la connotación ridícula que se acompaña con las ridículas pretensiones del anti-héroe. El acompañamiento sólo vincula connotaciones negativas opuestas a la significación positiva del vocablo. Lo que podría haber sido un éxito individual y social si *Tuco* hubiera sido un artista acompañado por guitarristas profesionales, se traduce en un fracaso para el receptor, con la secuela de que acompañamiento intensifica el resultado frustrante: acompañamiento sí, pero más bien antiacompañamiento. El héroe llega a ser anti-héroe por una vivencia mimética de un mito nacional vacío como es el postgardelismo. El acompañamiento, pues, pone en evidencia un estado colectivo alienado argentino.

A obra em questão é composta basicamente por duas personagens: *Tuco* é um trabalhador operário, homem comum que vive sua vida de forma anônima até que um dia, quando já está prestes a se aposentar como operário industrial (onde a técnica e a máquina o fagocitam), toma uma decisão que desencadeia uma sequência de conflitos. Decidido a mudar o destino de sua vida, fugindo do aprisionamento do trabalho na fábrica, se tranca em seu quarto e se deixa alimentar por um antigo sonho da juventude, que é cantar os tangos de Gardel; *Sebastián* é o antagonista do drama. É quem “dá a real” (que discursa com as palavras do sistema), tentando convencer *Tuco* de sua própria loucura, o qual deve retornar a suas atividades como operário, e deixar a arte para os sábados. *Tuco* ao contrário diz que sua família é quem está louca. No desenrolar do drama, outras personagens são mencionadas, como o acompanhante musical, esperado por *Tuco*, mas que não chega.

*SEBASTIÁN* – Mirá, *Tuco*. El *Mingo* te macaneó. (*Tuco sigue com sus gárgaras mientras mira de reojo inexpresivamente a Sebastián. Sebastián insiste*) Te jodió, ¿entendés? No conoce a nadie en la televisión. Te estuvo cargando, nada más. (*Tuco sigue com sus gárgaras y señala su oído. Sebastián grita mas fuerte*) ¡No te vá a mandar acompañamiento ni un carajo, *Tuco*! ¡Y vos no vas a cantar en ninguna parte! ¡Ese tiempo ya pasó!, ¿entendés! ¡ya pasó! ¡Y vos también ya!... (*Tuco deja de hacer gárgaras y el grito de Sebastián se oye muy claramente cuando agrega*) ¿O tu familia entonces tiene razón cuando... *Se da cuenta que las gárgaras terminaron y ve a Tuco que lo mira con mirada extraña, inmóvil, con la boca cerrada llena de clara de huevo. Y entonces baja el volumen y la velocidad cuando continúa mecánicamente*)... Cuando dice que vos...?

*Mingo* é a personagem que instigou *Tuco* a voltar a cantar, é quem promete apresentar um amigo que trabalha na televisão, onde *Tuco* deseja trabalhar. Porém essa personagem nunca chega. Durante outro diálogo entre *Tuco* e *Sebastián* há um momento no qual *Tuco* menciona que no passado um outro acompanhante já havia falhado com ele. Por isso ele não tinha conseguido realizar o seu sonho. No caso, *Mingo* é que trará os acompanhantes é quem possibilitará a personagem realizar o seu sonho, também podemos entendê-la como ponto de contato entre *Tuco* e o processo de produção moderno, já que o acompanhante tem o poder de

abrir as portas da televisão para *Tuco*. A não chegada do acompanhamento desencadeia uma série de peripécias na trama e com a decisão de *Tuco* de cantar, mesmo sem a ajuda de *Mingo*, altera o seu próprio destino. Seria a personagem *Mingo* uma representação da ausência, dos corpos desaparecidos na Argentina? Por outro lado, a personagem *Mingo* pode também estar corporificando uma série de promessas nunca cumpridas, a esperança em falsos horizontes. Nesse sentido, para GIELLA (1991, p.74) é “la alienación se nos presenta como proceso de someterse a falsos horizontes de esperanza.”.

Para além de especulações como essas, o que em *El Acompañamiento* especificamente, pode ser tecido entre a obra e a realidade, como modo de interpretar os interesses do autor e cultura?

Pensaremos a obra *El Acompañamiento*, como um retorno ao local, problematizando a memória do momento de glória de Gardel, do tango, do teatro popular e dos trabalhadores operários como lembrança da identidade nacional frente a homogeneização cultural, política e econômica impostas pelos processos de globalização e de políticas neoliberais através das referências e metáforas da obra em relação às personagens e aos seus elementos. De um lado temos a personagem *Tuco*, perdida, solitária em relação aos seus sonhos, descrente com a sua situação de trabalhador passa a acreditar mais na possibilidade da arte enquanto transformação, mas também encantado pela indústria da televisão e a necessidade da fama. De outro lado, *Sebastián*, que parece estar muito bem inserido na cultura do “ter se dado bem na vida”; no entanto, aos poucos, revelando sua apatia e falta de esperanças. Entre esses dois, o passado nas fábricas, das lutas, uma amizade é lembrada desde as greves do tempo das fábricas, e o tango, como uma mistura de paixão ao concordar com as palavras de Ernesto Sábato (1956, p. 14) ao se referir e qualificar o tango como “la canción sentimental, extraño híbrido de napolitano exuberante y de reservado “hijo del país” cuya máxima y quizá más original expresión culminó en ese tango que recuerda a la milonga como el nuevo arrabalero recuerda al criollo viejo”.

De acordo com o afirmado acima, o tango pode ser lido como resultado do processo de aproximação de diferentes culturas. Nesse sentido, ele é um filho e produto híbrido, mestiço e, por isso, teve aspectos negados pelos membros da alta cultura portenha devido a interculturalidade que ocorreu na Argentina, principalmente após a segunda metade do século XIX. Por isso, no tango convergem elementos que revelam aspectos da cultura nacional da

argentina com aspectos da cultura estrangeira italiana, francesa e africana<sup>18</sup>, da periferia com o centro, do bárbaro com o civilizado, do que vem do interior com o que vem do exterior.

No que diz respeito ao tango em relação à identidade e memória cultural, história e política ressaltamos a seguir seu carácter popular mais representativo da região rio-platense. O Tango é um estilo musical, um estilo de dançar e possui uma estética própria. De acordo com autores que tratam do surgimento do tango, a data ocorreu antes de 1880. No entanto ele atinge seu auge antes do peronismo. Para o professor e historiador Avelino Romero (2012, p.100) foi “entre 1946 e 1955, o tango tivera um apogeu”. Nos anos que sucederam a queda de Perón, “tangueros aferrados ao passado lamentaram a “crise”, enquanto vanguardistas anunciavam a redenção sob o signo do futuro”, explica.

Além do mais, havia um desejo de relacionar o tango com a alta cultura aos moldes dos salões franceses. No entanto, devido a sua linguagem cotidiana<sup>19</sup>, ele era motivo de muita conflito entre os doutores. Os mais tradicionais e moralistas defendiam a utilização da formalidade, enquanto os mais progressistas entendiam a linguagem tal como era utilizada naquelas canções. Não entraremos, aqui nessa discussão. Porém, levamos isso em consideração ao compreendê-lo como um produto da mistura, ligada ao cotidiano da cultura popular portenha.

Entender o tango como o resultado de um processo de hibridação dos ritmos da cultura local com os ritmos importados do exterior, estabelecemos uma relação com o pensamento do sociólogo argentino Néstor Garcia Canclini em seu livro *Culturas Híbridas* (2003). Trazemos isso a baila, porque vemos processo equivalente na formação do título da canção *Viejo Smoking*, canção trazida na peça que resgata certa fama de gigolô.

A escolha de *Viejo Smoking* como a música que a personagem *Tuco* canta durante o desenrolar da ação não parece ser casual ou ingênuo. Acompanhemos a primeira estrofe da música em questão:

*Viejo smoking de los tempos  
en que yo también tallaba  
y una papusa garaba  
em tu solapa lloró  
Solapa que por brillo  
parece que encandilaba  
y que donde iba, sentaba  
mi fama de gigoló.*<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Embora haja controvérsia em relação a aceitação das influências afrodescendentes, cabe ressaltar que ele ocorreu e não podem ser negadas. Embora autores argentinos que tratem da história do tango não entrem nessa discussão. Ver a tese de doutorado de Romero (2012, p. 38-56).

<sup>19</sup> Para se referir a esse tipo de linguagem, utiliza-se o termo *lunfardo*.

<sup>20</sup> *Viejo Smoking*, letra feita por Celedonio Esteban Flores em 1930, que integro o repertório do músico Carlos Gardel (1983-1935).

A que poderíamos atribuir a fama de gigolô? Seria uma referência aos prostíbulos? A imoralidade e aos personagens que protagonizaram o surgimento do tango? Aos operários que improvisavam o ritmo nos intervalos do trabalho das fábricas?

Proponho, entendermos essa palavra não somente no sentido literal que ela assume atualmente, ao se referir a alguém que vive em função do sustento de uma mulher, mas, à submissão da arte ao trabalho, a partir de um olhar construído pelo viés da cultura erudita. Seguindo essa lógica da projeção de moral que vê o artista como um ser desocupado, seria equivocado perguntar se o gigolô poderia ser fruto dessa mesma tendência, que tende em identificar a arte como a prima pobre do trabalho? Nos fazemos essa pergunta por entender que a arte pode ser tratada tanto como objeto de contemplação, tanto como ação política e poética efetivamente propícia a transformação social. Neste último caso, uma arte que não se sente submissa aos discursos hegemônicos e se mostra comprometida em refletir o mundo por meio da poesia. Assim, podemos superar a noção de que o trabalho e a arte estão distanciados. Não se trata mais de pensar o trabalho vinculado a noção de prosperidade, enquanto a arte fica relegada à marginalização, à vagabundagem e ao ócio. Ainda hoje na sociedade brasileira<sup>21</sup>, os artistas são tratados como vagabundos e indivíduos sem trabalho. Por isso, penso que podemos investir nessa interpretação em relação à palavra gigolô, permeado pelo processo de elaboração da memória e identidade do “outro” vinculado ao cotidiano e ao que é popular.

Por outro lado, analisando a escolha da canção *Viejo Smoking*, podemos intuir um passado esquecido pela sobreposição cultural do estrangeiro. Nesse sentido, o título da canção evidência o processo de hibridação entre duas culturas, a do *criollo* e a do estrangeiro: O filho legítimo da terra e aquele que vem de fora e traz consigo sua ideia de cultura, buscando incorporar o que é originário. Temos então a mistura desses dois elementos culturais que naturalmente não se colocariam juntos. Vemos que a palavra *smoking* advém da língua inglesa, que poderíamos relacionar a Inglaterra ou aos Estados Unidos, já que estes dois países foram mais presentes no desenvolvimento da história da Argentina, e que durante a história cultural de Buenos Aires, houve uma tendência em valorar a sobreposição dos valores importados, principalmente da Europa em relação ao *criollo*. Lembremos que o *smoking* é uma vestimenta que geralmente é associada a um grupo social ascendente. Neste caso, o *Viejo*

---

<sup>21</sup> Em relação a isso, citamos um recente acontecimento que data Maio/2016. Após um processo de *impeachement* ocorrido no Brasil, que depôs a Presidenta Dilma Rousseff. O novo Presidente Michel Temer em suas primeiras medidas no governo extingue o Ministério da Cultura. Esse caso gerou uma ampla discussão na sociedade entre prós e contras. No discurso dos que eram a favor da extinção, utilizavam argumentos de “esses vagabundos”, “vão trabalhar”, “desocupados” para se referir a classe artística. Por outro lado, após manifestações da classe artística e de apoiadores da causa, o Ministério foi recriado.

*Smoking* poderia sintetizar de forma irônica o desejo de tornar o tango produto cultural da alta cultura. Já que a elite portenha tinha muito preconceito com o tango, com o teatro popular que lembrasse os aspectos locais. Ou seja, ele pode ser produto da elite, mas também será do proletário. Consonante a isso, o termo *Viejo Smoking* pode ser um elemento que incorpora e torna visível os conflitos e as aproximações existentes nas práticas de contatos culturais.

Vemos na obra, que a personagem *Tuco* se afasta das conquistas trazidas pelo trabalho industrial (mola propulsora das ideias peronistas) e reivindica outro posicionamento, agora vinculado com a arte. Podemos especular que essa alteração possa ter ocorrido frente as tentativas da política de desarticulação das classes trabalhadoras. Pois, agora o sonho de resistência e mudança passa a ser possível por meio da arte, e não mais pela revolução da classe trabalhadora (que estava desarticulada). Ao sonhar a possibilidade da arte dentro da indústria televisiva, sugere uma elevação da prática artística como trabalho digno, e talvez o entendimento de que o sistema neoliberal está impondo novas formas de articulação frente aos moldes do mercado de trabalho, inventando maneiras de agir e inserindo a arte como possibilidade de transformação social. Existe no Ocidente, um discurso e uma política de estado que tende em colocar a arte em planos diminuídos da vida e do cotidiano. Ou, em certa medida, cria-se o discurso de uma arte que se está ligada à determinadas instituições e a alguns discursos hegemônicos e estéticas.

*SEBASTIÁN* – Bueno... Vos dijiste hace un ratito que había que brindarse a los demás, ¿no?

*TUCO* – Sí. Pero con el arte.

Por isso, objetivamos refletir a arte pela sua ética e potência na percepção da cultura e da natureza como possibilidade de transformação social. Assim, entendo que Gorostiza ao falar de sonho, num momento ditatorial, remete nossa atenção à utopia, ética e força individual e coletiva que se dá pela socialização e amizade na criação da realidade vivida em determinada sociedade, neste caso, em Buenos Aires, para enfrentar a opressão e o medo. Além disso, a arte surge como alternativa e organismo que permite aos trabalhadores um lugar de protagonismo, agora sem mais poderem pertencer e protagonizar, por medo, a uma classe politicamente ativa que antes eram mantidas pelas ações sindicais surgidas com o peronismo.

O sonho pueril de *Tuco*, apesar de todas as contrariedades, volta com toda potência em sua memória, um sonho que não foi perdido, e agora renasce. Ativar os sonhos esquecidos surgem como uma forma de se organizar e enfrentar as dificuldades impostas pela ordem.

*SEBASTIÁN* – ¿Me voy entonces? (*Tuco no responde*) Mirá que me voy, eh. (*Tuco, después de guardar el smoking, va a la mesita y vierte clara*)

*de huevo del jarro a la taza. Vuelve a hacer gárgaras y no oye a Sebastián, que sigue hablando). Yo no tengo culpa, Tuco. Yo quise ayudarte, nada más. El que te jodió fue el Mingo. Es un hijo de puta. Y vos sos un cantor fenómeno. (Gárgaras mas fuertes. Sebastián se acerca y grita más fuerte) Escucháme, ¡Tuco! Te digo que yo vine porque quise ayudarte. No te jodí. (Más flerte las gárgaras. Grito más fuerte de Sebastián) ¡Oíme, carajo! ¡Te digo que yo no tengo la culpa! (Tuco se señala el oído como diciendo que no oye) ¡Digo que yo no tengo la culpa... y que siempre pensé que sos um cantor fenómeno! Lo de la television es puro grupo pero vos no sos grupo, Tuco, ¡vos no sos grupo! (Tuco va disminuyendo la potencia de sus gárgaras) ¡Sos un cantor fenómeno! Como Gardel! ¡Cantás mejor que nunca! ¡Y te parecés! ¡Claro que te parecés, Tuco! Y si querés... (toda una rebelión) ¡si queres te acompaño! ¡Y voy a ser mejor guitarrista que cualquiera de esos turros que el Mingo dijo que iba a mandar y que!... (Calla de repente porque Tuco ya dejó de hacer gárgaras y lo mira fijo. Luego Tuco va a la mesita, vierta la clara de huevo em el recipiente y enfrenta a Sebastián)*

*TUCO – ¿Como dijiste?*<sup>22</sup>

Seguindo a linha tecida até aqui, que vê a potência de *El Acompañamiento* na liminaridade entre aspectos que estão visíveis e se manifestam concretamente no texto por meio de palavras, ações e gestos que caracterizam as personagens, mas também, pelos que estão invisíveis e ausentes. Abordaremos e explicaremos, a seguir, o que tratamos por invisível a partir de nossa leitura.

### **1.3 - NUANCES DA INTERMIDIALIDADE NA OBRA *EL ACOMPAÑAMIENTO***

Numa leitura mais atenta da obra, percebemos que existe um retorno ao passado sem que esse seja um recuo temporal enquanto algo cristalizado; mas sim, um retorno que leva em conta a memória e seu avivamento pela lembrança, citação e referenciação midiática e intertextualidade de contextos culturais em torno das metáforas contidas no tango *Viejo Smoking*.

Porém, quais são as táticas poéticas que Gorostiza se apropria para iluminar o passado e citar outros produtos midiáticos da história cultural argentina?

Adotando a perspectiva que aproxime os campos artísticos, mas também um viés que estabelece a conexão da arte com o imaginário de determinado período sociocultural, veremos, conforme nos aponta a análise da obra *El Puente* a prática da intertextualidade feita por Leonardi (2010). Vejamos o que nos diz a autora:

El texto marca abiertamente una apertura hacia la realidad nacional ubicando la acción “en Buenos Aires, alrededor de 1947”, referencia

<sup>22</sup> Momento importante onde a personagem antagonista parece assumir o sonho louco de *Tuco*.

temporal que remite ineludiblemente a los años de apogeo del primer gobierno peronista. Además, a lo largo del texto, inscripto en una estética realista, se observa que la realidad social funciona como un intertexto predominante en la estructura del mismo. (LEONARDI, 2010, p.08)

Percebemos que esse drama incorpora imagens e personagens que recorriam a citação e lembrança de um contexto social e, dessa maneira, eram utilizados como intertextos sociopolíticos. Acompanhando esse raciocínio, identificamos que Gorostiza, em *El Acompañamiento*, segue essa tendência de incorporar elementos que fazem parte dos intertextos que circulam em âmbito social. Nossa leitura será feita a partir do conceito de intermedialidade, por entendermos sua maior abrangência, já que percebemos nesta obra a referência à outras mídias e textos artísticos.

O termo intermedialidade surge por volta dos anos 80, para descrever fenômenos e textos que utilizam mais de um suporte midiático em sua composição. De acordo com LÓPEZ-VARELA (2011, p.95),

El término podría haber sido utilizado por primera vez en 1983 por Hansen Löve, según indica Jens Schröter (2011), si bien “intermedia” aparecería ya en Samuel Taylor Coleridge. Según Dick Higgins, la separación entre los diversos medios se originaría en el Renacimiento (1984, p.18) como consecuencia de un deseo de purificación de los mismos.

Na definição desse conceito, seguimos a orientação proposta por Irina O. Rajewsky (2012) que explica a intermedialidade a partir os fenômenos que ocorrem entre as artes – interartes. Seguindo uma perspectiva literária, a autora reflete acerca do surgimento de novos textos, a partir da retomada de outros textos. Podemos caracterizar a prática como a transposição de uma mídia para outra mídia, de uma linguagem artística à outra, evidenciando a interação entre as artes, as mídias, os arquivos e os contextos sociopolíticos. O conceito trata do contato que ocorre entre a literatura, o teatro, a dança, a performance, a música e as artes plásticas, mas aqui também nos referimos ao imaginário, de forma que se possa gerar um novo texto, mídia, arquivo ou incorporação de outras realidades.

Um conceito amplo de intermedialidade desse tipo permite fazer distinções fundamentais entre fenômenos intra, inter e (finalmente) transmidiáticos, ao mesmo tempo que representa uma categoria útil transmidiaticamente. Mesmo assim, um conceito tão amplo não nos permite derivar uma única teoria que se poderia aplicar uniformemente a todo assunto heterogêneo, abrangendo todas as concepções diferentes de intermedialidade, nem nos ajuda a caracterizar de forma mais precisa qualquer fenômeno individual em seus termos distintos. Assim, para cobrir manifestações intermediáticas *específicas* e para teorizar uniformemente sobre elas, várias concepções de intermedialidade, concebidas de modo mais restrito (e muitas vezes contraditórias), tem sido introduzidas, cada uma com suas próprias premissas explícitas ou implícitas, seus próprios métodos, interesses e terminologias.

Tal como aponta a autora, utilizaremos o conceito intermedialidade e seguiremos nosso próprio caminho e método. Além disso, buscaremos nos referir a intermedialidade como uma prática indisciplinar que burla com as bordas que separam as artes em campos isolados. A intermedialidade continua relacionada ao pensamento *interartes* como coloca a autora, porém, ampliamos o conceito para compreender a referência a personagens reais do cotidiano que foram “marcantes” em determinado momento histórico, como operação que estimula, no plano receptivo, lembranças da identidade, da ação de resistência e libertação individual, mesmo sem citar abertamente tais ideias. Nesse sentido, o processo de lembrança se completa no contato com o público. Por isso, importa tensionar o lugar de convívio e comunicação, que crie redes entre o processo sociocultural, a arte e o ser humano. Pensamos o teatro, como o espaço onde estes “entes” interagem, um território que está entre lugares e seres, que age pela intersecção, que forma textos híbridos, fronteirços, anômalos e irregulares, campo propício ao surgimento de filhos bastardos, que nascem para profanar a pureza da linhagem.

Entendendo essa noção base, nos termos de RAJEWSKY (2012) e nos apropriando dela afim de encontrar contribuir para sua dilatação, refletiremos e apropriaremos este conceito levando em conta sua operacionalidade ao interpretarmos e/ou especularmos sobre aspectos inerentes à obra teatral *El Acompañamiento*. Nos interessa, neste caso, refletir a prática intermediática para compreender procedimentos que sirvam para operacionalizá-la além da função explicativa e descritiva dos fenômenos entre as mídias ou através delas, seja no cruzamento de suas fronteiras ou na criação de produtos e mídias híbridas e mutantes. Investigamos um nível mais complexo e subjetivo, pois queremos entender as relações que podem ser criadas num plano mais profundo e aparentemente oculto da prática intermedial. Esta pesquisa se torna relevante ao contexto intelectual, artístico e acadêmico Latino-Americano pela revisão e aproximação a ser realizada no contexto contemporâneo, a partir da nossa realidade política, cultural e territorial. Para este estudo, utilizamos três mídias para investigar, interpretar e explicar a o procedimento da intermedialidade, vinculando-o à ideia de simulação (BRUIT, 1995) e de metáfora (PEREIRA, 2014; LIZCANO, 2006), por acreditarmos que esses conceitos nos ajudam a entender a prática artística da época, principalmente no texto dramático *El Acompañamiento*, num jogo de subversão e burla à opressão imposta pelo Regime Militar da Argentina (1976/1983). Dessa maneira, importa encontrar matizes que perpetuam práticas e comportamentos relacionados com a vocação de

sobrevivência da memória frente as práticas do “esquecimento” colonizadoras, que agem para dominação dos habitantes do nosso continente.

As mídias analisadas nesta pesquisa têm a seguinte ordem cronológica dentro da produção artística da Argentina. A primeira é a canção escrita pelo poeta Celedonio Flores, musicado pelo compositor e violonista Guillermo Barbieri e cantado por Carlos Gardel. A segunda é um curta-metragem dirigido por Eduardo Morera em 1930, o qual interpreta o próprio Carlos Gardel, e finalmente, a obra dramática *El Acompañamiento*, já contextualizada anteriormente. Além dessas mídias, Gorostiza coloca como protagonista de seu texto dramático a figura de *Tuco*, operário das greves e lutas nas fábricas, figura quase mítica das políticas populistas do peronismo.

Se por um lado este trabalho pode se justificar pela sua relevância ao pensar a potencialidade política de uma categoria até então operacional, e por outro lado, pode servir de registro da memória midiática e sociocultural que se construiu em torno da metáfora de *Viejo Smoking*.

Para realizar esse estudo, não temos como objetivo investigar se o processo de fusão dos meios é entre literatura e cinema, música e teatro, corpo ou tecnologia, ou seja, não nos interessa falar aqui em monomídia ou multimídia, mas sim, objetivamos entender as relações entre as mídias a partir de aproximações e distanciamentos que elas permitem e das metáforas que criam ao colocar próximos distintos níveis da referencialização na construção narrativa. Por isso, olhamos a intermedialidade pelo viés do sensível, para perceber outros modos de analisar, abordar e sentir a realidade local e, com isso, gerar mecanismos de enfrentamento aos problemas sociais, econômicos, culturais e políticos de determinado espaço/tempo. Contudo, convém esclarecer que nosso texto é uma criação onde tecemos uma rede de significados, dos quais vislumbramos relações que podem ser feitas hoje, ao observarmos múltiplos universos e realidades que se descortinam por detrás das referências do passado.

Iniciemos apresentando o texto inicial. Para isso, observemos a letra da canção de Celedonio Flores:

*Campaneá cómo el cotorro va quedando despoblado  
todo el lujo es la catrera compadreando sin **colchón**  
y mirá este pobre mozo cómo ha perdido el estado,  
amargado, pobre y flaco como perro de botón.  
Poco a poco todo ha ido de cabeza p'al empeño  
se dio juego de pileta y hubo que echarse a nadar  
Sólo vos te vas salvando porque pa' mi sos un **sueño**  
del que quiera Dios que nunca me vengan a despertar.  
**Viejo smocking de los tiempos**  
**en que yo también tallaba...¡**  
**Cuánta papusa garabaen tus solapas lloró!***

*Solapas que con su brillo parece que encandilaban  
y que donde iba sentaban mi fama de gigoló.  
Yo no siento la tristeza de saberme derrotado  
y no me amarga el recuerdo de **mi pasado esplendor**;  
no me arrepiento del viento ni los años que he tirado,  
pero lloro al verme solo, **sin amigos, sin amor**;  
sin una mano que venga a llevarme una parada,  
sin una mujer que alegre el resto de mi vivir...;  
Vas a ver que un día de éstos te voy a poner de almohada  
y, tirao en la catrera, me voy a dejar morir!  
**Viejo smocking**, cuántas veces  
la milonguera más papa  
el brillo de tu solapa de estuque y carmín manchó  
y en mis desplantes de guapo ¡cuántos llantos te mojaron!  
¡cuántos **taitas** envidiaron mi **fama de gigoló!**<sup>23</sup>*

O poema acima, narra a situação de “alguém” que viveu um passado de esplendor, mas que no momento presente, se encontra sem horizontes, inerte, derrotado, sem amigos e sem amor. Como alternativa a essa situação, vive as recordações do passado. Este poema foi musicado e virou uma canção de tango, mas também um curta-metragem.



**Figura 1:** *Viejo Smoking.*

Neste filme Carlos Gardel aparece num quarto de hotel endividado, cabisbaixo e sem expectativas. De repente, surge a camareira do hotel e bate à porta. Esta demonstra insegurança antes de entrar no quarto, dizendo que tem medo de ser abusada. Ela é portadora do recibo de pagamento que garante que Gardel permaneça como hóspede do hotel, se não pagar será desalojado, pois já deve 3 meses de aluguel. Gardel comenta que se encontra sem dinheiro, sem amigos e sem trabalho. Repentinamente, surge um velho amigo que lhe pergunta como está e lhe sugere que venda um *smocking* que parece estar abandonado no armário. Porém,

<sup>23</sup> Os grifos são nossos, com a finalidade de marcar palavras que acreditamos serem chaves que serão reapropriadas em *El Acompañamiento*, nesse processo de reescrita dramática ao estabelecer os sentidos por meio do contato entre os diferentes textos e arquivos.

Carlos lhe contesta:

No che, eso no. No viejo, vos sabes el cariño que tengo por él. No podría separarme de el. La “estória” de mis mejores aventuras de amor. El puente que el tiene. Cuánta muchacha linda se afirmo en este brazo en la vuelta de un tango. Cómo sentio ese *smoking* y el “batido” de mí corazón, apresurado por las emociones del primer beso. Separarme de el sería como me arrancaran un “pedaço” de mí vida.<sup>24</sup>

Após esse diálogo, Carlos Gardel começa a cantar a canção. O curta metragem é como um clipe musical que tem duração de 6min19seg. A ação transcorre num quarto de hotel.



**Figura 2:** Curta metragem dirigido por Eduardo Morera.

Contudo, nos interessa investigar como Gorostiza utilizou esses elementos e mídias em seu texto? Qual a relação e operação intermidial de *El Acompañamiento* com as obras anteriores?

O primeiro diferencial que encontramos é que *El Acompañamiento* o autor faz referência as duas mídias: canção e curta-metragem. Esses textos anteriores aparecem inter-relacionados, atualizados e recriados na nova escritura. Gorostiza desenvolveu sua obra a partir de referências à canção *Viejo Smoking* e ao curta-metragem com mesmo nome. Ele não apenas os cita, como os recria. A texto teatral inicia pela descrição do espaço onde se passa a ação. Observemos como o quarto que no curta pertence a um hotel, no drama é parte da casa. A porta é elemento de contato/fronteira entre o íntimo e o mundo exterior.

Un pequeño cuarto aislado del resto de la casa. La única puerta está

<sup>24</sup> Transcrição feita a partir do curta. Como algumas palavras não são entendíveis colocamos uma sugestão entre aspas para manter a ideia do diálogo. Creemos que essas alterações não modificaram o sentido das frases.

cerrada con llave. Hay un catre con sábanas revueltas, una mesita con utensilios y cacharros, una vieja victrola con manivela, un espejo, un cajón de frutas vacío y una vieja valija. *Tuco* está parado sobre el cajón de frutas, cantando el tango: “*Viejo Smoking*” de Guillermo Barieri y Celedonio Flores, para un público supuesto, exhibiendo todas sus posibilidades – voz, gestos, ademanes – y al mismo tiempo observándose críticamente de costado em el espejo. (GOROSTIZA, 2007)

Como artista, ele sabe exatamente o que está construindo, e que utiliza a memória midiática em torno da canção, do cinema e das metáforas de *Viejo smoking* para criar um sistema de interpretações e leituras a partir de seu texto. Assim, utilizamos a intermedialidade no sentido em que nos apresenta RAJEWSKY (2012), como prática de referenciação de textos anteriores e damos um passo além. No nosso caso, entendemos as referências como estratégias que colaboram na criação de sentidos e significação e diálogo com a classe trabalhadora. Essa operação de referenciar a classe trabalhadora ocorre porque Gorostiza deixa para o plano da lembrança a figura de Gardel e coloca no tempo presente a ação um personagem simples, um trabalhador e operário das fábricas – homem protagonista do imaginário em torno da construção peronista. Por isso, a operação de Gorostiza se distingue e avança nas proposições de RAJEWSKY (2012). O autor não apenas combina textos artísticos, como os relaciona com o contexto sociopolítico como forma de escapar da censura e de entrar em contato com os processos cognitivos e a sensibilidade dos leitores durante a recepção. Atentos ao que nos coloca LAWRENCE (2001), em relação à dificuldade de interpretar as obras desse período devido à ambiguidade presente nelas, buscaremos um suporte na história cultural de formação da identidade argentina. Para isso, propomos um breve retorno ao passado, mais marcadamente aos sentimentos experimentados por volta dos anos 30, a fim de esclarecermos melhor as relações propostas em *El Acompañamiento*.

Entre fins do século XIX e início do XX, houve um momento na Argentina que ficou conhecido como aluvial. Isso porque nestas décadas houve, por parte dos intelectuais e dos políticos, um grande incentivo em receber imigrantes europeus. Esse novo processo, enfocava o desejo de modernização dos valores, modos de vida, e um incentivo à formação das cidades. Ao observar esse contexto, Cecilia Gil Mariño aponta que,

(...)La década del treinta en la Argentina estuvo marcada por la irrupción de los militares en la esfera estatal, el fraude político y la crisis económica. Este contexto redefinió la escena político-social dando lugar a grandes transformaciones sociales, urbanas y culturales. (MARIÑO, 2012, p.02)

Neste caso, compreendemos o tango e o cinema dos anos 30 na Argentina atentos à

realidade social, política e econômica do país. Como já mencionamos anteriormente, nesse período os militares detinham o controle estatal e político. Durante esses anos, o *Teatro Independiente* ainda estava voltado a representação de obras universais da dramaturgia internacional.

Porém, ambos os casos expressam posicionamentos em relação e abordagem da cultura. As produções visavam tensionar a construção e da identidade nacional, reposicionando elementos da cultura moderna, vinculado ao capital e ao estrangeiro nas cidades *versus* um mundo até então vinculado fortemente ao tradicional, ao rural e ao *gaucho* (*criollo*). Com o surgimento da sociedade de massas e da cultura popular nas periferias de Buenos Aires foi necessário um reposicionamento da figura do *criollo* num contexto mais urbanizado. Houve grande investimento no cinema local para renegociar o imaginário acerca da identidade e também como estratégia de resistência ao cinema produzido em Hollywood. Por isso o foco na cultura local, nos elementos do passado e a assimilação do presente para gerar a identidade e ideias do futuro. Para ALTAMIRANO (2001),

Tras un primer momento en que se mantuvieron diferenciadas la masa criolla y la masa inmigratoria, comenzó a producirse um rápido “cruzamento” entre ambas, proceso de hibridación que había de verificarse tanto en las clases subalternas como en la clase media. De la mezcla surgiria poco a poco la típica clase media argentina de la era aluvial (...). (p.321)

Por outro lado, a questão da imigração impunha que houvesse uma negociação em como representar a identidade do novo argentino (uma mescla entre o *criollo* e o imigrante). No início do século XX, os imigrantes, em sua maioria italianos, se agrupavam na periferia de Buenos Aires. Lá, encontravam os negros e a parte da sociedade que viviam à margem e excluídos. O tango é um produto resultante do encontro dos imigrantes excluídos da Europa e dos habitantes das redondezas de Buenos Aires. Por isso, faz referências a cultura local do *criollo*, como também dos imigrantes italianos, espanhóis, franceses, alemães e etc. Nas vozes da época temos a visão dos intelectuais tradicionais que defendiam certas purezas culturais e teóricos que buscavam romper com tais dicotomias. Sarlo (2005) diz que a televisão é a mescla entre o tradicional e o moderno. Ernesto Sabato (1956) disse que o tango é a mistura tensionada entre o “napolitano exuberante ao caudillo sentimental”. Neste caso, o *Viejo Smoking* poderia ser a materialização poética e metafórica de um processo de hibridação, aos moldes das propostas de Nestór Garcia Cancline em *Culturas Híbridas* (2003), comentado anteriormente.

As dicotomias em torno do tradicional ou moderno, o bárbaro ou civilizado, se

relacionavam com as ideias de progresso a partir do estrangeiro que era das técnicas e culturas mais avançadas. Para Alessander Mario Kerber “(...) houve, na Argentina, especialmente entre os anos 1910 e 1930, um grande processo de renegociação e redefinição das representações da identidade nacional.” (KERBER, 2010, p.03). Nesse período, em virtude da cultura de massa, torna-se possível a criação dos primeiros artistas conhecidos nacionalmente que atingissem e fossem identificados pelo novo cidadão argentino. Tanto pela simpatia, quanto pela qualidade de sua performance, Carlos Gardel<sup>25</sup> foi um ícone da identidade da Argentina.

Vejamos o que afirma KERBER a respeito,

Gardel foi o cantor popular de maior sucesso da Argentina dessa época, além de se manter até os dias atuais como figura representativa da identidade nacional argentina. Além disso, seu sucesso não se restringiu às fronteiras argentinas, mas teve, também, um grande sucesso internacional, construindo um imaginário internacional acerca desse país. (2010:03)

A aproximação de Carlos Gardel com o peronismo pode ser identificada na obra a partir da leitura que MISEMER (2008, p.56) faz de do tango Yira... Yira.

A ascensão de Perón e sua marca de política geraram confrontos duradouros entre seus partidários e detratores ao longo do século XX. Como resultado da divisão entre partidários peronistas e não-peronistas, a Argentina se encontrou em um terreno precário de 1955 a 1966, resultado do crescente clima político de crise desde 1930 (Floria e Belsunce 431). Os anos 1920 representaram a prosperidade glamourizada que Gardel e o tango simbolizaram, e este passado nostálgico foi invocado como um modo de morrer com um problemático "presente". (Tradução nossa<sup>26</sup>)

Carlos Gardel, e por assim dizer, estão presentes de maneira muito enraizada na cultura da Argentina, principalmente na tendência de recuperar aspectos da cultura nacional vinculado às classes trabalhadoras, a arte popular. Por isso, em 1975, Isabella Perón nomeou Gardel como um arquétipo do tango e que “Gardel, e por extensão, Perón são verdadeiros “argentinos.”<sup>27</sup>” (MISEMER, 2008, p.59).

O termo “verdadeiro” pode ser questionado já que tanto o tango quanto outros

---

<sup>25</sup>Em relação a nacionalidade de Carlos Gardel existe muita controversa. Alguns sustentam que ele teria nascido no Uruguai, no departamento de Tacuarembó. Outros dizem que nasceu na França, em Toulouse. Mas o próprio Gardel se considerava argentino.

<sup>26</sup>No original: The rise of Perón and his brand of politics generated enduring clashes between his supporters and detractors throughout the twentieth century. As a result of the split between Peronist and non-Peronist supporters, Argentina found itself on precarious ground from 1955 to 1966, this being the result of the growing political climate of crisis since 1930 (Floria and Belsunce 431). The 1920s represented the glamorized prosperity that Gardel and de tango symbolized, and this nostangic past was invoked as a way of deadling with a problematic “present”.

<sup>27</sup>Tradução nossa do original: “Gardel, and by extension, Perón were the true “argentinos”.

produtos da cultura na Argentina tinham recebido influências diversas. Por outro lado, *Viejo Smoking* pode ser lido como um termo híbrido, ou um processo de hibridismo da língua e da identidade argentina, uma relação entre o aborígene e o estrangeiro, o local e o globalizado. Enquanto metáfora, pode ser lido como um velho amigo, algo que veste, aquece e protege o corpo. Por mais que possa ter inúmeros sentidos e interpretações, uma referência à ideia de um velho amigo aumenta o aspecto íntimo da obra, já que o velho amigo pode sim frequentar espaços de intimidade. Pode ter acesso ao que está intrínseco e não é público, como o quarto ou o sonho, por exemplo.

Em relação ao curta metragem, segundo produto analisado observemos o seguinte: Durante o *boom* do cinema argentino, o curta-metragem *Viejo Smoking* produzido em preto e branco, com direção de Eduardo Morera e protagonizado por Carlos Gardel é um filme que compõe uma série de quinze curtas-metragens produzidos entre 1930 e 1931. Acreditamos que a canção e o “curta” seriam os primeiros produtos intermediais da letra de Celedonio Flores. O cinema foi, assim como a música, um dispositivo para delinear corporificar imagens em nível nacional. Para MARIÑO (2012, p.05),

Estos filmes pueden ser pensados como un espacio de disputa para la conformación de una imagen de la identidad argentina, donde se observan las tensiones y los cambios de la época, muchas veces en contradicción con los procesos de identificaciones hegemónicas. Un estudio que enmarque a las narrativas de este cine en su contexto político-social y en relación con otros objetos culturales de la época, nos permitiría echar luz sobre las resignificaciones o las parcialidades de lectura que afianzaron estas identidades. Así, procesos de reproducción ideológica pueden ser subvertidos en el campo del consumo y ser incorporados en otro tipo de discurso.

MARIÑO (2012), afirma que os curtas-metragens dirigidos por Eduardo Morera e interpretados por Gardel são os primeiros filmes sonoros do país. Nesse sentido, para a autora, a utilização do tango se explicava pela necessidade de criar, em caráter massivo, certa *argentinidade*. Para ela,

(...) lo “criollo” se vincula al tango y al propio Gardel. En este sentido, se articulan varios elementos al mismo tiempo: lo popular, lo criollo, lo nacional y el arrabal como producto de la modernización urbana. (...) el tango se erige como un elemento que da cuenta de la modernización pero con raíces tradicionales, y que articula dinamismo –dado por la introducción de una dimensión crítica como observaremos en los ejemplos siguientes –, al mismo tiempo que plantea una suerte de no movilidad al dar una fuerte impronta homogeneizadora de estos sectores que contribuye a una imagen “total” de lo nacional. (MARIÑO, 2012, p.13)

Através das referências que utiliza, o autor atualiza um universo histórico e cultural e por meio da memória midiática promove sua crítica. As quais passam a servir de alimento e

colaboram na operação de um tipo de “intermedialidade simulada” pela forma como Gorostiza recupera as outras mídias em *El Acompañamiento*. Somente relacionando esses dois momentos é que podemos compreender melhor as metáforas e o discurso presentes na obra dramática.

Entendemos que, ao passar pelo regime da censura, autoridade e força, Carlos Gorostiza se utilizou da simulação para passar despercebido e escapar da proibição. Ao fazer uma referência ao tango *Viejo Smoking* atualiza uma porção de sentimentos<sup>28</sup> para o público argentino de forma diáfana. Além disso, no texto teatral, apenas uma parte da canção está presente. Logo no início da obra em questão, a personagem *Tuco* canta o refrão<sup>29</sup> de o *Viejo Smoking*. Pensamos que colocar apenas o refrão é uma escolha tática do escritor pela suavidade política que ele contém em relação ao restante da canção. As reivindicações do refrão são mais leves que no restante da música, e neste sentido só pode ser completado pela lembrança do espectador. O sentimento que a lembrança ocupa no ato de recepção presentifica o que está ausente da canção, ou seja, o político é atualizado na memória e consciência dos espectadores, durante o tempo e espaço de diálogo entre poeta e leitor. Ousaríamos acrescentar que é possível estabelecer novos sentidos a partir do que está oculto, num sentido político, para um público que em algum momento tivesse um contato e memória dos produtos midiáticos anteriores, ou seja, a canção e o curta-metragem. Neste caso, não só o tempo presente é compartilhado, mas um tempo de memória se instaura.

Ademais, a referência com o curta-metragem novamente cita um momento áureo no passado, e outro de pobreza e decadência para o presente. Pensando na época em que *El Acompañamiento* foi escrito, imaginamos que seria praticamente impossível, além de perigoso, um confronto direto contra a autoridade militar. No entanto, propor uma crítica indireta, simulada e metafórica do sofrimento e da violência aos direitos civis dos cidadãos causaria uma certa nebulosidade no discurso de Gorostiza. Neste caso, o presente se relaciona com o regime ditatorial e o passado a um período de glória. Quem sabe, uma referência ao regime peronista, pelo caráter popular, que conseguiu desenvolver algo inédito na Argentina: obter o apoio das classes trabalhadoras de quase todo país, cuja liderança estava ligada as

---

<sup>28</sup> Sentimentos esses vividos em relação ao peronismo, ao protagonista das classes trabalhadoras na luta por direitos trabalhistas e sociais e, ainda, faz um apelo a importância da cultura popular enquanto espaço de amizade, diálogo e encontro.

<sup>29</sup> Viejo smocking de los tempos /en que yo también tallaba.../¡Cuánta papusa garaba/en tus solapas lloró!/ Solapas que con su brillo / parece que encandilaban / y que donde iba sentaban / mi fama de gigoló.

correntes anarquistas, comunistas, socialistas trazidas pelos imigrantes e ainda, valorizar os trabalhadores do interior, que eram tidos como desorganizados e de fácil domínio.

Com isso, acreditamos que a principal lembrança que a obra faz é em relação ao trabalhador operário. Na obra, Gorostiza opera de forma tática para, trazer ao centro da ação dramática uma personagem diretamente ligada ao protagonismo peronista e as maiores conquistas no âmbito social: os trabalhadores operários. Porém, nesta fase da vida, a personagem *Tuco* demonstra certa descrença na possibilidade deste tipo de trabalho e na revolução. Vejamos essa relação a partir de um diálogo entre as duas personagens:

*TUCO (risueñamento sorprendido)*. - ¿De que vida me hablás? ¿La de lá fábrica?

*SEBASTIÁN (confuso)*. - Bueno... La de la fábrica... Toda tu vida.

*TUCO (divertido)*. - Je. Entonces sí que tendrían razón en llamarme loco si yo extrañara una cosa así. Je. No me digas que vos la extrañarías.

*SEBASTIÁN* – Bueno... mirá: los días que cierro el kiosco, yo... (*Rápido por las dudas*) No te digo que lo extraño mucho, no. Pero... Uno está tan acostumbrado, que... Vos entendés. Viene un cliente... Vieno outro... Hablás un poco con uno, otro poco con outro... Aunque sean tonterías: que hace calor, que hace frío... Pero te entretenés. Y después tenés el paisaje: desde donde yo estoy se ve hasta la vereda de enfrente. La gente que pasa, los automóviles. Ya a veces lleve y podés ver llover. Cómo no vas a extrañar un poco todo eso.

*TUCO (pensativo)*. - Claro. Vos porque tenés el Boliche. Pero yo... siempre con la misma máquina ahí adelante: páfete-páfete, páfete-páfete... (*Mueve la mano como manejando una palanca*) El único paisaje son los fierros que se mueven. Y suerte que hacen ruido; porque así puedo cantar. Es lo único que tengo: como con el ruido de la máquina no se oye, me la paso cantando. Por eso me puedo conservar em forma. Do... do... dododo... Pero después, todo lo demás... Acordate cuando laburábamos juntos en el taller. ¿Te acordás cómo esperábamos el sábado? (*Recuerda*) ¿Te acordás cómo esperábamos el sábado?

No drama, quem vive o conflito é o trabalhador, agora sem perspectivas de continuar. Porém, a memória do passado glorioso é sintetizado, ao nosso ver, na figura de Carlos Gardel e não na figura do trabalhador. Em relação a essa afirmativa, buscamos uma contribuição de Misemer ao analisar a personagem *Tuco*. Para ela (2008, p.66),

Voltando ao passado e reicarnando a imagem de Gardel, *Tuco* é capaz de abrir um espaço dentro da atmosfera sufocante política da ditadura militar e recuperar o passado e seus sonhos. *Tuco* anuncia que seu novo nome de artista é "Carlos Bolívar." Ele explica que Carlos é em honra de "el morocho", e que Bolívar é para San Martín, o libertador da Argentina Do império colonial da Espanha. Ao adotar os nomes dessas duas figuras,

*Tuco* revive a luta pela liberdade e as políticas liberais das eras passadas - especificamente, a independência ". (Tradução nossa<sup>30</sup>)

À vista disso, gostaríamos de tratar o procedimento da intermedialidade não somente para análise e descrição de textos, mas principalmente como possibilidade operativa, estratégica e tática de resistência política silenciosa por meio da metáfora. De acordo com PEREIRA (2014, p.198),

(...) la metáfora se entiende, por tanto, en un sentido filosófico que va mucho más allá de su uso como mero recurso estético-formal para la construcción de un poema, o un adorno necesario al lenguaje literario. Ella actúa, en este choque de mundos y culturas, como una base motriz para el pensamiento y, más específicamente, para la construcción de una nueva subjetividad colectiva que de cuenta de la era que se inaugura y, por ende, del imaginario colectivo.

As metáforas são criações onde um termo opera em substituição e comparação a outro, quando digo uma coisa querendo dizer outra, faz lembrar algo. A metáfora nesse sentido se torna uma potência e uma operação de simulação. Para Emmánuel Lizcano, em seu livro *Metáforas que nos piensan* (2006), apresenta sua tese de que a realidade e a maneira de pensá-la se imbricam em metáforas predominantes numa época. Nas metáforas residem a “tensão entre dos significados, ese percibir el uno como si fuera el otro pero sin acabar de serlo. La metáfora atenta así contra los principios de la identidad y no-contradicción” (LIZCANO, 2006, p.61). Segundo o autor, elas podem ser mortas (zombies) ou vivas. Em sua explicação, as metáforas mortas ou *zombies* dizem respeito à níveis mais estratificados e congeladas no imaginário. Já as metáforas vivas apresentam uma ideia oposta às anteriores, estabelecendo conexões insuspeitadas e novas, oferecendo outras perspectivas sobre algo que já está ali diante de nossos olhos. As metáforas vivas convocam o olhar para algo que está presente, mas que não conseguimos ver. Neste trabalho, nos importam as metáforas vivas, aqui elas serão imaginadas, estimuladas e tensionadas a partir do atrito da memória midiática em torno de *Viejo Smoking*. Corroborando esta ideia, a intervenção da metáfora “atua para produzir a metamorfose em busca de uma nova visão.” (LEZAMA LIMA, 1988, p.51) e ainda “impede que as entidades naturais ou culturais imaginárias se tornem *gelées* na sua estéril planície.” (LEZAMA LIMA, 1988, p.52)

---

<sup>30</sup> No original: By returning to the past and reicarnating Gardel's image, Tuco is able to open a space within the suffocating political atmosphere of the military dictatorship and retrieve the past and his dreams. Tuco announces that his new artist name is “Carlos Bolívar.” He explains that Carlos is on honor of “el morocho,” and that Bolívar is for San Martín, the liberator of Argentina From Spain's colonial empire. By adopting the names of these two figures, Tuco revives the stuggle for freedom and the liberal policies of past eras – specifically, independence.”

Uma tática que utiliza a metáfora, a simulação e subversão permite ao artista um enriquecimento de sua obra no momento em que ela entrar em contato com parte de seu público, no ato em que é lida. Ou seja, na recepção é possível recordar fatos. Para Lezama-Lima:

Recordar é um fato do espírito, mas é memória é um plasma da alma, é sempre criadora, espermática, pois memorizamos a partir da raiz da espécie. Mesmo na planta existe a memória que a levará a adquirir a plenitude da sua forma, pois a flor é a filha da memória criadora. (1988, p.59)

Ao acessar e ler a experiência da produção teatral, no ano 1981, em Buenos Aires observemos o que nos diz Isabelle Clerk (2001, p.632),

Como esse teatro nasceu num contexto de censura e de repressão, as restrições para os escritores são inúmeras. A censura, e a brevidade – porque todas as obras se desenrolam em um ato – obrigando os autores a recorrer a economia de expressão e recorrer a figuras como as metáforas e metonímias. Teatro Aberto foi destinado ao público portenho o qual deve ser capaz de identificar as pistas e índices, interpretar os conteúdos e de reagir.<sup>31</sup>

Acreditamos que essa citação também revela a crença daqueles artistas de que os espectadores não eram seres passivos, mas que dialogavam com outros espectadores e que a partir da experiência de percepção e leitura, eram capazes de produzirem outros conteúdos, outras reações. No caso específico, produziam comportamentos, relações e ações que subvertiam, ao nosso ver, a autoridade e a ordem vigente. Poderíamos até acrescentar que os criadores do movimento *Teatro Abierto* tinham clareza de que o público era composto pelos trabalhadores dispersados pelo Estado.

Dessa forma, a prática da intermedialidade, nesta obra, propicia um tipo de metáfora que age na simulação, e assim conecta dois significados, dois ou mais períodos históricos, etc. Aos nossos olhos, Gorostiza não está falando de um *smoking* velho, de um artefato que se confunde com uma peça de roupa, um item de consumo. Entendemos que *Viejo Smoking* pode ser lido como a metáfora de um “velho amigo” dos tempos de fábrica, das lutas sindicais, da

---

<sup>31</sup> Tradução nossa do texto original em francês: Pour ce théâtre né dans un contexte de censure et de répression, les contraintes d'écriture sont nombreuses. La censure, mais aussi la brièveté — car toutes les oeuvres ont la particularité de se dérouler en un acte —, obligent l'auteur à avoir recours à l'économie de l'expression et à des procédés tels que la métaphore ou la métonymie. Teatro Abierto s'adresse au public « porteño » de la dictature qui doit être capable d'identifier les indices, d'interpréter le contenu et de réagir.

crença na chama da revolução da classe trabalhadora que agora estava quase apagada. Vemos que essa forma de amizade a solidariedade pode, inclusive, transcender os laços consanguíneos e familiares. Dizemos isto, porque a personagem *Tuco* proíbe a entrada de pessoas da família no espaço onde se mantém confinado. No entanto, quando um amigo dos tempos da fábrica aparece, ele se mostra muito receptivo. Acreditamos que existe um apelo às relações de amizade e de organização mais profundas, e que isso significa uma resistência à opressão imposta pelos Estados que seguem os modelos do sistema capitalista, baseado na competitividade e imposto de forma vertical, não levam em conta as necessidades e os sonhos de uma parte significativa da população, que vive a age diariamente em seu cotidiano. Por isso, ao retratar o drama de um trabalhador desarticulado, descrente e silenciado, Gorostiza desencadeia um processo de lembrança do ser argentino. Coloca-se frente à censura ditatorial e consegue passar por ela de forma inteligente. Vejamos o que nos lembra KERBER (2010, p.04),

Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada pelos grupos que dela se aproximam, e é nesta atribuição de sentido que percebemos que as representações não são “ingênuas”. Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses de grupo que as produzem.

Além do exposto acima, temos a ideia da loucura da personagem, ou seja, seu comportamento desordenado e irracional. Entendemos a loucura aqui também como uma estratégia de simulação<sup>32</sup>, porém agora por parte de *Tuco*, o qual simula para sua família um comportamento excêntrico para driblar as normas familiares e sociais, e assim, continuar ensaiando em seu quarto.

*TUCO* - ¿Qué dice mi familia?

*SEBASTIÁN (temeroso, vacilante)*.- Nada. Que... que te encerraste aquí hace una semana y que...

*TUCO (con suficiencia)* – Y que estoy loco.

*SEBASTIÁN (rápido)*.- No, no, eso no. Qué me van a decir eso. Al fin de cuentas es tu familia, ¿no?

*TUCO* – Porque me gritan loco a cada rato. Se ponen ahí detrás de la puerta y meta gritar: “Estás loco, *Tuco*, estás loco. Salí que te vas a enfermar. Si no salís vamos a llamar a la policía...” Je. Te imaginás el miedo que me da. Si llega a venir la cana los que van adentro son ellos.

---

<sup>32</sup> Acreditamos que tanto o autor quanto a personagem estão se “fazendo de loucos”. A expressão se “fazer de louco” é quando alguém se utiliza da loucura para passar impune a determinadas obrigações, etc.

Além disso, a loucura, ou a alienação, podem ser interpretadas como uma ironia do próprio Gorostiza ao manifestar sua voz contrária a autoridade militar ou os discursos de uma classe dominante, que apoia as práticas militares e que atribuem aos agitadores<sup>33</sup> a fama de inimigos do Estado. Também, a loucura e o encerramento são alternativas para não estar na mira dos militares. Entendemos que a intermedialidade, num nível mais subjetivo, opera pela simulação e pela metáfora, e nesta obra, subvertem os valores familiares, do estado, do trabalho e de práticas autoritárias que querem apagar a memória das classes trabalhadoras. Finalmente, entendemos que o comportamento de *Tuco*, em relação ao trabalho e à família, perverte sutilmente as noções morais colocadas pelos militares, pela religião e pelas classes dominantes. Dessa forma, acrescentou nuances que diferiam dos interesses autoritários e fascistas, e estavam mais inclinados a formas democráticas, porém travestidas de um sentimento ambíguo. A ambiguidade se apresenta pelo desejo de voltar às origens do passado, de reencarnar o *morocho*<sup>34</sup>, porém num contexto de modernidade trazido pela televisão. Além disso, a ambiguidade, a simulação, a metáfora e a ironia são recursos que permitem certa liberdade de ação para escaparmos da autoridade do capital estrangeiro que sempre foram impostas aos povos de nosso continente. Sendo assim, para enfrentar a realidade social, há um apelo para que as diferenças intelectuais e étnicas sejam esquecidas, para que unido e solidário o povo argentino possa lutar pela liberdade e democracia. O trecho a seguir foi retirado da obra *El Acompañamiento* num momento em que as personagens discutem sobre a loucura e que *Sebastián* procura convencer *Tuco* para sair do quarto. Escolhemos esse fragmento para ilustrar a certeza de *Tuco* em relação a suas escolhas:

*Tuco* – (*se aleja violentamente*). – No rompás más con eso! Cada uno tiene su idea! (*Se detiene frente al cuchillo. Lo mira. Se acalma. Gira hacia Sebastián ya calmo*) De todos os modos... podemos seguir siendo buenos amigos. No tenemos por qué estar de acuerdo en todo para ser amigos, no? Vos pensás que a los locos se les puede curar. Yo no. Bueno. En eso no pensamos igual. Pero no tenemos por qué discutir.

*Sebastián* – Claro, claro. No discutamos y ya está.

Também podemos perceber no diálogo anterior a lucidez de *Tuco*, principalmente aceitar a qualidade da antítese no contato interpessoal. Nossa hipótese é que esse texto abre espaços para o surgimento de metáforas que alimentem uns e confundam outros na problematização da memória e do real, buscando níveis mais complexos e profundos, ao tratar

---

<sup>33</sup>Termo utilizado para se referir aos líderes revolucionários que se rebelam contra as ordens do sistema político.

<sup>34</sup>Morocho era um dos apelidos de Carlos Gardel. Também é um termo que está na base da ideia identitária do *criollo* e até mesmo ao General Juan Perón.

das relações com determinados grupos, territórios e identidades. Entendemos que existe uma construção de significados baseada na relação e ativação dessa memória midiática concernente a construção da identidade na Argentina antes, durante e após o período político onde o peronismo se desenvolveu. A memória pode ser reavivada através do tango e da relação que o autor executa com as mídias anteriores, ao serem atualizadas no contato com o receptor. Nesse sentido, *Viejo Smoking* se torna um guarda-chuva de metáforas, dialoga com o tango, mas também com o conjunto de leituras que podem ser feitas a partir do próprio tango, do cinema e das classes trabalhadoras, numa mistura entre o local e o estrangeiro, entre o popular e o erudito na construção da identidade na Argentina. Gorostiza não esconde a referência a *Viejo Smoking*, mas também não revela seus objetivos num primeiro momento. Como consequência, as referências midiáticas se tornam colaboradoras do processo criativo de Gorostiza e um mecanismo de resistência por meio da memória. É como se a obra *El Acompañamiento* pudesse ter sido escrita por várias mãos, por distintas temporalidades. Interessa-nos o que ela permite neste processo de referência e memória midiática.

Para Misemer (2008, p.68) a sobreposição desses momentos históricos gera um espaço distinto:

Este tipo particular de espaço pode ser visto de duas maneiras distintas em *El Acompañamiento*. Primeiro, é no espaço teórico e abstrato que existe como espaço não oficial entre diálogo e política política, como na metáfora dos palimpsestos. No entanto, o espaço também existe de forma mais tangível na sala da casa onde *Tuco* se confinou enquanto chocava seu plano para se tornar cantor. Este site funciona simultaneamente como um espaço de memória e ressurreição dos mortos (Gardel, esperanças e sonhos) e como um "quarto" inovador para a mudança (**tradução nossa**).<sup>35</sup>

A entrar em contato com essas memórias do passado a intermedialidade adquire características e funções bem específicas, cuja complexidade aumenta na medida em que utiliza não somente distintas mídias, mas as experiências e o testemunho de processos históricos, culturais e subjetivos. São diversos elementos e códigos que entram em contato e formam um texto com diversas camadas. Num nível analítico, temos uma canção que é reapropriada e resignificada dentro de um curta, e por fim, temos uma canção e um curta que geram um texto teatral.

---

<sup>35</sup> No original: "This particular kind of space can be seen in two distinct ways in *El acompañamiento*. First, it is in the theoretical and abstract place that exists as the unofficial space between dialogue and political policy, as in the metaphor of the palimpsests. However, the space also exists more tangibly in the room of the house where *Tuco* has confined himself while hatching his plan to become singer. This site functions simultaneously as a space of memory and resurrection of the dead (Gardel, hopes, and dreams) and as an innovatin "room" for change".

Entendemos que essa investigação possibilitou encontrar uma função e qualidade pouco explorada academicamente para as práticas intermediais. Essa exploração pode ser muito eficaz e pertinente para aproximar a intermedialidade para os desejos dos artistas latino-americanos em subverter alguns modelos importados. Apropriando-se desse conceito e desse procedimento criativo, o autor utilizou outras mídias para simular situações, lembrar fatos, tornar presente o ausente, dar nome ao inominável. Ao escolher apenas o refrão da canção no ato da transposição para a dramaturgia o autor mostra e esconde elementos em relação à memória que estamos relacionando a lembrança do operário e trabalhador construído pelas políticas peronistas. Ou seja, pela referenciação de apenas um trecho, a obra faz a crítica por um viés da simulação e estabelece a potência e a utopia em relação ao vivido, sentido e reprimido íntima e coletivamente, pelos militares. Foi por meio das metáforas e da intermedialidade que a obra acessou a subjetividade e a experiência do público portenho durante a recepção e leitura.

Ao fazer isso, Gorostiza fala de forma íntima para quem está do outro lado do sistema de produção, ou seja, com o receptor, o homem comum, o que lê e produz algo a partir daquilo que leu, os trabalhadores que passaram a se encontrar para assistir as obras propostas pelo *Ciclo Teatro Abierto*. Nesse caso, o teatro pode ser uma prática de discussão social e de pensar a identidade e a construção do corpo da personagem a partir de sua relação com o cotidiano. Além disso, utilizando o conceito de combinação midiática, pretendemos dar continuidade a essa investigação e entender a (re)escritura do texto dramático *El Acompañamiento* (arquivo) no ato de reencená-lo na Tríplice Fronteira, como um texto onde o corpo sirva como suporte midiático convergindo para o cruzamento das fronteiras, fazendo-se intermidiático, e se misturando com as vozes dos transeuntes tornadas arquivos das experiências e do cotidiano fronteiro enfatizando a palavra, o corpo e as intervenções na realidade.

Ao lermos a peça, ficamos com a crença de que, nos contatos culturais, não existe perda, mas sim traduções, simulações, processos de diálogos, articulações, transformações, apropriações e transculturação. Porém, muitas vezes os contatos se tornam enfrentamentos, e que se mostram bastante violentos. Com base nos argumentos expostos anteriormente, podemos entender a operação de subverter e simular, que neste caso, foi possível por um fazer entre as mídias e além delas, seja pela referenciação direta, no caso da canção, seja por uma leitura mais subjetiva em relação ao curta metragem, ou ainda por sua qualidade intermedial ao utilizar diferentes temporalidades históricas, gerando um texto, que proporciona ao leitor a

referência a espaço compartilhado de experiências, memórias e subjetividades em relação ao espectro do peronismo na Argentina.

Entendemos o gigolô, o *Viejo Smoking*, o tango, a televisão e os sonhos como metáforas que revelam a resistência e a reorganização frente as ordens de um novo momento, na tentativa de encontrar alternativas ao esquecimento, a homogeneização da cultura local pelos processos forçados do capital estrangeiro aberta as práticas neoliberais. Sonhamos por muitas razões, no entanto neste texto, sonhamos para sabermos que é possível acreditar na arte e na vida, sonhamos para que o trabalho imposto pelo capitalismo não nos engula, nem que nos impeça de falar, viver e se relacionar de forma ética com o outro. Sonhamos para lembrar que ainda somos como os nossos pais, porém temos que agir conforme nosso tempo. Nesse sentido, não podemos ficar isolados nos nossos quartos, mas sim cruzar constantemente a porta que nos conecta com o mundo ou com o outro.

Contudo, fica evidente que pela simulação e criação metafórica, Carlos Gorostiza sintetizou algumas ambiguidades e símbolos individuais e coletivos que estão presentes na cultura argentina. Beatriz Sarlo (2005, p. 26), em relação à produção literária, afirma que “lemos para esquecer e também lemos para não esquecer. Escreve-se para esquecer, e o efeito da escritura é fazer com que os outros não esqueçam”. Gorostiza, em *El Acompañamiento*, nos lembra que não podemos desistir dos nossos sonhos, mas também nos lembra de Gardel, personagem central da cultura do tango na Argentina. Recorda que os trabalhadores tiveram seu momento de glória e de potência na reivindicação de um corpo que luta por seus direitos, que se sinta participante e pertencente à cultura e ao viver territorializado. Nos lembra que a arte pode ser inserida nos meios televisivos contra o esquecimento do que é local, conquistando espaços midiáticos e fazendo-se presente na luta contra a hegemonia e pasteurização da globalização, mas também que o trabalho na televisão pode ser uma prática individual e alternativa para ser protagonista da cultura. Nos lembra ainda, que os artistas não devem continuar vivendo encerrados numa caixinha, isolado no quarto dos fundos, ou mesmo em suas torres de marfim e que a luta acontece nas ruas e praças públicas, que a resistência deve ser levada para as ruas, ser vista e tocar quem caminha e passa por determinado território. Se num período repressivo, onde não se pode fazer críticas abertas e diretas a políticas do presente, pode-se aludir ao passado para motivar a reflexão e ação cultural como burla e tática artística de resistência política.

Ao chegar no final deste capítulo, penso na figura da personagem antagonista da obra. Poderia a personagem *Sebastián* representar o discurso desgastado e insistente das classes

vinculadas ao poder e as elites, cujo discurso demonstra a soberba, a tentativa de domínio e controle subjetivo, emocional da maioria da população ao reproduzir as vozes institucionais e disciplinares que segue e mantém as “ordens do sistema”? Penso nesta personagem como a representação do discurso que promove a colonização de nossos corpos e de nossa subjetividade, gerando identidades, comportamentos e formas submissas de se posicionar em relação à sociedade e ao que vem do estrangeiro.

Finalmente, ao tatear algo difícil de decifrar, entendo que o olhar e a consciência despertada até aqui, a partir da experiência de um caminhante, trabalhador, pesquisador e artista brasileiro, como é o meu caso, foram extremamente importantes antes de realizar um mergulho na paisagem da Tríplice Fronteira. Agora me sinto mais seguro para pensar o texto de Gorostiza em relação a este novo contexto. Me atrevo em pisar em terras pouco conhecidas, ao mesmo tempo que realizo importantes descobertas, me reinvento e posso ouvir experiências que fundam um mundo de socialização que a cultura e o território permitem.

Dando continuidade a esse processo de citação de outros textos ou vozes, pensaremos a performance enquanto descolonização estética e subjetiva de corpos que sofrem a violência e tentativa de serem silenciados diariamente.

## CAPÍTULO II – TERRITÓRIO, DESCOLONIZAÇÃO E PERFORMANCE

Este herói anônimo vem de muito longe. É o murmúrio das sociedades. De todo o tempo, anterior aos textos. Nem os espera. Zomba deles. Mas, nas representações escritas, vai progredindo. Pouco a pouco ocupa o centro de nossas cenas (...) Os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público. (CERTEAU, 1998, p. 57)

Este capítulo se inicia com a proposta de repensar a função do teatro nos dias atuais, e segue o caminho para estabelecer relações entre o texto dramático *El Acompañamiento* e o cotidiano da Tríplice Fronteira, área compreendida e composta pelas cidades de Foz do Iguaçu (BR), Puerto Iguazu (AR) e Ciudad del Este (PY).

Para tanto, parte desse processo intelectual e artístico significa nos alimentarmos de experiências de pessoas que vivem e produzem a polifonia e o colorido dessa região, tornando-a diversa. Parte dessas histórias de vida serão incorporadas, por meio da performance, numa dramaturgia em processo de reescrita. Por isso, nossos próximos passos são em direção ao humano que constrói o cotidiano desta fronteira. Conseqüentemente, somos provocados a reelaborar e propor momentos de encontro e espaços de convivência, a fim de combater o isolamento provocado pelo individualismo, a moral do trabalho e do dinheiro como mediadora das relações, e as narrativas de violência que são construídas sobre este espaço territorial. Dessa provocação nasceu o projeto de investir na solidariedade que é percebida no dia-a-dia das ruas, afim de encontrar experiências que possam tornar a obra mencionada relevante à paisagem. Assim, parte do projeto é coletarmos vozes desconhecidas e anônimas que transitam na região para, com isso, descobrir o ponto de contato e a “fronteira” entre o texto teatral e o território. E, ao mesmo tempo, propor diálogos epistemológicos que atendam às reivindicações do Sul, em relação ao colonialismo do Norte.

Por fim, entendemos aqui a palavra fronteira na sua ambigüidade, ou seja, como a linha que dispersa e que reúne. Nesse sentido, a fronteira se torna um espaço comum e compartilhado diariamente de forma fluída. Os fluxos se atravessam, as línguas se hibridizam, as poéticas surgem do convívio e do atrito (ALBUQUERQUE, 2010). Por isso, procuramos viver a fronteira em seu dinamismo e encontrá-la nas relações corriqueiras e terrestres durante os deslocamentos e cruzeiros cotidianos. Dizemos isso porque a fronteira pode também ser vista de cima, pelos deslocamentos aéreos, num olhar que é inscrito de cima para baixo.

Para poder realizar esses encontros com as ruas e registrar as vozes e experiências

marginais, investimos na potencialidade da performance enquanto ferramenta epistemológica, etnográfica e poética (TAYLOR, 2011). Neste sentido, este capítulo reflete o momento no qual o pesquisador, etnógrafo e artista, ou seja, o etnoartista<sup>36</sup> vive a experiência de produzir etnografia e poesia simultaneamente. A performance etnográfica, em questão, foi a metodologia encontrada para uma maior aproximação com o cotidiano vivido na Tríplice Fronteira, como um mecanismo de acessar o indivíduo e a sua subjetividade. Se a performance pode ser entendida como epistemologia, como uma prática do saber, o etnoartista se coloca nesse híbrido de escritor etnográfico e performer. Conforme Diana Taylor (2013:120) “a etnografia não apenas estuda a performance (os rituais e dramas sociais a que os comentadores em geral se referem); ela é também uma espécie de performance.” Ao registrar as experiências, acreditamos estar registrando os dramas individuais, mas além disso, o próprio repertório único que está incorporado por meio das respirações, pausas, entonações de voz, etc. Nesse sentido, o etnoartista cria estímulos poéticos para que o texto etnográfico seja escrito pelo objeto (corpo do participante) da etnografia. Enquanto me insiro como performer, num diálogo com o público, estabelecemos um texto que autorreferencia o artista e o etnógrafo na figura do pesquisador. Dessa forma, ao propormos esse tipo de iniciativa, visamos ampliar a metodologia para investigação interdisciplinar. Por outro lado, a etnoperformance coloca o corpo como local de memória, percepção e aprendizagem. Para o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2011) a compreensão humana só pode ser alcançada na relação com a sua realidade, por meio do corpo. Neste sentido, a percepção e a consciência se tornam um problema e uma solução, pois a percepção altera o modo como nos relacionamos com mundo circundante. No sentido de operar a realidade por uma ótica subjetiva, a arte pode se tornar uma ferramenta que propõe a reflexão e estabelece a experiência e o vínculo entre sujeito e sociedade. Consequentemente, buscamos borrar as fronteiras, ou ao menos torná-las translúcidas, no que diz respeito às bordas clássicas que separam o empirismo e o intelectualismo, o fazer técnico do teórico e o emissor do receptor.

---

<sup>36</sup> Palavra surgida neste trabalho para nos referirmos ao sujeito que cria e vive a performance etnográfica durante esta metodologia de pesquisa.

## 2.1 – TERRITÓRIOS DA ARTE: ESTÉTICA DO ORDINÁRIO<sup>37</sup>

Iniciaremos a discussão artística e estética a partir dos estudos culturais<sup>38</sup>, os quais dão centralidade à linguagem na constituição do sujeito e das identidades. Nessa investigação, nos importa entender a posição que a linguagem ocupa na formação das identidades, estando atentos as práticas cotidianas onde esses indivíduos parecem acessar o lugar da produção ao utilizar os meios onde as linguagens são construídas. A partir do instante que se beneficia do meio técnico, há o aparecimento de um agente questionador e criador, surgem divergências e resistências.

Para os *Estudos Culturais*, a cultura não depende diretamente das relações econômicas, mas sim de influências que recebe dessas relações. Assim, com inspiração *pós-estruturalista*, o latino americano Stuart Hall fundamenta e colabora com as discussões e reflexões acerca das múltiplas manifestações surgidas com os movimentos feministas e negros na Inglaterra, propondo, a partir disso, rupturas e novos padrões culturais estimulados por meio da ação reivindicatória, colocando o sujeito, a partir dos usos que faz dos produtos e discursos consumidos e reorganizados a seu interesse, os quais geram situações e produtos que permitem reagir às ordens hegemônicas. Surgem nos espaços de criação discursiva formas desviantes e questionadoras, o que gera confusão pela riqueza de sons, significados e reivindicações, desestabilizando qualquer ordem. Nesse sentido, surge uma multiplicidade de vozes, que rediscutem as verdades construídas pela ênfase do iluminismo. Narrativas propostas por indivíduos comuns entram em cena e se multiplicam, principalmente, com o acesso tecnológico e digital, questionando a produção e o poder atribuídos a quem ocupa determinada posição. As categorias enrijecidas se tornam mais maleáveis, há uma espécie de embaralhamento nas linhas que separam o que serve do que não serve. Entendemos que o

---

<sup>37</sup> Artigo que trabalha a noção a partir do surgimento da “arte-fotografia”, de artistas como Christian Boltanski, Sherrie Levine ou Nan Goldin, com propostas bastante distintas, produziram obras fotográficas extremamente provocadoras e de indiscutível valor estético, cuja a arte contemporânea passa a se ocupar (banal e cotidiano). Passando dos grandes aos pequenos relatos, às micronarrativas. ALMEIDA, Gabriela M. R. As narrativas visuais de Nan Goldin: Fotografia, Arte, Cinema. <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/indez.php/mouseion.Canoas>, n. 15, ago. 2013.

<sup>38</sup> Os estudos culturais vêm questionar a verdade produzida pelo discurso científico academicista frente ao conhecimento empírico ou dito como senso comum. Nos anos de 1960, o receptor da mensagem passa a ser colocado numa posição de destaque no processo de conceber a mensagem e a elaboração dos sentidos durante o processo de leitura da mesma. A perspectiva proposta no *Centre of Cultural Contemporary Studies - CCCS*, ligados à Universidade de Birmingham, nesse período, e principalmente com a publicação do artigo *Coding/encoding* publicado em 1980, pelo jamaicano Stuart Hall, cuja contribuição foi decisiva na trajetória de posicionamento do receptor na centralidade do processo receptivo. No âmbito teórico, os estudos propostos pelo CCCS promoveram uma mudança epistemológica que altera os paradigmas da pesquisa, revendo primeiramente, os conceitos da escola de *Frankfurt* e do estruturalismo francês.

apreço e o desapareço em relação aos modelos canônicos são também noções construídas via linguagem, pelos discursos e pela cultura de ordem dominante.

Em *La cultura y el poder* de 2011, Stuart Hall e Miguel Mellino nos instigam a pensar em como a cultura interfere em nossas práticas cotidianas, entendendo-a a partir de relações e implicações geradas por ela na reorganização das formas tradicionais de construir o poder e a verdade nos campos teóricos específicos e disciplinares. Para eles,

Realizar *cultural studies* significa um intento de identificar los vínculos de la cultura – des significado o del *meaning making* – com otras esferas de la vida social, o bien com la economía, la política, la raza, la estructuración de las clases y de los géneros, etc. Em mi opinión, se puede hablar de *cultural studies* tan sólo si se trabaja para desenmascarar la interrelación entre cultura y poder. (HALL y MELLINO, 2011, p.15),

A apropriação da arte pelas instituições, neste sentido, passou a lhe conferir papel e campo próprios e disciplinares, e sucessivamente, foi tornando-a distante de seu vínculo com o ordinário e com o vivido. Noutras palavras, “el arte ha ido transformándose para redefinir sus vínculos com la sociedad” CANCLINI (2001, p.20). Nessa construção, a arte foi elevada a posição das altas elites, enquanto o popular foi rebaixado. De acordo com BIZZOCCHI (1999, p.73) vemos,

De um modo mais geral, opunha-se a ‘grande arte’, destinada ao usufruto da aristocracia e, posteriormente, da alta burguesia, ao artesanato e aos folguedos populares, de origem camponesa, vistos sempre como manifestações rudes e toscas de uma população rude e tosca.

Façamos então as perguntas: A quem interessa manter o popular em lugar de desprestígio? Quais domínios, políticos, econômicos e sociais são preservados na manutenção das hierarquias, e que posições permanecem ao colocar o erudito numa situação elevada em detrimento ao popular? Segundo as palavras de HALL (2013, p.193), “el principio estructurador de ‘lo popular’ en este sentido son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite o dominante y la cultura de la ‘periferia’”. Os estudos culturais vêm questionar as relações entre a cultura e o poder canonicamente produzidos pelos discursos científicos e artísticos. Os quais colocam barreiras que criam separações e hierarquias, dotando de valor uma única forma de produção ou de experiência.

Por isso, a importância de entender a cultura popular como uma tendência descritiva das instituições tradicionais e modernas, para que possamos encontrar outras maneiras de ver o erudito e o popular, do mesmo modo que podemos questionar, numa relação territorial, o centro colocado como superior a periferia. Queremos marcar a ideia de que as instituições hegemônicas de pensamento fundado na modernidade colaboram para criar essas polaridades.

Para HALL (2013, p.194), “la escuela y el sistema de educación constituyen una de tales instituciones, distinguiendo la parte valorada de la cultura, el patrimonio cultural, la historia que debe transmitirse, de la parte ‘sin valor’ ”.

No entanto, possivelmente influenciados pela grande revolução tecnológica dos últimos anos, inúmeras práticas culturais e artísticas pululam em nosso cotidiano, estabelecendo imagens, propondo narrativas que muitas vezes ficavam encerradas no plano íntimo do viver individual, sem interferir no social, ao agir no saber científico ou mesmo na cultura. Os museus, por exemplo, foram relacionados à arte defendida pelo saber acadêmico, e nesse sentido, cumprindo uma necessidade e funcionando como espaços de confirmação e autenticação da arte produzida pelas elites culturais ligadas a aristocracia e ao desenvolvimento do capitalismo. Além disso, as dificuldades impostas pelo acesso ao conhecimento técnico impedem que determinados tipos de indivíduos ou saberes participem da produção, a qual demanda uma série de investimentos, que nem sempre era realidade das classes com menor poder aquisitivo, e por isso, encerrou a produção artística em campos onde só os “escolhidos” podem transitar. Está claro que os privilégios e recursos concentrados em “poucas mãos” dão vantagem a estes produtores, mas não garantem a permanência na posição.

Como podemos perceber, somos esclarecidos de que não existe um gosto, genuinamente popular ou erudito, nem mesmo categorias que encerrem um indivíduo em uma identidade fixa. As categorias são construções históricas e foram inventadas para favorecer determinadas posições, podemos e devemos enquanto pesquisadores escapar dessas ordens. Em relação a arte, devemos recordar que “à medida que as obras de arte foram perdendo seu status autóctone, adquiriram um novo status – o de serem espécimes das belas-artes, e nada mais”. (DEWEY, 2010, p.68).

No texto “A Centralidade da Cultura”, Stuart Hall (1997) faz uma defesa da importância da cultura e tudo que está associado a ela, e o seu papel constitutivo, em todos os aspectos da vida social. Nas ciências sociais, em particular na sociologia, a “ação social” é o que confere diferença e distingue um comportamento daquilo que é parte da programação genética, biológica ou instintiva. Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido, e a ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta, uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado

delineiam as nossas ações e nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, os sistemas e códigos constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação.

A arte é um processo subjetivo de registro e invenção do mundo e dos seres humanos, ora os explicam, ora criam discursos sobre eles, interpretam e propõe leituras da realidade de acordo com a sua própria linguagem e materialidade artística. Mas o que pode ser considerado um “bom” discurso? Será aquilo que a instituição e os autorizados permitem e comprovam? Quais são os contornos de um “bom” teatro na contemporaneidade? É o que a instituição acadêmica ou artística legitima?

Há muito tempo, a filosofia tensiona o fazer artístico. Desde a “República” de Platão, ou a “Arte Poética” de Aristóteles, os filósofos apresentam olhares sobre a prática artística. Ao longo dos séculos surgiram vários olhares e perspectivas. Se por muito tempo, segundo a professora Arlenice Almeida da Silva (2008),

[...] a reflexão sobre a arte estava fundada, grosso modo, na pesquisa do bem e da verdade, em Lukács a estética é pensada nos quadros teóricos da modernidade, isto é, a partir de questões formais referentes à constituição interna da própria obra de arte, e na autonomia que a obra reivindica para si.<sup>39</sup>

No campo da produção artística, vale lembrar que a sua definição sofreu muitas alterações ao longo dos séculos, desde o início da modernidade. A partir da perspectiva de John Dewey, filósofo norte-americano que coloca a experiência para o centro da fruição, o objeto artístico em si mesmo perde sua centralidade. O que se torna fundamental é a relação estabelecida entre o sujeito que *mira* e o objeto que é *mirado*. A experiência estética é vivenciada no instante de leitura, recepção e fruição. Em “A arte como experiência”, DEWEY (2010, p.65) diz que,

A dança e a pantomima, origens da arte teatral, floresceram como parte dos ritos e celebrações religiosas. A arte musical era repleta do dedilhar de cordas tensionadas, do bater de peles esticadas, do soprar de juncos. Até nas cavernas, as habitações humanas eram adornadas com imagens coloridas, que mantinham vivas nos sentidos as experiências com os animais muito intimamente ligados à vida dos seres humanos.

Nessa época que nos fala Dewey, as artes estavam vinculadas ao real e aos rituais cotidianos, para criar sentidos, num jogo de expressão e imaginação que se relacionava com a interação entre os homens e a natureza, onde as regras (convenções e rituais) podiam ser

---

<sup>39</sup> Texto encontrado na revista eletrônica da PROEC/UFG (Universidade Federal de Goiás), [http://proec.ufg.br/revista\\_ufg/junho2008/Textos/autonomiaObraArte.htm](http://proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/autonomiaObraArte.htm). Acesso em 28/10/2014.

encenados no dia-a-dia. Com o objetivo de situar a nossa pesquisa e posicionamento artístico adotado, refletiremos acerca do papel da arte nos dias de hoje, seguindo a orientação e o pensamento de Nicolas Borriaud, em seu livro *Estética Relacional*, onde entende a arte como *um estado de encontro*. Em suas palavras, “[...] la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales.” (BORRIAUD, 2008, p.06).

Para este autor, a relação estabelecida num momento de experiência e fruição artísticas promove a interação de níveis diferenciados de realidades individuais e coletivas. Nessa linha, buscamos compreender o processo artístico em outra relação, na qual a simbolização da vida e do viver possa ser mediado pelo afeto, sociabilização e amizade, descartando a autoridade do mercado, do saber intelectualizado, das imagens fantasiadas e dos posicionamentos ideológicos que obrigam as relações humanas ao previsível, ao que tem uma única face, ao que é estandarizado e homogêneo. É preciso encontrar noutros modelos um tipo de interação social que possa romper com a ordem financeira internacional e pensar em estratégias locais de subversão e transgressão.

E, além disso, queremos romper o modelo de troca estabelecido entre artista e público e propor uma poética com interface comunicativa e sensível. De acordo com o pensamento de Borriaud (2000, p.23) “la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible”, num ato de comunicação e diálogo entre pessoas e lugares, permitindo que o outro possa existir, estas experiências valorizam o espaço de participação do outro também enquanto materialidade artística. Para este pensador, “el espectador oscila entonces entre el estatuto de consumidor pasivo y el de testigo, socio, cliente, invitado, coproductor, protagonista” (BORRIAUD, 2008, p.70).

Com a arte da performance, passamos a incorporar as experiências vividas pelos seres humanos, sejam orientais, aborígenes, negros, homossexuais, transexuais e misóginos, etc., afim de ampliar a heterogeneidade e discutir modelos de existir que possam romper com o padrão masculino e branco definidos pela condição do colonizador. Por essa ótica, a ideia de autonomia estética não pode ser mais tratada como algo inerente ao fazer artístico num sentido amplo, da mesma maneira que não podemos continuar afirmando as identidades enquanto algo universal, fixas e imutáveis. É importante reafirmar a plasticidade da arte, e principalmente a do teatro, que se reinventa no contato com os grupos e territórios com os quais se relaciona. Isso só pode ser possível se atribuirmos ao olhar do outro a sua capacidade de significação e transformação. Ou seja, é a partir do encontro e contato dos seres humanos

com as formas que as linguagens se modificam. Ao fazer essa afirmação, estamos propondo um pensamento que perceba a forma/linguagem como uma tensão constante entre distintos indivíduos e experiências na comunicação e nos contratos sociais, afetivos, coletivos ou íntimos.

Nosso projeto incorpora a performance enquanto poética, epistemologia e metodologia de pesquisa no encontro de vozes anônimas na Tríplice Fronteira para constituição da escritura cênica e colaborativa. Apoiamos nossa conduta no que CERTEAU (1998, p.63) esclarece:

O trivial não é mais o outro (encarregado de reconhecer a isenção do seu diretor de cena); é a experiência produtora do texto. O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário *se torna* o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento.

Pensamos aqui um tipo de poética que vá às ruas e ouça as vozes e experiências de vida e da astúcia da sobrevivência diária, e assim, possa testemunhar o ser humano comum. Para, quem sabe, revelar o sentido, que nem sempre é nítido, mas que está incluso pelas práticas diárias e culturais em relação a participação, solidariedade e colaboração dos indivíduos comuns. Olhamos para aquilo que está no interstício das relações intersubjetivas e volitivas do vivenciado nas ruas e que compõem as tessituras heterogêneas da paisagem, “os *patchworks* do cotidiano” (CERTEAU, 1998, p.46), e não aquilo dito e criado disciplinarmente com uma única textura e coloração, como a competição e o individualismo, por exemplo.

Crendo nessas possíveis experiências, queremos (re)imaginar as pessoas, a região e comunidades subalternizadas como lugares propícios à produção cultural, à solidariedade, ao afeto e ao saber. Questionamos as nações de nações, identidade e estética que excluem e discriminam as periferias. Logo, buscamos sair do aprisionamento subjetivo da pesquisa acadêmica e dos egos da criação artística baseadas no ideal de “beleza” eurocêntrico e da grande produção cultural, dos modelos canonizados pela tradição e das práticas dominantes, e caminhar um pouco pelas ruas das cidades, encontrar e conhecer seus transeuntes, estabelecer uma relação pessoal com quem caminha diariamente no espaço urbanizado da Tríplice Fronteira<sup>40</sup>. Valorizamos o momento de diálogo, a troca de olhar, a voz, a memória individual e seus sonhos de vida.

Para estabelecer esse instante de contato com a paisagem<sup>41</sup>, nos aproximamos do

---

<sup>40</sup> Denominação atribuída ao encontro dos três países pelos órgãos de notícias internacionais a partir de suspeitas da existência de células de terrorismo islâmico neste território. (MONTENEGRO Y BÉLIVEAU, 2010)

<sup>41</sup> Não entraremos nessa discussão com o objetivo de conceituar o termo paisagem. Seguiremos a definição de

conceito de performance em Richard Schechner. Esse conceito nos auxilia no tratamento da performance num sentido mais amplo, já que ela pode ser tratada como um acontecimento étnico e transcultural, histórico e atemporal, estético e ritual, sociológico e político. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais. (...) (Schechner e McNamara, 1982). Além disso, Taylor (2013) lembra que a performance é um dispositivo que transmite memórias, faz reivindicações nos espaços da política e ainda pode manifestar como a identidade se apresenta ou é traduzida de um grupo a outro.

### **2.1.1 – PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS: DRAMATURGIA, TEATRO E PERFORMANCE**

No decorrer da história da arte e ainda na contemporaneidade, diversos artistas investigam formas de se relacionar com os espectadores, ampliando e tornando possível gerar, pela arte, esses lugares de encontro. Nesse sentido, houve e há toda uma busca para encontrar um ponto em comum entre o “eu” e o “outro”, possibilitando o surgimento do “nós”, ou criando um espaço de contato e coabitação entre os diferentes. A pesquisadora, professora universitária e diretora teatral Patrícia Fagundes (2009) entende a experiência teatral como “um estado de encontro”, uma prática relacional, e por essa característica, se faz tempo de “dissolver limites e estabelecer redes de conexão mais abrangentes” ao “cruzar e ampliar as fronteiras” (FAGUNDES, 2009, p.34). No cotidiano, os encontros se dão no plural, porém tendemos a vê-los, algumas vezes, de forma binária, linear e cartesiana, e no singular. Nesse sentido, à pluralidade está no âmago do fazer teatral. Nos referimos a pluralidade de ideias, perspectivas, corpos, práticas e culturas. O teatro se mostra muito importante para auxiliar-nos a ultrapassar as fronteiras entre o “eu” e o “outro”.

Corroborando com o pensamento anterior, trazemos para o diálogo a discussão proposta pelo filósofo argentino Jorge Dubatti (2008, p.15), reforçando a noção de teatro como “convívio o acontecimiento convivial”, ao que denomina o espaço gerado, de corpo presente, entre atores, técnicos e espectadores. Por isso, nosso investimento, nesta pesquisa, está muito mais orientado à reflexão teórico-prática, e tem como parâmetros a busca do encontro e contato com o espectador, seja pela proximidade, amizade e afetividade, do que

---

paisagem como “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc.” (SANTOS, 1988:21).

pela objetividade em uma investigação centrada apenas no interesse estético.

Contudo, em práticas mais tradicionais ainda estamos habituados a separar os atores dos espectadores, mesmo que reunidos num mesmo espaço, as identidades e hierarquias são preservadas. Isso talvez seja difícil de romper, pois somos frutos da influência do pensamento da filosofia cartesiana. Atualmente, fica mais difícil enquadrar as pessoas e os sentimentos em categorias fechadas como as anteriores. Os comportamentos são atravessados pelas diversas realidades, sensações, experiências e por diferentes espaços e lógicas que habitamos no cotidiano. Porém, vemos ainda muitos discursos que amenizam as contradições e dicotomias que o cotidiano ressalta, tendendo e reforçando a binariedade distanciam.

Nosso momento solicita novos modelos e categorias de pensamento. A construção do saber baseado na tese e na antítese exclui as múltiplas possibilidades e experiências que encontramos nas ruas. Enfim, esta pesquisa se inscreve entre aqueles que buscam encontrar os espaços onde a racionalidade, o ocidental e a ordenação que unificam o objeto de pesquisa não sejam imperativos das discussões culturais, mas que a experiência marginal possa colaborar nas elaborações e descrições do espaço que habitamos. Buscando novos percursos para construir epistemologias, vemos que corpos, experiências de vida e pontos de vista diversos se manifestam e se incluem como signo capazes de elaboração artística nas escrituras contemporâneas.

Nesse momento, onde o pensamento parece ter superado alguns pilares cristalizados durante a modernidade, o teatro está assumindo um posicionamento menos afirmativo e certo, e se abre para que a percepção individual seja parte da criação dos sentidos durante a recepção. A partir desse movimento, as poéticas teatrais deixam de afirmar-se como um espaço de autonomia estética absoluta, como um campo isolado do saber e passam a dar conta de outros valores, sejam estéticos, culturais, políticos e éticos de forma mais ampla e mais atenta à teatralidade<sup>42</sup> inerente as práticas do cotidiano.

Permeados por inúmeras correntes filosóficas e práticas, muitos artistas já entendem o trabalho de criação que precisa estar conectado de alguma maneira com o lugar onde é produzido. O teatro vem se rebelando contra a submissão a um único tipo de texto ou dramaturgia e passa a enfatizar o processo de elaboração enquanto busca de um itinerário que

---

<sup>42</sup> Para Josette Féral (2004, p.91), a teatralidade não pertence apenas ao teatro. Para ela a teatralidade transcende a relação ator/espaço/objeto e, tampouco está ligada a noção de simulacro, de ilusão, aparência ou ficção, já que ela pode ser observada em situações cotidianas. Para ela, esta noção está ligada ao “processus” que se refere ao olhar de quem observa e define o que vê como um “espacio otro” que se pode ser definido como “teatralidad”. Assim, a teatralidade pode ser compreendida como um espaço virtual entre quem faz e quem observa.

se dirige ao encontro de uma cartografia teatral territorializada (DUBATI, 2008). Em cada processo ou produto novas formas são experimentadas e tensionadas, principalmente questionando a autoridade do texto dramático na produção cênica. As narrativas teatrais podem ser feitas de inúmeras maneiras, algumas delas abandonam totalmente o uso do texto, da palavra ou da ficção. Importa é a presença corporal do ator, dos técnicos e espectadores num contorno espacial, juntamente com outros signos, os quais colaboram entre si para a elaboração dos sentidos. Com isso, a prática teatral, que já é por excelência um processo interdisciplinar, amplia seus contornos, redescobrimo-se ou reinventando-se enquanto linguagem. Observemos o que nos aponta SAGASETA (2013, p.01):

El teatro contemporáneo (y me refiero al más experimental, al de mayores búsquedas estéticas, llamémoslo posdramático o performático, que es la denominación que prefiero), no deja de lado la textualidad ni la historia, pero la dramaturgia se puede desarrollar de muchas maneras sin que encarnar personajes y repetir palabras sea lo único prioritario. El texto es sólo uno más de los lenguajes de la escena.

Desde os experimentos de Artaud, Grotowsky, Eugênio Barba, Tadeuz Kantor e outros, constata-se uma libertação da prática cênica em relação à literatura e uma centralidade no ator. SILVEIRA (2011, p.04) coloca que

A partir do século XX, alguns encenadores já descentalizavam a função do texto dentro do fazer teatral. Nomes como Stanislavsky, Meyerhold, Copeau e Dublin, já se libertavam, de certa maneira, desse aprisionamento ao texto. Mesmo com trabalhos textocêntricos, eles estabeleciam outra relação da cena com a literatura. O que ia para o palco não era, necessariamente, tudo aquilo que o autor havia delimitado em sua obra.

Percebe-se que cada diretor, grupo ou mesmo os dramaturgos não seguem o esquema clássico texto-diretor-ator. Por exemplo, “En la década del 90 vuelven a aparecer dramaturgos pero la diferencia con el panorama tradicional es que estos escritores vienen de la escena. Son directores o actores que se ponen a armar sus textos” (SAGASETA, 2013, p.03).

Essas transformações não se referem somente ao tipo de texto que passa a compor a cena. As encenações também questionam o lugar de importância do corpo e do ator na construção dramaturgica da cena. Por volta dos anos de 1960, no Brasil, o pesquisador, artista e diretor Augusto Boal estabeleceu uma metodologia de criação baseando-se na utilização de não-atores<sup>43</sup> em seus espetáculos. Boal buscou fazer teatro com não-atores, cuja a dramaturgia era criada a partir de momentos e situações de opressão vividas pelos participantes das obras,

---

<sup>43</sup> No livro *Jogos para atores e não-atores* (2006), Boal utiliza o termo espectador para se referir ao espectador que se torna protagonista da ação teatral nas modalidades de teatro do invisível, ou do teatro fórum.

atores e não-atores. Nesse modelo, o espectador podia intervir com seu próprio corpo e propor novos caminhos para o desenrolar da estória. Todavia, existia a presença física do corpo físico, seja ele do ator ou do não-ator.

Passamos a entender também a importância do espectador, que antes era tido apenas como consumidor, passou a ter maior importância para durante o processo de produção artística. Vemos que em muitos casos, a linguagem teatral busca inserir elementos do real como materialidade da cena. Elementos que pertencem ao cotidiano passam a ser utilizados na composição das narrativas. No entanto, ao observarmos a cena teatral dos anos 90 em diante veremos que se dá grande importância e um retorno ao uso da palavra em cena, muitas vezes com mediação tecnológica.

A introdução da tecnologia digital, na arte, favorece a mistura de linguagens, técnicas e saberes e gera uma polifonia na linguagem teatral, ela se hibridiza, num misto de cinema, performance, artes plásticas, etc.

Creo que esta relación de teatro y performance, de teatro performático, de teatro y arte conceptual, enriquece la escena, la hace avanzar en sus posibilidades y multiplica las formas dramáticas. Sólo hace falta que los ámbitos y los espectadores se abran a ellas. Los artistas, como siempre adelante, ya lo están haciendo. (SAGASETA, 2013, p.03).

Com as práticas dos processos colaborativos nos anos 1990, as quais receberam influência das experiências e criações coletivas desde os anos 1960, o teatro busca construir-se enquanto texto a partir dos atores e de outros signos que envolvem a cena, enfatizando a horizontalidade e a importância de cada elemento. Ao comentar como se davam esses processos Silveira (2011, p.02) diz que,

[...] alguns grupos de teatro começaram a se dedicar a uma pesquisa coletivizada no seu modo de fazer e de pensar, onde a voz maior no trabalho se dava através do grupo, de todos que participavam do mesmo. Com influências dos movimentos criação coletiva, da década de setenta, e processo colaborativo, da década de noventa, esses grupos tentaram, de todas as maneiras, configurar uma horizontalidade das funções do teatro. No caso da dramaturgia, todos os integrantes do grupo teriam voz ativa na construção da história a ser contada. É uma espécie de polifonia textual, como um quebra-cabeça, onde cada jogador encaixa sua peça. São esses grupos, e outros que surgem até hoje, e esses tipos de processos dramáticos que interessa à pesquisa.

Esses artistas buscavam uma maneira diferente de trabalhar com o texto, onde cada grupo ou experimentação tinham seus próprios mecanismos. Se pensarmos nas proposições de Artaud veremos que ele propunha uma prática que rompesse com a ideia da palavra escrita. Segundo Artaud (1999, p.83) “Uma das razões da atmosfera asfixiante, na qual vivemos sem

escapatória possível e sem remédio (...) é o respeito pelo que é escrito (...)”. Entendemos que a Artaud, por ter passado uma boa parte de sua vida em sanatórios, não conseguiu colocar muitos aspectos de sua teoria em prática. Isso impossibilitou que experimentasse suas ideias no plano prático e estético. Porém, o encerramento permitiu que pudesse ter uma grande produção do plano teórico. Muitos grupos e artistas de teatro se alimentam e se inspiram nos pensamentos de Artaud para produção teatral e performática<sup>44</sup> que tensiona a arte com a vida. Essas tensões são reverberadas nas práticas que irrompem a cena na contemporaneidade. Nesse itinerário, nos somamos ao pensamento de Sílvia Fernandes (2013), que identifica nas práticas teatrais atuais a preocupação em inserir aspectos do real nas poéticas teatrais. Não é incomum nos depararmos com espetáculos que buscam vozes de não-artistas na composição cênica. Ao falar da inclusão de não-atores em cena, com vista às tendências mais contemporâneas, Julia Guimarães Mendes (2013) menciona três condutas para inseri-los. A primeira delas “se aproxima de uma estrutura tradicional da ficção no teatro, esses “não-atores são convidados a representar um papel” (MENDES, 2013, p.47). Para exemplificar esse modelo, utilizaremos o espetáculo *Dança do Tempo* (2015) do Grupo Usina do Trabalho do Ator<sup>45</sup>, de Porto Alegre – RS. Nesse espetáculo, o qual assisti no *23º Porto Alegre Em Cena*, os não-atores se inscrevem anteriormente para participar da apresentação. No dia e horário marcados, atores e não-atores realizam uma espécie de ensaio do roteiro, onde os atores agem como líderes e demonstram as ações e movimentos que os não-atores necessitam realizar, funcionando como uma espécie de coro. Os espectadores assistem o ensaio e em seguida se apresenta o espetáculo com todos os objetos e acessórios cênicos. A segunda forma de inserção segue as “bases do teatro documentário”, onde “exploram a presença e o testemunho desses não-atores” (MENDES, 2013, p.48) ao utilizar sua biografia, depoimentos, imagens etc. A terceira forma mencionado por Mendes (2013), são as propostas de *site-specific*<sup>46</sup>, cuja

---

<sup>44</sup> Adotaremos neste texto a palavra performático e não performativo, por esta última estar sendo utilizado em diversos contextos e de forma polissêmica. Nesta reflexão, manifestamos nosso alinhamento ao pensamento proposto por Taylor (2013, p.31): “(...) o performativo se torna menos uma qualidade (ou adjetivo) de “performance” do que do discurso. Embora possa ser tarde demais para trazer de volta o performativo para o reino não discursivo da performance, sugiro que se tome emprestada uma palavra do uso contemporâneo da performance em espanhol – *performático* – para denotar a forma adjetiva do reino não discursivo da performance.”

<sup>45</sup> O Grupo Usina do Trabalho do ator foi criado no ano de 1992, em Porto Alegre. No seu último espetáculo “Dança do Tempo” o grupo abre inscrições para que 14 pessoas possam participar da narrativa teatral.

<sup>46</sup> *Site-specific* é um modelo de obra propõe como criação a habitação de determinado espaço. Os artistas elaboram uma obra propondo um tipo de teatralização neste espaço ou território geográfico. De acordo com a Enciclopédia do Itaú Cultural temos a seguinte definição: “O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à idéia de arte

participação está “relacionada a uma dimensão performativa, não-repetível e espontânea dessa participação” (MENDES, 2013, p.48).

Destarte, para nos aproximarmos da teatralidade do cotidiano e investirmos na relação horizontal, direta e afetiva com o herói do cotidiano (CERTEAU, 1998), o homem comum, para investigarmos modos e entendermos como estes podem estar envolvidos na inscrição do espaço territorial e artístico. Por isso, nos encaminhamos por um viés que abordará a colaboração a partir do cotidiano. Buscamos, nesta pesquisa, pensar o estado fundamental do teatro através do encontro entre os indivíduos e na potencialização dos pequenos atos do cotidiano. Almejamos, com isso, que as pesquisas artísticas rompam com as fronteiras que as encerram numa área do saber e que cada vez mais a arte possa estar inserida no dia-a-dia das pessoas, construídas de modo colaborativo com todos os envolvidos no circuito, desde a produção à recepção. As cidades, ruas e seres humanos colaboram, participam com seu corpo e experiência da materialidade da forma estética, da política e da paisagem. Desse modo a produção da arte passa a ser um estado de encontro entre pessoas, entre desejos, entre experiências; e o território um espaço onde a política pode ser (re)imaginada e (re)feita.

Como vivemos num tempo de técnicas e linguagens, elas passam a interferir e fundamentar nossas relações, interferem em nossa formação comportamental e podem ser aliadas na elaboração da cultura e do território. A importância da palavra concerne a sua centralidade na criação do mundo. Segundo a doutrina cristã, o universo nasce da ordem do verbo (faça-se a luz!); e o mundo se criou a partir disso, com a utilização da palavra. O livro *Performance, recepção, leitura*, escrito pelo suíço Paul Zumthor a propósito dos estudos literários, coloca em consideração as percepções sensoriais e o corpo vivo no estudo da palavra. Seu esforço se dá em expandir a noção de palavra oral e a função linguística. Na iminência de eliminar e borrar as fronteiras rigidamente demarcadas entre a palavra na oralidade ou na escritura. Porém, com o impacto recente e grande proliferação dos meios e dispositivos eletrônicos, Zumthor (1985) diz que voz mediatizada não necessita de um corpo físico, rompe com o presente cronológico e fixa a voz. Observemos que ZUMTHOR (1985, p.

---

ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Relaciona-se de perto à chamada land art [arte da terra], que inaugura uma relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o *locus* onde a arte se enraíza. O espaço físico - deserto, lago, canyon, planície e planalto - apresenta-se como campo em que artistas realizam intervenções precisas, por exemplo em *Double Negative* [Duplo Negativo], de 1969, em que Michael Heizer (1944) abre grandes fendas no topo de duas mesetas do deserto de Nevada, ou em *Spiral Jetty* [Pier ou Cais Espiral], que Robert Smithson (1938 - 1973) constrói sobre o Great Salt Lake, em Utah, Estados Unidos, em 1971.” - Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>, acessado em 19/01/2017. Salientamos que não estamos transitando no território do site-specific. Nossos passos estão mais orientados para a o teatro territorial cartografado, a partir de Jorge Dubatti (2008).

04) sinaliza sobre o sentido da palavra falada, proferida pela voz,

En cada grupo social eso que llamamos sus tradiciones vocales vinculados con comportamientos más o menos estrictamente decifrados cuya finalidad esencial consiste en mantener la continuidad de una percepción de la vida y una experiencia colectiva sin las cuales el individuo quedaría abandonado a su soledad, si no a su desesperación.

Nosso viés, tendo em vista à possibilidade de mediar a presença do corpo, por meio tecnológico, trabalhamos no sentido de midiaticizá-las, fixando-as em um arquivo. Num processo operativo do repertório ao arquivo<sup>47</sup>, queremos registrar as vozes dos transeuntes, homens e mulheres que vivem a Tríplice Fronteira, como estratégia de podermos imaginar e recriar essa paisagem a partir da polifonia das vozes do real. Como vimos anteriormente, nos inspiramos em práticas de companhias de teatro contemporâneo que se formam a partir do interesse de investigar modos de compor suas dramaturgias. Isso permite uma riqueza de práticas e experiências e o surgimento de diferentes poéticas e dramaturgias. Para SILVEIRA (2011, p.10) “a dramaturgia contemporânea é uma expressão polifônica que contempla o período histórico atual, e que quer dar voz ao coletivo, tanto o teatral, quanto o social”.

No campo da fabricação da teoria, Michel de Certeau foi, inicialmente, recusado pela instituição acadêmica por enfatizar a oralidade em relação à escrita. Na América Latina, encontramos um tipo de conhecimento que é mantido por milênios. Muitos desses saberes são frutos da tradição oral, do que ficou incorporado na memória cultural dos povos. Ainda hoje, a instituição acadêmica e artística rejeita uma série desses conhecimentos. Importa, no entanto, perguntar qual o lugar institucional que cria o discurso?

Porém, não queremos apregoar um abandono e negação das instituições que se isolam em um campo. Queremos propor outros tipos de modelos para a elaboração textual. A *teoria da performance* e as práticas da *performance arte* deixam claro que arte já não é mais um bem da elite, já não é mais um objeto luxuoso, mas um fenômeno que permite e potencializa as relações intersubjetivas, de autoconhecimento, num fluxo de cruzamento de fronteiras entre os distintos campos do saber.

---

<sup>47</sup> Diana Taylor (2013, p.48) explica que a palavra arquivo vem do grego e se refere a “um edifício público”. Se estabelece como um lugar onde os registros permanecem intocados para a transmissão. Os arquivos são supostamente duradouros (mapas, textos literários, documentos, edifícios, restos arqueológicos, vídeos, filmes, etc.). Ao passo que se constituem de materiais “duráveis” o arquivo excede o acontecimento vivido. Esse tipo de entendimento não permite a mediação e coloca o arquivo como “resistente a mudança, à corruptibilidade e a manipulação política.” Já o repertório, ao contrário, encena a memória incorporada, são os atos efêmeros e não reproduzíveis. Se refere aos gestos, rituais, oralidade, movimento, danças e requerem a presença ao vivo, o agenciamento pessoal e participativo na produção e transmissão do conhecimento. Para a autora “o arquivo e o repertório tem sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semiletradas. Além disso, eles, em geral, trabalham em conjunto. Inúmeras práticas nas sociedades mais letradas requerem tanto a dimensão arquivada quanto a incorporada – os casamentos precisam tanto da declaração performativa do ‘sim’ quanto do contrato assinado”. (TAYLOR, 2013, p.53).

Porém não queremos assumir a posição de porta-voz dos seres sensíveis do cotidiano para a academia, muito menos seguir o fetiche explicativo da vida. O que fazemos é convidar as vozes que compõem o repertório local para que no devir arquivo elas possam colorir a imaginação e gerar polifonia para esta região interfronteiriça. Para compreendermos os lugares que permitem ou proíbem a fala, quem são os autorizados a falar em nome dos outros ou quem tem a fala suprimida, vejamos o que nos inspira Michel de Certeau:

Paradoxo (geral) da autoridade: ganha o reconhecimento precisamente por um saber que lhe falta no terreno onde se exerce. É indissociável de um “abuso de saber” – onde talvez seja mister reconhecer o efeito da lei social que desapropria o indivíduo de sua competência em vista de instaurar ou restaurar o capital de uma competência coletiva, isto é, de um provável comum. (...) Reconhecido como científico, seu discurso não passava da linguagem ordinária dos jogos táticos entre poderes econômicos e autoridades simbólicas. (CERTEAU, 1998, p.67)

Buscamos, por fim, criar um espaço intermediário entre o texto escrito (metáforas elaboradas por Carlos Gorostiza) e a oralidade dos transeuntes (relatos sobre seus sonhos) como prática subversiva e uma estética de aproximação com a fronteira. Por isso nossa prática se desloca pela paisagem com o objetivo de encontrar os narradores, outras vozes para participarem desta trajetória de reescrita dramaturgica, e ainda, registrar, arquivar e transmitir a polifonia linguística, as experiências e o repertório incorporado, praticados e apreendidos durante os encontros realizados, para que, ao final do caminho, possamos compreender melhor os vínculos e as distâncias entre essas diversas vozes e o espaço territorial, materialidade neste processo criativo.

### **2.1.2 – TRÍPLICE FRONTEIRA COMO TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO**

Seguimos a discussão com base no debate iniciado anteriormente, atentos agora aos encontros enquanto acontecimentos que agem no simbólico e que contribuem para a construção das identidades locais. Em *Metamorfose do Espaço Habitado* (1988), Milton Santos explica que a partir de então inicia-se um processo de “mundialização das relações”, que postula “universalizar os modelos de troca”, sejam elas no âmbito cultural, político ou econômico, tendo o dinheiro como a “mercadoria-padrão”. Também propõe um novo olhar sobre a geografia enquanto epistemologia e reelabora alguns conceitos no que se refere ao espaço, ao território ou a paisagem. A partir deste capítulo incluiremos no decorrer do texto, trechos do meu diário de campo, onde registrei os caminhos para chegarmos a ideia de

etnoperformance, procurando promover um diálogo entre as reflexões que nasceram das leituras acadêmicas e daquelas que surgiram com as dúvidas, questionamentos e *insights* a partir da prática artística.

Com base na experiência da resistência artística, identificada no capítulo I, por meio da intermedialidade, da simulação e da metáfora como lembrança e ativação da memória local contra a repressão, vamos agora, retomar o assunto por uma perspectiva territorial e pela concepção deste geógrafo, contida em seu livro *Por uma outra globalização*, publicado pela primeira vez em 2000. Neste livro, Santos questiona o modelo atual da globalização e suas implicações na vida das pessoas. Ao fazer um retorno temporal para o início da história humana entende que, naquele tempo, “a economia e a cultura dependiam do território, a linguagem era uma emanção do uso do território pela economia e pela cultura, e a política também estava com ele intimamente relacionada” (SANTOS, 2001, p.62). Ao aproximarmos tais concepções com o pensamento de CERTEAU (1998), podemos entender que os encontros, as ações e as fabricações humanas estavam relacionadas com a apropriação e uso desses espaços a partir das necessidades cotidianas; o que conferia um espírito e ideia de comunidade às pessoas. Ao falar de sociedades mais primitivas, Milton Santos (2001) acredita que lá a competitividade era menos evidente, e a produção estava ainda relacionada com as necessidades da sobrevivência humana, no sentido de desenvolver-se. Ao dar um salto temporal, no mesmo livro, para se referir aos processos de globalização, Santos coloca que havia uma crença inicial de que a globalização poderia ser uma alternativa para permitir melhores condições de vida para todas as regiões do planeta, melhorando as relações de vida e os vínculos territoriais. No entanto, quando a globalização se acentua, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, os vínculos de solidariedade entre homens e territórios ficam enfraquecidos porque a globalização “mata a noção de solidariedade, devolve o homem à noção primitiva do cada um por si e, como se voltássemos a ser animais da selva, reduz as noções de moralidade pública e particular a um quase nada” (SANTOS, 2001, p.65). No primeiro recorte temporal do autor, supomos que as condições de sociabilidade existiam em decorrência do uso mais apropriado do espaço territorial.

Talvez, como consequência da globalização, vemos cada vez mais a ciência e a política se colocarem ao lado de interesses internacionais, justificando o tecnicismo, enaltecendo seus usos e fins. Santos (2001) adverte que esse “casamento” serve aos “interesses do mercado, e não mais aos cidadãos”. Os processos de violência às camadas mais pobres da população, são geralmente pressões impostas pelo interesse externo, dos países

imperialistas, que se colocam como portadores e modelos de vida, e utilizam o poder local para atingir seus fins. Assim, se o Estado não se interessa ou atende os interesses dos cidadãos, ele se torna simplesmente um braço das empresas multinacionais e dos interesses externos para atuar em diferentes regiões, agindo como intermediário do capital. Nesse sentido, para manter uma certa imagem as empresas fazem a política da assistência social que é própria de uma política de Estado. No entanto, isso se dá de forma específica e para uma pequena parcela da população, ou para algumas populações e territórios de forma privilegiada, o que acaba gerando mais injustiça na sociedade como um todo e gerando uma política para poucos. Isso é o que Santos (2001) chama de a morte da política, no sentido de ser uma ação que vise ao conjunto da sociedade.

Por esta perspectiva, o território se torna um espaço de disputa entre os agentes com poder internacional e a população local empobrecida. Os “lugares” e “recursos” se tornam propriedades dos ricos. No primeiro capítulo, comentamos a situação do golpe militar de 1976 na Argentina, ocorrida justamente no período em que Santos identifica a mudança do pensamento local para o global. A alteração do localizado para o globalizado provoca alterações no nível social, por exemplo, impor o modelo global em relação as práticas locais. No caso da Tríplice Fronteira, por exemplo, os discursos hegemônicos descrevem a região a partir de um olhar, muitas vezes distanciado da realidade prática do viver diário, não percebe a heterogeneidade de encontros que ocorrem aqui. As narrativas se referem, de acordo com interesses mercadológicos, promovendo as áreas onde a circulação econômica é mais destacada, a qual se destina aos centros de compra e turismo, recebem maiores recursos. A maioria da população habita e circula nos espaços que sobram. Enquanto existe mais infraestrutura nas regiões centrais, percebe-se uma escassez nas regiões periféricas.

Em relação a construção simbólica, Sílvia Montenegro e Verónica Giménez Béliveau (2010), tratam das representações sociais que diferentes atores constroem sobre a Tríplice Fronteira. Para as autoras, a região é imaginada como uma zona de interseção entre Foz do Iguaçu, Ciudad del Este e Puerto Iguazu. A construção desse imaginário recai sobre os fluxos e intercâmbios que os atores “interpretam” sobre o território. Imaginar a Tríplice Fronteira como uma região comum contribui para relativizar as fronteiras e as leis nacionais, “como entidad, la TF seria un espacio *mas allá* de los límites jurídicos de los três países, una zona de intersección” (MONTENEGRO Y BÉLIVEAU, 2010, p.17). Se por um lado, o discurso periódico internacional coloca a região como “espacio transnacional”, “tierra sin ley” e território que “escapa a los controles estatales”, o incluem nos roteiros do “terrorismo global”

(MONTENEGRO Y BÉLIVEAU, 2010), favorece para que se estabeleçam práticas a partir dos interesses internacionais de exploração dos “recursos naturales”, como o aquífero guaraní, por exemplo.

O viver diário dos “homens comuns” refletem, nos encontros, a diversidade e os laços de amizade e solidariedade que nascem dos encontros, nesta região de contato de três países. Nos inserimos no campo narrativo que leva em conta o cotidiano do território na construção do espaço, que se aproxime dos transeuntes pelo chão, enquanto caminha, e juntos, encontremos alternativas para agir na contramão dos interesses políticos e econômicos do consumo que não levem em conta as características vividas em cada parte do planeta. Por outro lado, entendemos que esta proposição artística poderá ser uma forma de religar o homem ao lugar onde habita e de onde tira o seu sustento, onde se inscreve e onde é inscrito. Dessa forma, encontrar locais fora do centro, tanto num nível discursivo, como num nível geográfico, para perceber a heterogeneidade manifestada na teia urbana.

Uma das características do espaço habitado é, pois, a sua heterogeneidade, seja em termos da distribuição numérica entre continentes e países (e também dentro destes), seja em torno de sua evolução. Aliás, essas duas dimensões escondem e incluem outra: a enorme diversidade qualitativa sobre a superfície da terra, quanto a raças, culturas, credos, níveis de vida etc. (SANTOS, 1988, p.15)

Para esclarecer a relação entre território, identidade e nacionalismo na era moderna, Benedict Anderson reflete, em seu livro *Comunidades Imaginadas*, sobre como as ideias do nacionalismo surgem e como são mantidas. Nesse livro, Anderson coloca uma série de “artefatos” (língua, monumentos nacionais, religião, política sexual, tempo homogêneo e processo editorial) que possibilitaram a emergência das ideias de nacionalismo (ANDERSON, 1983). O autor entende e explica os conceitos e artefatos criados pela nação para que imaginemos nossa identidade. As narrativas são criadas para atribuir valor aos locais de interesse privado e para justificar os recursos culturais e financeiros que são aplicados prioritariamente nesses lugares. Principalmente em Foz do Iguaçu percebemos pouco interesse em estabelecer políticas de habitação dos espaços públicos. Existem poucas praças na cidade, e as que existem não oferecem infraestrutura para que sejam habitadas. Desse modo, ingressando especificamente nos discursos sobre a região, percebemos que existe uma série de interesses que marcam a região como espaço propício a contravenção e ao terrorismo. Já a publicidade turística vende a Tríplice Fronteira em relação a possibilidade por atrair a atenção para sua beleza natural e pela riqueza intercultural, a qualidade dos hotéis, a possibilidade de compras de mercadorias baratas no Paraguai e destacam a vida cultural de

Puerto Iguazu. Também existe um tipo de criação narrativa que dá evidência para a violência, o tráfico de drogas e armas ou de órgãos e pessoas. Uma outra linha de narração, enfoca o terrorismo, pois a região possui uma grande comunidade islâmica, por exemplo.

Penso, que a ênfase nesse tipo de discurso reforça um imaginário baseado num olhar superficial, de quem a olha de longe e de forma vertical, de cima para baixo a partir do olhar da imprensa estrangeira. Vejamos o que nos diz ALÓS (2014, p.143) sobre essa construção,

O imaginário em torno da Tríplice Fronteira é fortemente marcado por elementos como o contrabando de eletro-eletrônicos, o narcotráfico e os crimes violentos, a corrupção das forças policiais argentina, brasileira e paraguaiá, o forte influxo turístico entre as três cidades fronteiriças (...), a imensidão das matas preservadas nos Parques Nacionais, a força titânica da natureza representada pelas Cataratas do Iguazu e o igualmente titânico esforço humano para dominar as forças naturais, representado por um faraônico projeto de engenharia: a Usina Hidrelétrica de Itaipu-Binacional.

Em Ciudad del Este, vemos que existe uma iniciativa recente em tornar mais habitável a região central, nas redondezas do centro comercial da cidade, que ainda é onde se concentra o turismo comercial em busca dos produtos importados livres de impostos. Ao contrário, em Puerto Iguazu, percebemos que tanto na Plaza San Martín, quanto na Costaneira, os moradores locais se misturam com os turistas e vivenciam esses espaços através do convívio e da vida pública. No entanto, geograficamente Puerto Iguazu fica mais afastada das demais cidades. Montenegro y Béliveau (2010) explicam que os próprios moradores percebem a cidade como mais “afastada” das demais. Essa sensação, pode ter sido fruto da tardia construção da ponte que liga Puerto Iguazu ao Brasil. Essas percepções são realizadas a partir da observação empírica e necessitam ainda serem aprofundadas de modo mais sistematizado. Além desse tipo de produção do espaço, existe ainda uma variedade de perspectivas. Temos como pressuposto de que a produção do território e suas dinâmicas passam pelo nível simbólico, vinculando-se aos atores que criam e vivem a realidade através de suas práticas cotidianas, manifestadas por modelos de sociabilidade entre os diversos agentes. Por essa lógica, penetrar na trama do cotidiano é estabelecer contato com seus protagonistas, é estreitar as relações entre o pensar e o ser fronteiriço como “sujeitos móveis” (MONTENEGRO Y BÉLIVEAU, 2010, p.23).

No entanto, como se constrói o imaginário de um lugar? De acordo com Vanessa Cristhina Zorek Daniel (2014), o imaginário exerce papel fundamental no devir Tríplice Fronteira. Para ela,

(...) podemos inferir que o imaginário é o lugar da criatividade, no qual cada sociedade, em qualquer tempo, pode desdobrar sua imaginação, reflexões e práticas, ainda assim permanecendo e se transformando. Nesse

sentido, o imaginário também é o lugar da autonomia. A partir do imaginário, cada coletividade forma-se a si mesma. É nesse espaço que a sociedade se recria e se altera, e é também nesse âmbito que algumas coletividades se reconhecem. (DANIEL, 2014, p.99)

Aprofundando a questão de que a percepção e as práticas simbólicas são basilares na formação do social, incorporamos o conceito de imaginário desenvolvido através do olhar de LIZCANO (2006) por incluir a metáfora como fundamento da investigação do imaginário. Na metáfora “el imaginário se dice al pie de la letra; o, em su caso, al pie de la imagen” (LIZCANO, 2006, p.60).

Se a nação e a identidade são criadas por meio da linguagem, da imaginação e das metáforas, temos em conta que o teatro e a performance se mostram potentes para estabelecer “narrativas”, “imaginações” e “metáforas” no espaço territorial, coladas ao cotidiano para tensionar a visão hegemônica. Evidentemente, ao propormos um olhar poético para pensar a Tríplice Fronteira, necessitamos ter claro que não estamos falando de uma única nação. Estamos falando do encontro de três nações, com histórias culturais distintas, com artefatos e imaginações específicas. Vemos, a importância em estabelecer um tipo de narrativa que se abra a imaginação, que transcenda aos *artefatos* e que gere metáforas no território, nosso palco de tensão entre as múltiplas e contraditórias metáforas e narrativas.

A contrapelo, vejo que a região contém outras possibilidades de trocas subjetivas que não aparecem muito nas narrações que se colocam como “ordem superior”. Os processos e trocas culturais existentes aqui, os atravessamentos entre as culturas possibilitam o surgimento de produtos híbridos que revelam a transculturalidade na culinária (mistura de pratos), nos modos de ser e de falar (portunhol), e ainda na prática de poder utilizar as três moedas locais (peso, guarani e real) nas negociações financeiras. Em relação às produções artísticas, vemos que surgem obras que estão atentas a esses intercâmbios e novos usos a partir das relações entre os membros do território. Nota-se uma busca em valorizar os aspectos locais e como produzir e pensar a partir de nós mesmos, de nosso cotidiano e de nosso território, como tática de narrar este espaço pelos processos simbólicos e culturais. Esse cambio altera toda a relação do artista com o espaço geográfico, ultrapassa a ideia de paisagem sujeita apenas na descrição corpórea do fenômeno geográfico, e inclui aspectos da percepção individual na imaginação do que ele significa (SANTOS, 1988).

Podemos dizer que passamos a pensar uma poética a partir do espaço geográfico, que para Milton Santos (1988, p.25) seria “o resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos naturais e artificiais” num conjunto de objetos e de

relações que se realizam sobre estes objetos. Nos acercamos, então de uma poética que está mais atenta a grafar os espaços levando em conta o que os tornam únicos: a *geopoética*. Mais do que narrar lugares e territórios, buscamos encontrar em seu corpo “metáforas” que nos permitam compreender como a região é percebida. Outrossim, estabelecer relações entre a poesia e o território na elaboração de uma geopoética da fronteira.

De acordo com os apontamentos de AINSA (2006, p.19)

En ese habitar un espacio, en la construcción progresiva del campo de la existencia, se aborda el problema de fijar direcciones y sentidos. Construir y habitar concretan el lugar, el *topos*; al describirlo se trasciende en *logos*. Esta dimensión lingüística se traduce en la apertura conceptual a metáforas especiales que impregnan el lenguaje cotidiano, hecho de expresiones como <sentido común>, <perspectivas de futuro>, <distancia interior>, <línea del partido>, <tener un horizonte en la vida>, <dirección clara>, <estar desorientado>; terminología de superficies que se abre a una rica polisemia. La experiencia del espacio se confunde con su representación concreta en expresiones no siempre literarias (...). (AÍNSA, 2006, p.26)

A relação com terra promove outras significações nos planos do viver e do imaginar. Ressignificam a experiência de habitar e revelam outros modos e perspectivas, criando metáforas e ampliando as percepções e os horizontes sonhados ou vividos. No livro *A Poética do Espaço*, Gastón Bachelard realiza um estudo fenomenológico que leva em conta os espaços íntimos (da casa), como filosofia e metáfora da nossa relação com espaços maiores. A sua noção de *topoanálise* nos permite compreender esses espaços íntimos em nosso inconsciente e agenciá-los num nível macro. Viver o espaço e, por outro lado, deixar (desejando ou não) que os espaços nos vivam, aumenta as trocas tanto em níveis simbólicos, quanto em níveis concretos. Eles se transformam num tipo de experiência e sentimento estético, entre o que cultivamos no espaço interno (íntimo) com aquilo que é imaginado no espaço exterior (público).

Todo espacio que se crea en el espacio del texto instaura una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad em lo que es la continuidad exterior del espacio mental. En resumen, en lo que es la creación de un espacio estético. (AÍNSA, 2006, p.35)

Nossa intenção é performar o espaço da Tríplice Fronteira como o lugar que constrói o espaço mental e a memória, “na convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento” (TAYLOR, 2013, p.127). Pensaremos o espaço da Tríplice Fronteira como um território rico para a transculturalidade, considerando as imagens, os sons e as performances cotidianas e o uso do espaço. Mais do que narrar um lugar, descrevê-lo ou mesmo inventá-lo, buscaremos reforçar o lugar de fala do

transeunte enquanto expressão e manifestação do espaço interior e exterior individual. Nesse caso, a maneira de viver e, se relacionar com o território podem ser influenciadas pelas experiências e metáforas criadas nele. Por isso, para pensar a construção e narração do território por meio de um processo artístico como uma prática interfronteiriça, onde a colaboração e a solidariedade mediem a relação de produção e de consumo, investimos na relação minimalista e pessoal, baseada na pausa, no silêncio e no espaço íntimo, de forma a chamar atenção para um tempo e modelo relacional que não seja o mesmo do capital, do acúmulo, e da distância entre emissor e receptor. Queremos recordar um tempo e uma sociabilidade onde possamos encontrar alternativas para escapar da imposição da ferocidade e força capitalistas, que desenvolvem o individualismo e a competição como condição do viver diário.

Nesse contexto, é possível imaginar a Tríplice Fronteira pelas trocas geradas e estabelecidas por meio do caminhar pelas ruas, observando a qualidade sensível das práticas cotidianas e artísticas realizadas em cada pisada. Se por um lado, algumas instituições tendem a imaginar e definir os limites que contornam as práticas de uma nação ou paisagem, as subversões cotidianas manifestadas pelos intercâmbios culturais nos apontam para um caminho alternativo ou marginal. Sonharmos uma região que possa ser narrada através dos pequenos atos cotidianos, das vozes que não reverberam nas mídias mais tradicionais, e que assim, possamos contemplar um território imaginado pelos seus cidadãos, por suas próprias narrativas e particularidades, por quem caminha, lê, escreve, e se afeta pelas ruas. Para Pereira (2014, p.187) “tocar a fronteira, caminhar por ela, atravessar suas pontes é, também, um exercício de leitura. Parte-se da cartografia urbana para alcançar uma cartografia imaginária, construída sob os pés”. Ao pisar o solo do território, passamos a constituir e exercer a leitura, mas além disso, um tipo de inscrição neste território.

Ademais, o território constitui uma identidade (SANTOS, 2001); Para AÍNSA (2006, p.22) “las variadas expresiones del espacio exterior, ensanchando gracias a su propia dimensión interior, van del indiferenciado mundo circundante al del propio cuerpo individual”. Neste sentido, um determinado espaço geográfico pode ser pensando a partir de uma multiplicidade de identidades e diálogos intersubjetivos observados durante o caminhar.

Por exemplo, o que faz a riqueza intercultural da Tríplice Fronteira são as práticas híbridas, os corpos que marcam as diferentes culturas e permitem que a diversidade linguística e étnica se misturem. As identidades vão sendo influenciadas por esses encontros, por essas trocas; linguagem e práticas hibridizadas pelas interferências e vínculos entre

população, território e cultura. Seguindo nessa direção, existiria uma identidade artística e cultural que está relacionada com os trânsitos, fluxos e encontros próprios da fronteira?

Gostaríamos de entender a prática transcultural pela sua potência nas trocas culturais e simbólicas de forma dialógica. Com este procedimento, nos reforça Taylor (2013, p.163), a cultura “subalterna” tem impacto sobre a cultura “dominante”. Observemos esse procedimento na criação do Portunhol-selvagem, por exemplo, uma produção literária baseada no falar cotidiano resultante da aproximação do guarani, português e espanhol, que nasce como um manifesto que pede a integração cultural entre o Paraguai e o Brasil, pedindo formalmente na “Karta-Manifesto-del-Amor-en-Portunhol-Selvagem” o fim do contrato da Itaipu Binacional assinado durante a ditadura militar. Vemos que esta ação poética marca os processos de trocas. Mesmo que elas não sejam proporcionais, elas sugerem uma alteração linguística a partir das três línguas. Existem outros exemplos, no cotidiano da região, que expressam o carácter transcultural da Tríplice Fronteira, seja nas misturas dos pratos típicos que se referem a cada um dos países, seja pelo hábito compartilhado do tererê, do mate, seja pela reivindicação dos grafites que se somam às poéticas, seja pelo modo como cada cultura influencia na outra.

Dessas ações e manifestos de integração cultural surgem poéticas que revelam a sua originalidade própria e transgressora das ordens nacionais, atravessam os limites impostos pelas linguagens, e também nos permitem olhá-los pela possibilidade de refletir os processos de interculturalidade onde já não existe um domínio estável e fixo, com uma única identidade. Numa tentativa de passagem entre as fronteiras fixas que geram hierarquias impostas pela tradição, a cultura pode contribuir para estarmos atentos ao contato, a proximidade, ao local e a performance do comum, borrando os limites identitários imaginados pelas nações coloniais. São táticas que, de alguma maneira, subvertem a regulação das empresas, do sistema monetário e, ainda elaboram textos e poéticas que contenham outros interesses e expectativas que não simplesmente a “única história” que obedece ao interesse do ramo hoteleiro, das empresas e da economia e do sistema cultural ocidental dominante. Além disso, numa crítica a ideia de nação imaginada de Anderson, Partha Chattargé (2008) nos fala de múltiplas nações, múltiplas práticas, narrativas e ideologias dentro de uma única nação. Para CHATTARGEE (2008, p.63), importa “(...)la tensión continua entre la dimensión utópica del tiempo homogéneo del capitalismo y el espacio real constituido por el tiempo heterogéneo de la gubernamentalidad, así como los efectos producidos por esa tensión en los esfuerzos por narrar la nación”. Desejamos olhar para as pequenas relações humanas e entender que esse

território fronteiriço permite uma rede de solidariedades e temporalidades que se mesclam no âmbito cultural. Por isso, nos propomos a uma aproximação para refletirmos como cada um vive o território.

Minha primeira investida no cotidiano deste território enquanto etnoartista teve o objetivo de reconhecimento do local. Era domingo, estava bastante quente. Cheguei na feira por volta das 10h. Ao chegar, perguntei para um feirante quem era o responsável pelo espaço de realização da feira e se eu poderia conversar com essa pessoa. De maneira muito amistosa, fui apresentado a um dos organizadores. Apresentei minha proposta e muito solícitamente o rapaz me disse que havia um estande que tinha como finalidade ser o local de intervenções artísticas. Me disse que eu era muito bem vindo naquele espaço e que havia um interesse por proposições que fossem de caráter mais poético, pois a ideia da feira transcendia a comercialização de alimentos e se colocava mais como um espaço onde os pequenos agricultores locais pudessem, além de vender seus produtos, socializarem e obterem um certo reconhecimento por terem o cuidado em manter um tipo de agricultura orgânica. Essa boa recepção me animou e desde então, percebi que deveria tomar medidas de segurança, como por exemplo comunicar a empresa que cuida da circulação de transportes e pessoas que eu estaria realizando essa investigação poética neste local nos próximos domingos. Combinamos que eu viria no próximo domingo, bem cedo, para realizar a ação.<sup>48</sup>

Portanto, nesta pesquisa, entendemos a necessidade de encontros rasteiros, ou seja, na ação de caminhar pelas ruas e conversar com as pessoas, como uma ampliação à possibilidade de narrarmos a Tríplice Fronteira. Levamos isso em conta que para estar na paisagem, temos que manter “el espíritu viajero y la creación del artista” para adentrarmos além da superfície e, respectivamente, “penetrar em sus sendas, caminos y secretos” (AINSA, 2006, p.49). Atentos as orientações anteriores a viagem, coletaremos as múltiplas e heterogêneas experiências e narrativas encontradas pelo caminho. Essa prática do caminhar, atenta ao que se vê e ouve, desestabiliza as certezas e aprofunda o olhar. Para CERTEAU (1998, p.183) “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação do lugar”. Esse movimentar-se nos tira da imobilidade, abre novas direções, possibilita itinerários nunca imaginados ou praticados. “Praticar o espaço é portanto repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância. É, no lugar, *ser* outro e *passar* ao *outro*.” (CERTEAU, 1998, p.191)

Por meio dessa movimentação e errância, nos encontramos, elaborando uma tessitura e compondo narrativas e imagens nas quais aparecem múltiplas vozes, corpos e interesses de forma heterogênea. Numa prática de escrita onde as experiências são heterogêneas, o tempo se torna múltiplo e, assim, no plano cultural, artístico e teórico que parte da fronteira,

---

<sup>48</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 07/11/15.

contribuímos para o fim dos grandes domínios, da produção que versa sobre uma única história – ideia que fecha a identidade numa prisão. Além disso, investir nas práticas que reflitam a ser humano a partir de sua relação com o espaço permite que este se dê conta de que nossas trocas culturais geram certo tipo de resistência que foge das normas criadas pelas empresas globais fiéis ao lucro. Nesse sentido, as práticas culturais cotidianas podem ser vistas como uma ruptura aos processos que são externos ao território e o que estimula a criação de vínculos entre quem caminha com o lugar por onde anda e, nessa direção, a paisagem passa ser imaginada desde os encontros do dia-a-dia. Algo que possa buscar inspiração naquilo que Milton Santos (2001) chama de *horizontalidades*.

Trata-se de um espaço à vocação solidária, sustento de uma organização em segundo nível, enquanto sobre ele se exerce uma vontade permanente de desorganização, ao serviço dos atores hegemônicos. Esse processo dialético impede que o poder, sempre crescente e cada vez mais invasor, dos atores hegemônicos, fundados nos espaços de fluxos, seja capaz de eliminar o espaço banal, que é o permanentemente reconstituído segundo uma nova definição. (SANTOS, 2001, p.111)

Com base no exposto anteriormente, acreditamos que a arte pode ser eficaz para trabalharmos sobre outras metáforas a respeito da região. Ela também pode se mostrar mais resistente as vontades e valores empresariais e, dessa forma, dialogar com os valores estéticos importados, questionando a lógica da eficácia produtivista. Se o Estado já não serve mais aos interesses dos cidadãos, ele acaba se tornando, simplesmente, um braço das empresas multinacionais para atuar em diferentes regiões, agindo como intermediário do capital. Diante disto, a nossa relação com o território passa a ser narrada pelas experiências locais, e não obedecer aos desejos e artimanhas e modelos epistemológicos baseados no processo de colonização e do capital estrangeiro, seiva do individualização, competitividade, exclusão e discriminação que tendem a narrar os espaços como vazios<sup>49</sup>, identificando seres humanos com a “*não existência*” (termo criado por Boaventura de Souza Santos (2010) para se referir a negação do que não está na colônia). Nesta situação, o território se torna uma disputa entre os agentes com poder e a população marginalizada e empobrecida portadora de voz e da reivindicação das necessidades e dos sonhos locais. Por outro lado, é uma forma de ligar o homem ao lugar onde vive e de onde retira o seu sustento e propor para sua relação cotidiana o contato com a realidade por meio da poesia que a arte permite. Queremos ouvir mulheres e homens comuns, se inspirar por suas experiências, ações, reações e, a narração dos lugares por meio das experiências geradas nele e encontrarmos um espaço para suas vozes na

---

<sup>49</sup> Essas narrativas de “espaços vazios” ou não “descobertos” são utilizadas como legitimação dos processos de conquista da América.

elaboração artística e no produzir epistêmico que valorize o conhecimento empírico. Buscamos sair dos discursos que criam limites e tornam invisíveis tudo o que está do outro lado da fronteira, e assim, estabelecer uma relação entre o lado de cá, e o lado de lá; entre o local e o global, o científico e o empírico. Também é importante deixar claro que, ao contrário de aprisionar os transeuntes à paisagem, pretendemos pensá-los em trânsito, indissociáveis dos diversos espaços em que circulam, seja local, global ou virtual<sup>50</sup>.

## 2.2 – DESCOLONIZAÇÃO E PERFORMANCE

Tal como a arte se afastou da vida prática, a produção do saber percorreu um caminho semelhante. Passamos a ter, nesses campos, uma prática de valorização ou desvalorização, cuja radicalização cria as linhas e distâncias colocadas entre os saberes, objetos e experiências que passam a ser válidas dentro dessa lógica. A performance inicialmente ajudou a rever o significado de tais práticas na disciplina artística, já que o conceito é novo, mas ao que ela se refere é muito anterior). Entendemos que estabelecer uma dramaturgia que misture vozes, corpos e mídias pode colaborar para a ruptura dos modelos autoritários e rígidos da produção artística, bem como expandir as metodologias de pesquisa utilizadas na elaboração do conhecimento científico, criando saberes que reflitam formas poliédricas e que apresentem mais de uma faceta. A busca da incorporação de múltiplos saberes e experiências individuais acompanha as reivindicações que aparecem com mais força, no momento em que constatamos que o saber gerado pelo Norte não promove a emancipação e liberdade vividas no Sul. É nesse contexto de colonialismo moderno, que Boavetura Souza Santos (2010) critica a teoria de tradição epistemológica europeia, a qual se mantém distante da realidade não europeia. Essa distância, em nosso entender, cria separações e hierarquias entre as culturas, e por consequência, provoca exclusão e marginalizam determinados grupos sociais e preservam a dependência econômica e cultural inventadas pelo processo colonial.

Las causas de esta relación fantasmal entre la teoría y la práctica son múltiples, pero la más importante es que mientras la teoría crítica eurocéntrica construida en unos pocos países europeos (Alemania, Inglaterra, Francia, Rusia e Italia) con el objetivo de influenciar las luchas progressistas en esa región del mundo, las luchas más innovadoras y transformadoras vienen ocurriendo en el Sur en el contexto de realidades socio-político-culturales muy distintas. (BOAVENTURA SANTOS, 2010, p.18)

Como vimos, mesmo com práticas legítimas nos países colonizados, os preconceitos

---

<sup>50</sup> Não vamos incluir o espaço virtual nesta discussão. Porém, temos que ter em mente que ele também interfere nas formas de relações cotidianas.

disseminados pelo saber eurocêntrico criam e mantêm linhas que promovem distâncias ainda nos dias de hoje. Boaventura Souza Santos (2010) nomeia essas distâncias de “relación abismal”, que radicaliza a experiência de leitura. Enquanto um dos lados da linha é interpretado como o visível, se refere ao que serve, o outro lado passa a se referir ao invisível, e cria o que é desprezado. Um dos lados da linha esforça-se em manter o seu lugar de produção intacto, enquanto estimulam, a partir do “centro”, a monocultura do saber e o rigor do saber, a monocultura do tempo linear, a lógica da escala dominante e a lógica produtivista (BOAVENTURA SANTOS, 2010). Essas falsas verdades, criaram estereotípicos e afastam conhecimentos que são necessários estarem articulados entre si. Para romper com a prática abismal que distancia a teoria e a prática, supervaloriza o conhecimento científico (e sua falácia objetiva) enquanto menospreza outros tipos de conhecimentos, somos convidados a produzir uma epistemologia que reflita a nós enquanto “próprios” de cultura e subjetividade, onde experiências empíricas andem juntas com experiências científicas, através da conjugação de distintas racionalidades.

É nesse sentido que, para pensar uma epistemologia do Sul, convocamos as vozes das ruas, que em geral, são tratados como ignorantes, residuais, inferiores, locais e, por isso, improdutivas, para diminuir a linha da produção acadêmica e artística que estabelecem as fronteiras entre teoria e prática. Para Boaventura Santos (2010, p.29) “la division es tal que « el otro lado de la línea » desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no existente.”

Repensamos, neste trabalho, a autonomia da arte duvidando daquilo que foi canônico e produto das elites estatais, por um lado, e por outro, apontamos um caminho que tende ao olhar descolonizador. Por isso, investigamos modos de pensar e fazer que levem em conta as culturas locais e suas especificidades para continuar existindo e produzindo saberes.

La construcción de la colonialidad en el campo de las artes como una de las formas de producción social se inicia con la conquista. [...] llevo consigo la negación de todas las formas de vida y de producción de las culturas preexistentes, buscando borrar las huellas de los modos de aprendizaje y transmisión de técnicas y del uso de materiales propios del habitat para substituirlos por las miradas, los instrumentos y los materiales de su propia, superior y avanzada civilización.” (PALERMO, 2009, p.16).

Nesse esforço de reconhecer o outro enquanto existência, inserimos suas experiências individuais enquanto proposta, questionando um discurso científico que buscou, por muito tempo, criar muros para identificar e isolar como inexistente e invisível, o que está em um dos lados. O saber adquirido pela subjetividade e sensibilidade do dia-a-dia (*senso comum*) sendo

incluído na elaboração epistemológica passa diminuir as distâncias provocadas pelo abismo cognitivo, já que “fundamentalmente lo que más caracteriza al pensamiento abismal es pues la imposibilidad de la co-presencia de los dos lados de la línea” (SANTOS, 2010, p.30). Isso tem relação com o pensamento proposto por Certeau, Borriaud e Dewey para a ideia que levo para o teatro: a noção de estética do ordinário. Nesta, o ser comum se insere, assumindo sua co-presença e colaboração nas produções.

La injusticia social global está, por lo tanto, íntimamente unida a la injusticia cognitiva global. La batalla por la justicia social global debe, por lo tanto, ser también una batalla por la justicia cognitiva global. Para alcanzar el éxito, esta batalla requiere un nuevo tipo de pensamiento, un pensamiento posabismal. (SANTOS, 2010, p.37)

As vozes que, registradas por meio da performance, tornadas arquivo por meio dos dispositivos eletrônicos, são uma mostra de como existe uma sabedoria do “bom viver” e uma certa esperança a partir das ruas. A alegria de manterem-se vivos gera, de algum modo, a força para burlar e resistir a força que o Estado impõe sobre os indivíduos, marginalizados e regulados. Esses arquivos mostram, ao nosso ver, a potência da experiência do cotidiano, da subjetividade individual e do local sendo usados artisticamente e epistemologicamente na produção acadêmica. Pensamos numa dramaturgia que ilumine o que surge do repertório que existe na paisagem, que ultrapasse a linha da invisibilidade e se torne uma co-presença no texto. Para nós, as vozes encontradas pela paisagem pertencem ao mesmo universo, ao nosso contexto e as utilizamos como alimento obrigatório na elaboração artística e epistemológica territorializada. Lezama Lima (1988, p.65) comenta que se a poesia “não se alimenta do prato obrigatório, morre”.

Propomos, além disso, uma abordagem onde a poesia não signifique apenas um jogo de poder e valor estético e disciplinar. De acordo com o que postula Zulma Palermo (2009, p.15), pensamos que a arte, referindo-se ao nosso continente, está “intentando un proceso de *des-prendimiento* de todos esos imperativos”. Tal processo de ruptura, no entanto, não é algo vivenciado apenas nos últimos anos. Ele se inicia há mais de 500 anos, com o processo colonial, e atravessa toda a nossa história desde então. Existem, desde muito tempo, inúmeros movimentos e artistas que se colocam como empecilho à importação a padrões estéticos de fora. Em muitos casos, não rejeitavam os modelos, mas os tornavam mais próximos, acrescentando uma certa “cor local”. Adotar esta perspectiva pode nos conduzir a uma poética que nasça em consequência do território, promovendo o pensamento e ação crítica e contribuindo para colocar lentes num sentido estético que tenha haver com o sentir de um coletivo determinado, para quem sabe, gerar narrativas próprias, alternativas e marginais.

Podemos nos afastar das dicotomias que estabelecem o que seria uma arte “pura” e outra arte que seja “impura”, podemos transitar entre esses limites impostos ao nosso imaginário, diluindo as fronteiras entre o erudito ou popular, civilizado ou primitiva e “naif”, ou até mesmo que seja arte, ou artesanato.

Resumindo o que foi dito anteriormente, os *Estudos Culturais* vem questionar as posições de poder que existem dentro do campo de produção da cultura, possibilitando ao que estava ausente incluir-se enquanto corpo nas linguagens (a crise da noção de identidade trouxe à tona a questão da inclusão do corpo – enquanto memória, linguagem e conhecimento - nas redes e no território); Dewey (2010) e Borriaud (2008) destacam o vínculo da produção artística com as ações e práticas cotidianas do real, tratando o “gosto” como uma construção social e cultural. Assim, ao estabelecermos um ponto de contato com as *epistemologias descoloniais* (BOAVENTURA SANTOS 2010; PALERMO, 2009 e QUIJANO, 2000) vejo que surge um espaço de discussão que torna mais potentes e esclarecedoras as performances da vida como prática de incorporação do corpo e da experiência na construção do saber sobre o território.

Ações como caminhar, ler, conversar e cozinhar, são performances que geram e inscrevem conhecimento sobre o território. A noção de performance se abre como ferramenta metodológica, analítica e descolonizada, a partir da inscrição do corpo na cultura, política, ética, saber e poética contemporânea. Praticar a performance, incluir as “vozes subalternas” e diminuir a importância do “escrito” na criação de textos, neste caso, uma escrita dramaturgica. Com a democratização da técnica, o que antes ficava invisível, hoje se materializa em nossa frente, preenche o nosso olhar e nos brinda com sua sagacidade e crítica aguda se tornando uma presença e voz nas instituições que tradicionalmente descrevem a vida de longe. Talvez atualmente seja mais profícuo encontrar meios onde a arte pode interferir nos aspectos estruturais da cultura em relação a como nos relacionamos com o próprio corpo e com o outro corpo do outro, com a jogo entre íntimo e público, particular e coletivo. Por fim, os desejos aqui expressos incitam eliminar as fronteiras que são atribuídas à expressão artística e, por isso, a encerram num território excluído e limitado a uma só identidade e a um tipo de imaginação. Nesse sentido, as performances territoriais e cotidianas podem revelar aspectos culturais que permanecem incorporados e que dialogam no contato com o outro lado do campo.

(...) a performance transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo. Para todos nós, as implicações políticas do projeto estavam claras. Se a performance não transmitisse conhecimento, apenas os letrados e poderosos poderiam

Para Taylor (2013) a performance, ao ser levada a sério, permite que se crie um sistema de elaboração epistemológica que leve em conta a transmissão de saber que está incorporado e não somente arquivado pela escrita, prática introduzida pelo processo de colonização da América-Latina. Nesse sentido, a autora questiona a prática de substituição da expressão vocal pela expressão escrita, do performático pelo discursivo. Entender a performance como transmissão de conhecimento permite incluir movimentos, gestos, canções, rituais cotidianos como legítimos, gerando outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. Ou seja, para esta autora, as performances mantêm vivas, mesmo que de forma residual, por meio de repertórios, os desejos, os sonhos, as memórias, os saberes, as práticas, as reivindicações e identidades dos povos, a performance tem a capacidade de transferir saberes e experiências. As performances agem e revelam formas de conhecer. Em outra instância, elas servem aos pesquisadores como um dispositivo que permite analisar os eventos que são performatizados diariamente, tanto no íntimo quanto no público, tratando esses atos do viver diário como performance. Para TAYLOR (2013, p.27), podemos tratar esses itens como performance, pois,

A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. A qualidade parentética dessas performances é externa, vindo da lente metodológica que as organiza como uma “totalidade” analisável. A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção.

De acordo com essa autora, entendemos que a performance contribuiu muito para romper com a ideia de arte encerrada numa torre de marfim. Nos agrada desenvolver uma epistemologia através da imaginação e da performance, gerando um saber que seja a partir do corpo e dos gestos reais e cotidianos, das performances e da vida. Taylor (2011, p.19) diz que "performance, como acto reiterado, hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual". Para Bianciotti y Ortecho (2013) a performance passa a ser útil para a construção de conhecimento nas ciências sociais e humanas, por seus aspectos materiais ou subjetivos, da ordem do desejo e do afeto que geralmente escapam da objetividade científica de matriz positivista e de seu verbocentrismo enquanto único modo de representação do mundo.

Por esta mirada, podemos pensar ainda a respeito da “capacidad performativa del discurso y la *performance* como presentación del sí mismo en la vida diária” (BIANCIOTTI y

ORTECHO, 2013, p.123). Queremos tratar os relatos enquanto potencialidade de poder gerar experiências e histórias desde a palavra falada, e compreendermos os processos de resistência e as inter-relações de experiências em espaços de trânsitos onde ela circula. De acordo com essa orientação temos:

(...) *performance* como objeto empírico por abordar o como categoria teórico-analítica de investigación encuentra en Schchner el mismo entramado socio-temporal que en Turner. Según sus propias palabras a un modo de comprender las escenas de este mundo contradictorio, dinámico, en flujo constante es exarminarlo <como *performance*>. De aquí se desprende la idea de estudiar *performances*, por un lado, y estudiar eventos sociales, escenas de la vida de cualquier grupo social <como> *performances*, por el otro lado. (BIANCIOTTI y ORTECHO, 2013, p.125)

A performance é uma prática que se mostra eficaz para romper com a ordem da racionalidade hegemônica. Ela está ligada a outros sentidos, encontrando formas de narração e corporificação não preocupadas com a narrativa da ordem da lógica. Ilustraremos a capacidade de leitura social através da nossa prática etnoartística:

As 8h20, já estou pronto. Frigideira sobre a mesa. Percebia que havia uma certa organização em quem iria colocar música. Algumas pessoas haviam trazido pendrive com músicas. Mas eu já estava entendendo que elas eram um elemento de socialização, chegava a ser uma entidade naquele contexto. As pessoas que se aproximavam de mim, ao saber da etnoperformance, iam embora. Um homem de aproximadamente 35 anos disse ter ficado arrepiado ao saber do que se tratava. Disse-me que voltaria mais tarde. Neste dia, minha relação com os demais membros da feira já estava criada. Percebi que havia um conflito com uma senhora evangélica que queria ler a Bíblia. Os demais feirantes queriam ouvir as músicas. O rapaz que era um dos organizadores da feira precisou intervir. Depois, se aproximou de mim e disse que ali era um lugar de estabelecer amizades. Os conflitos deveriam ser resolvidos nas reuniões que acontecem nas quartas-feiras. Porém, com essa situação entendi que da feira podemos realizar um recorte das relações sociais do bairro. As histórias que ocorrem muitas vezes escapam dos olhares menos atentos a elas. Em cada gesto existe uma riqueza de saberes. Estes saberes são mantidos por códigos que somente os membros de tal comunidade compartilham. Um fato curioso que aconteceu foi o de uma mulher que aparentava ter 25 anos. Ao se aproximar ela me perguntou porque eu havia escrito a frase “troco uma tapioca por um sonho” em espanhol. Eu lhe respondi com a seguinte pergunta: Porque você acha? Ela se afastou sem me responder.<sup>51</sup>

Os modos de vidas, os repertórios diários se incluem em outro tipos de racionalidades, já que apelam aos sentidos ou vão além do que entendemos por racionalidade como algo restrito ao plano da razão, se apresentam como formas informais do campo da arte e estão bastante relacionadas com a ruptura dos comportamentos promovidos pelo discurso regulador do Estado. As performances podem gerar práticas da descolonização estética e subjetiva,

---

<sup>51</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 22/11/15.

enquanto nos reconhecemos como sujeito autônomos e participativos, co-presentes em mais de um lado da linha que separa as identidades e fronteiras. Nossos corpos precisam ingressar no cotidiano para compreendermos os rituais diários que podem ser/ter vínculos que extrapolam a regulação do capitalismo e se colocam como resistência frente à mundialização da vida. Enquanto isso, abandonamos nossa posição de isolamento e estabilidade e nos colocamos em movimento no devir com o outro. A performance e o teatro são a arte desses encontros. Porém, se o teatro é um lugar de convívio (DUBATTI, 2008) e encontro (FAGUNDES, 2009), a performance, além de possibilitar esses lugares, ainda nos convida a atravessar as fronteiras disciplinares entre os saberes, as artes e as experiências da vida.

Neste sentido, a performance traz em si a potência para romper com as narrativas de experiências, identidades e políticas homogêneas, tanto de técnicas quanto de condições, usos e efeitos, e acreditamos que o olhar por esta lógica desde o sul, colabora para desestruturar e despedaçar o pensamento colonial na produção artística.

Atentos a isso, procuramos a elasticidade, fluidez e trânsito entre as diferentes linguagens artísticas para além de um processo disciplinar ou uma estética particular. Importa ocupar as ruas, e deixar que as ruas invadam os espaços da erudição. Entendemos que é na feira, na praça pública, na cidade que podemos criar um saber que seja relacionado com a potência do existir. Talvez essa prática possa romper com a hierarquia entre o falado e o escrito. Nas práticas da América Latina, onde a escrita foi imposta como forma de dominação, achamos necessário pensar em outros modelos para incluir os relatos e experiências locais. Este processo passa ser um exercício de epistemológico que se torna também um exercício estético-político descolonizador.

Propomos uma prática teatral que contemple o viés da descolonização (subjetiva, estética, política, econômica, cultural ou territorial); pensamos a criação de uma dramaturgia que não queira dar voz a ninguém, pois entendemos que cada grupo social já possui sua própria voz. Partimos da premissa que nenhuma pessoa pode dar voz a outra pessoa. Alegamos, pelo contrário, que essas vozes relatam experiências e falam do território na composição teatral.

Acreditamos, pelos nossos deslocamentos diários que a voz já existe, por mais que ela ainda esteja restrita a alguns espaços: o das ruas ou do corpo. Por isso, queremos utilizá-la como ela é pronunciada para ecoar em outros espaços, que atravessem as fronteiras, do “tropos” ao “logos”.

## 2.2.1 – ETNOPERFORMANCE: UMA TAPIOCA POR UM SONHO

A performance etnográfica aqui denominada “uma tapioca por um sonho” foi criada como tática poética e como metodologia interdisciplinar, para entrar em contato com os sujeitos do cotidiano da paisagem composta pela Tríplice Fronteira. Ele foi realizada nas três cidades que compõem a Tríplice Fronteira em datas diferentes. Começamos em Foz do Iguaçu para testarmos a a etnoperformance enquanto metodologia de investigação. Posteriormente realizamos em Ciudad Del Este e Puerto Iguazu<sup>52</sup>. Observemos que,

Aos poucos, os olhares começaram a se dirigirem a mim. Eles confirmavam minha presença e se faziam curiosos sobre o que eu estaria fazendo ali. Digo isso porque ao inserir-me naquele espaço, algo passou a interferir ali. Muito lentamente e com bastante normalidade, a feira foi se tornando um espaço possível de estar. Essa situação era diferente da minha experiência de ator. Agora eu parecia estar mais vazio e passivo à ação/reação de quem passava. Eu havia decidido, durante o planejamento da etnoperformance, que eu aguardaria a aproximação. Obviamente, eu olhava para as pessoas, buscando agir como um feirante normal daquele espaço.<sup>53</sup>

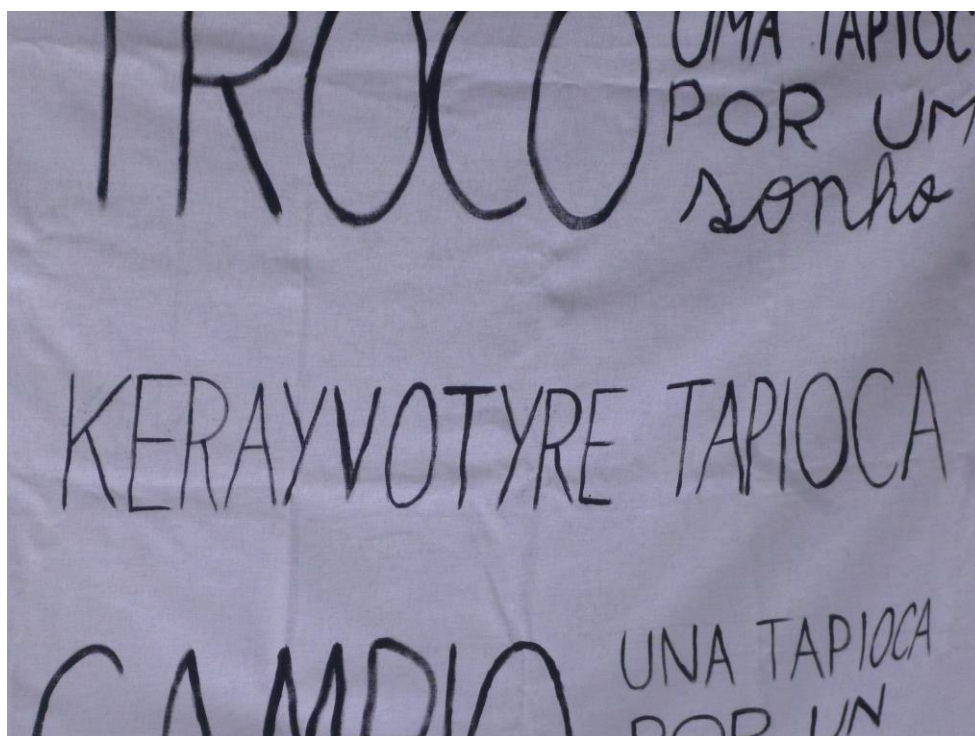


Foto 1: Etnoperformance.

Na fase preparatória buscávamos, por um lado, uma ação performática que pudesse

<sup>52</sup> No diário de bordo, anexo a este trabalho, estão registrados todos os detalhes de cada ação, com as datas, com as impressões de cada momento.

<sup>53</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 15/11/15.

servir de mediação entre as metáforas contidas no texto de Gorostiza acerca da personagem *Tuco* e o território. Partimos do estímulo de uma personagem que age para realizar um sonho esquecido da juventude; e, por outro lado, queríamos um elemento que pudesse surgir a partir da Tríplice Fronteira. A leitura de “O que é performance?” de Richard Schechner (2006), inspirou a ação de cozinhar para os pedestres e surgiu como alternativa para tratar o desafio de aproximação com os desconhecidos das ruas. Parafraseando Schechner (2006), dar valor ao comum é olhar para como a vida cotidiana em si parece um ritual, e o quanto esses rituais são constituídos de repetições. Cozinhar é uma ação que faz parte do comum, é uma ação individual ou coletiva com finalidades distintas, com ou sem trocas financeiras, etc. Aos poucos a ideia de cozinhar foi se tornando mais encorpada e logo havíamos traçado a coluna vertebral da ação que se realizaria nas ruas das três cidades que compõem a Tríplice Fronteira. Inicialmente, buscando um tempero brasileiro, pensamos em fazer uma feijoada. No entanto, optando pela praticidade dos ingredientes, tempo de preparo e tempo que o passante poderia dedicar à performance: chegamos à tapioca.

A tapioca é um produto feito a partir do polvilho azedo<sup>54</sup>. A mandioca é um alimento que nasce da terra e tem grande relação com os povos originários das Américas. Por isso, a tapioca nos pareceu ser o alimento que metaforizava a sensação do sonho como algo íntimo e profundo em nosso ser. A mandioca é uma raiz que se aprofunda na terra do mesmo modo que os sonhos individuais estão plantados e ficam internalizados em cada pessoa, ao tempo que a tapioca, assim como o sonho de vida, são alimentos que trazem certos nutrientes importantes para que tenhamos uma vida saudável.

Enquanto pesquisador e artista, após decidido o que fazer, me apropriei do processo de produção da tapioca desde o preparo do polvilho até a tapioca pronta para o consumo. Agora era efetivamente mergulhar nas águas de mil tons do cotidiano.

---

<sup>54</sup> O polvilho azedo é um produto regional e embora de preparo artesanal, a sua produção já era grande em 1978, nos Estados de Minas Gerais, Santa Catarina, Paraná e São Paulo, onde é fabricado por um grande número de indústrias rurais de pequeno porte.

Fonte: [http://www.insumos.com.br/aditivos\\_e\\_ingredientes/materias/208.pdf](http://www.insumos.com.br/aditivos_e_ingredientes/materias/208.pdf), acessado em 08/02/2016.



**Foto 2:** Etnoperformance realizada em Foz do Iguaçu.

Em Foz do Iguaçu, escolhi a Feira Popular de Agricultura Familiar. A Feira pode ser um exemplo de organização colaborativa e solidária por parte de seus membros. A finalidade da feira não está baseada no lucro, mas sim na manutenção de um espaço e tempo de interação, vendas de alimentos naturais e orgânicos por baixo custo e produzidos no núcleo familiar de forma caseira. Ela pode ser um modelo de organização do trabalho pela distribuição das tarefas. Todos chegam cedo para organizar a feira, encontrando um modo de “gerir o trabalho mediante a divisão” (CERTEAU, 1998, p. 91). Também poderíamos pensar a feira como uma performance comunitária que estabelece um local de encontros, trocas, momentos de consumo e de produção. para iniciar a experiência. Durante a realização desta performance etnográfica, eu revelava meus objetivos de pesquisador etnoartista e ainda, agia como um tapioqueiro. Meu próprio comportamento estava relacionado com o código da Feira. Para Schechner (2006, p.35),

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está “lá fora”, aparte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas.

Por isso, o foco estava em restaurar o comportamento de um profissional que vive da venda da tapioca, e não em representá-lo a um público. Enquanto performer, eu deveria ser capaz de restaurar um certo tipo de comportamento, repetir uma série de ações que estivessem relacionadas com aquele ambiente, criando a sensação de gestos que fizessem parte do

comportamento e repertório do tapioqueiro e feirante. Eu deveria fazer a tapioca e atrair o transeunte para a negociação.

Eu estava ali para entrar em contato com as pessoas, para observá-las, estudá-las e conseguir penetrar em suas intimidades. Porém, como pesquisador eu precisava me envolver e ao mesmo tempo buscar estar um pouco distanciado. Me dei conta que, quando nos aproximamos de um contexto muito diferente do que estamos habituados, podemos julgar mais que compreender. Digo isso porque no estande onde eu estava, havia uma caixa de som com música. Esta música não era o estilo que gosto de ouvir. A cada vez que eu precisava gravar um relato, pedia para baixar o volume. Intimamente gostaria que não houvesse música naquela circunstância, no entanto, quando eu baixava o volume, alguém logo vinha pedir para aumentá-lo. Essa situação já estava me deixando um pouco impaciente. Porém, entendi que naquela situação a música era um estímulo para os feirantes. A música trazia a alegria e que fazia parte da vida cotidiana de cada um/uma ali. Ao compreender isso, procurei dar menos importância a esse fato e passei até a desfrutar um pouco daquilo tudo.<sup>55</sup>



**Foto 3:** Etnoperformance realizada em Puerto Iguazu.

Na Ciudad del Este o procedimento foi similar, no entanto, ao observar o comportamento daquele ambiente<sup>56</sup>, o resultado foi bastante diferente do proposto na feira, já que o ambiente de intensidade comercial e a especificidade cultural paraguaia sugeria uma

<sup>55</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 15/11/15.

<sup>56</sup> Com auxílio da estudante de mediação cultural, Leidy Janina Recalde, chegamos a um formato diferente da performance, já que a realidade do comércio local neste espaço necessita de algo mais móvel e fluido: chegamos a um comportamento típico do vendedor ambulante, o qual circula para vender suas mercadorias. Eu circulava para trocar os sonhos pela tapioca.

adequação. Mudar de espaço alterou a nossa circunstância.

Meu primeiro passo no sentido de entender o território paraguaio foi ler este livro de Albuquerque e também fazer algumas aulas de guarani com a estudante Leidy Janaina Recalde, de nacionalidade paraguaia. Nos primeiros encontros expliquei o motivo do meu interesse pelo guarani neste momento. Expliquei que o objetivo principal era poder entender e dizer algumas palavras em guarani no momento da ação etnoperfomática. Esse meu desejo de falar na língua guaraní era uma tentativa de não me impor como “ser cultural superior”. Por isso, aprender essa importante língua que se mantém viva até hoje. A Leidy explicou que eu poderia falar em português, já que, em geral, os paraguaios da fronteira falam guarani, espanhol, português e ainda o inglês (principalmente os que tem relações profissionais no comércio de CDE). No entanto, eu desejava aprender um pouco desse idioma e para tal tivemos em torno de 10 encontros, realizadas durante as manhãs de sextas, no Jardim Universitário. Sobre a etnoperformance, a Leidy me sugeriu uma pequena alteração, pois, segundo ela, se eu fizesse tal como na Vila C, poucas pessoas iriam se aproximar, já que o tempo do Centro Comercial de Ciudad del Este é diferente da Feira na Vila C. Nisso me sugeriu que eu deveria agir mais como um vendedor ambulante. A etnoperformance realizada em CDE teve essa conversa como estímulo e foi devidamente apropriada para este novo local. Precisei confeccionar um novo cartaz, o qual era menor que o primeiro e eu podia transportá-lo com mais facilidade. Neste cartaz não utilizamos a frase em português, somente espanhol e guarani. Em relação à produção das tapiocas, precisei produzir algumas que levaria numa bolsa térmica, sendo que eu mesmo poderia transportá-la.<sup>57</sup>

Essa noção de circunstância nos aproxima das ideias de jogo na capacidade de se colocar em diferentes situações. Trata-se do “se mágico<sup>58</sup>” stanislavskiano. Sem a possibilidade da imaginação para vivenciar situações, circunstâncias e espacialidades reais ou imaginadas. Digo isso porque convém marcar um certo distanciamento entre “um eu” e os “outros eus”, para não corrermos o risco esquizofrênico de não separar o jogo do não jogo. Ou seja, “(...) nenhum ator interpretando uma cena de morte nunca se perdeu a tal ponto de parar de jogar e agir “para valer”. O mesmo não pode ser dito da polícia ao encenar o papel de “policial” na vida” (SCHECHNER, 2012, p.112).

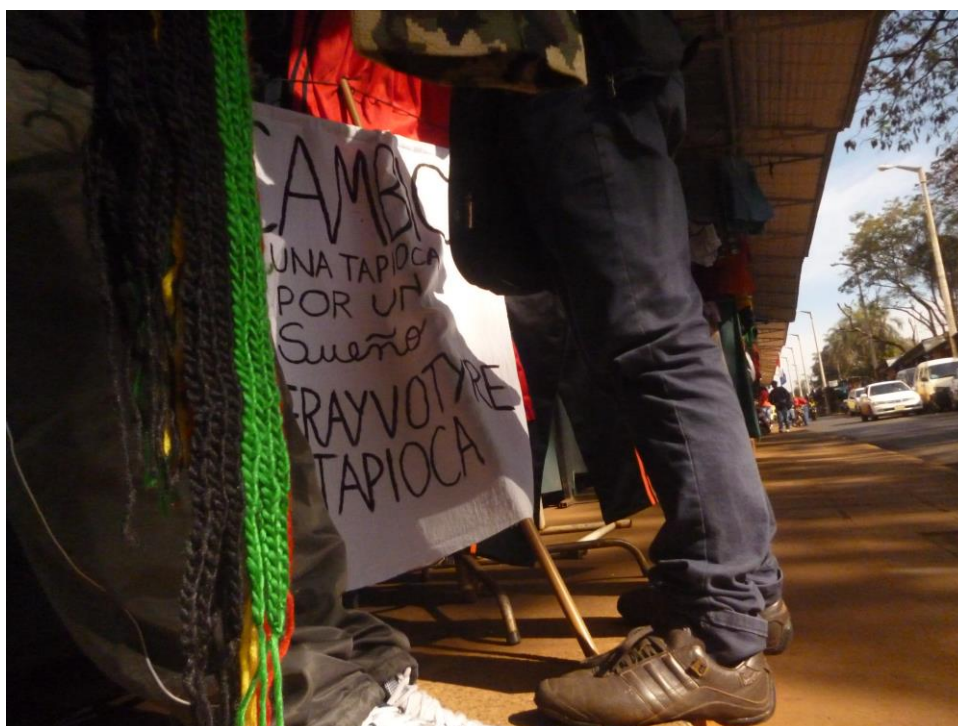
Por isso, na performance etnográfica, não represento o tapioqueiro, e sim vivencio uma circunstância que vai além da representação. Também não sou o tapioqueiro, pois me apresento enquanto um pesquisador e artista, como alguém que está realizando esse papel. Apesar de ocuparem lugares diferentes, estas identidades se manifestam co-presentes uma na outra, durante a performance. Sou simultaneamente o pesquisador e o artista me colocando no papel de etnógrafo, que observa, conversa, escreve, cria a partir de si um outro. E esse outro

---

<sup>57</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 16/03/16.

<sup>58</sup> Stanislavski foi um importante teórico, pedagogo e artista russo que, buscando a naturalidade da atuação, desenvolveu um método para a criação do ator a partir da possibilidade de o ator criar e viver circunstâncias imaginárias, onde agiria como “se” a personagem naquela situação.

que surge do cotidiano aparentemente homogêneo é o que me confere existência, que testemunha o meu roteiro e a inscrição de meus passos, minha performance pela paisagem, a partir de uma realidade criada com a nossa presença. Eu também testemunho os seus roteiros, sonhos e performances diárias, ou seja, as suas experiências individuais. E juntos, passamos a nos olhar enquanto seres que se aproximam, e que também se afastam durante os momentos de encontro, onde os “eus” e os “outros” que passamos a existir socialmente, compartilhamos a presença e existimos.



**Foto 4:** Etnoperformance em Ciudad del Este.

Em Puerto Iguazu, nossa proposta foi similar como na Feira Comunitária da Vila C, porém o espaço escolhido foi uma praça, conforme sugeriu a estudante argentina do curso de Letras, Artes e Mediação Cultural, Deborah Gier<sup>59</sup>. Outro dado interessante é que realizamos a etnoperformance no dia da Independência da Argentina.

Neste dia comemora-se a Independência da Argentina. Havia muita movimentação na cidade e, principalmente, na praça. No início da noite teria shows comemorativos e diversas intervenções artísticas. Teríamos muito ruído neste local. Fiquei um pouco preocupado. Escolhemos um local que parecia ter boa visibilidade. Já ao montar meus objetos, fixar o cartaz entre duas árvores, percebi os olhares sendo dirigidos à nossa ação (Deborah Gier e eu). Quando a ação começou, logo as pessoas se aproximaram e queriam saber o que era aquilo. Diferentemente dos locais anteriores, agora a ação era vista mais como um objeto para ser visto, pois algumas pessoas se colocaram para assistir o que estava acontecendo. Em momentos, formou-se uma pequena fila para participação na

---

<sup>59</sup> Deborah também me auxiliará no dia da realização da etnoperformance.

O jogo permitido a partir destas experiências modificou minha percepção enquanto performer, ao estar no aqui-e-agora e vivenciar uma experiência de tempo e espaço compartilhados pelo real, numa operação de me constituir etnoartista, colocando-me numa relação mais dialógica e horizontal com o espectador. O teatro, na maioria das vezes, não permite ao ator colocar-se em seu próprio nome e encontrar o espectador no espaço e tempo que ambos estão vivendo. No teatro, em geral, o espectador é convidado a experimentar o espaço e tempo do personagem, ou da ficção. Neste caso, os transeuntes anônimos que constroem a paisagem da Tríplice Fronteira me convocaram para o seu mundo.

Essa experiência me induziu a investir ainda mais nos encontros e saberes que o cotidiano nos presenteia, eles são testemunhos do real e da existência do heterogêneo. Deixar um pouco de lado os organismos produtores de verdades, como a instituição científica, por exemplo, mas sem abandoná-la totalmente, para também colocar meu corpo enquanto testemunho da riqueza das mil cores que cruzam as ruas, praças e demais locais públicos. Esse deixar de lado as instituições é um tempo de se renovar como pesquisador, artista e um ser que caminha pelo território. Nele me fortaleci e, transformado, convido os transeuntes anônimos a se corporificarem, através de suas experiências, relatos e sonhos, e se fazerem presentes como vozes na construção de uma *geopoética*. Não vamos, como outros atores costumam fazer, utilizar a minha voz e corpo para narrar a desventura desses heróis do cotidiano. Será por meio de seus relatos, tal como foram contados, que poderemos ver a diversidade de tons e sons que conformam esse território. Essas observações permitiram uma série de constatações que, ao nosso ver, ressaltam a importância de os empregarmos, neste caso, para a criação artística e teórica tal como se manifestam e se apresentam nas suas marginalidades. Quando o ser anônimo e marginal ingressar nos campos reservados aos “demiurgos”, às teorias, às economias, às políticas, às estéticas, às identidades e às ideias que unificam e tornam o saber hegemônico, poderemos pensar juntos qual a direção a ser adotada no futuro, quem sabe se abrindo a outras racionalidades.

Para podermos olhar o real por outros olhos é necessário desmistificar mitos e narrativas que não abarcam a vida em seu desenvolvimento. Durante o período compreendido como a modernidade, a lógica de uma racionalidade única foi posta em primeiro plano, e o sensível (e simples) foi visto como um desvio do caminho que importava para a humanidade. O cientificismo acadêmico fundou e justificou modelos que serviram, por muito tempo, a

---

<sup>60</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 09/07/16.

grupos que hoje tentam controlar as subjetividades e os afetos humanos. A performance surge para que possamos cruzar as fronteiras que estabelecem as distâncias entre as linguagens, ela convida para uma efetiva aproximação da arte e da vida, e ainda irrompe como epistemologia, enquanto prática de conhecer.

Neste sentido, a performance “troco uma tapioca por um sonho” pode ser considerada como uma experiência etnográfica e poética que utilizou o modelo de consumo de uma maneira não autorizada pelo sistema de consumo. Sendo assim, ela é uma operação camuflada e irônica das ordens sistêmicas. E, ao nosso ver, se torna uma ação potente, na medida em que permite uma relação permeada de afeto e sentimento, que leva à emoção e à reflexão, além é claro, de trazer à tona outras relações do homem comum. E,

pensar a etnografia como uma possibilidade de incluir o corpo, de forma poética, na escritura das ciências sociais, valoriza a troca de experiência e o território a partir de uma cartografia dos sonhos. A feira é um local onde narrativas acontecem, tempos se entrecortam, situações se atravessam. Pessoas se olham e estabelecem contato, revelam hierarquias. São trocas profundas. Elas ocorrem de forma passageira, e em seguida, o fluxo natural do cotidiano volta à normalidade. Quando comecei o mestrado não conseguia perceber como os caminhos propostos sofreriam inúmeras alterações. No início, imaginei que ia fazer uma pesquisa densa sobre o significado das palavras de Gorostiza e depois montar a peça buscando entender essa relação com o território da Tríplice Fronteira. Ao ouvir os relatos do cotidiano, minha vontade era criar um produto sonoro, que valorizasse as diversas vozes. Com a performance oral mediada pela tecnologia, um mundo inimaginável se abre diante de meus olhos. Uma janela que me foi aberta pela interdisciplinaridade. Posso investir na busca de novos procedimentos e produtos já que os suportes de registro podem ser alterados. As artes e as ciências sociais, principalmente a antropologia, convergem para a solução de antigos problemas. Essa convergência, ao nosso ver, se torna mais adequada e pode contribuir com as necessidades epistemológicas contemporâneas. O tipo de participação aberta pela etnoperformance atrai o olhar do transeunte e dos feirantes. Ela age na liberdade individual de participação ou de não-participação. Solicita que o transeunte complete o movimento iniciado pelo etnoartista. A etnoperformance é uma prática de reflexão, mas também é um mecanismo sensível para a investigação. É a arte requerendo seu espaço na construção do saber e ampliando as formas mais tradicionais de se fazer pesquisa em humanidades. Será que no ato da performance o receptor joga com a verdade? Se torna mais próximo? Fala de coisas que não responderia numa entrevista? Isso pode ser bom para um tipo de pesquisa que considere o que é dito e o indizível, o visível e o invisível como parâmetros. Será que a etnoperformance transcende/borra a fronteira que separa o entrevistador do entrevistado? Quem eu era no imaginário daqueles seres? Artista? Unileiro? Estudante? Pesquisador? Amigo? Estrangeiro? Fazer tapioca é um comportamento restaurado. Fazer teatro também. Ambas as práticas exercitam a arte do fazer e conjugam a ação. Porém estética e politicamente ocupam lugares distintos. Na feira existe a tapioqueira real, e eu. Como será que as pessoas veem isso? Lembrando que o texto de Gorostiza foi escrito num momento ditatorial, poderíamos entender esse texto como alternativa para viver e experienciar a amizade e, desse forma, estabelecer um lugar do possível, do encontro e da confiança.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 09/07/16.

Por isso, destacamos que, nesta pesquisa, temos o cuidado para encontrar um espaço no texto poético que o próprio transeunte, homem comum e ordinário se inscreva. Por essa perspectiva, tratamos de propor um espaço, um “entre-lugares” na produção discursiva e artística para que eles mesmos façam a narração, com suas vozes, respiração e linguagem (agora tornadas arquivo, mas que ainda se referem a seus repertórios de onde foram retiradas), rumo a uma estética que também possa ser ordinária e comum. Com seu modo de ser caminhante e viver sua fatalidade enquanto “personagem disseminada” ou “caminhante inumerável” (CERTEAU, 1998).

Convidamos mulheres e homens que são tidos, geralmente, pelo sistema de produção capitalista como “marias e joãos ninguém”, pouco qualificados, vulgares ou sem conteúdo; que pouco podem contribuir para a produção da cultura e do saber, para demonstrar que, nos deslocamentos terrestres, a produção científica e empírica podem andar juntas. Refutamos o pensar que considera os “homens comuns” como vazios de conhecimento e que são como a tábula rasa, sendo os que recebem de forma passiva, os que consomem de forma alienada, os que são classificados simplesmente como descartáveis. Ao fazer esse convite transformamos as vozes em materialidade para a arte, por meio da ação poética que Lezama Lima (1988) denomina “operação trasmutadora” do “sujeito metafórico”.

Na escrita dramática de Gorostiza, a personagem *Tuco* vive a desventura de um herói do cotidiano, em que age para satisfazer suas necessidades físicas e subjetivas. Por isso, é tido como “louco”, por sua família. Por sonhar, é louco. Talvez seja essa mesma loucura que lhe serve de alimento para lutar contra o sistema. *Tuco* é a personagem da loucura, que perverte a engrenagem, foge à regra; é a exceção. Apesar das vozes que rotulam, a personagem faz de seu sonho a força motriz, de onde retira as vitaminas necessárias para enfrentar a vida e as opressões. Então, seguiremos trilhando por esses territórios.

Enquanto caminhamos, oportunizamos a necessária tensão entre imaginação, representação e realidade, que a performance permite. Durante o itinerário, entendemos que relação sobre os estudos que enfocam a construção social do espaço trinacional se dá de forma muito complexa. Podemos, com esta experiência de aproximação, darmos um passo a mais para entender que a “construção” percebida no cotidiano ocorre de modos muito distintos e pessoais, cujos relatos demonstram e preservam a heterogeneidade de cada voz. Porém, podia-se perceber, em quase todos os transeuntes que se aproximavam, predominava uma certa ideia de irmandade e interesse na cultura do outro, corroborando com a ideia um espaço imaginado pelo viver solidário. Há um relato específico que comenta justamente da irmandade as três

nacionalidades, outros expressam o prazer de estar numa região como esta, marcada pela interculturalidade. No entanto, esclarecemos que não temos o interesse de fazer a transcrição dessas vozes. Elas devem ser ouvidas como foram pronunciadas nas ruas. No entanto, as vozes agora serão utilizadas dentro de uma poética que abordaremos no terceiro capítulo e que o arquivo de vídeo acompanha esta dissertação. Entendemos que já realizamos uma fixação das palavras vivas num arquivo e que as deslocamos de seu contexto original. No entanto, não queremos escrevê-las. Elas falam por sí e por isso merecem ser escutadas.<sup>62</sup> Pensamos que essas vozes agem como “metáforas vivas” e que devem ser reescritas como texto na paisagem. Por isso, nosso posicionamento em não realizarmos transcrições de trechos desses relatos, pois eles serão utilizados de outra maneira, na composição de uma poética inscrita pela relação direta com os corpos/espectadores/transeuntes que denominaremos dramaturgia de fronteira.

---

<sup>62</sup> No CD-ROOM que contém o arquivo do trabalho poético denominado “dramaturgia de Fronteira” as vozes podem ser ouvidas a partir de 22 minutos e 37 segundos.

### CAPÍTULO III - METÁFORAS E ESTÉTICA NA TRIPLICE FRONTEIRA

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos essa espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. (ARTAUD, 1999, p.97)

Após a discussão anterior, onde apresentamos nossas primeiras aproximações com o texto teatral, bem como narramos nossos passos em direção à Tríplice Fronteira, agora pisamos num terreno mais irregular e poroso. Este capítulo reflete o processo de elaboração prático-teórica no instante de acrescentarmos na dramaturgia as vozes que testemunham os transeuntes da Tríplice Fronteira. Vozes que foram relatadas e arquivadas, e por isso transitaram do repertório ao arquivo. Tratamos aqui do processo criativo que narra o momento da reescrita e incorporação dos diferentes arquivo e repertórios, abordados nos capítulos anteriores, na construção de uma nova poética, um texto espetacular<sup>63</sup>. Para nos referirmos a essa poética propomos o termo *dramaturgia de fronteira*, por entendermos que ele proporciona o cruzamento das fronteiras, gerando um movimento fluido entre os diferentes arquivos e repertórios (TAYLOR, 2013). Por isso, a dramaturgia de fronteira é composta de distintos signos que colaboram e se potencializam na criação poética pelo viés da arte-ação<sup>64</sup>, onde atores e não-atores, arquivos, repertórios e território se tornam a materialidade e criam sentidos numa dramaturgia que transgride fronteiras.

Ao nosso ver, existem diversos elementos que colaboram na escrita dramática, são vários níveis de enunciação. Um deles é o do corpo, outro é o da relação do corpo com o território, o outro é da relação dos atores com os não-atores e destes com os arquivos, todos em movimento pela paisagem. Por isso, cremos que a dramaturgia de fronteira oscila entre a estrutura e o caos, o controle e o descontrole, a ficção e a não-ficção, entre o arquivo e o repertório, o teatro e a performance, podendo ser compreendido como o resultado do cruzamento de limites e bordas numa tentativa de borrar as linhas que dividem o que está de um ou de outro lado da linha que nos comenta Boaventura Santos (2010), criando uma possibilidade de habitar a zona da liminaridade e do risco. É um tipo de dramaturgia que

---

<sup>63</sup> A criação do conceito é de Eugênio Barba, porém Josette Féral (2004:111) reafirma que texto espetacular se refere a todos os elementos que formam um espetáculo: textos, luzes, figurinos, adereços, atores, etc. No entanto, entendo que essa noção pode, não necessariamente, incluir o convívio (Dubatti: 2008).

<sup>64</sup> Josefina Alcázar y Fernando Fuentes (2005) explicam na introdução do livro *Performance y Arte-Acción en América Latina* que o termo arte-acción abarca de forma complexa e heterogênea a diversidade de arte realizado “ao vivo”, enfatizando o processo de realização e de conceitualização em relação ao produto. Acrescentam ainda que de acordo com o investigador e crítico argentino Rodrigo Alosa a palavra é um neologismo que engloba diferentes tipos de produções estéticas que implicam a participação tanto de artistas quanto de espectadores.

depende da tomada de decisão do “outro” que passa, tensionando a relação de distância/proximidade corporal, interferindo no resultado de quem observa ou participa pelo ato de escritura ou de leitura. Deixamos claro que, nesta dramaturgia, é preciso criar condições para a participação física do espectador, por isso ela não cabe num arquivo prévio: ela se inscreve no presente, por isso se torna transcultural, híbrida, mestiça e única, sendo gerada pelo encontro e atrito que o contato estimula, pelo caráter dialógico entre a arte e a não-arte e pelos saberes incorporados que podem ser transmitidos.

Entendemos por dramaturgia<sup>65</sup> a escrita que se dá em processo de encenação, aos moldes dos processos colaborativos e que se apresenta como texto inacabado até o convívio em si, durante o acontecimento teatral. Esta dramaturgia nasce do contato/atrito, da investigação e reflexão sobre o sistema de produção territorializada da arte, enfatizando a relação do artista em seus movimentos dirigidos à paisagem.



**Foto 5:** Dramaturgia de Fronteira.

A dramaturgia de fronteira é então, neste caso, o resultado poético de um processo transcultural de leitura, investigação e criação de sentidos entre diferentes arquivos numa

---

<sup>65</sup> É preciso ressaltar que nosso entendimento de dramaturgia se distancia do conceito clássico de dramaturgia como a escritura do texto pelo dramaturgo, mas que tem a ver com a ação do corpo em movimento pelo espaço.

tessitura nova. Ela é inspirada na observação das dinâmicas e dos fluxos culturais que se dão entre os corpos que vivem os transbordamentos das linhas divisórias, que praticam os ires e vires constantes que acontecem na Tríplice Fronteira. Finalmente, neste novo texto, ao incluirmos nossos corpos, também inscrevemos os ecos enquanto performers<sup>66</sup>. Estabelecemos um dispositivo tático de arte-ação que permitiu diferentes tipos de contato entre produtor/receptor, durante o acontecimento teatral.

Continuamos a exercitar a tensão entre o íntimo e o público. Dessa forma, optamos por desenvolver essa dramaturgia em espaços públicos e de ampla circulação de pessoas, bens e serviços, onde o transeunte decidisse dar um passo em nossa direção. Durante o encontro, damos mais importância para a relação, escuta e o convívio corpóreo sem mediação tecnológica entre performers e espectadores (DUBATTI, 2008). A dramaturgia de fronteira acontece justamente porque o transeunte se torna agente e colabora com seu próprio corpo na elaboração das imagens e metáforas pertencentes ao texto espetacular. Seu corpo se inscreve à medida em que se aproxima ou se afasta, à medida em que se torna partícipe. Nosso percurso promove uma forma de questionar o sistema de poder/produção que impõe regras, que cria censura e discrimina as alternativas que se desviam do hegemônico.

Abordaremos o teatro como um dispositivo de mediação dos encontros, das culturas, dos tempos e espaços. No ato de encontro reivindicamos a ação do espectador, escrevemos com nossos corpos, mas também deixamos que outros corpos se inscrevam. A paisagem também se torna agente na escritura. Nesse sentido, a dramaturgia de fronteira se refere ao que está entre mundos, ao que habita o limiar dos corpos, culturas, tempos, espaços, epistemologias, arquivos e repertórios.

### **3.1 – A REESCRITA: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA DRAMATURGIA DE FRONTEIRA**

Para criar essa dramaturgia foi necessário primeiro atravessarmos muitas vezes as fronteiras territoriais, enquanto também atravessávamos fronteiras epistemológicas e artísticas. Pontuaremos algumas escolhas e interferências em relação ao modo de utilizar (CERTEAU, 1998) e atravessaremos as fronteiras dos diferentes arquivos (TAYLOR, 2013),

---

<sup>66</sup> Para a criação do texto espetacular, convidei o ator e performer Thiago Lopez Turcatti, nascido e residente em Foz do Iguaçu, o qual passou a ser um primeiro corpo nascido no território e colaborador desse processo criativo e dramático.

de forma que o novo texto esteja relacionado, e conviva, com o homem ordinário em seu local de trânsito. Nosso trabalho prático para criação desta dramaturgia ocorreu nos meses de outubro, novembro e início de dezembro de 2016. Enquanto pesquisador entendi que estávamos entrando em outro território, da experimentação técnica. Antes do início da prática escrevi que,

Agora é o momento de iniciarmos outro tipo de escrita. Uma escrita espacial. Aqui um espaço pode se revelar e ser inscrito por meio do movimento corporal, das relações que surgem das tensões e relaxamentos transcendentais às significações. Um espaço e um tempo que permite um respiro, ou um outro tipo de produção, agora tendo como materialidade o corpo. A ideia é começar pela investigação técnica do contato improvisação e aos poucos ir incluindo na prática as vozes (arquivos) tratadas nos capítulos I e II. O meu corpo entra com mais dilatação, com vistas a experimentação técnica e sensível, mais atento às funções do pedagogo, encenador e ainda ator/performer. O corpo do Thiago Lopez Turcatti entra como parceiro. Este se tornou mais um importante colaborador desta investigação. Neste trabalho, tanto eu quanto o Thiago criaremos um diário de bordo, onde relataremos nossa experiência e sensações, dificuldades e conquistas, bem como as imagens que possam surgir da prática. Nos organizamos para manter encontros nas terças, quartas e sextas (das 9h às 12h), na Esquina Cultural (Rua Rui Barbosa, 333 – esquina com a Minas Gerais – Centro, Foz do Iguaçu).<sup>67</sup>

Em relação ao texto inicial de Carlos Gorostiza, utilizamos as metáforas mencionadas no capítulo I, e também selecionamos “alguns fragmentos” que estão intimamente ligados a ideia de reviver o sonho como antídoto para a repressão e imposição autoritária de forma verticalizada pelo sistema. Foram extraídos trechos do texto, alguns na íntegra, outros precisaram ser reescritos de forma a se relacionar melhor, e ter coerência, com as metáforas do *Viejo Smoking* e *El Acompañamiento*. Ao lermos o texto teatral fiquei com algumas impressões. Vejamos a seguir:

(...) foi interessante ouvir a voz do Thiago. Nossa leitura revela que nosso espanhol é muito regional, ou seja, falamos portunhol. No final do encontro, conversamos sobre situações que nos impeçam de realizar os nossos sonhos. O Thiago me falou sobre o seu sonho. Hoje ele disse estar vivendo o sonho da arte (teatro). Porém, o tempo e a vida da cidade se tornam obstáculos. Comentei que ele pode transformar isso em uma cena teatral ou performática. Uma escritura do seu corpo no espaço. Começamos bem, já tivemos algumas ideias. Porém, importa mais estarmos abertos e atentos ao que surge dos encontros. O nosso trabalho poético deverá nascer deste processo técnico/criativo. (Assim eu espero!).<sup>68</sup>

No tocante ao texto, mantemos principalmente às metáforas, algumas palavras, as

---

<sup>67</sup> André Macedo, diário de campo, dia 10/11/2016.

<sup>68</sup> André Macedo, diário de campo, dia 10/11/2016.

personagens e o tango que continuam presentes durante a reescrita e surgem aqui entrelaçadas com novos signos/objetos, de acordo com nosso interesse de relação e aproximação a este território. Os objetos/signos/imagens puderam ser alterados sem, no entanto, prejudicar a potência das metáforas encontradas primeiramente no tango *Viejo Smoking* e, posteriormente, em *El Acompañamiento*.

A *Poética do Espaço* de Bachelard (2000), auxilia e ilumina nossos procedimentos na transposição dos objetos e espaços, onde podemos sentir a experiência do corpo também transitando em diferentes mundos. Bachelard nos fala da filosofia dos espaços íntimos. De forma interdisciplinar, investiga como o corpo vive as metáforas e as sensações do espaço, pela investigação da linguagem poética. Nesse sentido, afirma que “la imagen poética es esencialmente *variable*” (2000:09) e acrescenta “sí hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes” (2000:20). Neste caso, nossa prática se torna a ação de mediar metáforas, de transitar pela liminaridade entre aspectos da vida íntima e pública, tornando essas fronteiras ambíguas. Por isso, substituímos o espaço do quarto pela praça pública, para que as personagens pudessem habitar, num nível coletivo, aspectos atribuídos ao íntimo ou vice-versa. Elas deixam a intimidade do quarto e passam a agir no coletivo. Para Bachelard (2000:23), “nuestro inconsciente esta ‘alojado’, nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las ‘casas’, de los ‘cuartos’, aprendemos a ‘morar’ en nosotros mismos”. Saimos do confinamento do quarto e ganhamos as ruas para entrar em contato com o território, numa poética dos espaços maiores. Agora as personagens de Gorostiza são seres/corpos que transitam nas ruas, se incorporam ao imaginário da fronteira durante a caminhada. Nessa transposição, as personagens se tornaram menos dramáticas e mais performáticas. A continuidade da fábula e do drama saem de cena e dão lugar ao contato e ao corpo, em seu sentido estético e político, pela distância e distância vivenciada com o outro.

De acordo com os pressupostos do sociólogo francês Michel Maffesoli (1990), a hipótese de uma crise no pensamento moderno e o surgimento de uma sociedade pós-moderna ocorre um enfraquecimento dos discursos em torno das grandes ideologias. Para ele, apesar do crescimento das massas há uma reorganização dos indivíduos dentro de pequenos grupos, ou seja, em nichos menores ligados pelo sentimento de pertencimento, ética, afeto, que o referido autor, denominou *tribus*<sup>69</sup>.

Nesse sentido, para embasar as discussões e orientar nosso posicionamento em relação a ética e política que o fazer artístico implica, partimos do pensamento de Maffesoli (1990,

---

<sup>69</sup> El constante vaivén que se establece entre la masificación creciente y el desarrollo de esos microgrupos que yo doy en llamar <tribus>. (MAFFESOLI, 1990:29)

p.35):

La multiplicidade del yo y el ambiente comunitario que induce servirán de telón de fondo para nuestra reflexión. You he sugerido llamar a esto <paradigma estético>, en el sentido de experimentar o sentir en común. Em efecto, mientras la lógica individualista descansa em uma identidade separada y encerrada en sí misma, la <persona> só vale em tanto quanto que se relaciona con los demás.

Com isso, passamos a entender a ética e política numa dimensão corpórea, por apostarmos no modo de colocar-se em relação ao outro corpo, numa posição que tensione as distâncias, reivindicando a política pela relação física e simbólica que a sociabilidade proporciona no entre corpos. Ratificando essa postura observemos o que nos coloca Óscar Cornago (2008, p.51): “La ética remite a un espacio de proximidades, del yo frente al tú, una confrontación personal con el otra en la que es espacio de lo privado queda ligado a lo social” e como contraponto ao tempo das grandes políticas nos abrimos as “éticas de lo menor” (CORNAGO, 2008, p.51). Por esse viés, buscamos encontrar a utopia, a força política e a ética na qualidade dos encontros. Para Hopenhayn (1995, p.268) a utopia “es el ojo que vigila desde lo imaginario”, portanto, ser utópico é permitir espaço para o invisível aparecer, para o silêncio, a dúvida e a contradição se manifestarem pelo contato com o outro.

Na nossa proposta de arte-ação, *Tuco* mantém sua ênfase na liberdade e na arte, acreditando no seu sonho de viver por meio do ofício de artista, porém, agora ele caminha, se aproximando e se afastando dos transeuntes ordinários. É um corpo que sonha na paisagem. Ele se torna o intermediário entre dois ou mais tempos: um que foi conquistado *versus* outro, que resiste. *Tuco* é o corpo da resistência, da liberdade, da loucura, da poesia que busca manter-se viva no mundo contemporâneo veloz, que elimina tudo que vive num tempo menos acelerado. Já *Sebastián* mostra sua faceta mais cruel, assumindo o discurso do sistema e o tempo da velocidade. É o que esqueceu o sonho e que, por falta de expectativa, adormece e se aliena. Na sua alienação, acredita ser o portador do progresso e do processo civilizatório. Dessa forma, ele assume um pouco mais o discurso do estrangeiro colonizador, sendo o portador da voz do sistema e do capital que promovem exploração e escravização. Ele se torna o discurso e a imagem incorporada do próprio sistema que tenta nos escravizar, tirando o nosso sangue e liberdade.

O armário onde *Tuco* mantinha o *smoking* guardado, tanto no curta metragem quanto no texto *El Acompañamiento*, foi substituído por uma mala. Entendemos que, mesmo assim, foi mantida a metáfora trazida pelo armário de um “lugar de intimidade” onde se pode guardar nossas relíquias, esconder nossos segredos e sonhos. Porém, agora, ao utilizarmos a mala, nos

relacionamos melhor com o propósito de “ir para as ruas” e “atravessar as fronteiras”, já que este objeto pode servir à mobilidade e à possibilidade de circulação pelo território. Ou seja, os sentidos atribuídos às metáforas continuam vivos e estimulando o surgimento de novos arquivos, novos processos de intermedialidade e novas imagens. Pensemos a transposição do armário para a mala<sup>70</sup>.

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos "objetos", y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad. (BACHELARD, 2000, p.83).

Nessa substituição, tivemos o cuidado de manter o sentido que encontramos na letra da canção, no curta-metragem e na obra dramática. Além disso, a mala se vincula como objeto percebido na paisagem da Tríplice Fronteira, região marcada pelas chegadas e partidas. E na condição de caminhantes desterritorializados<sup>71</sup>, e seres diaspóricos<sup>72</sup>, transportamos em nossas malas os sonhos, relíquias e intimidades que possuímos e cultivamos em segredo, relativas ao espaço da intimidade.

Finalmente, ao incluirmos nossos corpos no texto espetacular, onde pudéssemos exercitar o encontro com o público de forma horizontalizada, pisamos no terreno do contato improvisação<sup>73</sup> enquanto procedimento criativo, filosófico e poético. Nossa prática foi estimulada pela pergunta “*o que nos impede de sonhar hoje?*”, já que essa pergunta permitiu um olhar atualizado para abordarmos o tema “arte/trabalho” que a peça trata, além de nos mobilizar enquanto pessoas e artistas. Para responder essa pergunta, Thiago e eu elaboramos uma performance individual, onde cada um de nós devia narrar, em até três minutos, o que nos impedia de viver o sonho. Neste exercício não podíamos utilizar a palavra falada. A performance feita pelo Thiago trabalhava duas imagens de sua psique, uma face repressora e outra reprimida. Ele iniciava de joelhos e ao levantar tirava um casaco. O casaco, para ele,

---

<sup>70</sup> A mala é um objeto que se relaciona com o quarto. Em espanhol a palavra correspondente é “valija”. Este objeto está presente da descrição inicial da obra *El Acompañamiento*, citada no primeiro capítulo. Também é um utensílio que guarda a intimidade.

<sup>71</sup> Ver Néstor García Canclini (2003). Utilizamos o conceito nos moldes apresentados no livro *Culturas Híbridas*.

<sup>72</sup> Ver Stuart Hall (2003). Utilizamos a ideia de diáspora, influenciado pelo livro *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*.

<sup>73</sup> O Contato Improvisação é uma prática corporal de improvisação com foco na relação. Inspira-se no encontro entre as pessoas para além das palavras, em que a lógica e o significado não estão predefinidos em termos de movimentos. O que vai defini-los são os corpos e o meio que compartilham. Jogos de equilíbrio, apoio, fluxo de movimento e colaboração para que o movimento entre os corpos aconteça são comuns. Cumplicidade, confiança e intuição são fatores importantes desenvolvidos nessa prática, porque há interesse de acessar “um outro eu mesmo”, “o outro” e “um outro acontecimento” e nisso se revelar o inesperado, pois se busca experimentar na relação de liberdade frente a certos pré-determinismos sociais. (KRISCHKE, 2012, p.15)

dialogava com a autoridade do ego.<sup>74</sup>

Enquanto eu abordei a questão do tempo, e para isso utilizei um relógio.<sup>75</sup>



**Foto 6:** André e Thiago na Plaza San Martín.

Ao manipular esse objeto era como se eu manipulasse o próprio tempo, ou seja, eu podia controlar a passagem do tempo. Ao girar o ponteiro em sentido anti-horário, eu propunha uma imagem que se relacionasse a um tempo do passado. Depois disso, eu pegava uma seringa e tirava o próprio sangue.

---

<sup>74</sup> Um corpo agachado. Olha para fora e fica de pé. Ao ficar de pé, coloca um casaco imaginário. Olha para o espaço onde o corpo estava pela primeira vez e faz um gesto de censura. Seu corpo assume esse lugar no espaço. Um corpo que sofre e sente uma dor íntima. Tenta sair dessa sensação, porém o que está fora lhe causa angústia. E o corpo volta ao seu sofrimento solitário. Mais uma vez retorna ao externo. Porém o que está fora lhe aprisiona. Isso acontece até o momento que a sua própria roupa vira uma mordaza. Ele continua sua vida (movimento) como no início, no entanto, agora com a mordaza. Faz isso duas vezes e fica de frente olhando para mim. É o mesmo corpo de dá as ordens e que sofre com essas ordens. Os níveis espaciais mostram diferentes identidades do mesmo ser. Anotações do diário de bordo do dia 21/10/16.

<sup>75</sup> Deitado em posição fetal, dormindo. Acordo com o som de um despertador. Pego o despertador e olhando em torno começo a girar o ponteiro do relógio em sentido anti-horário. Pareço querer voltar no tempo. Em princípio o tempo controlava o meu corpo. Agora o corpo controla o tempo. Pega uma seringa imaginária e retiro o próprio sangue, como se houvesse algo nele que me impedisse de viver o sonho. Ao retirar o sangue, fiquei olhando para o Thiago, sorrindo.” (André Macedo, diário de bordo, dia 21/10/16).

No que diz respeito à canção, ele se mantém como um elemento de ligação entre as metáforas, as personagens, os relatos locais e os nossos corpos. O tango se tornou um elemento que une. A canção é inserida num momento anterior aos relatos locais e posteriormente entendi que ela deveria ser cantada para cada transeunte que decidisse participar da ação.

Na experimentação durante o processo de ensaio, cuja ênfase se dava na prática corporal a partir do contato improvisação, fomos ouvindo as necessidades e soluções que o próprio processo demonstrava. A sala de ensaio funcionou como território eficaz para a fricção dos corpos, arquivos e ideias. Como buscávamos um dispositivo que também aproximasse as pessoas, estávamos inclinados a usar o corpo de uma maneira cotidiana, como ele é percebido nos trânsitos diários. Acreditávamos que a proximidade dos corpos dos performers poderia oferecer um tipo de tensionamento e ser eficaz para questionar, pela proximidade e toque, a maneira de ser/estar do viver o corpo. Como vestimenta, optamos por ternos pretos, com camisa branca e gravata. Essa roupa nos vincula a ideia de executivo bem-sucedido, alude a uma certa ascensão social e ainda pode ter uma correlação com o *smoking*. Além disso, o terno nos aproxima dos jovens do ponto do ônibus que sonhavam em investir na bolsa de valores de que falo na introdução, e ainda, dos inúmeros pastores evangélicos que circulam nas ruas ou nas igrejas espalhadas por Foz do Iguaçu.

No decorrer dos ensaios, duas proposições performáticas foram se transformando em uma ação conjunta entre nós. Também inserimos fragmentos, os quais havíamos retirado do texto dramático, e tramamos a ação corpórea. Nesta nova proposição, o Thiago passou a corporificar a ideia do sistema. Nesta nova elaboração, é ele quem retira a seringa da sua maleta de executivo e se organiza para “tirar o meu sangue”.



**Foto 7:** Ação com seringas.

Nossa prática estava cada vez mais próxima de uma crítica ao sistema enquanto estrutura que impõe certo comportamento. Em cada encontro, parecíamos incorporar um aspecto desse imaginário. Como o Thiago/*Sebastián* passou a agir mais como o “sistema”, querendo tirar o André/*Tuco*, investimos na imagem de um sistema que explora, que suga diariamente seus membros. Incluímos várias seringas como objetos que gerassem metáforas e ações. Essas seringas foram rotuladas com profissões: professor, operário, comerciante, policial e artista. Colocamos tinta vermelha dentro de cada uma, com exceção da seringa “artista”, já que essa seria enchida com sangue real, durante a ação performática.

A sensação causada por essa ação potencializou uma metáfora que pode estar relacionada com o imaginário de um sistema que suga o sangue de seus membros, seja ele artista, transeunte ou trabalhador. A reação de *Tuco*, que decide não ser sugado pelo sistema, foi inspirada na escuta das vozes gravadas na etnoperformance “Troco uma Tapioca por um Sonho”, as quais expressam indiretamente práticas individuais para resistir aos desejos do sistema. Por isso, no momento em que (Thiago/*Sebastián*/Sistema) está colocando a agulha na minha veia, eu calmamente me nego a ser submetido a essa ação. Essa operação diminui, em certa medida, o aspecto de risco em relação ao corpo do performer ao viver a ação real de tirar

o sangue. No entanto, a sensação do risco poderia ser vivida pelo transeunte ao imaginar que a ação se concretizaria, e não mais pelo ator, por isso acreditamos que ela continua funcionando enquanto um ato de transferência (TAYLOR, 2013).



**Foto 8:** André e Thiago durante a ação do tirar sangue.

Como num processo criativo nem sempre se obedece a ordem cronológica, as pérolas foram aparecendo já no final da prática. A criação do roteiro só foi possível no final do processo, quando entendemos que era imprescindível incluirmos o corpo dos transeuntes na dramaturgia, tensionados pelo desejo do contato real e impulsionado pela horizontalidade experimentada na prática do contato improvisação. Também, entendemos que já não bastava utilizar os testemunhos (vozes arquivadas) à moda do teatro documental simplesmente.

O “outro” relacionado ao que está do outro lado da linha que nos identifica. O “outro” que se desloca, dos cruzeiros e fluxos, que passam por aqui corpo, por aqui território. O abraço e o tapa celebram a contradição do encontro e da crença na arte como possibilidade de ação social. Também estamos convidando o espectador à decisão, necessária para a alteridade. Observemos um trecho das anotações a partir da prática do dia 19/10/16.

Fizemos uma pausa para escrever nossas percepções. Percebi meu corpo presente, vivo, arejado, maior e concentrado. A atenção e consciência que a prática do C.I. gerou na percepção é fantástica. Com essas sensações, me senti pronto para iniciar a vida cotidiana, ou a vida criativa, ou qualquer vida de forma potente. Recomeçamos propondo uma prática técnica e criativa sem utilizarmos palavras para nos entender. Devíamos

refazer a sequência técnica dos outros dias, porém de forma fluída, sem explicar antes e ainda assim nos entendermos. Como o início de trabalho era mais individual, foi mais fácil. No momento de iniciarmos os rolos em duplas é que tivemos uma espécie de “branco”, um lapso. Eu estava pronto antes. Eu fiquei um tempinho esperando por ele. Nesse momento minha mente começou a “emitir algumas autocríticas”, algumas angústias e dúvidas surgiram, etc. Tive insegurança de ficar parado no vazio. O Thiago parecia conectado com seus movimentos. Porém, logo ele veio e deu-me o toque de suas costas. Daí o fluxo voltou e a “mente” foi descansar. A fluidez se fez presente até o final do trabalho. Ao ficar em silêncio exercitamos outra forma de comunicação que não seja a da fala. Sem a palavra, todos os pequenos sinais do corpo comunicam. O corpo se torna comunicação; cria estratégias para realizar seus objetivos e desejos. Tirando a palavra do corpo, ele se torna mais livre e sábio. Nossos corpos estão se entendendo bem. O Thiago é pura experimentação, y eso me gusta! Mas não podemos perder o princípio do contato: escuta, improvisação, compartilhamento de peso, equilíbrio e desequilíbrio. Estamos muito mais conectados e concentrados. Percebemos melhor o contato e a escuta está sendo desenvolvida. Existem momentos que algum de nós vai sozinho no movimento e não espera o corpo do outro para fazer juntos e nisso perdemos o contato.<sup>76</sup>

Enquanto poética, devíamos encontrar um momento para estabelecer o contato físico com quem estivesse transitando naquela paisagem durante nossa apresentação. Sendo assim, como última instância do processo criativo, mas primeiro momento dentro da dramaturgia de fronteira, propusemos um momento onde o transeunte pudesse se movimentar em nossa direção e oferecer seu testemunho ao inserir o próprio corpo enquanto materialidade narrativa. Assim, no início do texto espetacular, me coloco de olhos vendados, ao lado da seguinte informação: “Se você acredita no papel da arte, me abrace. Se não, me dê um tapa”<sup>77</sup>. Essa inscrição mobilizou os transeuntes a participarem ou observarem quem participava. Enquanto isso, o Thiago caminhava pelas proximidades e se dirigia às pessoas, perguntando: “*Cuánto custa tu libertad?*”.

---

<sup>76</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 19/10/16.

<sup>77</sup> Na versão em espanhol, fica: “Se crees en el papel del arte, abrazame, sino dame una bofetada”.



**Foto 9:** André Macedo esperando intervenção do transeunte.

Neste movimentar-se entre processo criativo, empírico e teórico, ampliamos os sentidos que vínhamos atribuindo até então à pesquisa. Ao percebermos, na prática, que somente com o corpo do espectador a dramaturgia seria completada, entendemos que, neste processo de transposição, os transeuntes cumprem a função de uma personagem importante no texto de Gorostiza: o acompanhante musical que *Tuco* espera e que não aparece. Nesta operação, o acompanhante musical que dá nome a obra dramaturgica *El Acompañamiento*, por fim, poderia ser relacionado com aquele que passa e caminha nas ruas, o outro que estamos diariamente esperando, buscando encontrar e conviver. Tal como MENDES (2013:52) aponta

(...) a construção do sentido alcançada pela participação de não-atores em um projeto teatral não deve ser encarada somente pelo seu discurso, mas também pela dimensão física de sua presença, pela violenta irrupção da alteridade que emerge de seus traços e gestos, de tudo que configura o Outro radicalmente.

Foi depois desse momento da prática que passamos a entender o “outro” como nossa fortaleza, é o que nos ajuda a seguir adiante e a conquistar o nosso sonho. A partir desse momento, a ideia de dramaturgia de fronteira tornou-se mais clara, já que ela precisa do contato com o outro para se efetivar. É a partir da decisão de quem está assistindo ou passando para participar do dispositivo de arte-ação. Por isso, destacamos que a dramaturgia

de fronteira é escrita pela junção dos diferentes arquivos, mas principalmente, pela coabitação dos diferentes corpos, repertórios vivos e impossíveis de ser arquivados, num sentido literal. Nessa dramaturgia, o espectador se move para preencher os vazios não preenchidos pelo artista. Nessa condição, essa dramaturgia é efêmera, transitória, ordinária e provisória. Se constrói pelo encontro entre performers e testemunhas, neste caso com transeuntes que vivem o tempo do real, das ruas, habitando a zona da liminaridade<sup>78</sup>, transcende o arquivo; ela é viva; sua materialidade é o corpo, o cheiro e o calor de quem reage. O toque é a concretização da escolha de quem está passando, e não uma imposição do artista. A dramaturgia de fronteira só interessa se for escrita a cada vez, no corpo a corpo, e por isso não cabe num arquivo. Ela é híbrida, mestiça e única.

### 3.2 – O CORPO

Pensamos o corpo e o entre corpos como o lugar da potência, como metáfora viva e signo de criação, presença e decisão, de contato e de fricção para a arte e para a epistemologia. Para pensar a ideia de corpo partimos dos conceitos em torno do pensamento fenomenológico proposto por Merleau-Ponty ao sugerir à investigação científica um olhar mais sensível, que considerasse os sentidos e a percepção do corpo na elaboração epistemológica. Quando incluímos o corpo, temos que aceitar a percepção, por mais que não seja entendida como algo objetivo e mensurável, como fator fundamental no processo de autoconhecimento, expressão e liberdade. De acordo com esse autor (2011, 14) “a percepção é um acesso a verdade... O mundo não é aquilo que eu penso. É aquilo que eu vivo.” Dessa forma, a leitura que fazemos do mundo que nos cerca está proporcionalmente de acordo com a experiência que vivemos nele e com ele. A racionalidade está baseada no modo de nos relacionarmos com o mundo. A dificuldade, para Merleau-Ponty (2001, 84) “é compreender estas relações singulares que se tecem entre as partes da paisagem e mim mesmo enquanto sujeito encarnado.” Portanto, consideramos o corpo, e o que advém dele, como um ponto de vista sobre o mundo, sobre os objetos e sobre si mesmo. “Só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo em direção ao mundo”

---

<sup>78</sup> Nosso entendimento de liminaridade abrange as tensões entre arte e vida, arquivo e repertório, teoria e prática e, campos artísticos. Essa noção é a partir da obra do antropólogo Victor Turner, em parceria Richard Schechner, também antropólogo. Nessa obra, Turner parte da noção de Arnold Van Gennep (1960) onde demonstra que a liminaridade possui um movimento que pode ser visto em três partes: separação, margem e agregação. Assim, para Turner (1974:117) “As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções ou cerimônias.”. Agregaremos a essas visões, uma discussão que leve em conta a intermedialidade (RAJEWSKY, 2012) como uma prática da liminaridade, em arte.

(MERLEAU-PONTY, 2001, p.109). No dia 26/10/16, após a prática do contato improvisação, fiquei com a imagem de “um corpo que tem autoridade age sobre outro corpo (deitado sobre uma mesa, aparentemente passivo). Imagem do médico que tira o sangue do paciente ou de um político que tira o sangue dos cidadãos.”<sup>79</sup> Para nós, essa imagem dialoga, de alguma maneira, com a performance individual que havíamos proposto, mas também com as metáforas que compõem nossa imaginação a partir da leitura de *El Acompañamiento*.

Estamos pensando o corpo com um território onde o sonho individual pode ser vivido, e o território como um corpo onde os sonhos coletivos são narrados. No cotidiano dos corpos e do território essas narrativas são sonhadas, vividas e inscritas diariamente pelos encontros que se dão. É nesse constante cruzamento entre o íntimo e o ostensivo que nos tornamos sujeitos e agentes da vida, ou seja, no diálogo entre o eu e o outro; ao tocar e ser tocado. Além disso, o corpo pode ser considerado um território e à medida que nos afastamos dele, e ele passa a ser visto como um ponto do horizonte. A fenomenologia de Merleau-Ponty se dedica a entender e dar relevo ao modo pelo qual percebemos o corpo, os objetos, espaços, para a compreensão e conscientização de si próprio e do mundo na construção científica. Para ele, “(...) a visão, a audição, a sexualidade e o corpo não são apenas os pontos de passagem, os instrumentos ou as manifestações da existência pessoal: esta retoma e recolha em si aquela existência dada e anônima.” (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 221).

Os diferentes corpos sintetizam os diferentes ritmos do “pulsar” no mundo. Ao caminhar pela Tríplice Fronteira compreendo a heterogeneidade que circula aqui, me aproximo e me distancio desses seres, coexisto com eles. É num nível corporal que imprimimos comportamentos, propomos significados e perspectivas, e exercitamos a ética e política. Para Córnao (2008), são as relações do “eu” frente ao “outro” que se pode sugerir um pensamento político que parta do indivíduo, fazendo-o entender os limites da esfera no âmbito do corporal, pela distância que estar frente a frente, no corpo a corpo e cara a cara.

Reforçamos que os recortes do político podem ser feitos a partir do ângulo e da posição em que nos encontramos em relação ao outro e aos demais. Essa diversidade é uma contracorrente no pensamento colonial que prega a verdade por uma única voz, por um único modelo de corpo. Por isso, encontramos na diversidade corpórea da fronteira a potência descolonial de nossa investigação. Pois os encontros que ocorrem entre “nós” se somam, e a cada nova perspectiva surgem, no plano simbólico, novas experiências, metáforas e saberes que narram o território e contribuem para construir aquilo que vivemos como paisagem. O

---

<sup>79</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 26/10/16.

ator e o transeunte são objetos encarnados que caminhando pelo mundo, se compreendem, se relacionam com os demais, se inscrevem no espaço e se tornam agentes das paisagens. O movimento e a necessidade do gesto devem, nesse contexto, ser compreendidos como um deslocamento, uma ação em relação ao conhecimento, ao outro, e, à medida em que nos aproximamos, nos destacamos na paisagem e assumimos a dimensão do corpo político, segundo Córnao (2008). O movimento que começa na intimidade do indivíduo e ganha o espaço do outro, no social. Um movimento que nasce no interior e se desenha no exterior em forma de gestos e ações. O corpo seria então uma película translúcida e diáfana que materializa em si o visível e o invisível. Para Bachelard (2000, p.193),

Sería contrario a la índole de nuestras encuestas resumirlas en fórmulas radicales, definiendo, por ejemplo, el ser del hombre como el ser de una ambigüedad. Sólo sabemos trabajar en una filosofía del detalle. Entonces, en la superficie del ser, en esa región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto.

E esse mesmo corpo pode ser colado na paisagem à distância, ou destacado dela à medida que o caminhante se aproxima. É pela proximidade que entendemos a ação no plano simbólico e político. O fluxo desses corpos, vozes, experiências constituem narrativas, são relatos e testemunhos de uma prática de investigação, leitura e escrita na paisagem, a partir da geopoética (AINSA, 2006). Quanto aos relatos, eles são “práticas do espaço” como nos nutre Certeau (1998, p.200), e acrescenta que as aventuras de narrar, “organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam”. Ademais, o corpo “funciona como o nódulo de convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento. Ela encarna o lócus e os meios de comunicação.” (TAYLOR, 2013, p.127).

No entanto, como estamos tratando de diversas vozes, precisaremos sair do confinamento do quarto e encontrar um espaço, no território, onde todas as vozes possam coexistir e coabitar simultaneamente. Um espaço onde elas colaborem de forma dialética, contraditória e inseparável, para manifestar a tensão necessária à arte. Considera-se, aqui, arte como algo essencial e imanente do corpo num sentido comunicacional e relacional. Por isso, entendemos a potência de nossa proposta tática de arte-ação pelo ato do contato, no momento que habitamos a zona da liminaridade. Para Dubatti (2016, p.19),

El concepto de liminalidad, tal como lo usamos, propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo, incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio

o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, ex-céntrico, el dominio borroso e desdelimitación, la interrelacional, lo intermedial, incluidos lo interfronterizo y lo trans-fronterizo, etc.

Sendo assim, nos inscrevemos no território do teatro liminal, como nos fala Dubatti (2016), já que nos interessam as intervenções diretas com o corpo no cotidiano e na realidade, especialmente no espaço urbano, que instiga o deslocamento dos transeuntes e leva-os à ação. No instante de habitar o espaço de liminaridade promovemos a interrupção do cotidiano e transgredimos a ideia de o teatro estar a serviço da representação e da ficção. No momento do abraço, estamos ali presentes, nos reconhecendo enquanto corpo, enquanto saber, enquanto cultura. Entendemos a *geopolítica* que se dá pela relação entre os corpos que se misturam, os sangues que se cruzam, os amores que se vivem e também os conflitos que se desenvolvem. Se não podemos alterar a política, podemos alterar nosso comportamento de viver a política. Se as fronteiras dos Estados nos separam, nossos encontros efêmeros, porém intensos, nos unem. Abraçados dançamos, trocamos experiências para além da estrutura individual do corpo. Estamos corpos, músculos, sentimentos, memórias e identidades. Os tapas indicam os momentos de conflitos, de negação da alteridade, os preconceitos que também circulam entre os grupos sociais.

Por isso, buscamos nos inserir no universo da arte-ação, num sentido amplo, já que esta prática se apresenta mais imbricada com os intercâmbios entre corpos, territórios, arquivos e linguagens, investindo nos entornos, estabelecendo uma relação direta com o espectador, tratando a arte, neste caso, como um dispositivo aberto à leitura e a intervenção.



**Foto 10:** Intervenção de transeunte.

Já na performance “Troco uma Tapioca por um Sonho” era o transeunte que por um ato de escolha, se aproximava e adería ao jogo de troca que etnoperformance propunha. Agora, com o abraço/tapa, colocamos uma dificuldade ainda maior, pois a distância é ainda menor entre nós, e não lhe oferecíamos nada além do corpo. O que motivaria a participação? A necessidade de incluir-se no texto, de participar da produção do imaginário e da cultura, performando a si mesmo?

Nosso investimento foi na criação de uma dramaturgia que solicite a presença, que destaque o corpo da paisagem de fundo e se constitua enquanto paisagem própria, exercendo sua singularidade, revelando-se como uma perspectiva no texto. Entendemos que o performer pode propor o deslocamento, mas a ação se completa com a decisão do transeunte. Ao incluir-se na ação, ultrapassa a fronteira que lhe confere o lugar de ser observador. Seu corpo colabora ao se inscrever ou se afastar do texto. Enfatizamos que ao contrário do teatro tradicional, a decisão de participação parte do transeunte. Nossa função está em estimular espaços onde ele se sinta livre para decidir. Lembramos que “é a experiência e a relação com o outro que nos forma e transforma sem que estejamos forçados a uma conexão permanente ou uniformizante.” (FAGUNDES, 2009, p.35).

Em perspectiva, o corpo, visto assim, de muito perto, se distinguia do restante da paisagem e passava a constituir-se enquanto singularidade, com uma proposição específica. Ao contrário, de longe, se tornava um ponto no horizonte e se misturava no fundo da

paisagem. O mesmo é válido ao observar os transeuntes se aproximando. A relação entre distância e proximidade gera a ilusão ou a sua percepção dos corpos. Tal como no corpo de uma paisagem, tal como na paisagem de um corpo. Os corpos e os territórios são partes recortadas que se encaixam ou se distanciam do outro, ao passo que se relacionam, pela atração ou repulsa.

O território também se revela e se constitui por meio dos relatos, dos performers e dos que leem e testemunham a narrativa, dos que participam das metáforas. O relato se relaciona com o viver íntimo e também com o viver coletivo, através dos “(...) traços deixados em nós pelas palavras pronunciadas e ouvidas” (PONTY, 2011, p.237). O contato entre os corpos (atores e não-atores) transforma a ambos, transforma o território, renova o imaginário e sintetiza uma proposta de metáfora para os vínculos culturais na Tríplice Fronteira.

Com vistas ao trabalho corporal, partiremos do processo de consciência de sua própria estrutura, equilíbrio, peso, enquanto se move e vive uma situação de relação de toque com o outro, num processo de alteridade e de identificação. Para o praticante e pesquisador Hugo Leonardo da Silva (2014:49) o contato improvisação possui um caráter “simultaneamente ativo e receptivo de atitude e experiência”, já que ao tocar, meu corpo também é tocado, nesses momentos nos tornamos testemunhas um do outro.

Faremos, a seguir, breves considerações acerca do corpo em movimento no âmbito da criação cênica, para em seguida utilizarmos alguns princípios do jogo do contato improvisação como tática, estética e política relacional que subverte a ordem que torna invisível as diferenças, e que trata as fronteiras corpóreas ou regionais como algo homogêneo. Nossa ênfase se dá na compreensão da heterogeneidade, para assim, percebermos a importância do envolvimento e da imbricação dos corpos, que são distintos, na elaboração metafórica e poética desta paisagem como lembrança de um processo de trocas entre o “eu” e o “outro” cultural, e vice-versa, de forma a diminuirmos as hierarquias. Enquanto atravessamos as bordas, iremos tocando peles, inventando rotas de fuga do sistema colonial (financeiro, artístico ou acadêmico) e, ainda, tecendo algumas considerações relacionadas com um tipo de produção artística que tende ao marginal, que transborda os limites da corrente produtivista, e se insere como tática para pensar e viver os trânsitos culturais da região. Nos encontros exercitamos a autonomia e a dependência do outro, necessárias à alteridade, numa prática de (des)limite entre o “eu” e o “outro”. Somamos a discussão o conceito de *autopoiésis* desenvolvido pelo biólogo chileno Humberto Maturana (2001, p. 175):

Nesse sentido, sistemas vivos são máquinas. Apesar disso, são um tipo particular de máquinas: são máquinas moleculares que operam redes fechadas de produções moleculares tais que as moléculas produzidas através de suas interações produzem a mesma rede molecular que as produziu, especificando a qualquer instante sua extensão. Numa publicação anterior com Francisco Varela, chamei esse tipo de sistemas de sistemas autopoieticos. Sistemas vivos são sistemas autopoieticos moleculares. Enquanto sistemas moleculares, os sistemas vivos são abertos ao fluxo de matéria e energia. Enquanto sistemas autopoieticos, sistemas vivos são sistemas fechados em sua dinâmica de estados, no sentido de que eles são vivos apenas enquanto todas as suas mudanças estruturais forem mudanças estruturais que conservem sua autopoiese.

No entanto, como estamos falando de relações sociais, lembramos o que nos enuncia Fagundes (2009, p.38)

Não podemos falar de encontro sem evocar o corpo. Corpo e encontro são fenômenos relacionados. Os corpos sempre querem encontrar outros corpos. O corpo é um dispositivo de conexão, um vasto órgão sensível que não se basta a si mesmo – somos organismos vivos que funcionam através de dinâmicas autopoéticas, sistemas autônomos, mas em desequilíbrio, que necessitam relações com o mundo.

Sendo assim, assinalamos a importância de esclarecer sobre como se pensa a preparação do corpo para a construção da organicidade e presença para o ator/performer. Atualmente, existe maior preocupação no que se refere à busca de uma prática que possa ser sistematizada e que tenha a finalidade de despertar os sentidos do corpo para sua atividade criativa de modo lúdico e espontâneo. Sônia Machado Azevedo (2002), ao falar do trabalho atoral, aponta para a necessidade deste profissional desenvolver e aprimorar a consciência de seu próprio corpo, num nível orgânico, para conhecer suas facilidades e/ou limitações, de forma a capacitá-lo e permiti-lo metamorfosear-se em um outro corpo, o da personagem. Algo que pensa, sente, age, ao mesmo tempo é pensado, sentido e agido no fenômeno da interpretação. Um corpo que se apresenta e performa num tempo heterogêneo e real.

Azevedo (2002) acrescenta, que o enfoque do trabalho deve versar sobre sua duplicidade: o corpo-realidade e o corpo-ficção. Nesse trabalho, deve-se explorar o corpo para capacitá-lo e permitir a transformação em um outro corpo, o da personagem, trabalhando numa totalidade corporal que pensa, sente, age, ao mesmo tempo é pensado, sentido e agido no fenômeno da interpretação. Por isso o treinamento deve ser desenvolvido para possibilitar ao ator/performer as respostas exigidas pelo seu trabalho, conduzindo-o a um processo de autoconfronto e autoconhecimento, e desenvolver secundariamente, um pensamento referente ao plano estético. Um trabalho que possibilite ao corpo a disponibilidade em oferecer respostas aos impulsos vitais. Um corpo que saiba o quanto lutar e o quanto ceder, diferenciar e integrar controle e abandono. A pesquisadora em questão propõe uma auto-educação

corporal que não tente acelerar os processos naturais de aprendizado. Então, primeiro se quebram os hábitos e em seguida se amplia a sensorialidade, ambas numa etapa pré-expressiva. Para somente depois passar para o plano da expressão. Neste plano, a disciplina formal aumenta, bem como a pesquisa técnica de formas e movimentos não cotidianos, a utilização de ritmos e dinâmicas que não lhes sejam próprias.

Para o estudo do plano estético, a autora coloca alguns itens para serem abordados por meio da autopesquisa: corpo-imagem (relação do corpo-espço), corpo-energia (níveis de tensão e força), corpo-ritmo (possibilidades rítmicas) e corpo-linguagem (exercício de diversas linguagens teatrais-dramaticidade, narrativa e transcendência corporal). O ator precisa saber lidar com os dois aspectos da criação: o fazer e o refletir sobre a ação criada, comenta Azevedo (2002). Através do diálogo do artista com o próprio corpo. Ao conhecer e controlar a matéria prima de seu trabalho, experimentando outras formas de equilíbrio e desequilíbrio, luta e abandono em relação a gravidade, tensão muscular (maior ou menor), fluências, pausas e/ou aceleração dos movimentos através do uso consciente de centro de força do corpo.

Sendo assim, é preciso desenvolver um corpo vivo, criativo e orgânico, para depois buscar-se uma relação externa enquanto papel simbólico. Num primeiro momento o ator/performer entra em contato consigo mesmo, precisa descobrir a potencialidade do corpo enquanto matéria, para depois poder utilizar essa matéria na linguagem da arte. Seguindo esse entendimento, o contato improvisação<sup>80</sup> será utilizado também como metodologia para vivenciarmos e presentificarmos o corpo, tornando-o orgânico, atento, aberto e disponível ao contato com o outro. O contato improvisação exercita o corpo para o instante do encontro com os transeuntes e a reescrita cênica no real. Encontrar o transeunte é superar o medo do contato e de se autoconfrontar e agir. Nas práticas de contato improvisação, além de desenvolver a organicidade e espontaneidade necessárias ao trabalho ator/performer, nos preparamos para receber o toque/peso do “outro”,

A ação inicial da dramaturgia de fronteira (abraço ou tapa), neste caso, se torna a síntese dos encontros e um exercício e uma metáfora viva que se relaciona com o viver a alteridade na Tríplice Fronteira. O ato de abraçar ou esbofetear adquire *status* simbólico,

---

<sup>80</sup> O contato-improvisação é uma técnica corporal que propõe um diálogo físico por meio da troca de peso e do contato que possibilita uma profunda percepção de si mesmo e do outro. Os movimentos que surgem da técnica lidam com a inércia, o momento, o desequilíbrio e o inesperado. E dentre os principais conteúdos estudados estão o domínio e compreensão do peso, pressão e tração, fricção, o toque e a condução, além de quedas e suspensões.

manifestação política, ética e estética, e também se mostra eficaz enquanto mecanismo ou dispositivo de comunicação que coloca o espectador como signo protagonista que compõe a escrita do texto dramaturgico num determinado espaço. Ator e espectador, juntos, vivenciam um sentimento de proximidade e distância, de contato ou repulsa. Abraçar ou esbofetear se torna uma ação potente para ler o território e também uma proposição imagética de como as trocas simbólicas, culturais e interpessoais podem ser percebidas na paisagem.

### 3.3 – O “CONTATO IMPROVISAÇÃO” NO CORPO E NA PAISAGEM

O contato improvisação surge no contexto dos anos 1960 e 1970, nos Estados Unidos, a partir da iniciativa de um grupo de bailarinos que buscava expandir o entendimento da criação em dança. Eles desejavam quebrar com a rigidez e a codificação excessiva dos movimentos corporais e, introduzir o conceito de improvisação – a relação e o jogo entre os bailarinos como mote da criação para a dança. Um dos principais nomes ligados a esse movimento artístico foi o de Steven Paxton, um bailarino com experiências que incluíam a ginástica olímpica, o aikido e a dança experimental desenvolvida por Merce Cunningham<sup>81</sup>. A experiência profissional de Paxton em diferentes técnicas corporais contribuíram para o seu interesse em descobrir como aproveitar esses fazeres para potencializar a criação artística que se desenhava naqueles anos. Além disso, estava interessado em investigar a improvisação como facilitadora da relação e interação física entre os bailarinos, buscando formas mais espontâneas e orgânicas na ação e a reação entre os corpos dançantes. Descobriu, que com a improvisação, além de ser uma estrutura bastante democrática, trouxe maior integração entre os participantes, no ato da construção poética em dança.

Observando o cenário da dança naquele período, veremos que as principais escolas estavam ligadas ou eram ramificações do balé clássico. Ao falar da história da dança Kátia Canton (1994, p. 62), nos informa que,

Em 1661, Luís XIV pediu a Beauchamp para estabelecer uma técnica codificada definitiva e um estilo de dança profissional. O mestre, então, aperfeiçoou o sistema em *en dehors* (voltado para fora), já usado em danças sociais, mas que se tornou especialmente importante na adaptação da coreografia ao recém-criado palco italiano, com seu proscênio em arco e platéia frontal. Com este novo modelo de palco, o foco da coreografia precisava mudar, abandonando os movimentos do grupo que formavam padrões no solo a fim de agradar às platéias sentadas acima, nos *foyers* dos salões palacianos. Agora a maior preocupação passava a ser a interpretação virtuosística dos dançarinos individuais. Quando

---

<sup>81</sup> Mercier Philip Cunningham, foi um bailarino e coreógrafo norte-americano, o qual marcou a dança pelo caráter experimental e o estilo vanguardista que introduziu.

Beauchamp se retirou dos palcos, em 1670, Luís XIV fundou uma escola para treinamento dos dançarinos. Assim, foi criada a Ópera de Paris.

Embora já existissem, na primeira metade do século XX, artistas que promovessem modificações na estrutura e entendimento que seguia o modo mais canônico de dançar, o que predominava eram os movimentos puramente mecânicos e estéticos. A dança exigia corpos virtuosos e os movimentos da dança moderna ainda seguia o modelo e a estrutura baseada no balé. Na estrutura técnica, introduziam torções, contrações, desencaixes e alguns movimentos mais livres, nesse sentido, a dança moderna abria espaço para que o bailarino pudesse incluir aspectos de sua diversidade e subjetividade. Isso trouxe certa liberdade para a criação e o bailarino podia expressar suas sensações e emoções na dança.

Essas definições, ainda bastante fechadas, contribuía para que muitos bailarinos se sentissem limitados dentro das estruturas. Alguns, insatisfeitos, buscavam romper com tais modos, sonhavam com outros espaços, os quais precisavam ouvir e atender, tendo como fundamentos a nova estrutura da vida sociocultural que se mostrava no dia-a-dia. Era necessário construir um sistema que incluísse corpos para além da virtuosidade da performance e da técnica, e que envolvesse e incluísse outras possibilidades corpóreas. Segundo Airton Tomazzoni (2010), com os principais projetos pedagógicos de dança nascidos no século XVII, os conteúdos utilizados de forma universal construía um determinado tipo de corpo para poder ser considerado dançante. “Firma-se, dessa maneira, um modelo, um padrão, no qual também se esboçam um modelo e um padrão de escola e de, aluno, especialmente, no caso da dança, também do corpo modelo do aluno(a) (TOMAZZONI, 2010, p.27).

Fugindo bastante desses padrões, o grupo liderado por Steve Paxton reivindicava a criação democrática na dança e, também, que os princípios fossem organizados de forma a não excluir ou isolar os sujeitos em virtude de certas determinações e características físicas como acontecia até então, mas que pelo contrário, que enriquecesse a dança justamente pela diversidade que esta podia conjugar. Nesse ponto, penso que o contato improvisação dialogava com os anseios que faziam parte dessa outra maneira de ler o mundo e as relações que nele se davam. Os pioneiros do contato improvisação desejavam extrapolar a norma, tornando a dança acessível a todos. De acordo com Fernanda Carvalho Leite, bailarina de contato improvisação, Steve Paxton “(...) acreditava que qualquer corpo pudesse dançar” (LEITE, 2005, p.91).

Dessa forma, o contexto sociocultural, gerado pelos grupos de contracultura, favorecia e impulsionava o surgimento de materiais que não fizesse parte do pensamento enquadrado e

formatado.

Em relação a isso, acompanhamos a reflexão de FARIA (2013, p.92), ao afirmar:

A maioria dos praticantes dessa dança eram estudantes das universidades, que buscavam nessa forma de expressão o questionamento de valores e estruturas sociais vigentes, como por exemplo: igualdade entre os gêneros, liberdade de expressão, liberdade de escolha, de sexualidade, quebra de hierarquias e socialização da arte da dança. O que buscavam tais praticantes dessa dança experimental, era a expressão de um estilo de vida com valores, ideais igualitários e libertários.

O início do contato improvisação culmina num momento em que o sociólogo francês Michel Maffesoli (1990) identifica o surgimento de grupos sociais mais unidos por valores afetivos e subjetivos do que motivados por “contratos sociais”: é o que ele denomina “tribos” urbanas. Os membros dessas tribos agiam de modo semelhante, operavam por uma lógica comum ao grupo e, por fim, no que se refere aos praticantes desta nova maneira de dançar, reivindicavam uma alteração na maneira de agir, lutavam por um *modus operandi* mais orgânico. Relacionando o contato improvisação com o pensamento do sociólogo Michel Maffesoli (1990) podemos entender esse processo com o resultado de um tipo de deslizamento do mecânico para o orgânico. Para ele,

El movimiento reversible que va del formismo a la empatía puede permitir igualmente dar cuenta del deslizamiento de importancia que se está operando desde un orden social esencialmente *mecanicista* hacia una estructura compleja de predominio orgánico; estamos asistiendo a la sustitución de la Historia lineal por el mito redundante. (MAFFESOLI, 1990, p.25)

Dessa forma, o contato improvisação surge despreendido das regras tão determinantes até então, permitia que a inventividade a partir do toque entre os corpos pudesse se tornar uma prática de investigação e experimentação artística da expressividade e a organicidade, da troca da virtuosidade pelo contato.

Em contraste com a dança moderna e clássica, os dançarinos, experimentadores do movimento, rejeitavam o tecnicismo e em particular, a dança marcada por rígidas codificações, ou seja, aquela que tem como base os movimentos estruturados em técnicas de movimentação específica, codificada e padronizada. Eles buscavam ir além da linguagem tradicional da dança. Traziam para a cena movimentos de pedestres, do cotidiano como sentar, deitar, tossir; rolamentos, quedas, caminhadas; movimentos que não requeriam treinamento técnico em dança, os quais todos poderiam fazer em performances. (FARIA, 2013, p.16)

É entendido, que com a incorporação dos movimentos e ações cotidianas, os bailarinos puderam desenvolver seus corpos para experimentar e registrar sensações e reações mais orgânicas, além de permitir que outros corpos dançassem. Além disso, queriam investir na

relação e na presença do “aqui e agora” para encontrar a vitalidade. Criavam-se grupos para as práticas. Baseavam-se na organicidade. O próprio funcionamento dos coletivos era menos hierarquizado. Para Maffesoli (1990, p.25), “la organicidad remite al *élan* vital o a essa vida universal tan cara a Bergson”. De acordo com (CERTEAU, 1998, p.42), podemos entender esse processo como uma “utilização das ritualizações cotidianas”, ou seja, “uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar” (CERTEAU, 1998, p.42). As ações mais cotidianas e simples são aqui uma potência contra o domínio, a colonização dos corpos.

A partir dessas ações, aparentemente menos complexas e menos virtuosas, se intensificava o trabalho e a investigação no jogo das relações e sensações físicas entre os participantes, prestando a atenção aos momentos de presença do corpo em relação com o outro, com o espaço e com o tempo. Os praticantes de contato improvisação estavam interessados na relação, na sociabilidade que a dança propiciava, no sentimento que poderia ser compartilhado em comum pelos bailarinos. A razão cedia espaço para o afeto, e em sua estrutura enquanto técnica se previa o encontro real, físico, corpóreo e afetivo consigo mesmo e com o outro.

Olhando por uma outra perspectiva, podemos entender que o caminho utilizado pelo coletivo em que Paxton estava envolvido se relaciona com o que nos aponta CERTEAU (1998, p.52),

O problema não diz respeito somente aos processos efetivos da produção. Coloca em causa, sob uma forma diferente, o *estatuto do indivíduo* nos sistemas técnicos, pois o investimento do sujeito diminui à medida de sua expansão tecnocrática. Cada vez mais coagido e sempre menos envolvido por esses amplos enquadramentos, o indivíduo se destaca deles sem poder escapar-lhes, e só lhe resta a astúcia no relacionamento com eles, “dar golpes”, encontrar na magalópole eletrotécnicizada e informatizada a “arte” dos caçadores ou dos rurícolas antigos. A atomização do tecido social dá hoje uma pertinência política à questão do sujeito. Comprovam-no os sintomas que são as ações individuais, as operações locais e até as formações ecológicas pelas quais se preocupa, no entanto, de modo prioritário, a vontade de administrar coletivamente as relações com o meio ambiente. Essas maneiras de se reapropriar do sistema produzido, criações de consumidores, visam uma *terapêutica de socialidades deterioradas*, e usam técnicas de reemprego onde se podem reconhecer os procedimentos das práticas cotidianas. Deve-se então elaborar uma política dessas astúcias. Na perspectiva aberta por *Mal-estar na civilização*, ela deve também interrogar-se sobre aquilo que pode ser hoje a representação pública (“democrática”) das alianças microscópicas, multiformes e inumeráveis entre *manipular* e *gozar*, realidade fugidia e massiva de uma atividade social que joga com sua ordem.

Nas sessões de prática do contato improvisação, os performers perdiam o próprio equilíbrio e cambaleavam colidindo-se, perdiam o eixo, caíam e levantavam para voltar a

entrar em queda. Para LEITE (2005, p.92) “A falta de controle caracterizava a maioria dos movimentos, quando o corpo era puxado ou lançado para fora do equilíbrio, caindo passivamente sobre outro corpo...”, ou seja, dentro da prática se dá a perda da centralidade do sujeito, ao passo que se busca uma certa atitude de atenção e escuta com o outro. Uma decisão precisava ser tomada. Decidir, ser observador do movimento ou resolver “entrar ou sair do contato” com o outro, demanda algum tipo de interesse, atenção e decisão. Para SILVA (2014:103) a “atenção já deve ser considerada uma ação do corpo, isto é, uma tomada de decisão em algum nível mais ou menos consciente”.

Com essa tomada de decisão e deslocamento em relação ao outro podia-se exercitar, a partir da pele, em nível corpóreo e relacional, a importância de perceber o entorno e o cotidiano. Assim, de forma indireta apelavam à astúcia. A possibilidade de escolher entrar, romper, propor, recombina e observar o fluxo do movimento do outro alimentava as experiências de como o indivíduo operava em outras situações, no plano do social. A partir do afeto, do cuidado e respeito ao corpo, os indivíduos estabelecem a comunicação e o entendimento. A ética e a política está além da racionalidade; elas se exercitam pela proximidade física entre os parceiros e pelo contato efetivo com regiões tidas como intocáveis, pelo outro, a ética se torna um elemento fundamental para a relação. Essa construção de ética era fundamental para que os laços afetivos da nova tribo fosse mantida. Nesse sentido, Maffesoli nos afirma que “la ética es en cierto modo la argamasa que va a permitir tomar conjuntamente los diversos elementos de un conjunto dado” (1990, p.52). No contato improvisação o corpo experimenta e ensaia a ética e a autonomia e a agência na criação de caminhos próprios, com outras trajetórias e fissuras, promovendo outros modos de agir, criar e se relacionar, principalmente nos grandes centros urbanos onde a individualização nos coloca redomas, nos empareda e cria distâncias onde elas não existem. Na dramaturgia de fronteira a ética pode ser ensaiada junto com o transeunte, durante o contato, onde a *priori* é o transeunte que toma a decisão de participar da ação. Buscamos uma dramaturgia que possa ser escrita de forma mais horizontal.

Além disso, a sociabilidade, a ética, o afeto e a resistência se tornam estratégias, são princípios fundamentais para que o diálogo corporal seja mantido pelos parceiros, para que haja jogo, contato e improvisação de forma fluida.

Esse constante esforço no *fluxo* de Contato poderia ser entendido como uma espécie de resistência ao próprio fluxo, uma resistência que não é, segundo Lepkoff, da ordem do esforço de reflexão, conceituação ou nomeação da *experiência*, mas é da ordem da atenção e do testemunho. (SILVA, 2014, p.103)

A autonomia que se dá pela escuta do outro. A qualidade da relação aumenta na medida em que aprofundo os níveis de escuta e, testemunho, com todo o meu corpo, o movimento do outro. É mais no testemunhar que cada bailarino se percebe a si mesmo. Nesta dança, é pela escuta do movimento anterior que surgem os movimentos subsequentes. A reação se torna ação, a resposta uma outra pergunta. Quando não há escuta, existe a queda. Esta pode, em alguns casos, ser escolhida, num jogo de provocação e atenção. De qualquer maneira a queda pode acontecer a todo momento.

Em relação a queda, entendi que ela pode ser o impulso que faz o próximo movimento iniciar. Uma coisa leva a outra, são inseparáveis. Há um momento que a própria queda leva para cima outra vez. Ela é algo “de morte” mas também de “vida”. A queda é a potência do recomeço! Nela podemos experimentar o momento do vazio, o que está na fronteira e habita a limiar entre o que finaliza e recomeça. A queda pode gerar muitas metáforas.<sup>82</sup>

Nesse sentido, entendo a queda como elemento de incerteza, instabilidade e início, que desperta os sentidos do corpo e que, ao tocar, reestabelece seu equilíbrio. As percepções vivenciadas nos espaços das práticas e experimentações corporais, serviam para tensionar as metáforas a partir das nossas relações corpóreas; enquanto as práticas se mostravam como células disformes na contramão dos valores que homogenizam, isolam, mecanizam, encaixam e policiam o uso dos corpos, que os torna utilitários.

No contato improvisação, para que a relação seja transformadora, necessita ser verdadeira. Assim, a relação poderia efetivar-se enquanto um processo de navegar pelo corpo para conhecer o outro e a si, por meio da aproximação, escuta, compartilhamento, vínculo, jogo e improvisação, através do mergulho na distribuição do equilíbrio ao movimentar-se livremente. Nossa experiência sensorial estava localizada entre a criação ficcional e a necessidade real de não cair.

Essa experiência de dança se refere, convoca e exercita o corpo para a vida cotidiana, o qual passa ser experimentado na totalidade, pelo olhar e toque que entra e transita na intimidade, no interior das células humanas, por debaixo do tecido que forma o organismo corporal; como uma tática para a sobrevivência nas tramas urbanas das grandes cidades. Cremos que habitar o corpo enquanto um possível território pode ser um meio de resistir aos tempos hegemônicos da nação, já que ele pode ser ouvido a partir dos pontos que se tocam. Com a prática chegamos a desenvolver uma outra cartografia corporal que propõe outros caminhos nos ires e vires do corpo, nas partes que são habitáveis, nos caminhos conhecidos ou desconhecidos, nos atalhos para tocar, criar e relatar desvios de um corpo indesejado ou de

---

<sup>82</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 25/10/16.

uma ordem dominante.

No contato improvisação a aventura do caminhar, reivindicada em outro contexto, por CERTEAU (1998), é radicalizada por todo o corpo (pele, músculos, estrutura óssea, suor e sangue). A ação de caminhar transforma-se em rolar, deslizar, pressionar, sustentar e elevar, numa relação de alteridade criam-se os deslocamentos, possíveis e impossíveis. Dos deslocamentos, do jogo e do diálogo físico surgem os silêncios, a entrega ao outro, a perda de controle e equilíbrio, criam-se instantes de troca, utopia, ética e potência, que se estabelece num campo proximal entre os parceiros. O outro nesse sentido passa a ser o destino da minha existência e a alteridade um exercício ético e relacional. Ao improvisar, os performers estabelecem relações de si para o outro, para o espaço, podendo promover diversas composições, trânsitos, parcerias, criando diversos agrupamentos.

Com a permanência na prática, o corpo se reconstrói, reinventa, cria metáforas, utopias, salvando-se da rotina diária imposta pela relação do trabalho e da produtividade. Conseqüentemente, o praticante cria para si um espaço de jogo, e isso tem uma relação com as “maneiras de utilizar” (CERTEAU, 1998, p.93) o corpo diferentemente das leis emoldurantes, ou dos usos e costumes que o sistema social impõe. A dança se torna uma metáfora da vida, onde cada um que compõe o grupo experimenta e exercita uma relação ética com o outro e consigo mesmo, se ouve, toma decisões, transforma e age. Observemos que para Maffesoli (1990, p.35) “la <persona> sólo vale un tanto en cuanto que se relaciona con los demás.

No contato improvisação, a sua estrutura preserva o direito do performer em escolher entre agir ou não, de que modo dialogar com a estímulo que recebe do outro. Isso abre os seus sentidos ao que está fora de si, tornando-se aberto. O próprio jogo é aberto. A liberdade é alcançada pela livre experimentação e improvisação, os sentidos transitam sob a pele, o organismo é convocado para vivenciar a sua potência enquanto lugar de presença, decisão e ação. Os poros se abrem. Essa experiência da liberdade importa para os deslocamentos e as transformações das estruturas de pensar o humano nos organismos onde atua. De acordo com SILVA (2014, p.136),

(...) a respeito do fator *temporalidade* e estado estado de *presença* do dançarino de Contato Improvisação – tome como ponto de partida a seguinte ideia: o *fluxo da experiência* no Contato Improvisação permitiria uma espécie de *pequena dança* entre o privado e o compartilhado, isto é, entre as perspectivas em primeira, segunda e terceira pessoas. E essa *pequena dança* pode ser observado como justaposta a uma segunda, a saber: a *pequena dança* da temporalidade no “aqui e agora” do dançarino.

Com isso, podemos dizer que o contato improvisação foi o resultado da subversão,

reorganização e hibridizações de diferentes técnicas e tradições, de múltiplos encontros, desencontros e novas táticas<sup>83</sup> que possibilitaram aos pioneiros reescrever a partir dos produtos que haviam sido consumidos anteriormente e que agora com novas apropriações e usos fundaram outro sistema com diferentes modos de utilização vinculados a outro contexto, tal como nos aponta CERTEAU (1998) ao se referir das criações que os consumidores geram a partir dos bens consumidos cotidianamente, pela arte da reutilização. É no corpo que a política e a ética podem ser vivenciadas.

Na minha prática de ator/performer, o contato improvisação iniciou em 2010 e ao longo do tempo gerou um saber estimulado pelo toque, escuta e observação da pele/peso do outro em movimento. Com a prática, observei que os princípios técnicos dos movimentos, a relação com o meu centro de força, com o espaço ou com o corpo alheio, criava imagens corporais, escrevendo uma dramaturgia a partir do movimento gerado pelos nossos corpos em contato. Essa dramaturgia era escrita no tempo presente, já que nascia pela escuta do ponto de contato. Para não cair, a atenção se ampliava. Passávamos a perceber o peso e o desequilíbrio constante dos corpos que se moviam. O equilíbrio podia ser alcançado no contato com o outro. Em contato, nos tornávamos um corpo único. Essa exploração possibilitava a experimentação de uma posição extracotidiana de ser/estar, por isso a relação com o equilíbrio se torna diferente da diariamente experimentada e o centro de força se coloca em diferentes posições em relação ao espaço/corpo do colega. Essa sensação importa para o trabalho do ator. De acordo com Renato Ferracini, esse estado de estar fora do equilíbrio é colocar-se em equilíbrio precário<sup>84</sup>,

(...) implica a coragem do ator de abandonar-se á própria sorte, colocando-se em situação real de risco. Implica também coragem de deixar-se ir até o limite, até o “fio” que separa a queda da salvação. Esse momento, trabalho um estado de “deixar-se ir”; a passividade do abandonar-se. (FERRACINI, 2001, p.178)

A dança em desequilíbrio constante gera, pelo movimentar-se, toda uma reorganização corporal, e assim sucessivamente, vamos criando relações dinâmicas e não racionais. Já que as situações vão surgindo pela prática o viver o presente se torna uma premissa. O corpo precisa estar no aqui-e-agora para poder tomar decisões e jogar. Essas situações de presença

---

<sup>83</sup> Para CERTEAU (1998, p. 100) as táticas são os movimentos feitos dentro do campo de visão do inimigo. Desse modo, ela é uma ação calculada e determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Em suma, a tática é a arte do fraco. É astúcia.

<sup>84</sup> Termo utilizado por Eugênio Barba ao se referir aos princípios da Antropologia Teatral.

são alimentos para a criação do ator na criação da cena teatral ou da performance. Para isso, muitos pesquisadores foram motivados a buscar a organicidade e a não-representação para a prática atoral. Os principais nomes do teatro do século XIX, buscaram libertar o teatro do artificialismo do ator em busca da verdade cênica. Artaud, por exemplo, procurou libertar o teatro do ilusionismo e do artificialismo, rompendo com a linguagem imitativa e convencional da vida, subvertendo a convenção do realismo e investigando aspectos da realidade da vida em cena. Dessa forma, desejou transformar o ato artístico teatral num acontecimento único, onde importa mais a veracidade do que a verossimilhança. Ou seja, uma fatia que mistura a vida real com a arte, aproximando o homem de suas memórias adormecidas, que dizem respeito as suas potencialidades. O teatro é o lugar onde essas questões podem ser desenvolvidas e o ator como sujeito dessa busca possa levar o homem a um arrebatamento carnal e espiritual.

Na busca de novas possibilidades de expressão e de descoberta do corpo do ator, o contato improvisação se mostra uma técnica completa e saudável. Pois além de trabalhar o ator fisicamente, age no conscientemente na utilização do espaço e criação de imagens. As vezes estou sendo suspenso sobre o corpo do outro, experimento a “passividade do abandonar-se”, fala Ferracini (2001:178), ao teorizar sobre o trabalho do ator. Durante a prática do contato improvisação surgem imagens extracotidianas da relação entre os corpos. O risco pode também aumentar ou diminuir, e com isso, posso superar limitações físicas ou mentais. Torno-me um ser humano mais completo e um ator mais habilidoso ao utilizar o corpo. Abordando o contato improvisação para desenvolver as habilidades do ator a professora e pesquisadora Márcia Berselli (2014, p.76) comenta que,

Além da questão do preparo físico, a prática do Contato Improvisação possibilita a atualização e desenvolvimento de diversas competências importantes para o trabalho do ator – atenção, concentração, foco, capacidade de tomar rápidas decisões e fazer escolhas são algumas das competências que podem ser desenvolvidas a partir da prática do Contato Improvisação.

Além dos motivos acima, a escolha desta técnica como fundamento criativo, estético e filosófico se torna um estímulo para o pensamento e a produção nas artes cênicas de forma horizontal que abra um canal para receber o corpo do espectador, estimulando e encontro como potência da criação simbólica horizontal.

Nossas táticas, andam da contramão de um contexto histórico, artístico, cultural, social, político e colonizador que se esforça por limitar o corpo a uma prática homogênea e excludente, que torna a experiência do outro invisível, que não a escuta. Queremos, além de

pensar o ator, entender formas de abrir-se ao espectador. Para isso, o contato improvisação se mostra também potente:

Escutar e responder: agir e reagir. Para que a reação aconteça, é necessária uma conexão efetiva entre os atores. No Contato Improvisação há uma relação específica que se cria entre as pessoas envolvidas neste acontecimento, um contato efetivo. Além da técnica de manter um ponto de contato, há uma relação mais vertical que se estabelece entre os corpos que mantêm contato na prática do Contato Improvisação, e que pode efetivar não só a preparação de um grupo de teatro, como potencializar o momento de criação e mesmo a experiência na relação com espectadores na atualização da criação em seu momento de apresentação ao público. (BERSELLI, 2014, p.78)

Contudo, requeremos, a partir da experiência do contato improvisação, um descentramento da figura do ator e uma abertura ao corpo dos espectadores. Propomos para o fazer teatral, um espaço de abertura onde os espectadores (não-atores) sejam convidados a agir, um espaço que requeira a intervenção concreta do espectador, que lhe permite a decisão o testemunho pela sua “presença”. Que estes corpos sejam levados em consideração no instante da construção cênica como material de inscrição, como repertório. Em outras palavras, que possa ser texto, experiência, saber e poesia.

Reverenciamos o corpo pela sociabilidade e pela potência que o afeto pode desencadear nas práticas artísticas e, nesse sentido, investigar rotas, pontos e lugares que possam entrar e sair do contato, sentir o toque ou a distância do outro em sua dimensão territorial, simbólica, ética e política, nos entramados da teia urbana. Acreditamos que o contato improvisação é um saber que exercita o “estar” junto ao outro: longe ou perto, em frente, ao lado, atrás, em baixo ou em cima, abraçando os esbofetando. O corpo, neste trabalho, vive diversas identidades e perspectivas. Pode ser um local onde se inscreve um texto, neste caso serve de mídia e aparato material para incorporação de imagens e metáforas, mas também pode ser visto como um território que traz essas imagens para o repertório de uma paisagem, sendo transferidas ao plano simbólico pela arte-ação.

Por tudo o que foi mencionado acima, convidar ao contato é contribuir à criação de uma imaginação a partir da distância e da proximidade. Visto de longe, os corpos fazem parte da paisagem, se tornando a própria paisagem. É o que chamaremos corpo-território. Acreditamos, com essa experiência, que a decisão do contato e do toque entre os performes potencializa a estética, a política e a ética nas relações na Tríplice Fronteira. Além disso, excita o encontro entre atores e não-atores na emergência de uma escrita sem fronteiras.



**Foto 11:** André Macedo no momento do abraço com transeunte.

### **3.3.1 – DO CORPO-TERRITÓRIO AO TERRITÓRIO-CORPO**

Ao mergulhar nas águas turvas do processo criativo, em sala de ensaio, dando ênfase à reescrita dramática, à percepção e escuta de todas as vozes, refletimos sobre um sentido estético que ao nosso ver se relaciona com aspectos culturais da Tríplice Fronteira.

Ao estabelecer a relação da região com o texto de Gorostiza, em que *Tuco* espera a chegada de um acompanhante musical que nunca vem, ele encontra-se consigo mesmo, com seus sonhos, lembranças, amizades, etc. Durante o processo de pesquisa percebemos que os encontros aqui, se dão de forma muito intensa e, ao mesmo tempo, efêmera. Pensamos isso, porque aqui se vê uma intensa circulação de pessoas, bens e culturas. E por isso mesmo, é um local de chegadas e partidas. Percebemos na paisagem, a quantidade de pessoas que transitam por aqui, que chegam e ficam de 2 a 5 dias na região. São corpos que surgem e desaparecem em nosso horizonte cotidianamente. Por outro lado, existem os corpos que nasceram e vivem aqui a muito tempo e outros que são frutos das chegadas a partir de processos de migração

ocorridos na região. Também existe a ausência dos corpos que viveram aqui e que foram excluídos da paisagem, como os indígenas naturais dessas terras antes do projeto de habitação do Oeste, principalmente na segunda metade do século XX, com a criação da Itaipu Binacional e do estímulo do turismo que gira em torno das Cataratas do Iguaçu e do polo comercial da Ciudad del Este.

Hay que salir del yo íntimo y concentrarse en el yo que vive la frontera, en el contacto del yo-otro. Hoje, falamos sobre a necessidade que vive o ator / performer em relação a essa autoescuta e escuta do outro (alteridade). Devemos desenvolver uma capacidade de fazer e ao mesmo tempo testemunhar o que está sendo feito. Como se houvesse um “eu” que estivesse sempre assistindo à improvisação. Lemos os trechos das falas que havíamos selecionado. Após o ensaio, cheguei em casa e, baseado na nossa leitura, fiz um recorte das principais falas para experimentarmos nos próximos ensaios. Precisámos explorar os elementos: Texto e metáforas / relatos / contato. Disso espero termos um roteiro para ser apresentado em breve. Isso consistira em uma poética que inclua o texto como nosso relato, onde as múltiplas vozes e corpos gerem a escritura dramática que estamos buscando enquanto reconhecimento da Tríplice Fronteira. Como estou influenciado pela prática do C.I., a técnica tem agido no meu modo de ver os encontros aqui. Me parece que a investigação teórica aliada a esse momento prático tem feito surgir algumas imagens e reflexões que se revelam mutuamente. Por isso, entendo que não exista razão para trabalharmos teoria e prática de forma separada. Não estou me referindo apenas a teoria do C.I., mas sim que este momento tem revelado muito sobre cultura, contato cultural, sobre alteridade, sobre ética e política a partir da escuta do corpo.<sup>85</sup>

Nosso enfoque, em relação a dramaturgia de fronteira, está mais dirigido aos corpos que constroem e vivem a paisagem e cultura aqui na fronteira, seja transitoriamente, seja “permanentemente” no âmbito urbano. Corpos que se aproximam, se afastam, que caminham pelas ruas, atravessam as pontes para encontrar afetos, para se relacionar, para sonhar e viver diariamente.

Ao escutarmos suas narrativas, percebemos que existe uma multiplicidade de tons e nuances, porém podemos encontrar em comum nessas experiências, um certo “estado de viver bem” de “ser amigo” de “encontrar nos gestos simples a alegria”. Obviamente existem vozes destoantes, que por hora, expressam rebeldia, por outras expressam amargura. Contudo, as vozes expressam a heterogeneidade e as pluralidades que pululam no cotidiano. Elas não se enquadram num tipo de prática ou de texto tradicional. Ouvindo os relatos, constatamos que existe uma alegria em encontrar-se fora do tempo hegemônico. Encontram-se modos de recriar esse tempo ou de se viver fora dele. São diversas temporalidades, as mais velozes se mesclam com outras mais lentas, e em coabitação permitem um viver mais orgânico e integrado a natureza. Além do mais, nessa fronteira, o tempo vivido aqui, permite a nós

---

<sup>85</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 08/11/16.

transeuntes, entrar a sair dos tempos das nações que lhe dão fisionomia. Já que facilmente podemos atravessar uma ponte e viver um outro tempo. Ou seja, o tempo e o espaço da outra cultura. Esse outro tempo, acaba gerando uma espécie de dilatação e elasticidade e transbordamento dos tempos nacionais. Nesse sentido, viver nessa fronteira é estar num espaço de transgressões das ordens institucionais rígidas. Entendemos por um lado, que não podemos viver numa bolha isolada do restante do mundo. Mas por outro lado, encontramos aqui, formas muito eficazes para escapar e sair do que entendemos como modernidade. Aqui existe um tipo de organicidade própria. Então, podemos pensar a Tríplice Fronteira como um laboratório do tempo do outro e da alteridade: a cada cruce de ponte, a cada corpo encontrado vivencia-se uma temporalidade.



**Foto 4:** André e Thiago - contato com a paisagem.

Se pensarmos separadamente em cada país, existem diferenças socioculturais específicas na educação, saúde, cultura e no trabalho que devem ser aprofundadas. No entanto, por não se tratar do tema desse trabalho, nos contentaremos em pensar o tempo e as

metáforas que se relacionam com a paisagem local e que por meio da cultura e da estética, possamos compreender o tipo de resistências que vem sendo realizadas para preservar a amizade, a solidariedade, a coabitação e a integração que o viver na fronteira autoriza.

Veremos, neste caso, a paisagem como local de contato e tensionamento entre os diferentes, onde existo pelo encontro com o outro. Neste caso o território é o local onde coexistimos e nos constituímos enquanto subjetividade. O toque/choque promove a necessária assimilação e desestruturação dos aspectos da identidade, gerando contato consigo mesmo, mas também contato com o outro em busca da alteridade necessária à sociabilização, revelando a tensão entre os corpos. Existir com o outro é uma tarefa que demanda energia, um nível muito desenvolvido de escuta e promove nossa habilidade em saber improvisar e lidar com o outro, com as situações que surgem. Principalmente se estamos nos referindo a multiplicidade de situações que os espaços públicos podem oferecer. A paisagem fronteira tem se tornado neste trabalho, o próprio palco da arte, e nesse sentido, nossa articulação pela afirmação do território enquanto local de convivência de encontros, afetos e contato.

Ao fazer com que os personagens de Gorostiza se encontrem efetivamente na paisagem, conferimos ao espaço público a possibilidade da revelação e da construção do íntimo. Aqui, a paisagem assume a metáfora do quarto. No horizonte podemos ver o fluxo dos corpos que se aproximam e se afastam diariamente. Alguns em estado de chegada, outros em estado de partida. Casos em que existem níveis de corporificação do que está perto ou do que está longe. Atribuímos a isso, a questão de esta ser uma região onde convivem diversos imigrantes. Ela se torna um território diaspórico e desterritorializado, onde o que está longe interage com o que está próximo, onde o tempo da origem se mistura com o tempo do presente. Onde o antes interatua com o agora. Onde seres transitórios se encontram com outros seres em situação similar para estabelecer vínculos e recriar suas próprias identidades. Uma mistura de saudades e de nostalgia que alimentam o amálgama e o que está “entre” cada indivíduo/narrativa/recordação em contato e movimento dos trânsitos entre o íntimo e o coletivo, no âmbito social. Por outro lado, os corpos se tornam mídias e territórios, permitindo a incorporação e transferência dos repertórios e das metáforas sentidas pela paisagem do social para o íntimo e vice-versa.

Em relação a construção dos limites das distâncias que conferem os contornos das nossas relações observamos que, de acordo com AINSA (2006, p. 22 *apud* HALL, 1971), existe pelo menos três tipos de proximidade para caracterizar a relação social. De 0m a 0,5m, temos o espaço íntimo. De 0,5m a 1,5m, temos o espaço caracterizado como relação pessoal.

E de 1,5m a 6m, constitui-se o espaço social.

Nosso trabalho, pretende questionar e transitar sobre esses limites, pois parece que não é a distância que promove o espaço de intimidade ou a estranheza.



**Foto 13:** André e Thiago em contato.

Por isso, aludimos a ideia de corpo enquanto um território que pertence ao espaço geográfico e a arte da ação. Seguindo influências e reverberando o que diz PEREIRA (2014, p.182)

De fato, em qualquer cidade do mundo existem fronteiras que demarcam, por exemplo, bairros como territórios sociais diferentes; ou seja, através do conceito de fronteira podemos explorar quaisquer linhas divisórias entre grupos sociais ou classes sociais. E, em última instância, até mesmo pensar a relação entre o eu e o outro baseada na ideia de fronteira como a membrana que separa e ao mesmo tempo comunica os indivíduos (...).

Num exercício de imaginação, proponho, agora, o contrário do que temos preconizado em relação aos deslocamentos rasteiros para escutar o território, por um afastamento de chão. Dessa forma, conforme a distância aumenta, o território que agora é imenso, se torna pequeno, se faz célula. Nesse exercício, visualizaremos a membrana que separa/une, os territórios. Podemos assim, enxergar os territórios como corpos que se tocam, que dançam em desequilíbrio. A natureza daqui entrando em contato com a natureza de lá. Porém ao tocar, cada parte é, simultaneamente, tocada pela outra. Agora, façamos isso, em relação aos corpos.

Agora imaginemos uma pessoa que se aproxima no horizonte. Quanto mais perto, mais definida ela se mostra. Quanto mais a reconheço, mas me distingo dela. Ao tocá-la, escuto o meu corpo escutando corpo alheio. Será que podemos transcender o “eu” e pensarmos um tipo de “nós”? Ilustrando essa ideia a partir das metáforas que o contato improvisação permitem. Trazemos uma reflexão do performer Thiago Turcatti, referente a prática do dia 19/10/16 diz que “o corpo em relação ao outro corpo é semelhante a um quebra-cabeça, cada parte tem seu encaixe com o outro corpo em contato”. Entendemos que a imagem do quebra-cabeça pode ser utilizada para pensarmos a Tríplice Fronteira. Mesmo muito distintos, cada território se encaixa no outro, cada cultura se fortifica na outra. Às vezes, fica difícil identificar quem age e quem reage, quem move e quem é o reflexo do movimento.



**Foto 14:** Vista aérea do encontro entre os três países.<sup>86</sup>

Entendemos o território da Tríplice Fronteira como uma célula que pertence a três países. A alteridade aqui reside na relação de distância ou de proximidade. O corpo do país e o corpo humano são ambos territórios. Ambos podem servir para refletirmos as formas de participação na organização social, cultural e simbólica da Tríplice Fronteira. Neste corpos-territórios residem memórias e sentimentos que são arquivados e passam a fazer parte da memória, compondo o imaginário, agindo na superfície dos corpos, se manifestando em suas peles (fronteiras do outro), constituindo a paisagem. A região funciona como uma espécie de

---

<sup>86</sup> Disponível em: <http://wikimapia.org/26932/pt/Marco-das-Tr%C3%AAs-Fronteiras-Tr%C3%ADplice-Fronteira>. Acesso em 23/04/2017.

“espaço mental e material que oferece uma estrutura para a memória individual e coletiva” (TAYLOR, 2013, p.129). Ao adotar esse pressuposto, indicamos nossa orientação em tratar os corpo e os territórios como algo inseparáveis. A transformação se dá quando há relação, escuta, contato e incorporação dessas metáforas, interferindo no viver e se fazendo visíveis no território da arte.

Aprendemos com o território, basta que mergulhemos em sua corporalidade ou vice-versa. São corporalidades que dançam de forma irregular, com tempos próprios.

### **3.3.2 – Encontrar para sentir em conjunto**

Pensaremos a arte, e principalmente o teatro e a performance como possibilidade sensível do encontro, escuta e convívio desses tempos e dessas pessoas. Pela aproximação de seus corpos, cuja pele se aproxima da outra pele e intercambia saberes, experiências e afetos. O olhar que atravessa o outro, o toque e contato que aquece para além da membrana superficial. O encontro entre os diferentes desenvolve uma atenção qualificada. Antes de iniciar um diálogo corporal é necessário observar e compreender o outro a partir da fronteira do corpo com o mundo: a pele.

Somos animais sociais, buscamos relações no mundo ainda que possa ser tão complicado dividir. Estar aberto ao encontro é estar aberto ao mistério do outro em um difícil exercício de humildade, despojamento e escuta que implica uma atitude ética e artística extremamente exigente e significativa, mesmo que possa parecer que se mova por territórios limitados. O mundo é feito de relações. (FAGUNDES, 2009, p.39)

A ação de encontrar, conviver e estabelecer proximidade ou distância, pelo abraço ou tapa se torna uma possibilidade de escrever a fronteira e uma operação táctica e sensível para a interculturalidade e leitura e compreensão do outro, passando a se distinguir de outras superficiais. E conforme o processo de toque, atenção, escuta vão sendo aprofundados os “parceiros” vão estabelecendo conexão e diálogo, adentrando num universo particular de pele para pele, corpo para corpo, subjetividade para subjetividade, enfim, de cultura para cultura. A comunicação e leitura surgem com o contato entre os múltiplos corpos. Os medos desse “outro” emergem e ficam a deriva, podendo ser compreendidos através dos mínimos movimentos, nos modos de reagir ou não agir e na respiração. O contrário também se torna bastante evidente. Se o praticante não se deixar paralisar pelos primeiros impulsos, uma sintonia é gerada e as angústias vão sendo esquecidas ou até mesmo eliminadas, já que a prática exige que a consciência esteja atenta a tudo o que ocorre, em si, no outro e ainda ao espaço no entorno.



**Foto 15:** André em contato com transeuntes.

Assim como os diversos sentimentos e sensações surgem, elas se dissipam no espaço. Com o passar do tempo, algumas questões vão sendo superadas e a confiança vai sendo evocada e estabelecida. No fluxo, as sensações, emoções, angústias e instabilidades vão sendo trazidas para relação. São compartilhadas durante a improvisação.

Para que a confiança aconteça e um sentimento de comum possam ser compartilhados, a ética se torna um elemento fundamental nesse processo. A cada instante, mesmo sem precisar utilizar a palavra como forma de estabelecer a comunicação, os praticantes se reorganizam e estabelecem e transformam as regras. A cada vez que se troca de parceiro, ou racionalmente, ou casualmente, a escuta e outros códigos precisam novamente ser reestabelecidos. Os sentimentos que haviam sido vivenciados anteriormente precisam ser superados ou reencarnados, por exemplo.

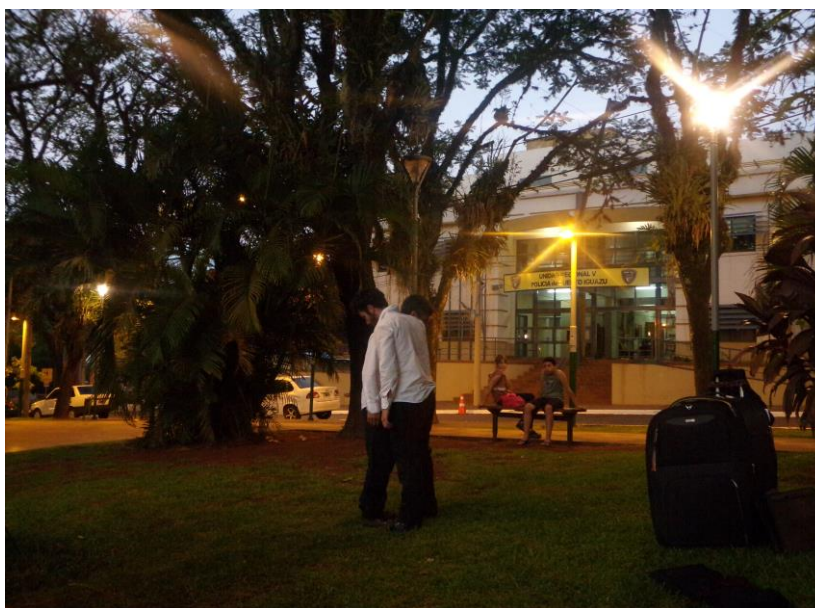
Obviamente, nem sempre se dará uma boa comunicação entre as pessoas, os ruídos poderão ser tantos que impossibilitarão aquela parceria. No entanto, a possibilidade ou a impossibilidade fica registrada em cada um e quem sabe num momento seguinte, o que causou desconforto seja superado. O toque promove a necessária transformação e após a sua realização seus efeitos continuam reverberando no corpo. Seus efeitos podem ser profundos. Porém, isso não acontece de uma hora para outra, mas com o tempo os praticantes vão

penetrando em camadas cada vez mais profundas de suas fisicalidades e subjetividades.

Conforme o jogo se aprofunda, a escuta se torna cada vez mais elaborada e somente ouvindo os micros movimentos, texturas, sons e temperatura que as mensagens vão sendo decodificadas e tornam-se entendíveis. Em outras palavras, “..., se pude decir que cosas como darse calor, darse codazos, rozarse mutuamente..., pueden ser tal vez el fundamento más simple de la ética comunitaria” (MAFFESOLI, 1990, p.45). Ou seja, no contato e na improvisação a manutenção de uma relação ética entre os parceiros permite que a experiência seja levada para além do jogo. Somente quando a relação ética se torna transversal na improvisação, o nível de concentração e atenção ao jogo potencializa a experiência dos corpos. Se a ética que nasce da relação entre pessoas do coletivo poderá ser comungada noutros instantes do dia. Para MAFFESOLI (1990, p.46),

“...todo conjunto social entraña un fuerte componente de sentimientos vividos en común. Y son éstos los que suscitan esa investigación de una <moralidad diferente> que yo he preferido llamar aquí experiencia ética.

Quanto mais se pratica, mais se experimenta, mais se adquire para outras facetas da vida. Quando mais se promove o toque, mais se promove saberes sobre si e sobre o outro.



**Foto 5:** Encontro de Tuco e Sebastián.

Creemos que conforme nos colocamos em relação com o outro, iluminamos aspectos que permitem pensar a cultura, a ética e as relações estabelecidas em determinado local. Com o encontro, a forma de escutar, olhar e se relacionar nos encontros subsequentes vão sendo modificadas. O toque realizado deixa marcas, imprime-se no corpo e no território. A sociabilidade, a ética e a política é impulsionada e traduzida por meios dos movimentos que

se estabelecem na dramaturgia do cotidiano. Com a experiência do corpo, a maneira de escrever e ler o mundo e o cotidiano se alteram. Há uma espécie de despertar, reavivamos aquilo que estava adormecido ou escondido em cada um de nós, seja no aspecto íntimo, social, moral, econômico, religioso, político ou artístico. E este despertar é uma potência. Para MAFFESOLI (1990, p.26),

...estas potencias son los elementos primordiales <en los que se funda todo lo real>; así, <la vida se expande hacia el exterior y vivifica la creación permaneciendo al mismo tiempo en el interior de manera profunda; y el ritmo secreto de su movimiento, de su pulso, es la ley de la dinámica de la naturaleza>.

A potência se torna um ato e a experiência ética e estética se faz ação, reação e política: “un sentimiento infinito de responsabilidad del yo frente al tú, y la condición física, es decir, emocional y sensible de este encuentro” (CORNAGO, 2008, p.59).

A ação de olhar nunca mais será a mesma após um mergulho intenso neste trabalho. O que poderia em algum momento ter sido banal se torna a argamassa de algo maior: a metáfora de viver em sociedade de forma ética, criando imagens que são geradas a partir dos pequenos encontros até se converterem nas bases da sociabilidade. Entendemos que o encontro/contacto é a “Potência<sup>87</sup>” que nos comenta Maffesoli (1990).

Sendo assim, nesse instante em que vivenciamos o processo de reescrita cênica, da elaboração poética e relação com o transeunte, refletimos sobre a ética que pertence ao criador (diretor ou ator) em estabelecer e proporcionar espaços dentro dos dispositivos artísticos que materializem, pela forma, a relação direta e horizontal com o transeunte/espectador, no transbordamento das tradicionais relações entre os técnicos envolvidos na criação, sem abandonar completamente seu papel de construtor e intermediador e negociador dos tempos, corpos e identidades, para o fazer poético.

Hoje a técnica foi misturada – olhos vendados, improviso com momentos de texto, improviso ouvindo os relatos. No improviso ouvindo os relatos precisamos perceber as imagens que formamos ao ouvir o que está sendo contado; ouvir o relato; se deixar inspirar por ele; ouvir mais o peso durante o contato. Fiquei pensando em ouvirmos juntos os relatos. É como se toda a performance fosse simplesmente ouvir. Podemos fazer contato, num tempo mais lento. É muito diferente ouvir uma música e um relato. Parece que quando entra o relato temos que parar para escutar; parar tudo e ouvir aquela pessoa, aquilo que ela tem para nos ensinar. Quando estamos aqui, no ensaio/treinamento, tenho a sensação de estarmos trancados. Parecemos as personagens do texto. Passamos três

---

<sup>87</sup> Seguimos a definição de potência pelos vínculos desenvolvidos pela socialização, a partir da proposição de Michel Maffesoli. Para ele, a potência da sociabilidade permite, por meio da abstenção, do silêncio e da astúcia, se opor ao poder econômico e político. Nesse sentido a Potência é uma alternativa ao Poder. (MAFFESOLI, 1990).

manhãs nesse espaço de investigação. Já está ficando “big brother”. A repetição gera muitas sensações. Parece que “estar juntos” já é a ação performática! Como nossas práticas tem sido de olhos vendados, não nos vemos muito. Mas nos sentimos com profundidade. Imagem: Dois amigos ouvindo rádio e tomando mate, compartilhando o peso.<sup>88</sup>

### 3.3.3 – DO POÉTICO AO REAL

O ponto de vista adotado neste texto, objetiva chamar a atenção para a potência ética e política de uma criação estética que ultrapassa as fronteiras das linguagens. A prática do contato improvisação e a performance solicitam o corpo e se tornam ferramentas operacionais que estimulam o contato entre os indivíduos, aberta aos repertórios do espectador, e enuncia o espectador como gesto que compõe o texto teatral, inseridos por um viés da liminaridade, na dramaturgia que transcende a noção clássica das fronteiras. Nesta dramaturgia, movimentos, gestos e ações cotidianas, juntamente com as metáforas, mídias e arquivos se tornam chave para a criação poética e real que exercite o encontro. Ao mesmo tempo, se mostram eficazes a ruptura das bordas disciplinares, incluem os gestos performáticos e os espaços intermediais no fazer do teatro. Além disso, a ênfase na liminaridade deste texto híbrido dialoga com diferentes mídias e também é um ato do repertório cotidiano como elemento a permanecer no imaginário. Indo além da linha imaginária das fronteiras artísticas, e expressam as diversas vozes locais e vozes não-locais, gerando uma espécie de polifonia do cotidiano. Um processo de simbiose entre o espaço real e o espaço ficcional se imbricam, seus imaginários se completam e se nutrem. Entendemos que esse trânsito qualifica pode qualificar nossa ação no mundo.

...el vaivén constante entre estereotipo consuetudinario y el arquetipo fundador. Es, a mi juicio, este proceso de constante reversibilidad el que constituye lo que Gilbert Durand ha llamado el <trayecto antropológico>; concretamente, la estrecha conexión que existe entre las grandes obras de la cultura y la <cultura> vivida día a día constituye el fundamento mismo de toda vida <societal>. (MAFFESOLI, 1990, p.57)

A arte produzindo o afeto e a sociabilidade, e tornando forma no momento do texto espetacular geram um tempo e espaço onde as pessoas exercitam, além do corpo, os músculos que desenvolvem a decisão necessária para o viver comunitário, em relação à diferença.

Uma narrativa de fronteira que seja escrita e reescrita a cada toque e movimento, no ato da ação, a ficção sendo cruzada com a realidade, num espaço de liminaridade que

---

<sup>88</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 22/11/16.

evidencie o contato/choque, o questionamento da margem pela tomada da decisão de participar, e o movimento de agregação (abraço ou tapa). No entanto, essa experiência permite a conservação do lugar do observador, este pode ou não colocar-se dentro da dramaturgia. É essa decisão que exercita a autonomia individual, e nisso está a potência da política neste trabalho. Os transeuntes se tornam experiências vivas, compartilham o lugar da criação, colocam suas vozes e seus corpos de forma colaborativa e voluntária na dramaturgia de fronteira. Essa dramaturgia contém ecos de muitos arquivos, vozes, textos, corpos, territórios. Nesta ação, entram em contato, se escutam, olham, sentem e tocam, intercambiando sensações, compartilhando a pele, e sua intimidade como testemunho de encarnação do presente.

As informações e experimentos que surgem no processo prático modificam os rumos da criação e da pesquisa. Nesta pesquisa a prática interfere na teoria e vice-versa. Novas decisões precisam ser tomadas! O acaso se torna fundamental para o fluir dos acontecimentos. As coisas mudam!!! Outro fator importante: na sala de ensaio é uma coisa, mas a rua pede outra. O que acontece num desses espaços terá outra significação em outro. A sala é o íntimo, a rua é o público. São diferentes. Penso que este trabalho está sendo construído no sentido de tornar público algo que pertence ao íntimo. A sala de ensaio é um espaço onde temos o tempo de simular o que poderá acontecer na rua. Estarmos em pontos diferentes da praça propõe uma distância inicial. Em seguida, nos encontramos (aproximação), no sentido corporal (nossas memórias, sensações, imagens). Perdidos no horizonte o corpo se torna parte da paisagem. No contato do corpo, se torna um território onde coloco o meu próprio corpo/peso.<sup>89</sup>



**Foto 6:** Thiago e transeunte - Cuánto cuesta tu libertad?

<sup>89</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 25/11/16.

Neste trabalho, entendemos o contato pela sua potência ao desenvolver o sentido de conexão que permite ao ser humano um diálogo profundo consigo próprio (intimo), com o espaço (fronteira), e com os demais habitantes (o outro).

Lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros. Passando por ali, um arquiteto se apressou a tomar esse “ espaço entre dois” para construir ali um casarão (...) Mutação do vazio em cheio e do entre-dois em lugar estabelecido. O resto nem se precisa contar. (CERTEAU, 1998, p.214)

E o que surge disso é posto em jogo por meio da improvisa o, é a aventura de entregar-se ao encontro do outro, do obscuro e desconhecido, fazendo disso o próprio sentido da alteridade. Seguindo a perspectiva proposta por Taylor (2013) perguntamos se essa dramaturgia seria uma possibilidade de roteiro para a materializa o dos encontros no viver fronteiriço?

### **3.3.4 - A POTÊNCIA DO ENCONTRO E DA DESPEDIDA**

A poética do contato e da despedida se dá pelo encontro dos corpos (atores e não-atores) e das vozes (arquivos e repertórios) durante a ocorrência da dramaturgia performativa. Ela nasce da necessidade poético-política de transgredir as linhas imaginárias e de relacionar-se com o espaço social trinacional. O fortalecimento dessa poética se dá pela colabora o e coexistência dos diferentes textos/arquivos/repertórios, neste caso, para criar um único texto escrito pelo tato, com várias mãos, pela experiência da pele durante o toque e o contato, num jogo em rela o ao imaginário local sobre o trabalho versus arte, a partir da no o de sonho. Com esse texto, pretendemos tocar a paisagem (poética), apreendê-lo (teórica) e finalmente incidir sobre ele (política).

As narrativas podem ser elevadas ao infinito e vistas de longe, se tornam somente um ruído. Porém, nos encontros que a proximidade gera, as vozes são a manifesta o da subalternidade, e que elas demonstram, num tempo onde a democracia se fragiliza, que a a o individual de sonhar e encontrar formas de viver e escapar das ordens do sistema, encontra espaço nesse território quem constitui uma célula comum entre três países.

Um sentimento comum que podemos perceber nessa região é a ideia de que compartilhamos o contato e a despedida diariamente. Nesse entre rios, são muitos os que chegam, e trazem consigo seus sonhos, suas experiências, seus corpos e entendimentos de mundo. Durante os encontros, nível mais profundo e afetivo se d  o choque necessário da

alteridade, do reconhecimento e co-existência do outro. Se estamos transitando na paisagem, estamos em contato e choque com a diferença a todo momento.

Os relatos possuem muitos sonhos diferentes, mas nos relatos nos é revelado a noção de amizade e solidariedade. É claro que existem conflitos culturais em diferentes níveis e temporalidades, porém as pessoas estão se encontrando na paisagem de forma fluida, se relacionam, se apaixonam. As pessoas, nós, estamos em circulação, em trânsito. Os encontros nas ruas são muito rápidos, tal como os encontros no contato improvisação. Comentamos que o artista também transporta sonhos. Neste caso, somos transportadores de sonhos. O meu corpo pode deslocar os sonhos no horizonte e se perder nele junto com os sonhos. Os sonhos se tornam ecos do território. Para mim, esses relatos não parecem de alguém colonizado. Por exemplo, expressões do tipo “não trabalhar e viajar”, “aquí se vive bem”, “disfrutar la familia, los amigos”, “estar con mí nietito”, “el material no es todo”, são relatos de resistência à colonização. Não posso deixar o Thiago tirar meu sangue. Preciso enfatizar o momento dessa decisão. Precisamos marcar os momentos da decisão no espaço do território. O corpo e o território são marcados pela cultura. Será que ao decidir algo, podemos mudar um padrão cultural? O encontro com as pessoas deve ser intenso e íntimo. O meu encontro com elas tem que ser um risco e um ato de decisão. Imagem: Ficar de olhos vendados com uma inscrição: “Se você acredita no papel da arte me abraça, se não, me dê um tapa!”<sup>90</sup>

Os encontros são a metáfora das micropolíticas, das pequenas narrativas e do que chamamos de inserção da experiência individual na ciência, na cultura e na estética como reivindicação no campo da política de um viver mais horizontalizado e orgânico. Encontros que constituem uma geopoética na Tríplice Fronteira, que se tornam arquivos e repertórios em nossos corpos e práticas, que interferem nas identidades, que questionam muitas ordens enraizadas pela cultura do corpo-nação. O corpo-fronteira daqui se torna um laboratório da desconstrução e reconstrução das nações, por meio dos choques, encontros, atritos em relação a como nos colocamos frente ao que está do outro lado da linha, aprofundando o contato com a alteridade na criação de metáforas vivas. Seguindo a orientação de AINSA (2006, p.21),

La imagen del espacio se filtra y se distorciona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen, de todo espacio, un espacio experimental. El <espacio contemporáneo> del lenguaje, del pensamiento y el arte se funda en esa <conquista interior>, abierta al mundo.

Por isso, entendemos que seja necessário estabelecer prioridade aos encontros, os quais são a chave para que possamos nos relacionar com as diferentes identidades de forma orgânica. E ainda, os encontros são o instante onde saímos da condição de caminhante solitário.

---

<sup>90</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 06/12/16.



**Foto 7:** André Macedo - caminhante solitário.

Na despedida, enquanto caminhamos e nos afastamos, os relatos são ouvidos, até quando os transeuntes deixam de ouvir as vozes, até quando nossos corpos se perderem nesta paisagem, carregando a mala de onde saem todas as vozes (sonhos). Caminhando e se inscrevendo na paisagem, inscrevendo as vozes pelo território.

De acordo com AÍNSA (2006, p.133),

(...) nuestros recuerdos no son sólo nuestros y personales como creíamos, sino parte de un tiempo que nos impone los paradigmas de una memoria colectiva elaborada como un verdadero sistema de reconstrucción histórica y justificación del presente que somos prisioneros, aunque no tengamos plena conciencia de ello.

Em relação a arte e outros sistemas simbólicos serem uma forte possibilidade de discussão nos dias atuais ocorre, justamente, porque a política, em sua falácia ao se considerar

racional, não consegue mais se aproximar e dialogar com os sonhos da grande maioria das pessoas excluídas e subalternizadas. A política está a serviço dos desejos da manutenção do sistema financeiro.

Voltando às nossas personagens, nesse sentido, *Tuco* está para a arte, assim como *Sebastián* está para a política. E olhando para o mundo, nos dias atuais, sentimos a necessidade e urgência da promoção de espaços onde possamos pensar os problemas socioculturais de forma sensível e poética, por meio da arte, pois o que ouvimos atrocidades nesses tempos, onde o discurso institucional se afasta dos interesses coletivos e sociais, caminha para o autoritarismo, restringe a liberdade e a autonomia dos sujeitos.

Por fim, é da mala que saem os relatos, e o meu corpo de performer que a transporte pela paisagem enquanto a paisagem pode ouvir e reconhecer seus próprios sonhos. Enquanto caminho, os sonhos podem ser ouvidos. Enquanto caminho, os sons são inscritos, se inserem na polifonia deste território e se tornam ecos. O depoimento a seguir é mais uma voz que nutre este trabalho. Se trata da reflexão do performer Thiago Lopez Turcatti após a realização da intervenção.

Ao incorporar a experiência de atuar em espaço público, em dezembro de 2016, na Plaza San Martín, em Puerto Iguazu, meu corpo produziu essa percepção em relação à intervenção com o público, houve tensão, intensidade e desejo. A vivência de manejar o potencial criativo da arte para criação de si, e da realidade, sustenta a ideia de corpo como transmissor e receptor de informação. Estar com traje social e com uma mala, primeiramente, só caminhando e sentando num estado de consciência de que aquilo é uma intervenção ao espaço público, – o social –, e o privado, que é o próprio outro, foi fundamental para a conexão recíproca e a troca de contato. Entendo contato, desde olhares, diálogos, aproximações corporais, presença ao espaço e atenção ao outro. O corpo enquanto lugar cultural e representacional, espaço de subjetividade e vontade, noção essa, que impulsiona o ator a relacionar-se com as pessoas, assim que inicia a relação, cria-se uma aproximação de intersubjetividades, troca de sentidos e interesses oriundos de percepções e contextos de mundo diferentes. Antes de começar a abordar as pessoas na praça e perguntar, “*Cuanto custa tu libertad?*”, a multidão de anciãos, mulheres e homens, crianças e adultos, e até os próprios cachorros que por ali viviam, sentiram a presença de algo “diferente”, denominamos como acontecimento extracotidiano. Havia uma unidade com o outro ator, por também estar de traje social e com uma mala grande orientando as pessoas a se relacionarem com ele com um abraço, se acreditavam no papel da arte, ou, o contrário, responder com tapa. Algumas pessoas abriram a porta para a interação, quando feito o questionamento, houve respostas como: “Minha liberdade não tem preço, não sei, um delito, muito, ausência de palavras, mas o corpo se expressando com dúvida, interesse em obter uma resposta pertinente”. Outra percepção incorporada eram pessoas que se sentiram invadidas e reagiram com um tom agressivo ou introspectivo, pensando e dizendo “não sei” para que eu sáísse do espaço de conforto deles. Em seguida, fui ao outro ator e executei a ação, lhe dei o tapa na cara, a partir daí, começa a relação entre os performers e a concentração do público antes fragmentada, encaminha-se para os corpos em ação cênica. A sensação que “Eu” performer senti, era uma

completa exposição das criações elaboradas para a performance, e, certo nervosismo pela vivência artística na rua, pensando que eram corpos diferentes e que não estavam esperando por isso no seu dia, poderia não haver envolvimento. Nesse momento, era a arte chegando até o público e não o contrário, o tradicional, pessoas já com interesse por arte que vão até o encontro dela e já sabem o que vão assistir e se relacionar. O interessante é que intervenções artísticas na rua, há o princípio da imprevisibilidade e o choque da surpresa chegando a corpos que talvez não tenham tido essa relação com a arte performática. Dois homens com identidade heteronormativa, narrando à história de dois amigos do passado que foram por caminhos diferentes na vida, levando seus planos do que ser, se tornar nessa existência, se encontram em meio à paisagem, tendo em comum o sonho e a liberdade. A entrega ao cotidiano social do trabalho engessa e dificulta a criatividade de ser quem realmente quer ser, pela necessidade de sobreviver socialmente e sustentar o corpo diante das necessidades naturais. Esse recorte dramático salientou bem isso sobre esses dois corpos em movimento, que queriam se tornar artistas, porém com oposição da família, sociedade e de si próprio por questões socioeconômicas norteou para outro caminho, este que não estava em seu desejo. O contato improvisação instiga uma sensação de re-pensar o significado despejado sobre o corpo humano. Dois homens em contato corporal dançando com movimentos de conflito e entrega, simbolizando através do corpo as emoções, pensamentos e ações que nos envolvem na memória, história e na vida social cotidiana. Quando a mente se cala, o corpo fala. Sentia que era algo estranho para os corpos anciãos essa forma de expressão, porque foram criados em tempos-espacos e contextos distintos, contudo, foi evidente pelos corpos das pessoas na praça, a presença no aqui e agora, principalmente das crianças e jovens com o acontecimento não cotidiano. Imagino que transpassou as paredes do imaginário conservador, só por receber essa informação, qualquer mudança na estrutura de pensamento, terá efeito na sensibilidade humana de entendimento. A realidade criada ali naquele espaço público com a ação cênica, do ponto de vista da arte revolucionária, exerceu seu papel de mensageiro e ressignificador de visões de mundo. A troca recíproca de respeito e contato entre atores e público através do encontro entre subjetividades, alimentou este imaginário, dos dois lados, como pensar e observar a si e o mundo. Houve a transformação no pensamento, como há transformações socioculturais na comunidade ao longo do tempo, independente de uma opinião de aceitação ou exclusão sobre a obra performática elaborada pelos artistas. A ideia não era saber o que transformou na estrutura de pensamento, ou, se não transformou nada, mas sim relacionar-se, transmitir um conjunto de informações usando como veículo de comunicação a arte performática num espaço social não habitual para esse comportamento. E depois ir a novos encontros, a ideia do corpo em movimento deixando vestígios de sentidos, ideias e representações. Após o fim dessa representação da potencialidade criativa da vida, o sol se despede e os corpos dos atores se perdem na paisagem em meio ao mar de gente, peregrinos para outros lugares. Sonho e liberdade, forças que precisam um do outro para a autocriação independente da pessoa no mundo, buscando sempre ultrapassar fronteiras.<sup>91</sup>

Assim, caminhar e transitar pelo território passa a ser a ação promotora do reconhecimento, inscrição, aproximação e contato com aquilo que passa a constituir o texto a ser lido na paisagem da Tríplice Fronteira a medida que nos aproximamos e nos afastamos do

---

<sup>91</sup> Reflexão intitulada “Performance de rua e a troca de sentidos entre o artista e o público”, elaborada pelo performer Thiago L. Turcatti após a intervenção do dia 17/12/16.

corpo paisagem. O máximo da aproximação e potência se dá pela construção da intimidade, durante a escuta do contato e da improvisação criados por meio do toque nos diferentes pontos do corpo. Por outro lado, a distância se potencializa ao perder o contato, enquanto o corpo se torna apenas um ponto na paisagem. Há um deslocamento do íntimo ao externo, do individual para o coletivo e vice-versa. Nesse sentido, finalizo com uma reflexão contida em meu diário de bordo referente a percepção da intervenção.

O mais interessante foi transitar do estado cotidiano ao performático. Nesse ato, se dá um cruze intencional da não ficção para a ficção, é um jogo. Ou seja, não há algo extraordinário. É um simples deslocamento. Na rua a preparação já é percebida pelas demais pessoas, passa a ser intervenção também. A aproximação do corpo, a decisão de quem está passando, o momento da pausa, questiona a ordem cotidiana do espaço público. Nestes espaços não podemos, em geral, nos expor e expor nossos afetos e intimidades. No caso, nossas ações são reguladas pelo território. Durante o abraço/toque do início ocorre um contato muito sincero entre performer e transeunte. Ou entre performers. A decisão de participar inclui o participante enquanto performer? No abraço o corpo se torna paisagem. Uma paisagem íntima e viva. A pele é a fronteira do indivíduo com o mundo... os rios que separam esses territórios estão entre as peles de cada país. Cada país é um corpo cultural distinto, expressam vibrações diferentes. Na Tríplice Fronteira cada um deles fica mais evidente, ao mesmo tempo em que se dilui um pouco com a pele do outro. Podem ser lidos como corpos que se tocam. O contato corporal se tornou uma ferramenta epistemológica para a escuta, leitura e tradução cultural.<sup>92</sup>

Sendo assim, nosso esforço está em sinalizar que uma dramaturgia que nasça da fronteira só pode ser marcada pela liminaridade, ao passo que se materializa quando o outro decide inscrever-se, colocando seu corpo/gesto/voz enquanto testemunho na escritura.

---

<sup>92</sup> André Macedo, diário de bordo, dia 17/12/16.

## **RASTROS DE UMA PESQUISA (IN)CONCLUSÃO**

Olhar o texto *El Acompañamiento* a partir desta paisagem, simbolizou o encontro de sentidos comuns a ambos, interferindo criativamente nele para revelá-lo, aproximando-o de nós e de nossos conflitos enquanto operamos por meio de suas metáforas, as tornando atuais e entrelaçadas com o contexto da Tríplice Fronteira. Tendo em vista esta perspectiva do olhar territorial durante o processo artístico, estabelecemos um tipo de ética, entre artista e a sociedade, necessária para que nenhum dos lados fique numa posição desmerecida. A potencialidade da obra foi manifestada de forma sutil, por operarmos pelos arquivos e também nos repertórios, por envolvermos a memória, mas também o encontro real no presente. Enquanto artista buscamos no cotidiano, no ser humano, nos gestos e nas relações o alimento e a inspiração para o fazer teatral. Entendemos que dessa forma os sentimentos vividos no cotidiano podem ser compartilhados na paisagem. Neste caso, o artista age como um mediador. Nas palavras de Dubatti (2007, pg. 26) que o teatro brinda o homem por ser “herramienta de construcción y exploración de su existencia y su mundo, una forma arquitectónica que modela no sólo los objetos artísticos, sino también la vida”. Ao seguir a lógica desta dramaturgia, as vozes e os corpos anônimos confirmam sua participação e a autoria na produção da arte.

Durante o acontecer desta pesquisa, enquanto percorria e iluminava o trajeto tive a oportunidade de tecer diálogos que me parecem pertinentes a reflexão artística e epistemológica contemporânea e que ao longo do trabalho pude ir pontuando. Ao me aproximar do desfecho desta trajetória entendo que parte dos frutos encontrados e recolhidos estão ligados à experiência interdisciplinar oferecida por este programa. Desde os primeiros passos, fui orientado a desorientar-me, ou seja, acolhi o convite de ingressar em terras desconhecidas das minhas andanças pregressas. Nesse novo território, pude compreender a importância de uma ciência que esteja em relação com outras disciplinas e que estar “desorientado” pode servir para que o pesquisador siga trilhas pouco investigadas e isso lhe proporcione encontrar terras férteis ao cultivo. Cada passo, altera a percepção e o horizonte de quem está andando, também oferece perigos e caminhos não tão iluminados. Isso faz com que cada passo seja um desafio e um exercício de presença, pois ao pisar em falso, poderá desviar-se tanto que já não seja mais possível um retorno, podendo cair da ponte. Esse estar em risco, traz uma certa oxigenação para o modo de entendermos o fazer científico e se evidencia como

uma prática do fazer artístico. A partir desta pesquisa, pude então, oferecer-me ao risco, a queda, à desorientação e ao desequilíbrio tanto no plano epistêmico, quanto no plano empírico. Porém, sempre atento as delimitações que ofereceram a linha e contorno deste trabalho, não deixamos de exercitar o método científico. Neste aspecto, a interdisciplinaridade exige um esforço por parte dos pesquisadores para adentrarem além da superfície do terreno.

Para refletir de modo mais profundo, a pesquisa solicita entrega e presença do pesquisador. O qual precisa superar as dificuldades, que aliás, inicialmente desencorajam, mas que no decorrer do processo elas podem intervir na direção a seguir, passando a serem percebidas como necessárias à aventura epistemológica que não sirva simplesmente “a prática da citação” de autores. O processo de observação, escuta e diálogo, convocam a atenção do pesquisador, gerando um tipo de presentificação que promove marcas profundas e transformadoras no pesquisador e no objeto de pesquisa.

Uma das primeiras transformações se deu em relação a imagem da região a partir daqueles jovens que vestiam terno e falavam sobre seus sonhos, naquele ponto de ônibus. Sonhos esses, marcados pela cultura da supervalorização do dinheiro. A partir de um mergulho no cotidiano da Tríplice Fronteira, pude romper com a imagem construída pela distância. Na proximidade e no contato com a paisagem, compreendi que existem outras imagens a serem utilizadas no esforço de descrevê-la. Atribuo a primeira imagem a um certo desconhecimento, ou conhecimento raso, a partir de uma experiência superficial. Aquela imagem, correspondia, a nosso ver, com uma certa visão hegemônica nas narrativas mais tradicionais sobre a Tríplice Fronteira. Então, além de ter transformado essa imagem, compreender o meu próprio corpo pertencendo a essa paisagem e assim, interferindo nela.

Além disso, houve uma outra transformação profunda e extremamente significativa que se deu em relação a meu modo de ver e experienciar o fazer teatral. Ao ter vivenciado um trajeto no campo interdisciplinar, o que considero um “entre” campos e disciplinas, ampliei o olhar em relação a produção teatral, aqui numa ação tática de operar e proceder a arte vinculada a um determinado território, em relação com os demais seres que o habitam, buscando eliminar as hierarquias. Tenho consciência que essa experiência aponto uma possibilidade de inclusão do espectador na composição cênica. Vejo a urgência de continuarmos investigando essa relação, como fator fundamental de encontrar e reencontrar o teatro, de tornar seu fazer mais dialógico e horizontalizado, estabelecendo relações interpessoais e incluindo “artistas” e “não artistas” num mesmo texto.

Os conceitos utilizados neste trabalho ganham relevo e assumem características

próprias na medida que podem ser ampliados e reatualizados de acordo com nossas exigências socioculturais. A intermedialidade assume uma faceta pouco explorada, e aliada a noção de performance assume novos contornos, ao optarmos pelos parâmetros adotados no decorrer deste trabalho, já que pelos modos como viemos operando tais ideias, conseguimos trilhar por diferentes lógicas e subverter as formas mais tradicionais, positivistas e cartesianas na elaboração do conhecimento e da arte.

O testemunho aqui relatado, numa trama entre a prática e a teoria – no convívio ou nos momentos de solidão, busquei com esta reflexão entender procedimentos, listar práticas, e compreender mecanismos onde a arte possa estar aberta e contar com a imprevisibilidade a partir do contato com a alteridade. Enquanto competências desenvolvidas, pude experimentar distintos lugares e identidades. Em alguns momentos habitei o lugar do diretor teatral, noutras, o lugar do performer ou do ator, e ainda pude experimentar ser um corpo que caminha e vive em relação ao aqui-e-agora.

Mesmo entendendo a leitura e a recepção como em sua qualidade ativa, na interpretação e criação de sentidos a partir de si, neste processo de reescrita cênica, a elaboração poética procurou estabelecer os encontros a partir da materialidade das experiências dos transeuntes. E assim, nos deparamos com um dispositivo artístico aberto, com espaços que esteja aberto à participação e as possibilidades de leituras estimuladas a partir desses corpos em relação. Essa investigação serve de estímulo e oportunidade para discutirmos as noções de identidade e, dos limites simbólicos que lhe são atribuídos pela cultura. Além disso, o pressuposto das dinâmicas simbólicas na construção da realidade territorial traz à cena diferentes experiências de seus habitantes, que servem de apoio para práticas poéticas de sociabilidade entre cada corpo, o “outro cultural”. Por isso, habitar o espaço e viver o íntimo e o social podem ser um modo tático para elaboração simbólica no plano do corpo e do território.

Ao chegar neste ponto, tenho consciência de levar na mala, algumas questões a serem aprofundadas posteriormente, no que diz respeito a uma investigação sobre a noção de dramaturgia de fronteira, já que este texto, aqui compreendido como arte-ação, assume diversas qualidades. Sendo assim, essa dramaturgia também habita o entre mundos, tempos, bordas, peles e estéticas. Podemos aceitá-la como uma novidade a partir do nosso olhar, ou apenas entendê-la como um dos desdobramentos da prática da intermedialidade.

E o transeunte, por escolha própria, cruza seus próprios limites e fronteiras. O primeiro limite atravessado é o momento em que deixa de ser apenas um transeunte e se torna

espectador. Um segundo limite transposto é no momento em que decide tornar-se participante enquanto corpo, que se aproxima, que abraça, que reage ao que vê. Ou seja, nesta dramaturgia, não é o ator/performer que impõe a participação, mas o espectador que se emancipa ou não de sua condição de observador. Nossas escolhas refletem à prática que estabelece um tipo de cena que convida a ação e serve para a investigação, valorizando a escrita pelos “outros”, na tecitura de um texto que ultrapasse fronteiras, estabeleça contato e choque, aproximações e estranhamentos. Reforçamos a ideia de palimpsesto, de escrever e reescrever de transcriar ou de estabelecer relações intermediais que colaboram para a tornar difusa a linha que separa as escritas. Buscando fazer com que por vezes elas se sobreponham, por outras vezes se contrastem.

Com base neste processo de trabalho, podemos afirmar que nossos corpos transitam entre diferentes espaços da arte (performance, literatura, teatro, música, dança) e, por isso, constituem um organismo que não necessita mais estar vinculado a uma identidade fixa, como algo que possa ser cristalizado e arquivado como tal. Nossos corpos, podem, por outro lado, servirem como arquivo, uma espécie de lembrança deste tempo e espaço trífrente, garantindo reforçando a noção de que os repertórios das culturas vão sendo incorporados e alterados em nossos corpos. Seus gestos intervêm e passam a fazer parte da escrita dramática, obra aberta e sedenta pelo contato com quem testemunha e vive a experiência etnográfica do ato de inscrever-se. O Espectador é quem faz o recorte. Ao abraçar ele transmite seu saber incorporado pele a pele, pelo encaixe corporal. No abraço, os diferentes corpos formam um só corpo. Assim, como podemos imaginar o Tríplice Fronteira como o local onde os países se abraçam, formando um possível mapa, gerando um novo roteiro. Os corpos e os territórios registram as suas experiências, passam a fazer parte do imaginário e do repertório local, criam imagens, estimulam sensações e saberes que são arquivadas e transformadas pelos novos encontros.

Esse processo de dramaturgia (in)corporada se torna um ato de mediação entre a tradição dramática e a vanguarda performativa. Além disso, em cada passo dado, o teatro foi se revelando-se e se reafirmando como uma arte dos encontros. O encontro do próprio corpo, mas também do encontro do corpo alheio. E que mesmo sem uma presença característica da personagem enquanto máscara, o teatro acontece porque reúne num mesmo espaço e tempo, por meio da poesia e sensibilidade, atores e espectadores. Nossos encontros com os corpos/vozes dos espectadores, proporcionaram o surgimento da ideia de dramaturgia de fronteira. O atravessar das fronteiras a tornou viável, e somente na relação com a paisagem

que ela se faz horizonte.

Finalmente, esperamos que os apontamentos deixados pelos nossos passos possam ser propagados e que sirvam para iluminar caminhos, questionamentos ou descobertas num processo contínuo de produção desses saberes.

## BIBLIOGRAFIA E OUTRAS FONTES

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando. **Performance y Arte-Acción en América en América Latina**. México: Ediciones Sin Nombre, 2005.

ALMEIDA, Gabriela M. R. **As narrativas visuais de Nan Goldin: Fotografia, Arte, Cinema**. <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/indez.php/mouseion>. Canoas, n. 15, ago. 2013.

ALÓS, Anselmo P. **Um Bestiário Digital narrado em Português Servagem**: as breves narrativas transculturais de Bichos Paraguaios. In: Cartografia Imaginária da Trílice Fronteira. Org. Diana Araujo Pereira. p. 141-166. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

ALTAMIRANO, Carlos. **José Luis Romero y la idea de la Argentina aluvial**. Prismas, Revista de historia intelectual - Anuario del grupo Prismas Programa de Historia Intelectual Centro de Estudios e Investigaciones Universidad Nacional de Quilmes, nº 5, Buenos Aires, 2001. Acessado em 02/03/2016: <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/567303e173273.pdf>

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AINSA, Fernando. **Del tropos al logos**: propuestas de Geopoética. Iberoamericana, Vervuert, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Tradução Eduardo L. Suárez. Español. México: Fondo de Cultura Económica, s.a. de c.v. 1983.

BACHELARD, Gastón. **La Poética del Espacio**. Fondo de Cultura Económica: Argentina, 2000.

BARGAS, Fávio. **Português é minha língua, minha pátria é la frontera**. In: Cartografia Imaginária da Trílice Fronteira. Org. Diana Araujo Pereira. p. p.201-204. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

BERSELLI, Márcia. **A criação em contato com o sensível**: a prática do Contato Improvisação para além do desenvolvimento de competências técnicas necessárias ao ator. Niterói: Gambiarra, n. 6, agosto de 2014.

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

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

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

BRUIT, Héctor Hernan. **Bartolomé de las Casas e a Simulação dos Vencidos: ensaio sobre a conquista hispânica da América.** Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Iluminuras, 1995.

CANCLINI, Néstor García. **La Producción Simbolica: teoria y método en sociología del arte.** Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v., México, 2001.

CANTON, Katia. **O Bale Clássico e o Conto de Fadas.** In: E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança. Editora Ática, São Paulo, 1994.

CHATERJEE, Partha. **La Nación en tiempo heterogéneo: y otros estudios subalternos.** Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 2003.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer.** Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CLERC, Isabelle. **Teatro Abierto comme expression de l'identité argentine.** In: Caravelle, n°76-77, p. 631-641, Toulouse, 2001. doi: 10.3406/carav.2001.1340. Acessado em 02/03/2016:

[http://www.persee.fr/doc/carav\\_1147-6753\\_2001\\_num\\_76\\_1\\_1340](http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2001_num_76_1_1340).

CORNAGO, Óscar. **Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética.** In: DOMÍNGUEZ, Juan; GALÁN, Marta; RENJIFO, Fernando (org.). Éticas del cuerpo. Madrid: Fundamentos, 2008a. p. 50-73.

DANIEL, Vanessa C.Z. **Metáforas da Tríplice Fronteira** In: Cartografia Imaginária da Tríplice Fronteira. Org. Diana Araujo Pereira. p. 93-115. Dobra Editorial: São Paulo, 2014.

DEWEY, John. **Arte como experiência: últimos escritos, 1925-1953.** Martins Fontes, São Paulo, 2010.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado.** Atuel, Buenos Aires, 2008.

\_\_\_\_\_. **Teatro-Matriz y Teatro Liminal: La liminalidad Constitutiva del Acontecimiento Teatral.** Revista Seer - PPGAC/UFRGS. Porto Alegre, 2016.

DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasha. **É um processo coletivo ou colaborativo?** Descobrimo Lepage no Brasil. Revista Sala Preta – PPGAC da USP, 2007.

ETULAIN, Carlos R. **Peronismo e origem dos operários na Argentina.** Revista Estudos de Sociologia, Araraquara, 18/19, p. 163-176, 2005.

FAGUNDES, Patrícia. **O teatro como um estado de encontro.** Revista Seer - PPGAC/UFRGS. Porto Alegre, 2009.

FERNANDES, Silvia. **Experiências do Real no Teatro**. Revista Sala Preta, v.13, nº2, São Paulo, ECA-USP, 2013.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. 1ª ed. - Galerna, Buenos Aires, 2004.

GIELA, Miguel Ángel. **A treinta años de Teatro Abierto 1981**. In\_PELLETTIERI, Osvaldo. Territorios Teatrales. 1ª ed – Buenos Aires: Ed. Galena, 2012.

GIELLA, Miguel Ángel. **Teatro Abierto 1981: De la desilusión a la alienación**. \_In: Latin American Theatre Review, Vol. Nº 24, Nº 2, p. 67-77, Spring 1991. Acessado em 02/03/2016: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/875>

GOROSTIZA, Carlos. **El Puente**. 1ª ed, 13ª reimp. - Editora Colihue: Buenos Aires, 2013.

\_\_\_\_\_. **El Acompañamiento**. \_In: **Teatro Breve Contemporáneo Argentino I**. 1ª Ed, org. MEYER, Elvira Orlando de, y ESTEVE, Patrício. Ediciones Colihue: Buenos Aires, 2007.

HALL, Stuart. **A Centralidade da Cultura**. Notas Sobre a Revolução Cultural no Nosso Tempo. In\_ Media and Cultural Regulation, organizado por Kenneth Thompson e editado na Inglaterra em 1997. Publicado em Educação & Realidade com a autorização do autor.

\_\_\_\_\_. **Da Diaspora: Identidades e mediações culturais**. Organizacao Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003.

\_\_\_\_\_. **Discurso y Poder**. Huancayo, Perú, 2013.

HALL, Stuart y MELLINO, Miguel. **La cultura y el poder**. 1ª ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2011.

KERBER, Alessandro Mario. **Etnia, região e nação na Argentina do entreguerras: Um estudo das músicas e imagem de Carlos Gardel**. Revista Diálogos, DHI/PPH – Universidade Estadual de Maringá, v. 14, n. 3, 2010. Acessado em 02/03/2016: <http://www.redalyc.org/pdf/3055/305526882008.pdf>

HOPENHAYN, Martín. **Ni Apocalípticos ni Integrados**. México: FCE, 1995.

JAURETCHE, Arturo. **Los Profetas del Odio y la YAPA**. Ediciones Corrigidor: Buenos Aires, 2002.

LAWRENCE, Luis Chesney. **El Teatro Abierto Argentino: Un caso de teatro popular de resistencia cultural**. Revista Fragmentos, número 18, p. 89/98 Florianópolis/ jan - jun/ 2000.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **Contato improvisação (contact improvisation): um diálogo em dança**. Movimento em Foco, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.89-110, maio/agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/2870/0>>. Acesso em: 31 de Out. de 2014.

LEONARDI, Yanina Andrea. **Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro**

Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955). Revista de Teoría y Crítica Teatral Telondefondo, n. 11, julho, p.1-15, 2010.

LEZAMA LIMA, José. **A Expressão Americana**. SP: Brasiliense, 1988.

LIZCANO, Emmanuel. **Metáforas que nos piensan**: sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones. Ediciones Bajo Cero/Traficantes de Sueños, 2006.

LÓPEZ-VARELA, Azcárate. **Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación**. CIC - Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 16, p. 95-114, Madrid, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **El Tiempo de las Tribus**: El declive del individualismo en las sociedades de masas. ICARIA Editorial, S.A., Barcelona, 1990.

MARIÑO, Cecilia Gil. **El cine del puerto y del arrabal. Modernidad y tradición en la construcción de imágenes de lo nacional en los años treinta**. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N° 5 – 2012. ISSN 1852-9550. Acessado em 02/03/2016: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/191/163>

MATURANA, Humberto R. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução Cristina Magro, Victor Paredes. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, Humanitas, 2001.

MENDES, Julia G. **Teatros do real, teatros do outro**: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos. In: Revista Sala Preta, v.13, p. 45-55. São Paulo, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Martins Fontes. São Paulo, 2011.

MISEMER, Sarah M. **Performing Palimpsests: Scraping Together Carlos Cardel**. In: Secular Saints: Performing Frida Kahlo, Carlos Gardel, Eva Perón and Selena. p.47-96. Tamesis: New York, 2008.

MONTENEGRO, Silvia y BÉLIVEAU, Verónica G. **La Triple Frontera: Globalización y construcción social del espacio**. 2º ed. Editores Miño y Dávila. Buenos Aires, 2010.

NICOLETE, A. M. **Da cena ao texto**: dramaturgia em processo colaborativo. São Paulo, 2005.

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

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008.

PAZ, Octávio. **El arco y la Lira**. México: FDE, 1998.

PEREIRA, Diana A. **La Palabra Poética y la (Re)Invención de América**. In\_: Remate de Males: p. 197-211, Campinas, SP. Jun/2014.

\_\_\_\_\_. **A palavra poética: Magia e Revolução na Cartografia Latino-americana.** Tese Doutoral apresentada à Comissão de Pós-graduação de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Leitura Imaginária da Tríplice Fronteira.** In: In: Cartografia Imaginária da Tríplice Fronteira. Org. Diana Araujo Pereira. p. 181-200. Dobra Editorial, São Paulo, 2014..

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

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

RAJEWSKY, Irina O. **Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”:** Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: Intermialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea. (Org) Thais F. Nogueira Diniz. Ed. UFMG, (p. 15-45), Belo Horizonte, 2012.

ROJAS, Gonzalo Adrián. **A ditadura militar na Argentina (1976-1983):** retomando algumas hipóteses frente aos relatos oficiais. Revista Lutas Sociais, São Paulo, vol.18 n.32, p.163-176, jan./jun. 2014.

SABATO, Ernesto. **El Otro Rostro del Peronismo:** Carta aberta a Mario Amadeo. Buenos Aires, 1956.

SAGASETA, Julia E. **Acercamientos dramáticos performáticos.** Revista do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP – Campinas, 2013.

SANTOS, Boaventura Souza. **Descolonizar el saber, reiventar el poder.** Ediciones Trilce-extensión universitária. Universidad de la República; Montevideo, 2010.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado,** fundamentos teórico e metodológico da geografia. Hucitec. São Paulo, 1988.

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

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias:** Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação. Tradução: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. 1ª ed. Editora da USP: São Paulo, 2005.

SELDEN, R.; WIDDOWSON, P.; BROOKER, P. **La teoría literaria contemporánea.** Barcelona: Ariel, 2011.

SILVA, Arlenice A. **A Autonomia da Obra de Arte no Jovem Lukács.** In: Revista da UFG, Minas Gerais. Junho, 2008. Disponível em: [http://teste.proec.ufg.br/revista\\_ufg/junho2008/Textos/autonomiaObraArte.pdf](http://teste.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/autonomiaObraArte.pdf)

SILVA, Hugo Leonardo da. **Desabitação compartilhada.** Valença: Sela A Editora, 2014.

SILVEIRA, Eduardo Cesar. **Quando tudo pode virar texto: a influência da criação coletiva e do processo colaborativo na dramaturgia contemporânea.** Revista Anagrama: Revista

Científica Interdisciplinar da Graduação - USP, Ano 5 - Edição 1 – Set/Nov, São Paulo, 2011.

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

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiério [Tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior... et al]. – Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

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

TAYLOR, Diana, y FUENTES, Marcela A.(edits.) **Estudios avanzados de performance** / ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd.de cada capítulo de Marcela A. Fuentes ; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. — México : FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011

TURNER, Víctor W. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Ed. Vozes: Petrópolis, 1974.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Permanencia de la voz**. Revista EL Correo (Unesco), año XXXVIII, Agosto/1985, Paris.

## OUTRAS FONTES

Entrevista de Gorostiza concedida a María Natacha Koss e publicada em 12 de fevereiro de 2011. *Alternativateatral*. <http://www.alternativateatral.com/nota515-militancia-politica-y-teatro-juntos-pero-no-revueltos>. Acessado em 28/05/2015.

Homenaje al Teatro Argentino: Carlos Gorostiza  
[https://www.youtube.com/watch?v=tONg0\\_4x2F4](https://www.youtube.com/watch?v=tONg0_4x2F4). Acessado em 23/06/2015  
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ga%C3%BAcho>. Acessado em 29/06/2015.

O polvilho azedo.

Fonte: [http://www.insumos.com.br/aditivos\\_e\\_ingredientes/materias/208.pdf](http://www.insumos.com.br/aditivos_e_ingredientes/materias/208.pdf) - Acessado em 08/02/2016.

Vascos en la Argentina: Carlos Gorostiza - Uma realização de Tranquilo Producciones – Produzido por *Eitb.com*, publicado em 20 de jun de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=bdTvXQis5FM> – Acessado em 02/03/2016, às 11:03h.

Homenaje al Teatro Argentino – Carlos Gorostiza.  
[https://www.youtube.com/watch?v=tONg0\\_4x2F4](https://www.youtube.com/watch?v=tONg0_4x2F4). Acessado em 02/03/2016, às 13:02h.

Brevíssima Historia del Teatro Independiente en Buenos Aires. <http://artei-artei.blogspot.com.br/2007/11/brevisima-historia-del-teatro.html>. Acessado em 10/01/2017 às 15:13h.

Site-Specific - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acessado em 19/01/2017.

Teatro del Pueblo - [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/index.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm). Acessado em 13/02/2017.

Tríplice Fronteira - <http://wikimapia.org/26932/pt/Marco-das-Tr%C3%AAs-Fronteiras-Tr%C3%ADplice-Fronteira>. Acessado em 23/04/2017.

## ANEXO I – DIÁRIO DE BORDO DOS TRABALHOS PRÁTICOS

André de Souza Macedo

### ETNOPERFORMANCE

#### PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO EM FOZ DO IGUAÇU

- Ingredientes da Performance
  - Polvilho azedo ou farinha de tapioca pronta;
  - Sal e açúcar;
  - Ingredientes para recheio (a escolha);
  - Fogareiro;
  - 1 mesa;
  - 2 bancos;
  - Cartaz com a inscrição da etnoperformance;
  - Linha para fixar o cartaz;
  - Gravador (utilizei tascam);
  - Formulários de autorização de voz e imagem;
  - Canetas;
  - Caderno e caneta para anotações diversas.

#### *Dia 07/11/2015 – Domingo - Visita a Feira Comunitária da Vila C*

Minha primeira investida no cotidiano do território enquanto etnoartista teve o objetivo de reconhecimento do local. Era domingo, estava bastante quente. Cheguei na feira por volta das 10h. Ao chegar, perguntei para um feirante quem era o responsável pelo espaço de realização da feira e se eu poderia conversar com essa pessoa. De maneira muito amistosa, fui apresentado a um dos organizadores. Apresentei minha proposta e muito solícitamente o rapaz me disse que havia um estande que tinha como finalidade ser o local de intervenções artísticas. Me disse que eu era muito bem vindo naquele espaço e que havia um interesse por proposições que fossem de caráter mais poético, pois a ideia da feira transcendia a comercialização de alimentos e se colocava mais como um espaço onde os pequenos agricultores locais pudessem, além de vender seus produtos, socializarem e obterem um certo reconhecimento por terem o cuidado em manter um tipo de agricultura orgânica. Essa boa recepção me animou e desde então, percebi que deveria tomar medidas de segurança, como por exemplo comunicar a empresa que cuida da circulação de transportes e pessoas que eu estaria realizando essa investigação poética neste local nos próximos domingos. Combinamos que eu viria no próximo domingo, bem cedo, para realizar a ação.

#### *Dia 12/11/2015 – Sexta-feira*

No dia 12/11, fizemos um encontro de amigos na minha casa. Um dos objetivos desse encontro era confeccionar a faixa que seria utilizada na etnoperformance. Nela escreveríamos

“Troco uma tapioca por um sonho”, “Kerayvotyre tapioca” e “Cambio una tapioca por un sueño”, respectivamente em português, guaraní e espanhol. Além desse cartaz que devíamos produzir, era um encontro para nos divertirmos, conversarmos, etc. Uma das pessoas que veio, foi um rapaz que havia morado com um tapioqueiro em São Paulo. Fiquei sabendo disso, quando comentei que o cartaz seria utilizado no domingo na etnoperformance “Troco uma tapioca por um sonho”. Comentei também que como não sabia fazer manualmente a massa para a tapioca, iria utilizar um tipo industrializado. No entanto, esse rapaz me disse que havia aprendido a fazer todo o procedimento com o polvilho e que me ensinaria a operação. Como resultado, passamos a noite conversando, bebendo e fazendo tapiocas. As primeiras tapiocas foram feitas por ele enquanto eu observava. Logo quem estava fazendo as tapiocas era eu. Em resumo, coloca-se uma quantidade de polvilho num refratário, depois acrescenta-se uma pitada de açúcar e sal para temperar. Mistura-se tudo. Após misturar esses ingredientes, ir colocando água até que a massa fique numa consistência úmida, porém solta. Deve-se ainda peneirar esse produto para que fique pronta para ser colocada na frigideira. O recheio da tapioca fica a critério e gosto de cada um.

### ***Dia 14/11/2015 - Sábado***

Este dia, comprei todos os ingredientes que eu havia imaginado utilizar. Como tendo a não comer carne, preferi fazer tapiocas lacto vegetarianas. Me preparei para fazer tapiocas salgadas e doces, de acordo com a preferência do transeunte. Fiquei até tarde da noite de sábado organizando todos os ingredientes. Eu estava nervoso e a cozinha toda suja de polvilho.

### ***Dia 15/11/2015 - Domingo***

Saí de casa atrasado, pois a feira começa ser montada a partir das 7h da manhã. Saí com bastante pressa, pois eu havia combinado com um amigo para que ele me acompanhasse durante essa ação, para fotografá-la ou auxiliar-me se surgisse algum imprevisto. Havíamos combinado de nos encontrar no caminho entre a minha casa e a feira. Ao chegar no lugar combinado ele não estava. Fui então até a feira e não o encontrei. Porém, ao chegar na feira, me dei conta que havia esquecido a frigideira onde eu fazia a tapioca. Então, fui até a casa do meu amigo e encontrei ele, também atrasado. No entanto, meu amigo tinha uma frigideira para emprestar. Minha primeira constatação foi que para se fazer a tapioca não se pode esquecer a frigideira. Ela é como o corpo ator, deve estar sempre presente. A frigideira é onde a fécula do polvilho adquire forma de tapioca.

Ao chegarmos na feira, o relógio batia 8h30. Eu estava muito preocupado com essa negligência. Rapidamente preparamos o espaço e em poucos instantes eu estava tapioqueiro.

Aos poucos, os olhares começaram a se dirigirem a mim. Eles confirmavam minha presença e se faziam curiosos sobre o que eu estaria fazendo ali. Digo isso porque ao inserir-me naquele espaço, algo passou a interferir ali. Muito lentamente e com bastante normalidade, a feira foi se tornando um espaço possível de estar. Essa situação era diferente da minha experiência de ator. Agora eu parecia estar mais vazio e passivo à ação/reação de quem passava. Eu havia decidido, durante o planejamento da etnoperformance, que eu aguardaria a aproximação. Obviamente, eu olhava para as pessoas, buscando agir como um feirante normal daquele espaço.

Algumas pessoas se aproximaram, algumas eram amigos que se aproximaram para ver o que eu estava fazendo ali, e aproveitaram para contarem seus sonhos/objetivos de vida.

Outras, eram desconhecidas. As reações eram as mais diversas. Algumas se aproximavam acreditando que eu era um tapioqueiro que estava ali vendendo tapiocas. Porém, ao contar-lhes minha proposta, havia um estranhamento. Algumas pessoas queriam participar, outras comentavam que era mais fácil pagar por uma tapioca, que trocá-la por um relato íntimo. O sonho/desejo dos transeuntes no cotidiano são joias que podem iluminar a vida em si.

Eu estava ali para entrar em contato com as pessoas, para observá-las, estudá-las e conseguir penetrar em suas intimidades. Porém, como pesquisador eu precisava me envolver e ao mesmo tempo buscar estar um pouco distanciado. Me dei conta que, quando nos aproximamos de um contexto muito diferente do que estamos habituados, podemos julgar mais que compreender. Digo isso porque no estande onde eu estava, havia uma caixa de som com música. Esta música não era o estilo que gosto de ouvir. A cada vez que eu precisava gravar um relato, pedia para baixar o volume. Intimamente gostaria que não houvesse música naquela circunstância, no entanto, quando eu baixava o volume, alguém logo vinha pedir para aumentá-lo. Essa situação já estava me deixando um pouco impaciente. Porém, entendi que naquela situação a música era um estímulo para os feirantes. A música trazia a alegria e que fazia parte da vida cotidiana de cada um/uma ali. Ao compreender isso, procurei dar menos importância a esse fato e passei até a desfrutar um pouco daquilo tudo.

No primeiro dia, gravei 06 relatos. A cada relato gravado, a pessoa assinava um termo consentindo a utilização de sua voz e imagem para a minha criação poética e epistêmica.

Ao final deste dia, os feirantes que estavam localizados mais próximos ao lugar onde fiquei, ajudaram a colocar meus objetos no carro e me convidaram para fazer parte do amigo secreto que seria realizado pelos feirantes no dia 10 de dezembro. Eu aceitei.

### ***Dia 22/11/2015 - Domingo***

O momento da preparação aconteceu como na preparação que já mencionei anteriormente. Agora eu já estava um pouco mais seguro em relação a produção da farinha da tapioca. Enquanto performer, não tinha a insegurança da 1ª vez, no entanto, tinha a insegurança da 2ª vez. Como eu havia ouvido os relatos gravados várias vezes durante a semana, estava querendo encontrar um local que a música que tocava na feira não atrapalhasse o entendimento daquele ato do repertório que estava sendo arquivado, durante a gravação. Em casa me dei conta que o que eu tinha era um recorte do repertório, porém agora era um arquivo. Enfim, pedi para utilizar um espaço que ficava dentro da Escola Municipal Padre Luigi Salvucci, onde os feirantes utilizavam os banheiros.

Agora então, durante cada momento de gravação, deixaríamos o espaço da feira e entraríamos, o transeunte e eu, num local mais reservado e íntimo. Neste segundo dia, vim sozinho para a feira. Ao chegar, alguns feirantes me ajudaram, outros mantiveram o olhar de longe.

Às 8h20, já estou pronto. Frigideira sobre a mesa. Percebia que havia uma certa organização em quem iria colocar música. Algumas pessoas haviam trazido pendrive com músicas. Mas eu já estava entendendo que elas eram um elemento de socialização, chegava a ser uma entidade naquele contexto. As pessoas que se aproximavam de mim, ao saber da etnoperformance, iam embora. Um homem de aproximadamente 35 anos disse ter ficado arrepiado ao saber do que se tratava. Disse-me que voltaria mais tarde. Neste dia, minha relação com os demais membros da feira já estava criada. Percebi que havia um conflito com uma senhora evangélica, a qual queria ler a Bíblia. Os demais feirantes queriam ouvir as

músicas. O rapaz que era um dos organizadores da feira precisou intervir. Depois, se aproximou de mim e disse que ali era um lugar de estabelecer amizades. Os conflitos deveriam ser resolvidos nas reuniões que acontecem nas quartas-feiras. Porém, com essa situação entendi que da feira podemos realizar um recorte das relações sociais do bairro. As histórias que ocorrem muitas vezes escapam dos olhares menos atentos a elas. Em cada gesto existe uma riqueza de saberes. Estes saberes são mantidos por códigos que somente os membros de tal comunidade compartilham. Um fato curioso que aconteceu foi o de uma mulher que aparentava ter 25 anos. Ao se aproximar ela me perguntou porque eu havia escrito a frase “troco uma tapioca por um sonho” em espanhol. Eu lhe respondi com a seguinte pergunta: Porque você acha? Ela se afastou sem me responder. Neste dia, gravei 06 relatos.

### ***No dia 02/12/2015 – Quarta-feira – Tive um sonho***

Eu estava iniciando o curso de teatro numa universidade qualquer. Enquanto os alunos chegavam iam se reconhecendo pelo olhar, se relacionavam. De repente duas pessoas e eu fomos levadas para outro espaço. Era um lugar com escadas de metal. Havia uma principal e muitas outras escadas acessórias. Ao chegar nesse local, encontrei com duas antigas professoras do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Elas começaram a nos orientar sobre como seria a montagem de “El Acompañamiento”. Cada um de nós tinha um papel em branco na mão. Neste papel, deveríamos escrever o título de livros que essas professoras indicavam para cada um de nós. No final, uma colega pediu para que eu escrevesse em seu papel qual o livro tinha sido indicado para o meu trabalho. No meu papel eu havia escrito o da Diana Taylor. Fui até uma estante procurar o livro e peguei um da Diana Taylor. Uma das professoras riu e disse debochadamente que aquele era um ótimo “tapa buracos”. Mas mesmo assim me sugeriu pegá-lo. Ele estava úmido, lembro que tinha uma fotos/imagens que a cada página que eu virava as fisionomias se tornavam mais nítidas, os detalhes iam sendo revelados. Acordei. Escrevi o sonho. Me dei conta que neste sonho, eu sonhava em ser ator.

### ***Na orientação do dia 17/12/2015 – Quinta-feira***

Durante o processo de pesquisa até o momento, eu havia partido da vontade de encenar o texto teatral *El Acompañamiento*, no entanto, após os primeiros registros dos relatos, meu encantamento foi tamanho que passei a pensar um trabalho que não fosse necessário me incluir enquanto ator/performer. Passei a desejar simplesmente propor uma instalação sonora, devido a riqueza dos relatos.

Nesta conversa, comentei sobre essa nova vontade e a Diana perguntou o porquê de eu não me incluir como ator/performer, já que essa era minha área disciplinar de conhecimento. Lhe contei que minha escolha era porque, no meu entendimento, as vozes seriam por si mesmas potentes, e eu queria deixar o protagonismo para elas. A Diana comentou que a escolha seria minha, porém ela não via nenhum problema de eu colocar o próprio corpo em cena. Ao sair da orientação, lembrei do sonho que havia tido alguns dias atrás. Porém, nessa altura do trabalho, eu estava tentando manter a ideia de um trabalho mais inserido no cotidiano, que ele pudesse ser lido como uma situação corriqueira do dia a dia da fronteira. Em geral, sempre saí das sessões de orientação com muitas ideias. Uma delas foi o entendimento de estar ouvindo diversas vozes. Não era somente a voz do dramaturgo (texto teatral), nem somente as vozes registradas pela etnoperformance (relatos gravados). A pesquisa era referente a minha própria voz (meu corpo), também havia a voz da teoria que eu estava lendo (referencial teórico), e ainda as vozes que fazem parte da minha vida íntima ou profissional (amigos e etc). O mais importante ao caminhar pelo território e encontrar quem

vive aqui é sair do confinamento acadêmico que os pesquisadores vivem, ou da torre de marfim onde os artistas se confinam. As orientações foram estímulos epistemológicos e criativos no desenvolvimento da pesquisa teórica e poética. Entendo que criamos uma simbiose de sensibilidade entre orientando e orientadora.

## **PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO EM CIUDAD DEL ESTE**

*Dia 16/03/2016 – Quarta-feira*

Nos próximos dias preciso realizar a etnoperformance no Paraguai. Estou inseguro, inclusive com a pesquisa. A crise me assusta, mas também me movimenta, motiva a produção e estimula novas reflexões. A angústia precisa ser controlada. Para ingressar no território paraguaio quero aprender algumas palavras em guaraní. Pelo menos dizer bom dia... Mba'éichapa...

Numa orientação no início de março, a Diana disse que eu preciso crer no que as pessoas dizem. Preciso escutar e depois produzir. Nesse momento de preparação li um livro que trata dos brasiguaios no Paraguai. A relação de autoridade que o brasileiro produz em relação à cultura paraguaia, do tipo: “Somos mais avançados e desenvolvidos”, ou também se existe um veículo com placa paraguaia os brasileiros já esperam alguma contravenção no trânsito, etc. Porém, muitos brasileiros possuem carros com placas paraguaias, já que houve um tempo que adquirir automóveis no Paraguai tinha custo mais baixo, além dos impostos serem mais baratos no Paraguai. Porém, será que esses dados representam a realidade? Num dos relatos gravados na feira da Vila C percebemos uma brasileira que viveu no Paraguai dizendo ter voltado ao Brasil porque aqui tem-se melhores condições e possibilidades para a educação dos filhos. Me parece que devido ao processo histórico, se criou um discurso e imaginário que reforça a contravenção e a delinquência que vem do Paraguai. O livro que fala dos brasiguaios, de José Lindomar C. Albuquerque esclarece um pouco nesse sentido. Existe, principalmente na região do Alto Paraná, grande colonização de brasileiros, os quais fundam cidades a partir da cultura brasileira e que menosprezam a cultura paraguaia. Além disso, podemos perceber diariamente que os brasileiros que vivem em Foz do Iguaçu, na sua maioria visitam o centro de compras de Ciudad del Este e se referem ao Paraguai como um todo, se baseando apenas na experiência desse local. Entendo que essas visões superficiais da cultura paraguaia contribui para gerar rivalidades culturais, casos em que a cultura brasileira é posta como superior a cultura paraguaia.

Meu primeiro passo no sentido de entender o território paraguaio foi ler este livro de Albuquerque e também fazer algumas aulas de guarani com a estudante Leidy Janaina Recalde, de nacionalidade paraguaia. Nos primeiros encontros expliquei o motivo do meu interesse pelo guarani neste momento. Expliquei que o objetivo principal era poder entender e dizer algumas palavras em guarani no momento da ação etnoperformática. Esse meu desejo de falar na língua guaraní era uma tentativa de não me impor como “ser cultural superior”. Por isso, aprender essa importante língua que se mantém viva até hoje. A Leidy explicou que eu poderia falar em português, já que, em geral, os paraguaios da fronteira falam guarani, espanhol, português e ainda o inglês (principalmente os que tem relações profissionais no comércio de CDE). No entanto, eu desejava aprender um pouco desse idioma e para tal tivemos em torno de 10 encontros, realizadas durante as manhãs de sextas, no Jardim Universitário. Sobre a etnoperformance, a Leidy me sugeriu uma pequena alteração, pois, segundo ela, se eu fizesse tal como na Vila C, poucas pessoas iriam se aproximar, já que o tempo do Centro Comercial de Ciudad del Este é diferente da Feira na Vila C. Nisso me sugeriu que eu deveria agir mais como um vendedor ambulante. A etnoperformance realizada

em CDE teve essa conversa como estímulo e foi devidamente apropriada para este novo local. Precisei confeccionar um novo cartaz, o qual era menor que o primeiro e eu podia transportá-lo com mais facilidade. Neste cartaz não utilizamos a frase em português, somente espanhol e guarani. Em relação à produção das tapiocas, precisei produzir algumas que levaria numa bolsa térmica, sendo que eu mesmo poderia transportá-la.

### **Dia 24/06 – Viernes – Ciudad del Este**

#### **Ingredientes da Performance**

- Bolsa térmica;
- 5 tapiocas salgadas;
- 5 tapiocas doces;
- Cartaz com a inscrição da etnoperformance;
- Gravador (utilizei tascam);
- Formulários de autorização de voz e imagem;
- Canetas;
- Caderno e caneta para anotações diversas.

A estudante Leidy me acompanhou nesse dia para auxiliar-me na comunicação, bem como atuar como mediadora do encontro.

Na chegada, os olhares já chamaram minha atenção. Se podia ler os lábios dos transeuntes lendo a inscrição do cartaz que eu transportava. Percebi que essa nova metodologia da etnoperformance estava mais adequada para este território que se mostra muito dinâmico e fluido. Por ser brasileiro, senti que consegui me comunicar e ter certa aproximação dos transeuntes. Diferentemente da Feira da Vila C, quando eu percebia um olhar dirigido a mim, eu fazia um sinal e me aproximava desse transeunte. Agora eu agia como um vendedor ambulante e não mais como feirante. As pessoas que participaram da etnoperformance demonstraram maior resistência em firmar sua assinatura no termo que me autorizava utilizar suas vozes e/ou imagens.

Nesta experiência, me senti mais livre e dinâmico já que não necessitava me fixar num ponto específico.

Neste dia, gravei 04 relatos. Achei que esses relatos haviam sido suficientes e dessa forma não precisamos fazer a etnoperformance pela segunda vez.

### **PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO EM PUERTO IGUAZU**

Na organização e produção desta ação, em Puerto Iguazu, solicitei ajuda para a estudante argentina Deborah Gier. Primeiro eu tinha escolhido o espaço da Costanera, que é um lugar onde as pessoas caminham, passeiam, etc. No entanto, a Deborah me disse que na Costanera existem muitos turistas e os moradores locais utilizam mais as praças. Por isso, escolhi a Plaza San Martín. A própria Deborah me acompanhou durante a ação. Preferi o entardecer, já que faríamos a intervenção num sábado; gostaria de experimentar um propor um horário onde existisse bastante movimentação de pessoas na praça.

## *Dia 09/07 – Puerto Iguazu*

### Ingredientes da Performance

- Polvilho azedo ou farinha de tapioca pronta;
- Sal e açúcar;
- Ingredientes para recheio (a escolha);
- Fogareiro;
- 1 mesa;
- 2 bancos;
- Cartaz com a inscrição da etnoperformance;
- Linha para fixar o cartaz;
- Gravador (utilizei tascam);
- Formulários de autorização de voz e imagem;
- Canetas;
- Caderno e caneta para anotações diversas.

Neste dia comemora-se a Independência da Argentina. Havia muita movimentação na cidade e, principalmente, na praça. No início da noite teria shows comemorativos e diversas intervenções artísticas. Teríamos muito ruído neste local. Fiquei um pouco preocupado. Escolhemos um local que parecia ter boa visibilidade. Já ao montar meus objetos, fixar o cartaz entre duas árvores, percebi os olhares sendo dirigidos à nossa ação (Deborah e eu). Quando a ação começou, logo as pessoas se aproximaram e queriam saber o que era aquilo. Diferentemente dos locais anteriores, agora a ação era vista mais como um objeto para ser visto, pois algumas pessoas se colocaram para assistir o que estava acontecendo. Em momentos, formou-se uma pequena fila para participação na etnoperformance.

Neste dia, gravei 05 relatos.

### **Reflexões Etnoartista**

Pensar a etnografia como uma possibilidade de incluir o corpo, de forma poética, na escritura das ciências sociais, valorizando a troca de experiência e o território a partir de uma cartografia dos sonhos. A feira é um local onde narrativas acontecem, tempos se entrecortam, situações se atravessam. Pessoas se olham e estabelecem contato, revelam hierarquias. São trocas profundas. Elas ocorrem de forma passageira, e em seguida, o fluxo natural do cotidiano volta à normalidade.

Quando comecei o mestrado não conseguia perceber como os caminhos propostos sofreriam inúmeras alterações. No início, imaginei que ia fazer uma pesquisa densa sobre o significado das palavras de Gorostiza e depois montar a peça buscando entender essa relação com o território da Tríplice Fronteira. Ao ouvir os relatos do cotidiano, minha vontade era criar um produto sonoro, que valorizasse as diversas vozes. Com a performance oral mediada pela tecnologia, um mundo inimaginável se abre diante de meus olhos. Uma janela que me foi aberta pela interdisciplinaridade. Posso investir na busca de novos procedimentos e produtos já que os suportes de registro podem ser alterados. As artes e as ciências sociais, principalmente a antropologia, convergem para a solução de antigos problemas. Essa convergência, ao nosso ver, se torna mais adequada e pode contribuir com as necessidades epistemológicas contemporâneas. O tipo de participação aberta pela etnoperformance atrai o

olhar do transeunte e dos feirantes. Ela age na liberdade individual de participação ou de não-participação. Solicita que o transeunte complete o movimento iniciado pelo etnoartista.

A etnoperformance é uma prática de reflexão, mas também é um mecanismo sensível para a investigação. É a arte requerendo seu espaço na construção do saber e ampliando as formas mais tradicionais de se fazer pesquisa em humanidades. Será que no ato da performance o receptor joga com a verdade? Se torna mais próximo? Fala de coisas que não responderia numa entrevista? Isso pode ser bom para um tipo de pesquisa que considere o que é dito e o indizível, o visível e o invisível como parâmetros. Será que a etnoperformance transcende/borra a fronteira que separa o entrevistador do entrevistado? Quem eu era no imaginário daqueles seres? Artista? Unileiro? Estudante? Pesquisador? Amigo? Estrangeiro? Fazer tapioca é um comportamento restaurado. Fazer teatro também. Ambas as práticas exercitam a arte do fazer e conjugam a ação. Porém estética e politicamente ocupam lugares distintos. Na feira existe a tapioqueira real, e eu. Como será que as pessoas veem isso? Lembrando que o texto de Gorostiza foi escrito num momento ditatorial, poderíamos entender esse texto como alternativa para viver e experienciar a amizade e, desse forma, estabelecer um lugar do possível, do encontro e da confiança.

## **DRAMATURGIA DE FRONTEIRA**

### ***Diário de bordo 10/10/2016***

Agora é o momento de iniciarmos outro tipo de escrita. Uma escrita espacial. Aqui um espaço pode se revelar e ser inscrito por meio do movimento corporal, das relações que surgem das tensões e relaxamentos transcendentais as significações. Um espaço e um tempo que permite um respiro, ou um outro tipo de produção, agora tendo como materialidade o corpo. A ideia é começar pela investigação técnica do contato improvisação e aos poucos ir incluindo na prática corporal as vozes tratadas nos capítulos I e II. O meu corpo entra com mais dilatação, com vistas a experimentação técnica e sensível, mais atento as funções do pedagogo, encenador e ainda ator/performer. O corpo do Thiago entra como parceiro. Este se tornou mais um importante colaborador desta investigação. Neste trabalho, tanto eu quanto o Thiago criaremos um diário de bordo, onde relataremos nossa experiência e sensações, dificuldades e conquistas, bem como as imagens que possam surgir da prática.

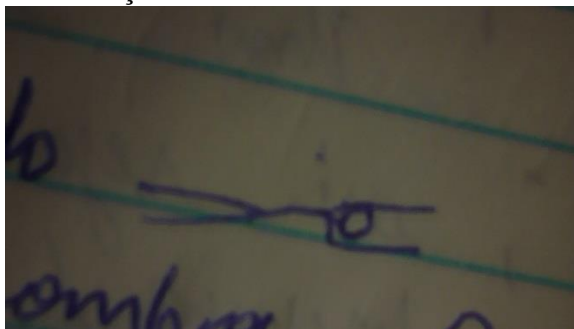
Nos organizamos para manter encontros nas terças, quartas e sextas (das 9h as 12h), na Esquina Cultural (Rua Rui Barbosa, 333 – esquina com a Minas Gerais – Centro, Foz do Iguaçu).

### ***Dia 11/10/16 – Terça-feira***

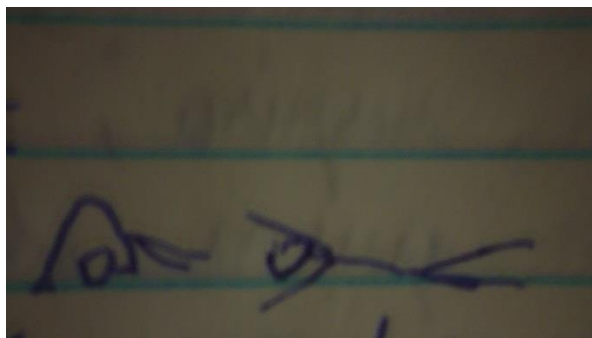
- Deitar e soltar o peso no chão: Em toda a prática busca-se conscientizar a relação do corpo com o chão. Os diferentes pontos do corpo que tocam o chão promovem o equilíbrio. Quanto menos pontos, mais equilíbrio. Portanto, em todos os exercícios posteriores tratamos o chão como um aliado, um suporte para o movimento. Buscamos também executar os movimentos tendo como suporte a estrutura óssea. Baseando-se em leis da física para se mover, individualmente ou em duplas, evita-se o excesso de esforço muscular na prática. Em toda a prática busca-se conscientizar a relação do corpo com o chão. Os diferentes pontos do corpo que tocam o chão promovem o equilíbrio. Quanto menos pontos, mais equilíbrio. Portanto, em todos os exercícios posteriores tratamos o chão como um aliado, um suporte para o movimento. Buscamos também executar os movimentos tendo como suporte a

estrutura óssea. Baseando-se em leis da física para se mover, individualmente ou em duplas, evita-se o excesso de esforço muscular na prática.

- Rolamentos – deitados: São quatro tipos de rolamentos desse tipo. O primeiro o corpo fica totalmente relaxado (sem ossos) e deve-se rolar o corpo como um todo. Todo o corpo de engaja para rolar. O segundo tipo, o movimento parte do quadril e o restante do corpo relaxado vai sendo mobilizado no movimento. O terceiro tipo o movimento é iniciado pelo dedo indicador dos pés (direto e esquerdo alternadamente). O quarto tipo deve-se tirar do chão as pernas, os braços e a cabeça e fazer o rolamento de forma fluida e contínua.



- Rolamentos sobre os ombros: Apoiar a ombro no chão e controladamente rolar desse ponto em direção ao quadril. Cria-se uma linha imaginária no corpo que toca o chão, desde o ombro até o quadril. Deve-se buscar a fluidez, controle dos movimentos, evitando quedas e rupturas.

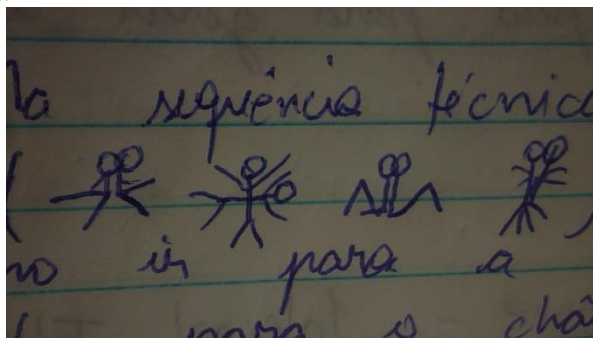


- Rolamento espacial – Rosa dos Ventos: Nesse rolamento, busca-se desenvolver a noção do corpo no espaço, passando por posições do corpo que remetem a imagem da rosa dos ventos.



- Rolamentos em duplas/Rolamento de chão 1: Sentados costas com costas, mantendo as pernas afastadas e estendidas. Um inicia o movimento de levar o troco para o chão, ficando de decúbito ventral. O outro segue esse fluxo de movimento, escutando os pontos que estão

em contato e tentando entregar o peso no corpo do parceiro. Após um instante de percepção do peso do outro, quem está em baixo segue o movimento de rolamento, agora pelo chão, fazendo com que o corpo que antes estava sobre o seu, fique ao seu lado. A partir de então rola-se até que ambos corpos fiquem outra vez com as costas juntas e então inicia-se o movimento para sentar. Utilizar o peso e contato do outro corpo para não fazer precisar tensionar a musculatura.



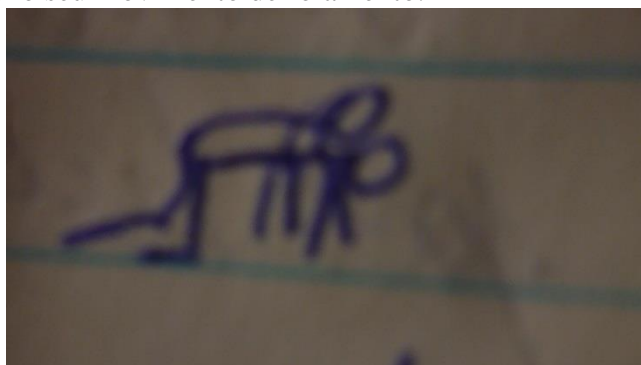
- Rolamento de chão 2: Sentados lado a lado, o toque é na lateral do corpo, mantem-se as pernas estendidas e afastadas. Um inicia o movimento de levar a cabeça para entre as pernas do colega e com isso vai ficando com o quadril apoiado no peito do colega e com os ombros no chão. Os braços ajudam desde o início no apoio e equilíbrio. Na continuidade desse movimento, o quadril passa para a outra lateral do colega, voltado a posição inicial. Agora é a vez do outro corpo experimentar esse movimento.

- Rolamento de chão 3: Sentar e afastar as pernas. O outro senta entre as pernas do colega, mantendo-se bem próximo ao seu corpo. Fazer um rolamento juntos que modo que um dos quadris fique em cima do outro. O fluxo segue até voltar-se a posição inicial.

- Rolamentos do tipo mesinha: Nesta série, o corpo rola sobre o corpo do outro num nível médio no espaço (altura média do chão).

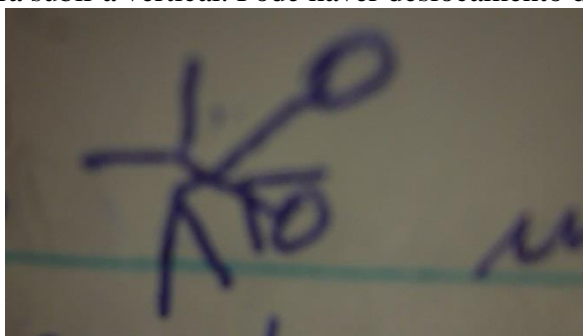
- Mesinha 1: Uma primeira pessoa fica com joelhos e mão no chão, como uma mesa. As costas é parte de cima da mesa. O segundo colega se coloca na lateral, da mesma maneira. Quando estiverem com o máximo de conexão física, o segundo colega inicia o movimento de subir o quadril e colocá-lo sobre a mesa. Na sequência, o segundo colega deve ficar com as costas em contato com costas do primeiro colega (mesa). Seguir o movimento até ter rolado para o outro lado do corpo do colega. Agora é a vez do outro iniciar o movimento.

- Mesinha 2: Uma primeira pessoa fica com joelhos e mão no chão, como uma mesa. As costas é parte de cima da mesa. O segundo colega se coloca na lateral, da mesma maneira. Quando estiverem com o máximo de conexão física, o segundo colega inicia o movimento de subir o tronco, apoia a barriga nas costas do primeiro colega e continuar indo com o ombro em direção ao chão, sem deixar o corpo cair. Se reorganizar até ficarem na posição inicial para o colega um executar o seu movimento de rolamento.

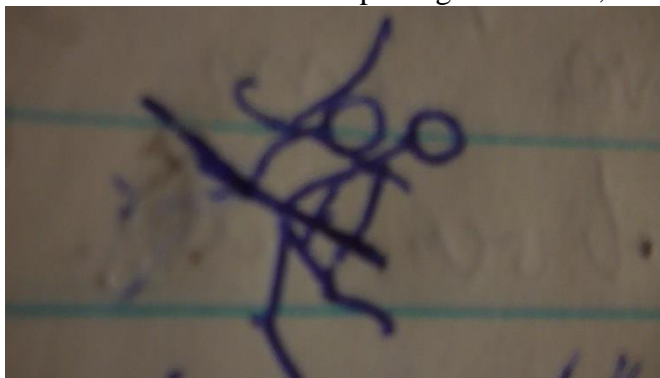


- Mesinha de pé: A mesinha fica num plano mais alto em relação ao chão. Agora a mesinha é sustentada pela base das pernas. Por isso se torna mais instável/dinâmica.

- Mesinha de pé (1) posição do cavalo: Um se coloca com as mãos nas coxas, as pernas afastadas para aumentar a base do corpo (posição do cavalo), criando uma base de sustentação pela lombar (projetar levemente para aumentar o suporte). O segundo coloca seu centro sobre esse apoio e brinca de girar/escorregar/rolar sobre a lombar e coluna. Ao subir pela coluna em direção aos ombros, o colega vai dialogando com os pontos que estão tocando e arredondando a coluna para subir a vertical. Pode haver deslocamento da base.



- Mesinha de pé (2): O primeiro se coloca no centro da sala, com as mãos nas coxas, as pernas afastadas para aumentar a base do corpo. O segundo caminha até onde está o colega um e faz um giro, colocando suas costas nas costas do colega, devendo tirar os pés do chão e rolar para o outro lado, quando recoloca novamente os pés no chão e continua caminhando. Pode-se fazer esse exercício com mais velocidade. Após algumas vezes, trocar os papéis.



- Prática livre: praticar livremente os exercícios anteriores atento ao equilíbrio e desequilíbrio do corpo. Se em contato, perceber os momentos em que o desequilíbrio é o onde se inicia o fluxo do próximo movimento.

- Massagem: momento onde podemos trocar massagens. Este momento é muito prazeroso. Em algumas práticas, pode-se realizar a massagem no início do trabalho técnico.

- Leitura do texto *El Acompañamiento*.

Observações do dia:

Excelente começar o dia quando se pode trazer o corpo para o foco da atenção. Trabalhamos mais os elementos técnicos. Estamos descobrindo nossos encaixes. Estamos entrando em conexão. Utilizamos música o tempo da parte técnica: Artistas: Chill Out / Plantrae live full. Durante a leitura do texto foi interessante ouvir a voz do Thiago. Nossa leitura revela que nosso espanhol é muito regional, ou seja, falamos portunhol. No final do

encontro, conversamos sobre situações que nos impeçam de realizar os nossos sonhos. O Thiago me falou sobre o seu sonho. Hoje ele disse estar vivendo o sonho da arte (teatro).

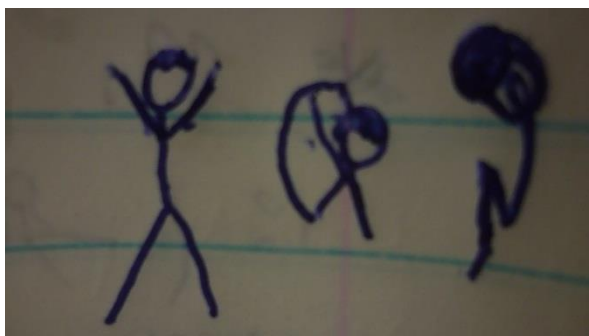
Porém, o tempo e a vida da cidade se tornam obstáculos. Comentei que ele pode transformar isso em uma cena teatral ou performática. Uma escritura do seu corpo no espaço. Começamos bem, já tivemos algumas ideias. Porém, importa mais estarmos abertos e atentos ao que surge dos encontros. O nosso trabalho poético deverá nascer deste processo técnico / criativo. (Assim eu espero!). Corporalmente precisamos integrar o movimento com a respiração. Eu preciso trabalhar mais a fluidez dos movimentos e o Thiago a leveza do quadril, já que ele ainda não consegue controlar e sustentar o peso do quadril.

### ***Dia 12/10/16 – Quarta-feira***

Ao chegar comentei que precisávamos acrescentar na prática um exercício para trabalhar a conexão respiração/movimento. Descrito a seguir:

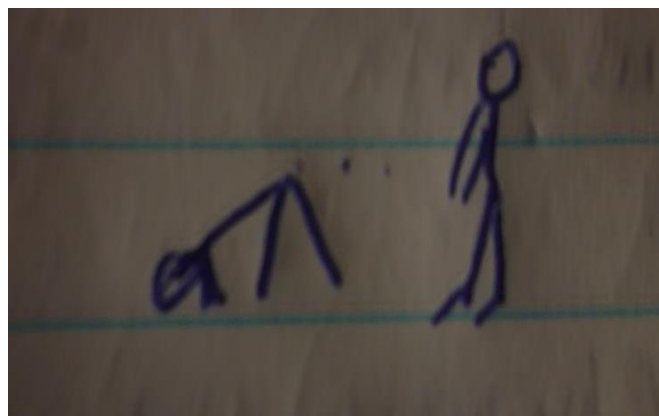
- Deitados em decúbito dorsal com as pernas e braços bem afastados do centro do corpo. Soltar o peso. Concentrar na respiração e soltar o peso do corpo no chão. Após alguns instantes incluir os movimentos. Com o ar nos pulmões inicia-se a expiração e em seguida engajam-se os movimentos que partem do ventre. Ir acionando aos poucos toda a lateral direita do corpo (braços e pernas até a ponta dos dedos), que vão deslizando pelo chão e girando o corpo para a esquerda até ficar na posição fetal, deitados em decúbito lateral e ficando totalmente sem ar (contraído). Ao iniciar a inspiração, o corpo volta a posição inicial (decúbito dorsal), buscando se expandir ainda mais que da primeira vez. Fazer o mesmo, porém para o outro lado.

- Idem o anterior – porém continua-se o movimento até poder sentar sobre os calcanhares e manter a cabeça relaxada à frente (testa tocando o chão, ou mão em baixo da testa). Voltar a posição inicial, sempre percebendo que o ar é que dá início a contração ou a expansão do corpo.



- Idem o anterior – no entanto continua o movimento até o tronco ficar apoiado nos joelhos, cabeças descansa sobre as mãos (desenho 3 da figura acima). Voltar a posição inicial. No caso, continua o movimento até voltar à posição deitado de decúbito dorsal como no primeiro desenho da figura acima.

- Idem o anterior – Da posição apoiado nos joelhos, cabeças descansa sobre as mãos (desenho 3 da figura acima), elevando o quadril em direção ao teto (para cima pelo quadril, mãos e pés empurram o chão). Retornar a posição inicial.



- Idem o anterior – Caminhar com as mãos em direção aos pés e transferir o peso do corpo para os pés. Desenrolar a coluna até ficar de pé como no segundo desenho da figura. Voltar tudo até a posição inicial, como se pudesse rebobinar todos os movimentos até ficar deitado de decúbito dorsal. O movimento deve seguir o fluxo da respiração, até que ambos estejam conectados (Movimento de fechar o corpo com expiração; movimentos de abrir o corpo com inspiração).

Depois deste trabalho, continuamos praticando os outros exercícios. Eu havia colocado como meta do dia, explorar os giros nas costas nas mesinhas. Utilizar o peso para gerar movimento. Fizemos toda a prática com foco na respiração. São os movimentos dos pulmões que iniciam os demais movimentos do corpo no espaço. O Thiago ainda tem dificuldade em se posicionar espacialmente com precisão (lateralidades, frontalidades, etc.), o seu corpo ainda está nessa busca.

No rolamento de chão 1, descobrimos que no momento de estarmos costas com costas, podemos flexionar as pernas e apoiar a planta dos pés no chão. Ao fazer isso conseguimos criar uma estrutura para subirmos (ficar de pé) e voltarmos ao chão. Isso foi uma grande descoberta, pois eu não havia feito isso dessa forma.

Nos exercícios de mesinha de pé, trabalhamos mais atentos as ações de rolar/girar sobre as costas do outro. Exploramos o equilíbrio e o centro com centro. Ainda temos muito medo de cair no chão, inclusive porque o chão é de piso e pode machucar.

Observei que toda a sequência técnica foi mais fluída que ontem. Isso demonstra que estamos progredindo.

Tive a vontade de pedir uma cena/partitura onde cada um de nós pudesse demonstrar, pela relação do corpo no espaço, a impossibilidade individual de sonhar. Também surgiu o desejo de investigarmos ações de amigos, movimentos e gestos de amizade.

Utilizamos música o tempo da parte técnica: Artistas: Estas Tonne (Internal Flight) e Alexander Desplat.

### ***Dia 14/10/16 – Sexta-feira***

- Repassamos todo treinamento técnico - Para facilitar a escrita e evitar repetições, chamaremos de treinamento técnico os exercícios descritos, de forma detalhada, nos dias anteriores.

Hoje ficamos explorando bem os exercícios da técnica. O Thiago comentou algo sobre fazer uma escrita geral sobre a prática em seu diário. Eu comentei que seria mais interessante relatarmos os detalhes, as especificidades, o que era pessoal e intransferível.

A partir da minha experiência, acredito que nestes três dias de prática estamos

conseguindo evoluir muito e compreender nossos corpos nos exercícios. Em alguns momentos, percebo que existe uma ampliação da presença física e grande entrega nos exercícios. É como se o pensamento fosse o corpo e o corpo fosse o pensamento, que o corpo fosse escuta, expressão e presença... Os exercícios que ligam respiração e movimento auxiliam na conexão mente/corpo/movimento em relação ao outro. A escuta é um ato de organicidade para a relação/encontro/contato. A respiração e escuta geram organicidade.

Utilizamos música o tempo da parte técnica: Artistas: Ektoplazm (Greatest trips) / Astor Piazzola (libertango) / Apache e Enya.

*Tarefa:* Criar em um minuto uma partitura de movimentos/ações onde o corpo demonstre a impossibilidade de sonhar, as censuras, etc. Devemos ter em mente o corpo em relação ao espaço, com vistas ao performático. A apresentação dessa partitura seria para a próxima sexta-feira (21/10).

### ***Dia 18/10/16 - Terça-feira***

- Respiração e movimento;
- Rolinhos de chão;
- Improvisação no exercício no rolamento de chão 1 – Podíamos criar algumas variações ou explorar melhor o contato em cada ponto do exercício, podendo fazer um desvio da sequência e encontrar outros caminhos no corpo, buscando pontos, rolando, subindo e descendo. Foi uma investigação de possibilidades de movimentos tendo o outro como apoio/estímulo/contato.

Coloquei que podíamos aproveitar o relaxamento e o apoio do outro corpo para facilitar a execução e ampliar a sensação de prazer.

Hoje não fizemos todo trabalho técnico, mas foi muito interessante a parte do improvisado. O Thiago comentou que também havia achado interessante a improvisação. Para amanhã, precisamos trabalhar alguns exercícios mais dinâmicos, pois estamos entrando num clima de lentidão.

Utilizamos música o tempo todo: Artistas: The Aurora Principle.

### ***Dia 19/10/16 – Quarta-feira***

- Caminhada solta – Enquanto caminha, manter o corpo todo solto. O princípio da caminhada pode ser iniciado com pequeno desequilíbrio do quadril. O olhar está aberto, mas não precisa observar nada, só deixa as imagens entrar na retina, sem querer fixa-las. O olhar vê, mas é como se não precisasse olhar nada. Se houver encontro/contato, pode-se manter ou não, o importante é investigar o corpo em trânsito.
- Caminhada em dupla – Colocar a mão um pouco abaixo da lombar do *partner* e seguir os movimentos dele mantendo o toque. Deve ser um tipo de contato que não induza o colega a nenhuma direção. O objetivo é acompanhar um único ponto de contato e investigar todas as possibilidades que isso gera. Neste exercício, apesar de tocar com a mão, quem segue o movimento é o quadril. Trocar os papéis.
- Momento de improvisação a partir do exercício anterior.
- Deitados em decúbito dorsal – Num primeiro momento estar com o peso totalmente entregue para o chão. Corpo abandonado. Num segundo momento, distanciar centro de peso do chão (cabeça, peito, quadril). As mãos e pés agem como patas de lagarto e agarram o chão e dão estabilidade. Trabalhar na dificuldade. Assumir a imagem do lagarto, seus movimentos,

etc.

- Improviso em dupla - investigar a variação de tônus corporal.

Percebemos que quanto menor o tônus, maior é o fluxo e o peso. Quando o tônus aumenta, o controle também aumenta, existe maior sustentação do peso.

- Rodopio no chão – Para esse exercício deita-se em decúbito ventral. O corpo assume uma posição de retroflexão da coluna e pernas e as pernas são lançadas para a frente, propondo um fluxo para o movimento. A ideia é finalizar sentados sem tocar com pés e mãos no chão. Ficar somente com os ísquios tocando o chão. Trabalha o tônus, o fluxo, equilíbrio e desequilíbrio.

Fizemos uma pausa para escrever nossas percepções. Percebi meu corpo presente, vivo, arejado, maior e concentrado. A atenção e consciência que a prática do C.I. gerou na percepção é fantástica. Com essas sensações, me senti pronto para iniciar a vida cotidiana, ou a vida criativa, ou qualquer vida de forma potente.

Recomeçamos propondo uma prática técnica e criativa sem utilizarmos palavras para nos entender. Devíamos refazer a sequência técnica dos outros dias, porém de forma fluída, sem explicar antes e ainda assim nos entendermos. Como o início de trabalho era mais individual, foi mais fácil. No momento de iniciarmos os rolos em duplas é que tivemos uma espécie de “branco”, um lapso. Eu estava pronto antes. Eu fiquei um tempinho esperando por ele. Nesse momento minha mente começou a “emitir algumas autocríticas”, algumas angústias e dúvidas surgiram, etc. Tive insegurança de ficar parado no vazio. O Thiago parecia conectado com seus movimentos. Porém, logo ele veio e deu-me o toque de suas costas. Daí o fluxo voltou e a “mente” foi descansar. A fluidez se fez presente até o final do trabalho. Ao ficar em silêncio exercitamos outra forma de comunicação que não seja a da fala. Sem a palavra, todos os pequenos sinais do corpo comunicam. O corpo se torna comunicação; cria estratégias para realizar seus objetivos e desejos. Tirando a palavra do corpo, ele se torna mais livre e sábio. Nossos corpos estão se entendendo bem. O Thiago é pura experimentação, y eso me gusta! Mas não podemos perder o princípio do contato: escuta, improvisação, compartilhamento de peso, equilíbrio e desequilíbrio. Estamos muito mais conectados e concentrados. Percebemos melhor o contato e a escuta está sendo desenvolvida. Existem momentos que algum de nós vai sozinho no movimento e não espera o corpo do outro para fazer juntos e nisso perdemos o contato.

Podemos ainda investir mais na observação da tensão e do relaxamento, do fluxo e do controle, da ordem ou do caos.

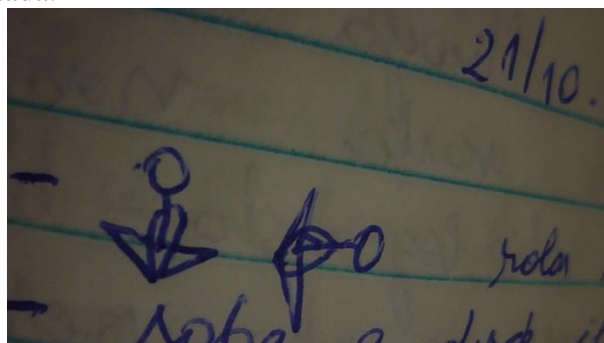
Thiago precisa dominar o peso do quadril!

A técnica tem se mostrado muito importante para entendermos o corpo e o próprio C.I.

Utilizamos músicas em alguns momentos: Artista: Estás Tonne (Road of Utopia).

### ***Dia 21/10/16***

- Sentados – As plantas dos pés se tocam. As mãos seguram os pés. Cair lentamente para um dos lados, tocando com a lateralidade no chão, passando pelas costas, pelo outro lado e voltando a posição sentada.



- Sobe e desce iluminando – Nesse exercício utilizamos bastante o corpo como espiral. De forma circular vamos do solo até a verticalidade e retornamos ao solo. É como se tivéssemos um farol no ventre que ilumina longe! Manter sempre o farol iluminando! A tridimensionalidade do corpo traz equilíbrio, segurança e estabilidade aos movimentos.
- Respiração e movimento – Trabalhamos do lento ao rápido. Quando estiver de pé, voltar ao chão em uma única respiração, um único movimento. É quase o princípio de uma queda!
- Demais treinamento técnico.
- Mesinha de pé (posição do cavalo) – O primeiro se coloca dessa forma e o segundo deve se aproximar e transferir aos poucos o peso de seu centro para a lombar do primeiro (tocando a região do umbigo na lombar do colega), evitar movimentos bruscos e choques. Primeiro buscar uma posição confortável e estável a ambos. Quanto o segundo se sentir equilibrado, pode variar o tônus do corpo (estendendo os membros ou relaxando) porém buscando rolar na coluna do colega em direção aos ombros. Experimentar os princípios dos rolamentos individuais no chão (sendo comandado pelo quadril, pés, todo corpo). Ao perder a estabilidade, escorregar pelo corpo do primeiro até sair do contato de forma gradativa e sem rupturas. Tocam os papéis.
- Improvisação do exercício anterior, dando atenção a poder deslocar-se com o colega na lombar. Também podíamos propor variações de níveis, entrar bem em contato e voltar a posição de pé, trocando quem está suspenso. Buscar manter quadril com quadril durante esse trabalho.

Esse trabalho foi incrível tecnicamente. Eu estava com uma dor na lombar, fiz mais de leve. Porém estamos desenvolvendo muito a escuta. Nossos corpos dialogam bem. Sinto um enorme carinho pelo seu corpo. É um afeto de pele, músculos e ossos. É um afeto de peso. Não é um afeto fetichoso!

Mostramos as performances individuais

## THIAGO

Um corpo agachado. Olha para fora e fica de pé. Ao ficar de pé, coloca um casaco imaginário. Olha para o espaço onde o corpo estava pela primeira vez e faz um gesto de censura. Seu corpo assume esse lugar no espaço. Um corpo que sofre e sente uma dor íntima. Tenta sair dessa sensação, porém o que está fora lhe causa angústia. E o corpo volta ao seu sofrimento solitário. Mais uma vez retorna ao externo. Porém o que está fora lhe aprisiona. Isso acontece até o momento que a sua própria roupa vira uma mordaca. Ele continua sua vida (movimento) como no início, no entanto, agora com a mordaca. Faz isso duas vezes e fica de frente olhando para mim. É o mesmo corpo de dá as ordens e que sofre com essas ordens. Os níveis espaciais mostram diferentes identidades do mesmo ser.

## ANDRÉ

Deitado em posição fetal, dormindo. Acordo com o som de um despertador. Pego o despertador e olhando em torno começo a girar o ponteiro do relógio em sentido anti-horário. Pareço querer voltar no tempo. Em princípio o tempo controlava o meu corpo. Agora o corpo controla o tempo. Pega uma seringa imaginária e retiro o próprio sangue, como se houvesse algo nele que me impedisse de viver o sonho. Ao retirar o sangue, fiquei olhando para o Thiago, sorrindo.

Conversamos um pouco sobre como cada um havia percebido essa partitura e decidimos continuar investigando ela nos próximos encontros. Acreditávamos que elas estavam relacionadas com o texto teatral e podiam ser uma ligação entre as personagens e nós.

### ***Dia 25/10/16 – Terça-feira***

- Treinamento técnico – Tivemos como foco, o ritmo e o peso dos centros (quadril, peito e cabeça). Isso fez com que houvesse fluidez e o peso auxiliava no início do próximo movimento.

- Quedas – Começamos a experimentar maneiras de cair. Individual e depois em duplas. Cair e ajudar a levantar investigando ações e gestos de amizade e companheirismo.

A conexão com a respiração e movimento, como estamos trabalhando aqui, propõe uma troca de níveis espaciais de forma muito dinâmica e física em relação a gravidade (chão). Experimentamos as quedas e o que reverbera delas no nosso corpo.

Enquanto preparador do ensaio, crio imagens que talvez possam me influenciar no trabalho que executo enquanto performer. Existe como separar essas distintas identidades? Posso verificar isso na prática?

Ainda estou com um pouco de dor na lombar. Não senti que essa dor tenha sido causada neste trabalho. Penso que tenha sido realizando algo no cotidiano, de forma inadequada, sem estar atento ao meu corpo. Aqui estou muito atento ao corpo e isso gera mais segurança, apesar dos movimentos trabalharem o risco.

Em relação a queda, entendi que ela pode ser o impulso que faz o próximo movimento iniciar. Uma coisa leva a outra, são inseparáveis. Há um momento que a própria queda leva para cima outra vez. Ela é algo “de morte” mas também de “vida”. A queda é a potência do recomeço! Nela podemos experimentar o momento do vazio, o que está na fronteira e habita a limiar entre o que finaliza e recomeça. A queda pode gerar muitas metáforas.

- Manipulação – Experimentar os rolinhos de chão, porém em dupla. O colega oferece resistência aos movimentos de quem rola e que se movimenta. Depois isso se torna mais uma improvisação.

Eu iniciei manipulando o Thiago que parecia estar bem atento e entregue. Nossos corpos estavam muito juntos. Primeiro eu controlava os seus movimentos. Depois, de modo mais dinâmico e improvisado tirei ele algumas vezes do chão, pus meu peso em seu corpo, em sua estrutura. Cuidei dele como se fosse de mim. Ele ficou todo tempo presente e entregue.

Quando foi a minha vez, tentei estar entregue e presente. No início é difícil não se deixar influenciar pelo movimento do outro. Porém aos poucos o diálogo foi sendo estabelecido. O Thiago me moveu bastante. Descobriu vários encaixes físicos. Me elevou. Voei! Me senti abraçado, cuidado, amado!

Quando nos separamos vi outra presença ali. Nossos corpos eram outros. Quase não nos reconhecemos. Nossa presença havia se tornado gigante. Ocupávamos toda a sala. A atenção estava por todos os espaços. Me senti muito bem! A dor na lombar ainda se fazia lembrar.

Estou propondo que possamos fazer alguns encontros em utilizar música. Isso para não ficarmos muito dependentes desse estímulo. O Thiago reclama!

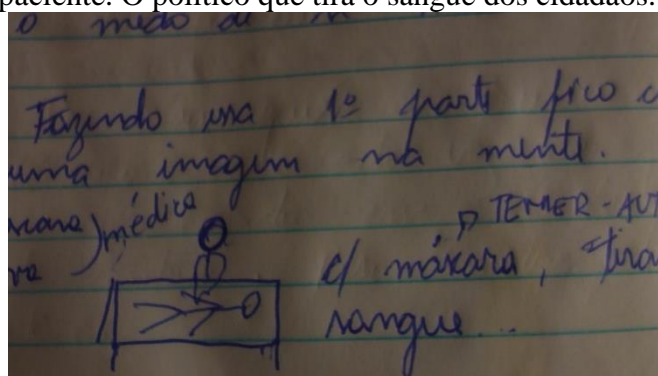
### ***Dia 26/10/16 – Quarta-feira***

O que o C.I. contribui para o performer? Propus que pudéssemos responder a essa pergunta no final.

- Treinamento técnico.
- Quedas.

A queda é incrível, penso que ela pode trabalhar ou gerar um sentimento que transcenda o medo de se machucar. Lembrei da performer Marina Abramovich quando fala que a dor é a possibilidade de transcender o medo da dor.

Fazendo essa primeira parte fiquei com uma imagem. Um corpo que tem autoridade age sobre outro corpo (deitado sobre uma mesa, aparentemente passivo). Imagem do médico que tira o sangue do paciente. O político que tira o sangue dos cidadãos.



Em vários momentos da técnica fechei os olhos. A escuta, a presença e o contato se intensificam. Temos o vazio e o risco! Enquanto praticado e performer o nível de consciência gerado pela prática é poderoso. Também o jogo e a noção do tempo presente. Se não estou no presente escutando e jogando o contato não acontece. Também sinto que existe uma certa neutralização do rosto e um aumento da expressividade do corpo como um todo. Estamos jogando com as possibilidades do corpo em relação ao outro corpo, ao tempo e ao espaço simultaneamente. Não preciso representar algo. É como se eu fosse um boneco, ou simplesmente uma presença. O meu “eu” se perde nesses movimentos. Sou uma presença com memórias, mas é como se não fosse meu corpo habitual e psicológica. Existe uma outra lógica, que é física. Isso tudo é materialidade e gera uma narrativa única e não-representativa. O movimento, a pausa, o contato e o erro contam alguma coisa por si só.

Por mais que eu treine a técnica, a cada vez ela precisa ser vivenciada em cada ponto de contato, em cada transferência de peso, em cada respiração, etc..

Objetos do texto que tem feito parte do nosso imaginário: smoking, armário, faca, mate.

Objetos das performances que tem feito parte do nosso imaginário: relógio, seringa, luva, torniquete, mesa e mordada.

Utilizamos música em alguns momentos: Artista: Man Of No Ego (web of life).

### ***Dia 01/11/16 – Terça-feira***

- Treinamento técnico.
- Respiração e movimento.
- Quedas (leve).

Os rolamentos ajudam a soltar o peso, estabilizam o corpo e aumentam a percepção do peso e dos pontos que oferecem apoio. Senti o quadril bem pesado. Da queda e do impulso da queda percebi mais claramente os três centros do corpo (cabeça, peito e quadril). Hoje focamos na brincadeira de inverter esses centros em relação ao espaço e ao corpo do outro, investigando a relação deles com a gravidade.

Da mesinha começamos uma improvisação que o utilizava o final de uma queda para iniciar a próxima mesinha. Sem pausas, sem início claro e sem finalizar. Era só continuidade e fluxo. Mantivemos o centro da bacia em queda e em contato com o colega.

Ao final propus uma improvisação que iniciávamos sentados lado a lado, sobre os calcanhares, primeiro ouvindo o toque que vem do outro. Quando um se move, o outro ocupa o espaço deixado vazio. E assim a improvisação se desenvolve.



Temos conversado sobre como será a estrutura do trabalho. Acho que temos que começar a utilizar o texto e quem sabe ouvir os relatos gravados durante os nossos exercícios. Pedi para o Thiago ler o texto teatral e escolher falas de *Sebastián* que tenham relação com ele e com a performance que ele criou. Também que se relacione com a impossibilidade de viver o sonho. Eu iria fazer o mesmo com as falas de *Tuco*.

Nos encontraríamos somente na próxima semana em razão de haver feriado do dia 02/11 (finados).

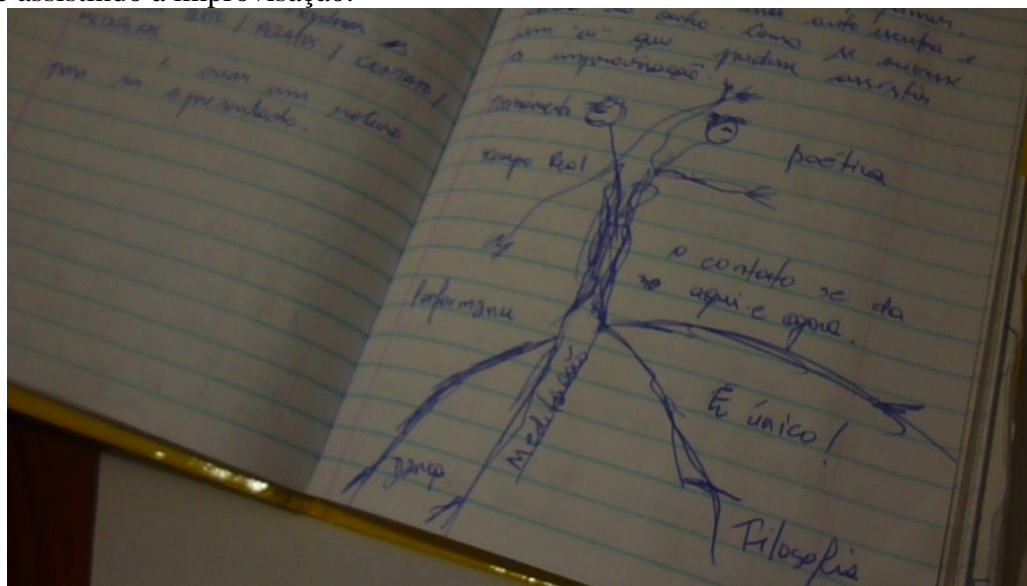
### ***Dia 08/11/16***

- Rolamentos.
- Respiração e movimento.
- Técnica mista – Temos misturado os exercícios que experimentamos até este ponto, ora enfatizando uns, ora outros.

Sinto que cada vez que não trabalhamos o corpo, voltamos a níveis anteriores. Fica mais difícil dominar os princípios técnicos. O Thiago estava ansioso (quer novidade!). Eu, ao contrário, penso que precisamos verticalizar nossa experiência em cada exercício e entender

melhor os princípios de cada um. Trabalhando do lento ao rápido, explorando a escuta, o peso e a relação com o outro. Talvez exista um “eu” André tentando controlar o “eu” do Thiago. Acho que estamos constantemente nesse jogo. Só vamos avançar quando não existirem essas imposições do ego e jogarmos um único jogo.

Hay que salir del yo íntimo y concentrarse en el yo que vive la frontera, en el contacto del yo-otro. Hoje, falamos sobre a necessidade que vive o ator / performer em relação a essa autoescuta e escuta do outro (alteridade). Devemos desenvolver uma capacidade de fazer e ao mesmo tempo testemunhar o que está sendo feito. Como se houvesse um “eu” que estivesse sempre assistindo à improvisação.



TEXTO – Lemos os trechos das falas que havíamos selecionado. Após o ensaio, cheguei em casa e, baseado na nossa leitura, fiz um recorte das principais falas para experimentarmos nos próximos ensaios.

Precisámos explorar os elementos: Texto e metáforas / relatos / contato. Disso espero termos um roteiro para ser apresentado em breve. Isso consistira em uma poética que inclua o texto como nosso relato, onde as múltiplas vozes e corpos gerem a escritura dramática que estamos buscando enquanto reconhecimento da Tríplice Fronteira. Como estou influenciado pela prática do C.I., a técnica tem agido no meu modo de ver os encontros aqui. Me parece que a investigação teórica aliada a esse momento prático tem feito surgir algumas imagens e reflexões que se revelam mutuamente. Por isso, entendo que não exista razão para trabalharmos teoria e prática de forma separada. Não estou me referindo apenas a teoria do C.I., mas sim que este momento tem revelado muito sobre cultura, contato cultural, sobre alteridade, sobre ética e política a partir da escuta do corpo.

#### ***Dia 09/11/16 – Quarta-feira***

O Thiago leu minha proposta de recorte do texto. Achou viável. A ideia era criarmos um monólogo de cada personagem mesclando com nossas ações da performance.

Em relação ao trabalho de montagem teatral, comentou que estamos juntando e sobrepondo textos, referências, corpos, signos, metáforas e etc.. No texto teatral tem duas vozes claras. Uma quer viver o sonho/loucura; a outra quer viver a lucidez e o progresso. Sonho é diferente de progresso? Mas o sonho não está ligado de alguma maneira ao triunfar?

- Treinamento técnico – rolinhos e mesinhas.

É muito interessante trabalhar a combinação do rolinho sem ajudar com as mãos e pés na mesinha número 2. A musculatura envolvida é outra, muito mais profunda. O Thiago suou muito. Quando terminamos essa parte ele disse: - *Eu querooo voar!*

- Continuamos rolando no chão, só que com a ajuda do outro. No caso, mover pelo quadril e o colega faz força contrária; depois os braços e pernas querem ficar e o colega puxa pelo quadril.

- De pé (cavalo) com giro – aproveitar a queda e impulso que a queda gera.

Comecei a fazer algumas aulas de canto com a estudante do curso de música: Yésica Eliana Machado. Estamos trabalhando com a canção *Viejo Smoking*.

### ***Dia 11/11/16***

Hoje chegamos e conversamos sobre política, sobre arte, sobre o corpo. Viver é respirar, comer e se expressar. A política atual tende a ser um show, um texto performático, idem a arte. Ao contrário, nós estamos tranquilos tomando mate e experimentando o silêncio que havia surgido com esse diálogo. Ficamos um pouco ali e depois propus experimentarmos a parte do treinamento técnico utilizando vendas nos olhos.

A experiência sinestésica foi muito profunda. Sem a visão o corpo e o espaço se tornam mais misteriosos, eles nos enganam. É como se não fossem os mesmos de sempre, que adquirissem novas proporções. Fizemos um contato muito sensível. A escuta aumentou muito! Foi muito doida essa experiência... Ficamos no mínimo uma hora sem utilizarmos o recurso da visão. Claro que exercitamos a visão interna, a memória e a precisão do corpo no espaço em relação ao outro. Na técnica exploramos nível baixo (chão), nível médio (mesinhas) e nível alto (cavalo e voos). A sensação foi maravilhosa!

Mais no final, começamos um diálogo dos textos que já estávamos decorando. Teve momentos que pareceram gerar imagens e situações interessantes. Mas como o texto ainda não está totalmente fixo, não conseguimos nada surpreendente.

Hoje entendi a importância de podermos ficar de olhos vendados durante o texto espetacular, ou seja, na proposta de arte-ação a ser apresentada ao final da pesquisa.

### **Dia 16/11/16 – Quarta-feira**

- Treinamento técnico.
- Caminhada solto.
- Improviso de olhos vendados.
- Treinamento na grama.

Tínhamos como objetivo no treinamento de hoje percebermos os impulsos para cada movimento. Escuta do impulso para o movimento, aproveitando o impulso para criar o movimento. Também começamos a entender o corpo como uma estrutura óssea que cria formas no espaço pelo modo como se organiza a partir dessa estrutura nos diversos níveis espaciais (solto/relax – ossos empilhados).

Na caminhada começamos a pensar na caminhada no ritmo do tango *Viejo Smoking*. Experimentamos o passo básico da dança de tango (caminhada) e fizemos isso a partir do contato no peito.

Foi muito produtivo hoje, principalmente a parte que fizemos na grama, pois nos sentimos mais confiantes e nos arriscamos mais nos movimentos aéreos (voos).

Imagens para a poética: Eu estar na árvore. O Thiago chegar da rua. Caminhar, conversar, rolar, entrar em contato. Cair. Subir. Cartão de crédito (queimar... cortar...)

Gestos de parceria: tomar mate!

Criar a partir dos princípios do contato; não a partir do texto!!!

### ***Dia 22/11/16 – Terça-feira***

Hoje a técnica foi misturada – olhos vendados, improviso com momentos de texto, improviso ouvindo os relatos.

No improviso ouvindo os relatos precisamos perceber as imagens que formamos ao ouvir o que está sendo contado; ouvir o relato; se deixar inspirar por ele; ouvir mais o peso durante o contato.

Fiquei pensando em ouvirmos juntos os relatos. É como se toda a performance fosse simplesmente ouvir... Podemos fazer contato, num tempo mais lento.

É muito diferente ouvir uma música e um relato. Parece que quando entra o relato temos que parar para escutar; parar tudo e ouvir aquela pessoa, aquilo que ela tem para nos ensinar.

Quando estamos aqui, no ensaio/treinamento, tenho a sensação de estarmos trancados. Parecemos as personagens do texto. Passamos três manhãs nesse espaço de investigação. Já está ficando “big brother”. A repetição gera muitas sensações. Parece que “estar juntos” já é a ação performática! Como nossas práticas tem sido de olhos vendados, não nos vemos muito. Mas nos sentimos com profundidade.

Imagens: Dois amigos ouvindo rádio e tomando mate, compartilhando o peso. Eu enterrado até os joelhos igual um pé de mandioca.

### ***Dia 23/11/16 – Quarta-feira***

- Técnica misturada com improviso de olhos vendados.

- Técnicas de voo (grama).

É muito diferente a noção espacial sem a visão. A escuta se torna muito afinada. Temos que intuir sobre o espaço e sobre o corpo do outro. Cada um de nós tem um tempo. Sem a visão, precisamos escutar cada movimento para ler/intuir sobre o corpo-paisagem do outro. Percebemos outras coisas sem o olhar. Outros sentidos se abrem. A pele se torna uma porta por onde entram as sensações. A pele é a porta que no texto teatral confina *Tuco*. É a mesma porta por onde *Tuco* recebe o alimento, a visita de *Sebastián*. (Não sei ainda o que fazer com isso!)

A minha primeira ideia era cada um de nós fazer um pequeno monólogo com o texto que eu havia selecionado de *El Acompañamiento*, porém com a prática achamos melhor fazer um momento de diálogo quando se encontram e depois fazer um momento de um curto monólogo.

Imagens: Cofre de onde saem os relatos. Pode ser um lugar que eu proteja!!!

## **ORIENTAÇÃO**

Na conversa de hoje, a Diana comentou que seria bom eu editar as vozes em um único arquivo. Também sugeriu que já que estamos utilizando os olhos vendados, poderíamos perguntar o sonho das pessoas que passam e que durante a ação de escutar as vozes, podemos esquentar a água do mate e prepará-lo antes de tomá-lo. Saí pensando na necessidade de criarmos um roteiro para mostrar a Diana. Ao chegar em casa, propus a primeira estrutura.

- 1 – Separados - Preparo do mate / tomar mate; Preparo do corpo e canção *Viejo Smoking*;
- 2 – Vendados – O encontro / contato; Momento de improviso e textos (diálogo);
- 3 – Monólogos – com as performances individuais (relógio, tempo); Venda (os “eus” do Thiago);
- 4 – Relatos – ouvir e tomar mate. Poder oferecer para quem estiver ali (se houver alguém).
- 5 – Dançar *Viejo Smoking* – Contato e Tango juntos. Algo híbrido entre os dois. Isso parece ter relação com a Tríplice Fronteira. Essa mistura de culturas.

### **Dia 25/11/17 – Sexta-feira**

Experimentamos a estrutura e achamos que ela ainda não está funcionando. Falta alguma coisa. Então começamos a brincar numa segunda estrutura.

Separados. Eu tomo mate e canto. O Thiago pergunta para os transeuntes “Cuánto custa tu libertad?”. Quando canto o Thiago aparece e se aproxima. Faremos contato e texto da chegada. Separamos outra vez e Thiago faz a ação com o casaco, com a pasta, papés, luvas e seringa. Eu ação com o relógio. No monólogo do Thiago ele tira meu sangue (pode ter várias seringas na maleta) e coloca a seringa na maleta. Eu abro o baú e começam a tocar os relatos.

Enquanto ouvimos tomamos mate. Entra o tango e voltamos para o contato. E vamos dançando e sumindo na paisagem.

No momento inicial, estamos trabalhando a questão da distância e da proximidade entre nós (performes) e entre nós com os espectadores transeuntes. No contato a paisagem vivida no corpo do outro pode sugerir olharmos o território como um ponto que habitamos uma região. O que pode ser lido pela paisagem de corpos humanos em contato no território pode gerar metáforas que componham o imaginário da paisagem. Se torna um ponto que pode ser escutado. As vozes e corpos relatados compõe um arquivo sonoro que se integra ao corpo vivo da paisagem.

Na aula de canto, a Yésica me disse que não preciso ter o mesmo tom de Carlos Gardel. As informações e experimentos que surgem no processo prático modificam os rumos da criação e da pesquisa. Nesta pesquisa a prática interfere na teoria e vice-versa. Novas decisões precisam ser tomadas! O acaso se torna fundamental para o fluir dos acontecimentos. As coisas mudam!!! Outro fator importante: na sala de ensaio é uma coisa, mas a rua pede outra. O que acontece num desses espaços terá outra significação em outro. A sala é o íntimo, a rua é o público. São diferentes. Penso que este trabalho está sendo construído no sentido de tornar público algo que pertence ao íntimo. A sala de ensaio é um espaço onde temos o tempo de simular o que poderá acontecer na rua.

Estarmos em pontos diferentes da praça propõe uma distância inicial. Em seguida, nos encontramos (aproximação), no sentido corporal (nossas memórias, sensações, imagens). Perdidos no horizonte o corpo se torna parte da paisagem. No contato do corpo, se torna um território onde coloco o meu próprio corpo/peso.

### **Dia 29/11/17 - Terça-feira**

- Parte individual explorando a técnica.
- Ensaio do roteiro.

Separados – Eu fiquei numa cadeira (representa o baú). Falei do sonho, imaginei que estava falando para alguém que passava, porém de olhos vendados pareceria mais um maluco falando a esmo. O mesmo acontecia com o Thiago. Nos aproximamos enquanto repetíamos a

primeira parte do texto. O texto ficou bem potente. De olhos fechados senti mais a força das palavras. Fizemos contato e trabalhamos as quedas (cuidar para não ficar muito no chão. Queda e sobe!). Num dos momentos da queda, tiro a venda. Abro a baú e pego o relógio enquanto falo o texto do monólogo. Me aproximo do Thiago e tiro a venda dele (momento em que digo que ele é o mesmo *Sebastián* de sempre). Ele estava se preparando o material para tirar o meu sangue. Eu sento na cadeira (baú). Ele fala seu monólogo e tira meu sangue. Imagem: Etiquetar com profissões as seringas que *Sebastián* tem na sua pasta. É como se já tivesse tirado o sangue de todas essas profissões. A única que está vazia é a de artista. No caso, a que ele ira utilizar para coletar o meu sangue.

### ***Dia 30/11/17 – Quarta-feira***

- Parte individual explorando a técnica.
- Improviso em dupla ouvindo os relatos (23').

Sinto que estamos num momento difícil. Parecemos distantes e fechados. No contato estamos com boa escuta. Pequenos movimentos são percebidos. Na parte individual da técnica tenho feito aquecimento vocal. Todo o corpo está envolvido neste processo. A técnica facilita para trabalhar as ressonâncias e o canto.

Durante o exercício da respiração, pedi que cuidássemos para evitar que o corpo colapsasse no chão. Trabalhar entre o contrair/expirar e o expandir/inspirar.

Fizemos um vídeo do roteiro. Ao assistir o vídeo a Diana fez o seguinte comentário: “Olá queridos, vou fazer alguns comentários por aqui, ok? Vejo muito mais falas (o texto tirado da peça), que movimento dos corpos e menos ainda a presença da tríplice fronteira. Como o terceiro capítulo do texto escrito, as vozes não se conectam com os movimentos e nem com o texto da peça. É preciso criar um "contato" com as vozes, como se elas fossem outros corpos em movimento. Ou seja, dá a impressão de que temos três elementos que não se conectam ou que se conectam pouco: os corpos em contato, as falas da peça e as vozes em áudio. Acho que a poética vai se dar justamente quando vcs encontrarem o vínculo entre os três elementos e conseguirem articulá-lo. Onde estão as metáforas? Onde está a paisagem composta de corpos e vozes, de sonhos e trabalho?” Comentário por facebook dia 30 de novembro às 21:47.

### ***Dia 02/12/17 – Sexta-feira***

Nos encontramos com a finalidade de irmos atrás dos objetos e figurinos. Utilizaríamos ternos pretos e camisas brancas. O do *Tuco* seria mais velho que o de *Sebastián*.

Conversamos sobre o comentário da Diana e eu pedi ao Thiago que investíssemos no que estávamos fazendo. Falei que era muito difícil imaginar o que estávamos propondo, pois ainda não tínhamos os objetos reais. Imaginei como estava sendo complexo para a Diana aquele vídeo. Enfim... Talvez esteja muito ruim mesmo! Mas agora, gostaria de ir até o fim nessa ideia.

Compramos camisas brancas, uma calça preta para mim, gravatas, uma maleta de executivo e sapatos para o Thiago. Passando numa farmácia comprei seringa, álcool, etiquetas para colocar o nome das profissões.

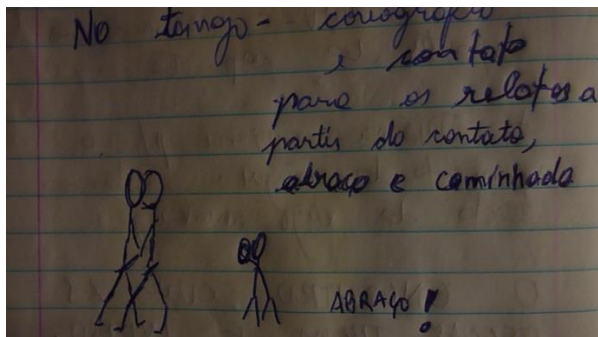
### ***Dia 06/12/17 – Terça-feira***

- Improviso de contato ouvindo os relatos. Utilizamos as roupas (figurinos) desde o início da prática. Em relação a isso, nos sentimos com os movimentos mais presos. Mas foi bom

usarmos essas roupas desde já.

Observações:

No contato aéreo, podemos nos deslocar; cair e levantar; trabalhar a ideia de estarmos em trânsito pelo território; a base do tango é o abraço e a caminhada. Caminhar e abraçar?



Para mim, justamente o encontro se dará somente na rua. É onde todos os elementos estarão presentes. Será na paisagem que o encontro acontecerá. É na paisagem que estão os transeuntes. É lá que eles se encontram diariamente. É lá que se distanciam diariamente. Sem a rua, os encontros não acontecem, e as metáforas não brilham.

A personagem *Tuco* é uma espécie de presa para o capital, para o trabalho. Mas seu sonho não permite que ele se deixe dominar. É o sonho que interrompe o sistema e o mantém vivo. *Tuco* é o homem comum, pequenininho. Já *Sebastián* é a corporação, são as grandes empresas, é o Estado Nação.

Os relatos possuem muitos sonhos diferentes, mas nos relatos nos é revelado a noção de amizade e solidariedade. É claro que existem conflitos culturais em diferentes níveis e temporalidades, porém as pessoas estão se encontrando na paisagem de forma fluida, se relacionam, se apaixonam. As pessoas, nós, estamos em circulação, em trânsito. Os encontros nas ruas são muito rápidos, tal como os encontros no contato improvisação. Comentamos que o artista também transporta sonhos. Neste caso, somos transportadores de sonhos. O meu corpo pode deslocar os sonhos no horizonte e se perder nele junto com os sonhos. Os sonhos se tornam ecos do território. Para mim, esses relatos não parecem de alguém colonizado. Por exemplo, expressões do tipo “não trabalhar e viajar”, “aqui se vive bem”, “disfrutar la familia, los amigos”, “estar con mí nietito”, “el material no es todo”, são relatos de resistência à colonização. Não posso deixar o Thiago tirar meu sangue. Preciso enfatizar o momento dessa decisão. Precisamos marcar os momentos da decisão no espaço do território. O corpo e o território são marcados pela cultura. Será que ao decidir algo, podemos mudar um padrão cultural? O encontro com as pessoas deve ser intenso e íntimo. O meu encontro com elas tem que ser um risco e um ato de decisão. Imagem: Ficar de olhos vendados com uma inscrição: “Se você acredita no papel da arte me abrace, se não, me dê um tapa!”.

Trocar objeto baú, por uma mala. Esse objeto está mais relacionado com a Tríplice Fronteira, basta observar os viajantes diariamente.

### ***Dia 07/12/17 – Quarta-feira***

- Ensaio do roteiro.
- Improviso de contato buscando criar imagens para os relatos.

Temos o tango para coreografar. No contato podemos realizar diferentes tipos de contato. Por exemplo, se no relato a pessoa quer sair do sistema podemos trabalhar isso com nossos corpos, se outro relato fala da amizade podemos criar uma imagem, etc... Quando o relato fala de caminhar pela *Costanera*, podemos iniciar o deslocamento para ir embora

carregando a mala. Essas diferentes palavras propõem diferentes situações e imagens em nosso corpo de performer.

No próximo dia, mostraremos para convidados o que criamos até agora.

### ***Dia 09/12/16 – Sexta-feira – Ensaio Aberto***

Chegamos e preparamos o espaço e os objetos. Nos vestimos, testamos a caixa de som e ensaiamos uma vez antes que os convidados chegassem: a Diana (orientadora), o Juca Rodrigues (responsável pelo espaço que utilizamos para ensaiar) e a Gabriela Canale Miola (professora e artista plástica que trabalha com performance).

O dia estava nublado, com momentos de chuva fraca. No horário marcado, já pus no espaço externo de olhos vendados. O Thiago foi para outro lugar. Conforme as pessoas chegavam, eu já estava ali esperando a sua reação. Fizemos toda a estrutura como havíamos previsto.

Recepção do Ensaio Aberto: O Juca comentou que a primeira parte estava incrível, justamente porque propõe a tomada de decisão e reflexão do público (o público intervém). Já a segunda parte é mais teatro, deixa um pouco o público de lado, como se ali já iniciássemos o afastamento. Por fim, nos afastamos mesmo até sumir no horizonte.

A Gabriela comentou que a inscrição é bastante mobilizadora. Que os momentos dialogam; que tratamos de utopia. Porém, para ela, não nos encerramos em nenhuma ideia utópica, mas dialogamos com a realidade e com o presente que está ao nosso redor. E disse ainda que o trabalho tem características da performance, do teatro, da dança, da literatura e de elementos da realidade. Isso cria outros níveis ficcionais. Propomos um jogo que convida a entrada e a saída da representação. Oferecemos e nos colocamos em risco, nos tornamos vulneráveis. Nos entregamos, mas parecemos estar com o controle.

A Diana achou que agora as metáforas ficaram mais evidentes. Que houve diálogo e que a ação está dialogando com o restante do trabalho.

### ***Dia 17/12/16 – Apresentação***

Estava tudo combinado para esse dia. Thiago e eu já havíamos visitado o local onde iríamos realizar a ação em Puerto Iguazu (Argentina). Os colaboradores que filmariam a ação já estavam organizados. A responsável pelas fotos também.

Chegamos na Plaza San Martín por volta das 19h. Estava ansioso porque a Diana não havia chegado ainda e eu queria iniciar logo para aproveitar a transição do dia para a noite. Ao ver a Diana se aproximando, sinalizamos que começaríamos. Todos aos seus postos!!!!

## **DRAMATURGIA DE FRONTEIRA TÁTICAS DE ARTE-AÇÃO ENTRE ARQUIVOS, CORPOS E TERRITÓRIOS**

Plaza San Martin, 17 de dezembro de 2016.

Momento 1 - CHEGADA NO ESPAÇO – *Verificação de um espaço na praça para receber o corpo. Buscar local que não seja centralizado, para estimular o deslocamento de quem transita. A equipe que realizou os registros em vídeo também operacionalizam seu trabalho.*

Momento 2 – **Performer 1:** COLOCAR-SE NO LOCAL, AO LADO DA MALA E VENDAR OS OLHOS – *Aguardar parado, de pé, experimentado o equilíbrio do próprio corpo, consciente da respiração, sem tensão. Ficar parado. Quando receber o toque ouvir como o transeunte se coloca. Procurar não induzir nenhum tipo de relação. Apenas deixar-se*

vivenciar. Se for o abraço, canta-se a canção *Viejo Smoking* só para a pessoa, como uma canção que embala os corpos. Estar aberto a comunicação com o outro. Lembrar que o roteiro é apenas uma indicação. O que importa é a verdade do instante presente. Se for o tapa, canta-se a canção com mais volume, a partir da sensação que o tapa gerou. Foram vários tipos de corpos que se aproximaram. Cada corpo focou, de alguma forma, impresso no meu. Também imagino ter imprimido um pouco de mim nelas.

**Performer 2:** Ficar parado ou Andar pelo local, e criar imagens com seu corpo e com o objeto que carrega (maleta com seringa, luvas, etc). Encontrar momentos para perguntar ao transeunte: *Cuánto cuesta tu libertad?*

Esse momento durou cerca de 20 minutos. Ambos os performers estão vestidos de terno.

Momento 3 – CHEGADA DO THIAGO – *Sem eu saber, recebi um tapa no rosto. Cantei alto a primeira parte da canção:*

Campaneá cómo el cotorro va quedando despoblado  
todo el lujo es la catrera compadreando sin colchón  
y mirá este pobre mozo cómo ha perdido el estado,  
amargado, pobre y flaco como perro de botón.  
Poco a poco todo ha ido de cabeza p'al empeño  
se dio juego de pileta y hubo que echarse a nadar  
Sólo vos te vas salvando porque pa' mi sos un sueño  
del que quiera Dios que nunca me vengan a despertar.  
**Viejo smocking de los tiempos  
en que yo también tallaba...;**  
**Cuánta papusa garabaen tus solapas lloró!**  
**Solapas que con su brillo parece que encandilaban  
y que donde iba sentaban mi fama de gigoló.**

O performer 2 (Thiago) me observa cantar. Estou de olhos fechados cantando. Ao final da canção o Performer 2 diz: No vá cantar em nenhuma parte! No vá cantar em nenhuma parte!

Momento 4 – QUEDAS. *Aqui iniciamos o dialogo utilizando fragmentos do texto dramático. A ação é cair subitamente e levantar subitamente, variar o tempo da queda e o tipo da queda.*

PERFORMER 1 – Quién es?

PERFORMER 2 – Sebastián!

PERFORMER 1 – Quién?

PERFORMER 2 – Sebastián. Qué decis!

PERFORMER 1 – Que hacés acá?

PERFORMER 2 – Y, hacia mucho que no te veía y... De veras.

PERFORMER 1 – Pase, pase. De veras que hacía mucho que no venias.

PERFORMER 2 – Sí. El boliche, sabés? Me lleva todo el tiempo.

PERFORMER 1 – Vuelvo a cantar.

PERFORMER 2 – De veras?

PERFORMER 1 – Qué te parece?

PERFORMER 2 – Fenomeno. Te... te felicito.

PERFORMER 1 – No quierem dejarme cantar. *(Neste momento, caído, tirar a venda e*

*ver. Levantar-se calmamente e ir até a mala. Retirar o relógio. O performer 2 venda seus próprios olhos.)*

**PERFORMER 1** – *Enquanto realiza a ação de girar o ponteiro do relógio no sentido anti-horário, se relaciona com o público. Dirige sua fala e olhar para quem está próximo. Fala seu monólogo.*

*El Mingo me reconoció, el otro día, cuando lo encontré en la otra cuadra. Y Eso que le canté bajito, nomás. Mejor que nunca estoy! Y voy a estar mejor, todavía, ahora que me empecé a cuidar. El Mingo me dijo: “Si te cuidás vas hacer capote”. Tiene un amigo en la televisión. Las sorpresas que te dá la vida, no? Que dice mi familia? Que estoy loco. Me preguntas si no extraño la vida que llevabas antes. De que vida me hablan? La de la fabrica? Je. Entonces sí que tendrían razón em llamarme loco si yo extrañara una cosa así. Je. No me digas que vos la extrañarías? Simpre con la misma máquina ahí adelante: páfete-páfete, páfete-páfete, páfete-páfete, páfete-páfete, páfete-páfete, páfete-páfete. El único paisaje son los fierros que se muevem.*

*(Performer 1 se aproxima do performer 2)*

Te acordás cómo esperábamos el sábado? Te acordas como esperábamos el sábado? Je. Cómo hablabamos. No parábamos. Cuántos sueños, cuántos...

*(Performer 1 tira a venda do performer 2. Observa)*

Vos sos el mismo Sebastián de siempre. El tiempo habra pasado, pero vos sos el mismo Sebastián de siempre. Vos no cambiaste. Y eso que vos sí pudiste cumplir tu sueño. Sí, Sebastián, cumpliste tu sueño.

*Performer 1 se dirige a mala devagar, sempre olhando ao redor, percebendo.*

En cambio yo... primero una cosa... después outra... la cuestión es que nunca pude... Pero ahora si. Ahora si. Alguna vez se me tenia que dar.

*Performer 2 prepara seus objetos para tirar o sangue do performer 1. Enquanto isso, vai falando seu monólogo. Performer 2 guarda o relógio e tira o paletó, a gravata, abre o primeiro botão da camisa, arremanga as mangas, busca ficar mais confortável com a roupa.*

El Mingo? Tuco, por favor! Cómo podés? No te vá mandar acompañamiento ni un carajo, Tuco! Y vos no vas a cantar en ninguna parte! Ese tiempo ya pasó! Ya pasó, entendes! Y vos también ya!... Que te encerraste aquí hace una semana y tu familia dice que estás loco. Y, no extraño la vida que llevabas antes? Bueno, toda tu vida. Bueno... Mirá: Los días que cierro el kiosko, uo... No te digo que lo extraño mucho, no. Pero... uno está tán acostumbrado, que... Vós entendés. Viene un cliente, vieno outro. Hablás un poco con uno, otro poco con otro... Aunque sean tonterías: qué hace calor, que hace frio. Pero te entretenes. Y despues tenés el paisaje: desde donde yo estoy se ve hasta la verede de enfrente. La gente que pasá, los automóviles. Y a veces lluve y podés ver llover. Cómo no vas a extrañar un poco todo eso. Sí.

*Performer 2 se aproxima do performer 1. Posiciona para tirar o sangue.*

Como no voy a acordar cómo esperábamos el sábado. No llegaba nunca el sábado, Je. Bueno... pero todo eso ya pasó! Que le vamos hacer. Ahora la vida es distinta. Nosotros somos distintos.

*(Performer 2 se prepara para tirar o sangue do performer 1.)*

PERFORMER 1 – Vos creés que los sueños hay que cumplirlos a los sábados a la noche, nada mas?

*Performer 1 retira o braço energicamente. Negando se submeter a ação do sangue.*

No me rompás más con eso! Cada un tiene su idea, y... Cada uno tiene su idea! De veras que vá bien, entonces. Estás cumpliendo tu sueño. Yo quiero brindar a los demas, al atro, a toda la gente. Pero com el arte. La libertad no se paga con nada!!!

*Performer 2 se afasta. Performer 1 abre a mala para colocar os relatos gravados.*

Performer 2 – Bueno... Ya te dice que no es para tanto. Con el boliche voy tirando, eso sí. Pero tanto como cumplir el sueño. No hanches más con eso, Tuco.

*Performer 2 realiza sua ação de tirar o paletó e colocá-lo. Ação do opressor / oprimido. Ao final de sua ação o performer 1 coloca o tango Viejo Smoking pra tocar. Os performers se encontram, criam um equilíbrio a partir do contato no peito. Dançam o tango fazendo contato improvisação. Após o tango, inicia-se um som de grilos e em seguida os relatos gravados na performance “troco uma tapioca por um sonho. No relato que fala do sonho de andar pela paisagem o performer 1 pega a mala e vai andando pela praça. Se afastando do lugar inicial. Os relatos continuam sendo ouvidos até que tome mais distância. O performer 1 recolhe seus objetos e também se afasta. Podem se encontrar ou não. Neste dia, nos encontramos. O performer 2 tinha mais pressa. O performer 1 caminhava calmamente acompanhado por um transeunte. Senta, olha ao redor, caminhava até sair do campo de visão dos transeuntes. Um transeunte acompanha o performer 1 enquanto se afasta.*

FIM.

### ***Percepção da Apresentação***

O mais interessante foi transitar do estado cotidiano ao performático. Nesse ato, se dá um cruze intencional da não ficção para a ficção, é um jogo. Ou seja, não há algo extraordinário. É um simples deslocamento. Na rua a preparação já é percebida pelas demais pessoas, passa a ser intervenção também.

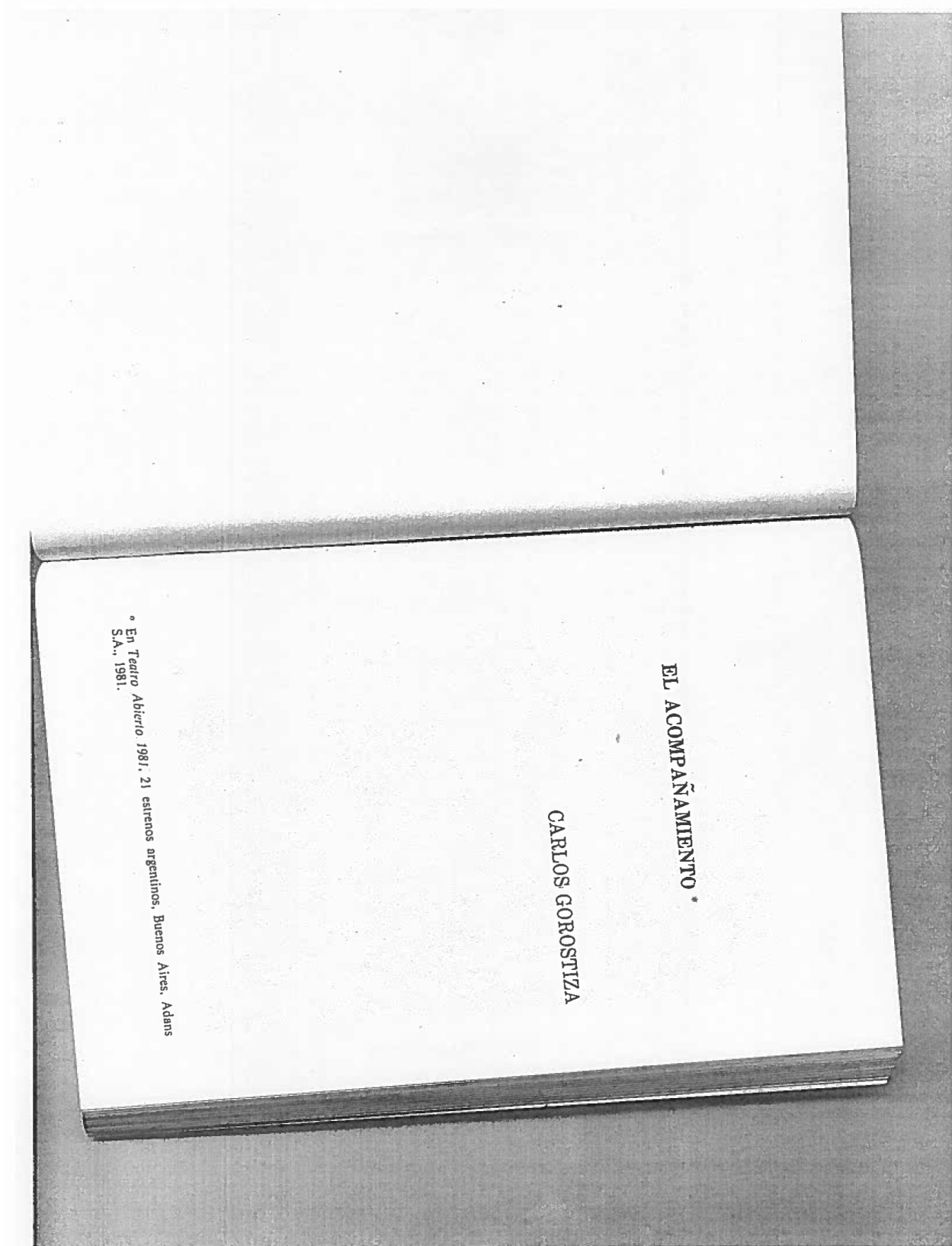
A aproximação do corpo, a decisão de quem está passando, o momento da pausa, questiona a ordem cotidiana do espaço público. Nestes espaços não podemos, em geral, nos expor e expor nossos afetos e intimidades. No caso, nossas ações são reguladas pelo território.

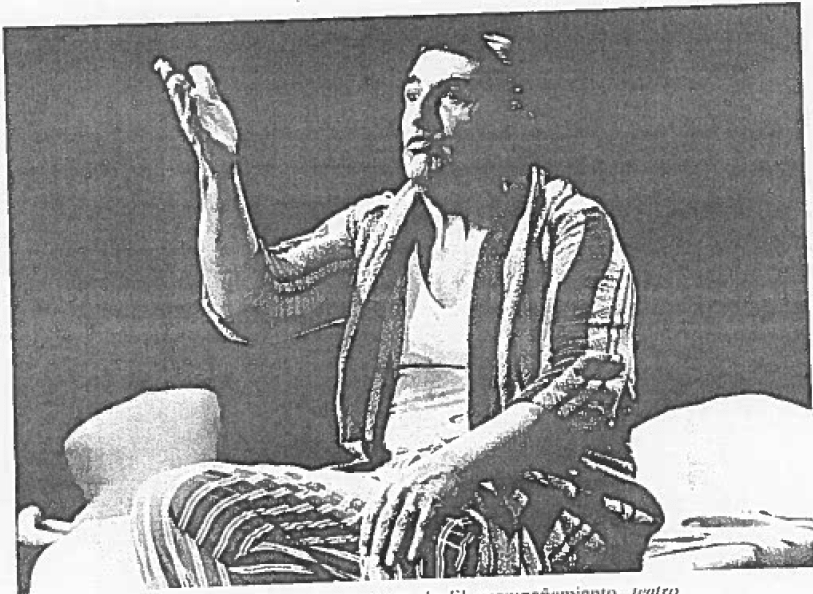
Durante o abraço/toque do início ocorre um contato muito sincero entre performer e transeunte. Ou entre performers. A decisão de participar inclui o participante enquanto performer?

No abraço o corpo se torna paisagem. Uma paisagem íntima e viva.

A pele é a fronteira do indivíduo com o mundo... Os rios que separam esses territórios estão entre as peles de cada país. Cada país é um corpo cultural distinto, expressam vibrações diferentes. Na Tríplice Fronteira cada um deles fica mais evidente, ao mesmo tempo em que se dilui um pouco com a pele do outro. Podem ser lidos como corpos que se tocam. O contato corporal se tornou uma ferramenta epistemológica para a escuta, leitura e tradução cultural.

ANEXO II – TEXTO TEATRAL “EL ACOMPAÑAMIENTO”





Carlos Carella en una escena de *El acompañamiento*, teatro Taburés, Buenos Aires, 1981. Foto: Julie Weisz.

Breve biografía  
Nací en Buenos Aires el 7 de junio de 1930. No tuve el más mínimo apoyo de mi familia ni de los colegios a los que no pude frecuentar por razones económicas. Desde *El Puente* (1949) hasta *Matarr el Tiempo* (1982), he escrito y dirigido muchas obras teatrales.

2) ¿Por que eligió el teatro?

El clima intelectual necesario para mi supervivencia en la juventud lo creé en compañía de otros jóvenes de mi misma situación y los lugares de encuentro fueron grupos literarios —del cual el primero fue el Grupo Luján— y los teatros independientes que en aquella época comenzaban a transformar la escena argentina.

3) ¿Escribió cuentos? ¿Desde cuándo lo tenía la novela?

Llevo publicados dos novelas: *Los Cuartos Oscuros* (1976) y *Cuartos Presentes* (1981). Mi primer libro fue editado por el Grupo Literario Luján en 1943 y fue un manojito de pequeñas obras y puedo decirlo así: *La Clave Encantada*. Escribo cuando tengo ganas y puedo hacerlo. Desde hace unos años divido mi tiempo entre la reflexiva actitud del novelista y la acción casi atlética de la tarea dramática, sea como autor o como director.

4) Evolución de su obra dramática.

Es un problema de crítica y este es un problema de estadísticas. Como se diría en la jerga comercial actual, la opinión de los críticos es el resultado de un buen "muestreo" y nada más. Se aprende de ellos tanto como de los espectadores inteligentes o con hábitos teatrales de los buenos lectores que hacen llegar su opinión.

5) Ubicación de *El acompañamiento* dentro de su obra.

Fue un trabajo que salió dentro del marco de un proyecto más ambicioso del teatro argentino de los últimos años: Teatro Abierto. Por eso lo quiero muchísimo.

6) Premios recibidos.

Los más importantes: Primer Premio Nacional de Literatura (1965-68) por *Los prójimos*; primer premio Nacional Municipal de Teatro (1975-78) por *Los cuartos oscuros*; primer premio Argentinos, 1970: primer premio Municipal de Novela; primer premio Argentinos.

#### Análisis de la obra

La situación dramática gira alrededor de un hombre que huye de la máquina que lo fagocita para cumplir su sueño. Su tiempo ha pasado, se acerca su jubilación—¿marginación?— y en un desesperado esfuerzo quiere hacer realidad sus quimeras. Es capaz de soñar y desasirse de ataduras. Encerrado en su pieza, se prepara para el imposible triunfo. Sebastián—a pedido de la familia— va a salvarlo. Tuco lo hace enfrentar la realidad de lo que cree su liberación, su sueño cumplido. Tuco encarna la fuerza temática, mientras que aparentemente Sebastián es la fuerza antagonista.

La situación se invierte al tener Sebastián que contar a Tuco en qué consiste su triunfo. Finalmente, Tuco lo fascina y se invierten las fuerzas: Sebastián ha descubierto su incapacidad de sueños y se une a Tuco en su intento.

## EL ACOMPAÑAMIENTO

### REPARTO

Tuco ..... Carlos Carella  
Sebastián ..... Ulises Dumont

### DIRECTOR

Alfredo Zemaña

Estreno: 1981, en el marco de Teatro Abierto.



Escena de El acompañamiento. Tuco: Carlos Carella; Sebastián: Ulises Dumont. Teatro El Tabarís, Buenos Aires, 1981. Foto: Julie Weisz.

Un pagueño cuarto aislado del resto de la casa. La única puerta está cerrada con llave. Hay un catre con las sábanas revueltas, una mesita con utensilios y cacharros, una vieja vitrola con manivela, un espejo, un cajón de frutas vacío y una vieja valija.

Tuco está parado sobre el cajón de frutas, cantando el tango "Viejo Smoking" de Guillermo Barbieri y Celedonio Flores, para un público supuesto, exhibiendo todas sus posibilidades —voz, gestos, ademanes— y al mismo tiempo observándose críticamente de costado en el espejo.

TUCCO. — "Viejo smoking de los tiempos... en que yo también tallaba... y una papusa garaba... en la solapa lloro... Solapa que por su brillo... parece que encandilaba... y que donde iba, sentaba... mi fama de gigoló".

(Repite la última estrofa tratando de perfeccionar el estilo, cambiando gestos y ademanes. Al fin queda satisfecho. Entonces va a la vitrola, da vuelta la manivela y coloca el pick-up sobre el disco de Gardel cantando el mismo tango. Tuco "lo sigue" sin cantar, tratando de copiarlo. Al fin se oyen golpes en la puerta. Con ansiedad, detiene el disco, va a la puerta y allí susurra ansiosamente:)

TUCCO. — ¿Quién es?

VOZ. — Sebastián.

TUCCO (asombrado, casi desilusionado). — ¿Quién?

SEBASTIÁN. — Sebastián.

(Tuco duda y al fin abre dando vuelta la llave. Deja pasar a Sebastián y vuelve a entornar la puerta.)

SEBASTIÁN. — Qué decís. (Entra)

TUCCO. — ¿Qué hacés acá?

SEBASTIÁN (nervioso). — Y... Hacia mucho que no te veía, y... TUCCO (decepcionado). — Creí que era el acompañamiento. (Espía hacia afuera por la hendidura)

SEBASTIÁN. — ¿Quién?

TUCCO. — El acompañamiento. Los estoy esperando.

SEBASTIÁN. — ¿Qué acompañamiento?

TUCCO. — Las guitarras.

SEBASTIÁN. — Ah.

TUCCO.—Pasá, pasá. De veras que hacía mucho que no venías.  
 SEBASTIAN.—Sí. El bolicho, ¿sabés? Me lleva todo el tiempo.  
 (Observa cómo Tuco cierra con llave) ¿Por qué cerrás con llave?  
 TUCCO.—Por ésos. Ya me tienen podrido.  
 SEBASTIAN.—¿Quiénes. El acompañamiento?  
 TUCCO.—¡No! ¡Ésos! (Señala la puerta) ¿No los conocés, acaso?  
 SEBASTIAN.—Ah, ¿Tú... tu familia?  
 TUCCO.—¡Mi familia! ¡Me tienen podrido! ¡Me tienen podrido!  
 Vení, vení, sentáte. (De pronto se detiene y lo mira.) No te habrán mandado ellos, ¿no?  
 SEBASTIAN.—No, que me van a mandar. Ni los vi.  
 TUCCO.—Seguro que viniste solo. Por tu cuenta.  
 SEBASTIAN.—De mi propio.  
 TUCCO.—Ah, de mi propio. Entonces sentáte, nomás. (Sebastian se sienta. Tuco lo mira con picardía) Quiere decir que no sabés nada.  
 SEBASTIAN.—De qué.  
 TUCCO.—Vuelvo a cantar.  
 SEBASTIAN (exagerado).—¿De veras?  
 TUCCO.—Qué te parece.  
 SEBASTIAN.—Fendómeno. Te... te felicito. Por eso era que estabas a...  
 TUCCO.—Al acompañamiento. Claro. Justamente ahora estaba ensayando. ¿Querés escuchar?  
 SEBASTIAN.—Bueno, como no.  
 TUCCO.—Escuchá. (Se para sobre el cajón. Va a empezar pero se detiene y mira a Sebastián desconfiadamente) Hacía mucho que no venías por acá.  
 SEBASTIAN.—Sí. El bolicho. Ya te dije: me tiene muy ocupado.  
 TUCCO.—¿Seguro "de mi propio"?  
 SEBASTIAN.—Seguro, seguro.  
 TUCCO.—Bueno. (Va a empezar otra vez, pero otra vez se detiene) ¿Hor es fiesta?  
 SEBASTIAN.—No.  
 TUCCO.—¿Y por qué no estás en el bolicho entonces?  
 SEBASTIAN (piensa rápido).—Se me acabó la mercadería. No vino el repartidor, y...  
 TUCCO (dudando).—Porque ésos son muy capaces de haberte ido a buscar para que vos... (Queda titubando)  
 SEBASTIAN (demasiado ingenuo).—Para que yo qué.  
 TUCCO (baja sigilosamente del cajón, va a la puerta, escucha, se acerca a Sebastián y le dice casi al oído).—No quieren darme cantar.  
 SEBASTIAN (se hace el sorprendido).—¿Ah, no? ¿Y por qué?  
 TUCCO.—Qué sé yo por qué. Con los locos nunca sabés. (Lo mira fijo) Seguro que no te fueron a pedir que me convencieras, ¿no?  
 SEBASTIAN (exagerado).—¿A mí? ¿A tu mejor amigo?

TUCCO.—Mirá que te creó, eh.  
 SEBASTIAN (molesto).—Sí, claro. Podés creerme.  
 TUCCO (tranquilo, lo palmea).—Bueno. Entonces te voy a cantar.  
 (Va al cajón pero Sebastián se levanta)  
 SEBASTIAN.—Aunque de todos modos... vos les decís "ésos" como si fueran extraños. Al fin de cuentas es tu familia: tu mujer, tu hija... el abuelo... No son extraños.  
 TUCCO.—No. No son extraños: son locos. ¿Y escuchás o no escuchás?  
 SEBASTIAN (no tiene otra alternativa).—Sí, sí, cómo no. Pero un cachito, no más. Tengo que volver al bolicho.  
 TUCCO.—¿No dijiste que no había llegado el repartidor?  
 SEBASTIAN.—Por eso. Justamente. Por si llega y no me encuentra.  
 TUCCO.—Ah. (Piensa) Bueno. El estribillo, aunque sea.  
 SEBASTIAN.—Dale, dale. (Se sienta mientras Tuco sube sonar fón. Sonrte saludando a un público imaginario, Sebastian canta una guitarra imaginaria y canta otra vez "el estribillo", empuñando una guitarra imitando el sonido de la guitarra y queda espeluznado)  
 Te un gin-gin imitando a Sebastián le cuesta opinar)  
 TUCCO (al fin).—¿Y?  
 SEBASTIAN.—No... no perdiste nada de voz! Vamos, Sebastián, reconocé: ¡estoy mejor que nunca! (Baja del cajón) El Mingo me lo reconoció, el otro día, cuando lo encontré en la otra cuadra. Y eso que le canté bajito, nomás. ¡Mejor que me empecé a tocar! Y voy a estar mejor, todavía, ahora que me empecé a cuidar. Convidáme con un cigarrillo, dale. (Sebastian saca un paquete y le ofrece. Sebastián lo mira sorprendido) ¿Eh? ¿Qué gracías, no fumo. (Sebastian dejó el paquete)  
 SEBASTIAN (confundido).—Ah... te... te felicito.  
 TUCCO.—El Mingo me dijo: "si te cuidás vas a hacer capote".  
 SEBASTIAN.—¿El Mingo?  
 TUCCO.—Claro. Y yo me cuido. Tiene un amigo en la televisión.  
 SEBASTIAN.—Ah, y fue él el que...  
 TUCCO.—Claro. Me lleva.  
 SEBASTIAN (para sí, con rabia).—¡Hijo de puta!  
 SEBASTIAN (cambiando la intención, sonriendo admirativamente).—¿Cómo?  
 TUCCO.—¿Cómo?  
 SEBASTIAN (cambiando la intención, sonriendo admirativamente).—Digo... que hijo de puta!  
 TUCCO.—Ah, sí. ¿Viste? El flaco es bárbaro. Las sorpresas que te da la vida. ¿No? Yo lo veía siempre un poco sobrado, un poco, como te puedo decir... canchero... como si siempre te estuviera cargando. Además tiene fama de eso, para qué lo vamos a negar. Y mirá la sorpresa que me sale dando. Gané un





cambio yo... primero por una cosa... después por otra... la cuestión es que nunca pude... (Se enducee *Palmea el hombre de Sebastián*) Pero ahora sí, Sebastián. Ahora sí. Alguna vez se me tenía que dar. Do... do... do... dododo... (Signe *probando la voz*)

SEBASTIAN (intentando suavemente).— Pero a vos te parece que a esta altura de la vida, cuando uno ya... ¿De veras que tenés ganas de?...

TUCCO.— ¿Ganas? Je. ¿Quién habla de ganas? Uno no debe pensar solamente en uno mismo. Uno también debe pensar en los demás. Se debe a su público, como me dijo el Mingo, ahí en la esquina, cuando le canté: tenía la boca así, abierta, ni sé cómo pudo hablar. "Mirá, Tuco, —me dijo— no tenés derecho a que el mundo se pierda la oportunidad de escucharte. No podés ser tan egoísta". Eso me dijo: "No podés ser tan egoísta". Qué te parece. Eso es decir algo, eh. ¿Y alguna vez vos viste que yo fuera egoísta?

SEBASTIAN.— No, claro que no, pero...

TUCCO (interrumpiendo).— ¿Entonces? Me tengo que brindar, qué más que le haga.

SEBASTIAN.— Y... Podrías esperar al sábado. ¿Eh? ¿Qué te parece? Te brindás los sábados a la noche.

TUCCO.— Ah, sí. ¿Y vos creés que los sábados hay que cumplirlos los sábados a la noche, nada más? Eso cuando éramos jóvenes. Pero ahora... ¿y los otros días que hago?

SEBASTIAN.— Y... Ensayás en la fábrica. Con el ruido de la máquina... Además... dentro de poco te vas a jubilar.

TUCCO (inmóvil).— ¿Seguro que no te estuvieron hablando?

SEBASTIAN (inocencia exagerada).— ¿Quiénes?

TUCCO (agresión exagerada).— ¡Esos!

SEBASTIAN (trápido).— No, no, ya te dije: para nada.

TUCCO (descorrido).— Porque eso es lo que ellos quieren. "Volvé a la fábrica, que te falta poco para jubilarte". Me tienen perdido con eso. Seguro que no te estuvieron hablando, ¿no?

SEBASTIAN.— Seguro, seguro.

TUCCO (más tranquilo).— Je. ¡Mirá si voy a re-parecer como "El Jubilado Cantor"! ¡Están locos, no te dije! Carlos Bolívar. ¿Te fustia?

SEBASTIAN.— Qué.

TUCCO.— Mi nuevo nombre artístico. Carlos Bolívar.

SEBASTIAN.— Sí, sí. No es feo. Aquella vez que cantaste en el club... usaste otro nombre, ¿no?

TUCCO (molesto).— Ah. Te acordás.

SEBASTIAN.— Claro. Cómo no me voy a acordar si vos... TUCCO (interrumpiendo molesto).— Bueno, olvidáte. (Sebastián calla en seco. Tuco se recompone) Ahora todo va a ser distinto. Hasta el nombre. Me puse Carlos por el Morrocho. Y Bolívar por San Martín.

SEBASTIAN.— ¿Cómo por San Martín?

TUCCO.— Sí. Quiero decir que primero pensé en ponerme San Martín. Carlos San Martín. No me digas que no era lindo. Pero después pensé que podía armarse algún lío y me puse Bolívar, que es extranjero. Ahí nadie puede decir nada. Además queda en el oído. Carlos Bolívar, Carlos Bolívar... Lo pensé mucho, no te creas.

SEBASTIAN.— Sí, sí. Ya lo creo.

TUCCO.— Je. "El Jubilado Cantor". Mirá un poco. (Se acerca sigiloso) ¿Sabés de qué tengo miedo?

SEBASTIAN.— ¿De qué?

TUCCO.— De que no lo dejen entrar.

SEBASTIAN.— ¿A quién?

TUCCO.— Al acompañamiento.

SEBASTIAN.— Ah.

TUCCO.— El Mingo me dijo que me los iba a mandar en seguida. que apenas se desocuparan... Pero ya pasaron varios días. ¿No crees que esos lo pudieron haber parado, ahí?

SEBASTIAN (fienza, Sonríe).— A mí no me pararon.

TUCCO.— Es cierto. (Se tranquiliza) Porque aquella vez, en el club, lo que falló fue el acompañamiento. ¿Te acordás que cada uno andaba por su lado? Además los hijos de puta agarraron un tono muy alto y por ahí me cuestas. Yo más bien soy barítono. ¿No ves? (Canta) "Viejo smoking de los tiempos... es que yo...". Más bien soy barítono. ¡Hijos de puta! Por eso tuve que parar. Preferí mandarme mudar antes que seguir así, con cada uno por su lado. Hijos de puta. Ni al estribillo pude llegar. Pero ahora es distinto. ¿Vos sabés las horas que llevo ensayando? No me para nadie esta vez. El Mingo me lo dijo: "Se trata de que ensayes bien, con un buen acompañamiento". Es un gran tipo el Mingo. Yo no lo conocía, la verdad que no lo conocía. ¿Sabés lo que me quería mandar como acompañamiento? Una orquesta. Pero yo le dije que no no. Lo tuve que convencer. Era demasiado. Y aquí... dónde los iba a meter. Además me gustan las guitarras, qué querés que te diga. Siempre que no sean como aquellas del club. Guitarras como las de Gardel. Pero como el Gardel de antes. No el de las pelucas. El de antes. El Morrocho. El verdadero Morrocho. ¿Te acordás? En aquella época, cuando canté en el club... decían que yo me parecía al morrocho. ¿Te acordás? (Sonríe y pone cara de Gardel) Todo el mundo me lo decía. Lastima lo que pasó después. ¡Hijos de puta! "Agárranos en fa", me decían después los boludos. Ma qué fa ni qué fa. Yo más bien soy barítono. Y ellos lo que tenían que hacer, era acompañarme, ¿no? Y bueno. ¡Fai! Je. Si ese día hubiera tenido un buen acompañamiento ahora no iba a estar en la máquina todo el día, con ese ruido... (Mirza con picardía a Sebastián) Pero algo de aquel tiempo voy a usar. Todo va a ser distinto, pero

hay algo que... (Siglosamente va a una vitija vieja, saca un smoking descolorido y se lo muestra como si fuera una bandera) ¿Qué te parece?

SEBASTIAN.—¿Qué es?

TUCCO.—Como "qué es". Mirá, mirá, ¿No lo reconocés? (Se pone el smoking, que le queda estrechísimo, se estría el peinado y sonríe como Gardel) ¿Y? ¿Te acordás? Falta el molito. (Se señala el cuello)

SEBASTIAN.—Claro, claro. Es un smoking, ¿no?

TUCCO.—Claro. El del club. Lo guardé. Yo sabía que algún día lo iba a usar. Decline: ¿vos no tenés un molito?

SEBASTIAN.—No. Molito no... (Se le ocurre) Pero... podría mos salir a comprar. Yo te acompaño. Salimos los dos y esas y Sebastián sigue su molito. No, no va a hacer falta el cuchillo. Saliendo conmigo nadie te va a... (No sigue. Tuco piensa)

TUCCO.—¿Y en el boliche no tenés? (Sebastián no entiende) Molitos. ¿No vendés?

SEBASTIAN.—Ah, no. Por ahora no. A lo mejor más adelante...

TUCCO (interesado).—¿Qué? ¿Pensás ampliar?

SEBASTIAN.—Claro. Quién no piensa en ampliar. ¿Vamos, entonces?

TUCCO (no oye. Pensativo).—Así que pensás ampliar. Ja. De veras que te va bien, entonces. ¿Viste? Vos cumpliste tu sueño, tanto. Con el boliché voy tirando, eso sí. Pero tanto como cumplir el sueño... Ya ves: molitos todavía no tengo.

TUCCO.—No. Pero vas a tener. Je. Me doy cuenta, me doy cuenta. Ya veo cómo sos. Nunca se acaba de conocer a la gente. ¿Viste? Primero el Mingo... ahora vos. Vos sos como las personas que hacen algo importante en la vida: jamás te van a decir "yo hice esto o lo otro". No. Lo hicieron y ya está. Nada de andar publicándolo por ahí. (Cambia) Pero hay que tener cuidado, eh. Un poco de modestia está bien. Pero nada de exagerar. Mirá lo que me pasó a mí. Me pasó de modesto. Y aquí me tenés. Si hubiera sido un poquito más orgulloso, un poco más... no sé cómo decirte... sí me hubiera dado el lugar... eso: sí me hubiera dado el lugar que me correspondía... mi vida habría sido otra. Sí. Mi vida habría sido otra. (Se sienta triste. Sebastián se commueve. Se acerca)

SEBASTIAN.—Bueno, Tuco. Al fin de cuentas vos no la pasaste tan mal. Está bien que no pudiste dedicarte al canto. Dios lo quiso así, qué le vas a hacer. Pero siempre tuviste laburo... (Con un matiz personal, reflexivo)... formaste una buena familia... todos locos.

SEBASTIAN (reaccionando).—Sí, claro, sí. Pero... bueno... algún día se curarán.

70

TUCCO.—¿A vos te parece?

SEBASTIAN.—Claro. Con los locos pasa eso. Que en el momento menos pensado... zas... se les pasa. Por ejemplo ahora. A lo mejor ahora mismo, si vos salieses y les hablastes... tranquilo, sin el cuchillo... a lo mejor... quién te dice...

TUCCO (lo mira serio).—¿Se te metió en la cabeza hacerme salir, a vos?

SEBASTIAN.—¿Por qué me decís eso?

TUCCO.—Primero a buscar el molito... ahora que salgá a curar a los locos esos... Que se curen solos. Me tienen podrido.

SEBASTIAN.—Bueno... Vos dijiste hace un ratito que había que brindarse a los diémas, ¿no?

TUCCO.—Sí. Pero con el arte.

SEBASTIAN.—Además... no es que yo quiera que vos salgás. Lo que yo quiero es que no te quedés encerrado aquí adentro. (Sin mucha convicción) Que sientas un poco el aire de afuera, en fin, que...

TUCCO (lo mira con ternura).—Siempre el mismo Sebastián.

SEBASTIAN.—¿Cómo?

TUCCO.—Igual que cuando hablabas en el taller. Y mirá que pasaron años, eh. El aire... la libertad... Seguis hablando igual. Contáme, contáme.

SEBASTIAN (molesto).—Que te cuente qué.

TUCCO.—Como es eso. El aire... la libertad. Ahora vos tenés todo eso. Contáme cómo es. Dentro de poco yo también lo voy a tener.

SEBASTIAN (cada vez más molesto y con menos convicción).—Ah. Bueno, mirá... Se trata de poder respirar por tu cuenta, sabés. Porque tenés ganas, sin nadie al lado que te obligue, que te diga: "ahora meté aire adentro, ahora sacálo". ¿Entendés? (Repite con rabia) Nadie que te diga ¡Metélo, sacálo, metélo, sacálo!

TUCCO (ríe).—Ja. Está bien eso. Claro que te entiendo. Eso es lo que me están diciendo ellos siempre: "Metélo, sacálo".

SEBASTIAN.—Bueno... Yo no me refería a la familia, sino a todo... Al mundo en general. La familia a veces te puede ayudar.

TUCCO.—Decís eso porque vos no tenés familia. Miráme a mí.

SEBASTIAN.—Sin embargo... a veces... quién sabe... si vos pudieras algo de tu parte...

TUCCO (se aleja violentamente).—¡No rompás más con eso! ¡Cada uno tiene su idea, y... cada uno tiene su ideal! (Se detiene frente al cuchillo. Lo mira. Se calma. Mira hacia Sebastián ya calmado) De todos modos... podemos seguir siendo buenos amigos. ¿No? Vos pensás que a los locos se los puede curar. Yo no. Bueno. En eso no pensamos igual. Pero no tenemos por qué discutir.

71

SEBASTIAN.—Claro, claro. No discutamos y ya está.  
 TUCCO.—Eso. *(Se acerca sonriente y cordial)* Bueno,dale, com-  
 que contáme.  
 SEBASTIAN.—Qué querés que te cuente.  
 TUCCO.—Cómo respirás. Je. Me imagino tu vida en el boliche.  
 Haced lo que querés. ¿no? *(Sincero)* Al que te hincha mu-  
 cho... ¿lo rajás, ¿no?  
 SEBASTIAN *(molesto, hesitando)*.—Bueno... en general la gen-  
 te no hincha tanto. Si uno la sabe tratar... Además vienen y  
 se van, así que...  
 TUCCO.—¿Y qué hacés cuando no hay nadie? Contáme, contáme.  
 SEBASTIAN *(le cuesta)*.—Y... Hago cuentas... reviso la mer-  
 cadería... *(Al fin descubre)* Escucho radio. Casi siempre ten-  
 go encendida la radio. Me hago unas paranzadas de radio bár-  
 bars.  
 TUCCO.—Escuchás tangos.  
 SEBASTIAN.—Sí. También.  
 TUCCO *(lo palmear)*.—Mirá cuando me escuchés a mí. Pero cor-  
 tá, contá. Qué más hacés.  
 SEBASTIAN *(cada vez más molesto)*.—Y... mucho tiempo pa-  
 ra otras cosas no tengo.  
 TUCCO.—Pero vos decías que mirabas la calle... la vereda de  
 enfrente...  
 SEBASTIAN.—Ah, sí, claro, sí.  
 TUCCO.—Bueno. ¿Y qué ves?  
 SEBASTIAN.—Y... la gente. *(Cada vez más serio y molesto)*  
 Los autos, los... *(Intenta sonreír pero no puede)* En fin...  
 TUCCO *(de repente pensativo)*.—¿Quién?  
 TUCCO.—La vida.  
 SEBASTIAN.—Ah, sí. *(También pensativo)* Pasa, sí. *(Quedan los*  
*dos pensativos en silencio)*  
 TUCCO *(de repente)*.—¿Y cuando llueve?  
 SEBASTIAN.—¿Cómo?  
 TUCCO.—Dijiste antes, que a veces llueve, y vos mirás.  
 SEBASTIAN *(otra vez nervioso)*.—Ah, sí. Y bueno: cuando llue-  
 ve la vida pasa más rápido: todos rajan. Je. Nadie se quiere  
 mojar. *(Recuerda con molestia, se endurece)* El otro día una  
 vieja se paró ahí, delante del kiosco, con el paraguas todo  
 chorroreando... y vos sabés que yo le decía "señora, corra el  
 paraguas que me está mojando toda la mercadería"... y la  
 vieja como si no oyera, revisando todo, oliendo todo como si  
 todo estuviera podrido... ¿Y al final sabés lo que me con-  
 pró? Un chocolalín. De los chiquitos. Se mojó toda... me  
 mojó toda la mercadería... y compró un chocolalín. De los  
 chiquitos. ¿Qué te parece? *(Se ha ido enfunctiendo)* For un

chocolalín de mierda me amargó el día. ¿Te parece justo?  
 ¿En? ¿Te parece justo? Decime.  
 TUCCO *(soñador)*.—No. Claro que no.  
 SEBASTIAN.—Ah. Porque por ahí te commovías y salías dicen-  
 do que era una pobre viejita indefensa, o algo así.  
 TUCCO.—No. Cómo voy a decir eso. Era una vieja boulda. Si de-  
 jaba chorrorear el paraguas ahí...  
 SEBASTIAN *(creyendo en su truco)*.—Eso. Una vieja boulda. Y  
 la calle está llena de viejas bouldas.  
 TUCCO *(curioso)*.—¿Ah, sí?  
 SEBASTIAN.—Ja. ¡Si supieras todas las que hay!  
 TUCCO.—¡No me digas! ¿Y vos las ves?  
 SEBASTIAN.—¿Si las ves? Ja. Y a veces tengo que tocarlas,  
 tres paquetes de pastillas. Tuve que agarrarle la mano así...  
*(Toma por el puño a Tuco y cachetea su mano)* ...Y hacer-  
 selos soltar a la fuerza. Se hacía la sorda la hija de puta.  
 TUCCO.—Esa muy boulda no era.  
 SEBASTIAN *(en el colmo de su truco)*.—Boulda... Hija de pu-  
 ta... Es lo mismo.  
 TUCCO *(después de mirar con comprensión a Sebastián, con de-  
 seo de animarlo)*.—Bueno... menos mal que... también irán  
 chicos a comprar, ¿no?  
 SEBASTIAN.—De esos mejor no hablemos. *(Camina nervioso)*  
 TUCCO *(después de una pausa)*.—Algunos problemillas tenés, pa-  
 rece.  
 SEBASTIAN *(debe aceptar)*.—Y, sí. Algunos problemillas. No  
 va a ser todo un lecho de rosas.  
 TUCCO.—Claro. *(Tiempo)* Pero igual. La libertad no se paga con  
 nada.  
 SEBASTIAN.—Claro que no.  
 TUCCO *(volviendo a entusiasmarse)*.—Y además... después, a  
 la noche... ¿siempre vivís solo en aquel cuartito?  
 SEBASTIAN.—Sí, siempre. *(Queda pensativo)*  
 TUCCO *(con la sonrisa borrada)*.—¿Cuartito azul?... Je, ¡Sebastiancio,  
 carra! Las fiestachas que te debés mandar allí, eh.  
 SEBASTIAN *(más reconcentrado)*.—Sí, claro.  
 TUCCO.—Por eso... la libertad no se paga con nada. *(Intrínqui-  
 lo)* Y esos turros que no aparecen. *(Más nervioso)* Después  
 vienen los llos: que el "ta", que el "mi"... Y no entienden  
 me acompañen. Un buen acompañamiento.  
 SEBASTIAN *(triste, ensimismado)*.—¿Quién sabe no vienen, Tuco.  
 TUCCO.—¿Cómo?  
 SEBASTIAN.—¿Cómo?  
 SEBASTIAN.—Que quién sabe no vienen.  
 TUCCO.—¡Cómo no van a venir! Que tarden un poco no quiere  
 decir que... *(Lo mira atentamente)* ¿Vos sabés algo?  
 SEBASTIAN *(lucha consigo mismo)*.—No, no, no sé nada. Digo  
 nomás. Podría ser que...

TUCCO (*hienso!*).— De veras. Tenés razón. No lo había pensado. Por Mingo yo pongo las manos en el fuego. Pero a esos tipos no los conozco; y quien te dice que la fallaron. (*Sebastian va a decir algo pero calla. Tuco sigue pensando*) O fueran esos... (*Señala la puerta de entrada*)... que no los dejaron entrar. (*Sebastian calla nerviosamente. Tuco lo mira y se le ocurre algo*) Sebastian.

SEBASTIAN.— Qué.

TUCCO.— Acompañame vos.

SEBASTIAN.— ¿Yo? ¿Con qué?

TUCCO.— Con guitarra.

SEBASTIAN.— Pero si no sé tocar.

TUCCO.— Aprendés.

SEBASTIAN.— ¿Pero vos sabés el tiempo que se necesita para?... un poco más. Además con vos sería grandioso. Dale, Sebastian, acompañáme.

SEBASTIAN.— Pero es que yo... (*Con decisión*) Además no puedo, Tuco.

TUCCO.— Por qué no podés. Si te ponés a aprender... Sebastian.— Aunque me ponga (*Muestra la mano*) Tengo los dedos cortos.

TUCCO.— Hay guitarras chiquitas; eso no importa. Y es fácil. Es-cuchá y vas a ver qué fácil. (*Tuco imita con las manos como si tocara la guitarra y canta*) "Viejo smoking de los tiempos...". (*Se acompaña con la supuesta guitarra*) "Yh, yh... en que yo también tallaba... Yh... yh...". (*Sebastian lo mira con una mirada nueva. Tuco termina las estrofas y enfrenta a Sebastian*) ¿Viste qué fácil? ¿Eh? ¿No es fácil?

SEBASTIAN (*acechando casti*).— Sí. Pero yo...

TUCCO (*apurándolo*).— Dale, dale, empecemos a ensayar.

SEBASTIAN (*en lucha consigo mismo*).— No, Tuco, no puedo. Yo... Además quien sabe ya está el repartidor esperándome en el bolche.

TUCCO (*se inmobiliza*).— Está bien. Está bien. Andá, nomás. Claro. Total... vos ya triunfaste. Los demás que se jodan.

SEBASTIAN.— No es eso, Tuco. Es que...  
TUCCO.— Andá, andá, nomás. (*Pausa. Sebastian lucha consigo mismo y al fin decideirse lentamente. Cuando llega a la puerta se oye la voz de Tuco*)

TUCCO.— Pensaba darte una foto mía, dedicada, con moñito y todo, para que la pusieras ahí en el kiosco. Ahora no te voy a dar un carajo.

SEBASTIAN.— Pero Tuco. Yo...  
TUCCO.— Andá, andá, nomás. (*Sebastian camina dudosamente otro paso hacia la puerta pero se detiene otra vez cuando Tuco vuelve a hablarle*) Y no te voy a dar ninguna entrada para que me vayas a ver en vivo a la tele. Te la vas a tener

que conseguir vos. Vos mismo te la vas a tener que conseguir. Y sabés cómo se van a matar para conseguir una entrada para verme a mí, ¿no? Van a tener que hacer una cola de tres días. Eso y vos de acá. (*Un corte de manga*) Vas a tener que verme en tu roñoso televisor, si querés verme. Vas a tener que interrumpir una de esas flestachas que hacés en tu buhni; porque las minas van a querer verme a mí. Y lo único que vos vas a poder decirles es que yo era amigo tuyo. "Era", ¿entendés? ¡"Era"! Porque desde ahora podés hacer de cuenta que no te conozco. Y si al salir te cruzás con los de las guitarras... por favor... ¡mí se te ocurra decirles una sola palabra, eh! ¡Mí saludálos!

SEBASTIAN (*deseperado*).— ¡No van a venir, Tuco!

TUCCO (*lo mira con desprecio*).— Ah. Ahora sos pesimista, también. Quién lo hubiera dicho. Vos pesimista. Esa no es la manera de hablar de un triunfador, qué querés que te diga.

SEBASTIAN.— ¡No hinchés más con eso, Tuco! ¡Yo no soy ningún triunfador!, ¿o entendés? ¡Yo no soy ningún triunfador!

TUCCO (*perplejo*).— Qué. ¿Así que no triunfaste?

SEBASTIAN.— ¡No jodas más con eso! Lo único que yo te pido es que no te encierres aquí como... como si encerráredote... ¿qué ganas con encerrarte, decime? ¿qué ganas con encerrarte?

TUCCO (*lo mira asombrado*).— No triunfaste. Y todavía me habías de libertad.

SEBASTIAN.— Yo no te hablé de nada, Tuco. Yo... Lo único que yo...  
TUCCO (*con cierto desprecio*).— Podrías haber triunfado conmigo. Te lo perdíste.

SEBASTIAN.— Tuco... Yo...  
TUCCO.— No tenés nada que aclarar. Andá, nomás. (*Empieza a quitarse el smoking. Sebastian se despiaca lenta y desespadamente hacia la puerta. Tuco lo detiene otra vez*)

TUCCO.— ¡E, "Móhu propio!"

SEBASTIAN (*voltieándose rápida y ansiosamente*).— ¿Eh? ¿Cómo?

TUCCO.— Me dijiste que habías venido "de motu proprio". Vos también me jodiste.

SEBASTIAN (*apenas*).— No, Tuco. Lo que yo...  
TUCCO.— Me importa un carajo. Andá, andá, nomás. (*Vacilan. Sebastian va hasta la puerta, se detiene. Mira como Tuco guarda el smoking en la valija. Al fin se detiene*)

SEBASTIAN.— ¡Me voy, entonces! (*Tuco no responde*) Mirá que me voy, eh. (*Tuco, después de guardar el smoking, va a la mesa y vuelve clara de hueso del jarro a la taza. Vuelve a hacer garfuras y no oye a Sebastian, que sigue hablando*) Yo no tengo la culpa, Tuco. Yo quise ayudarte, nada más. El que te jodió fue el Mingo. Es un hijo de puta. Y vos sos un cantor

lenchmeno. (Gérgaras más fuertes. Sebastián se acerca y grita más fuerte.) ¡Escuchame, Tuco! Te digo que yo vine porque quisé ayudarte. No te jodi. (Más fuerte las gérgaras. Grito más fuerte de Sebastián.) ¡Oíme, carajo! ¡Te digo que yo no tengo la culpa! (Tuco se señala el oído como diciendo que no oye.) ¡Digo que yo no tengo la culpa... y que siempre pensé que sos un cantor lenchmeno! ¡Lo de la televisión es puro grupo pero vos no sos grupo, Tuco, vos no sos grupo! (Tuco va disminuyendo la potencia de sus gérgaras.) ¡Sos un cantor lenchmeno! ¡Como Gardell! ¡Cantás mejor que nunoal! ¡Y te parecés! ¡Claro que te parecés, Tuco! ¡Y si querés...! (Toda una rebelión) si querés te acompaño, qué carajo! ¡Hago un curso rápido y te acompaño! ¡Y voy a ser mejor eulharrista que cualquiera de esos turros que el Mingo dijo que iba a mandar y quel...! (Cae de repente porque Tuco ya dejó de hacer las gérgaras y lo mira fijo. Luego Tuco va a la mesita, vierte la cara de nuevo en el recipiente y enfrenta a Sebastián.)

TUCCO.—¿Cómo dijiste?

SEBASTIAN.—Que... que yo te acompaño. Hago un... un curso rápido, y... Te acompaño, Tuco.

TUCCO.—¡Seguro?

SEBASTIAN.—Seguro.

TUCCO (va rápidamente a la valija, saca el smoking, se lo pone y sube al cajón).—Empecemos a ensayar, dale. Agarrá la eulharría.

SEBASTIAN (mira alrededor confundido)

TUCCO (haciendo ademanes como pulsando una guitarra imaginaria).—Dale. Agarrá.

SEBASTIAN.—Ah, sí. (Va junto a Tuco y hace como que pulsa una guitarra) trill, trill, trill...

TUCCO.—Iso. Alíndala. Pero nada de "ta" eh. Ya escuchaste el disco. Lo que yo necesito es un acompañamiento, nada más.

SEBASTIAN.—Vos cantá, Tuco. Cantá que matamos. Dale.

TUCCO.—Dale. Tocá. (Pone cara con sonrisa de Gardel y prepara su ademan.) Sebastián, feliz, responde con otra sonrisa.)

SEBASTIAN ("tocando").—Trill, trill, trill...

TUCCO (canta).—"Viejo smoking de los tiempos... en que yo también tallaba...". (Y sigue cantando mientras Sebastián lo acompaña entusiasmado)

## **ANEXO III – CDROOM DA DRAMATURGIA DE FRONTEIRA**