

INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
LETRAS – ARTES E MEDIAÇÃO CULTURAL

A POÉTICA DA IRA:
UMA MONTAGEM CÊNICA A PARTIR DA OBRA DE OSWALDO
GUAYASAMÍN

Izabela Fernandes de Souza

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria

Foz do Iguaçu
2015

*Ao meu avô,
pela força e incentivo transmitido,
capaz de impulsionar meus sonhos e anseios.*

*Em memória do Sr. Zé Rodrigues,
por sua generosidade e história de vida,
exemplo de luta e sabedoria popular.*

*Às mulheres latino-americanas,
sinônimo de luta, resistência e rebeldia,
em especial à memória de Martina Piazza.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, minha mãe Marcia Fernandes e meu pai Estavam Martins, pelo apoio, resistência, pela paciência, pelo carinho e colaboração. Em especial ao meu avô, Antônio de Souza, que desde pequena me incentivou a estudar e instigou meu interesse pelas artes. O grande narrador de histórias, memórias e causos da família, que soube instigar meus passos, permitindo que hoje eu venha a concluir uma graduação. Tamanho feito ganha maior importância quando venho a ser a primeira da família a ascender ao ensino superior e, de maneira especial, através do ensino público e federal; agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria, pela paciência, pela confiança, pela dedicação, pelas correções, e pelas considerações certas que permitiram o desenvolvimento dessa pesquisa;

agradeço a Fidel Alejandro Vásquez, pelo apoio, pelo incentivo, por confidenciar meus medos e anseios, pelos esforços e pela paciência em me ajudar durante o percurso da pesquisa e da produção do espetáculo *Terra Vermelha*;

agradeço a minha irmã Gabriela Fernandes, pelo apoio, pelo carinho, pela sensibilidade e pelo esforço dedicado a criação do espetáculo *Terra Vermelha*;

agradeço a Anabel Vintimilla, Juliana Zacarias e Laís Neckel igualmente pela sensibilidade e tempo dedicado aos ensaios, pela oportunidade de trabalho, principalmente pelo apoio, generosidade, carinho e confiança;

agradeço a Prof^a Dra. Alai Garcia Diniz pelas considerações e incentivo;

agradeço a Alison Capelari, Atilon Lima, Áurea Cunha, Felipe Oliveira, Idege Aimable, Silvio Campana, Rosária Rocha, Mel Farias, pelo apoio e colaboração;

agradeço aos dirigentes do CNI (Cidade Nova Informa) pela paciência e incentivo.

RESUMO:

Este trabalho de conclusão de curso atuará como proposta prática no uso das ferramentas conceituais e artísticas da performance na construção de uma montagem cênica, desenvolvida a partir da poética do pintor e escultor equatoriano Oswaldo Guayasamín. Nos apropriaremos dos conceitos poéticos e estéticos desenvolvidos na série *Edad de la ira*, criada entre 1964 e 1984, a partir da qual o artista retrata as crueldades das grandes guerras que presenciou, os regimes ditatoriais que países da América Latina enfrentaram e os demais dramas sociais do povo latino-americano. Pretendemos abordar e divulgar a obra de um dos mais importantes artistas latino-americanos, propondo um diálogo intercultural e interartes. Adaptaremos a poética e os anseios políticos do artista, através de um processo de tradução cultural inter-semiótica, criando uma possibilidade paradoxal entre o efêmero (característica da performance) e a memória (característica da construção do subjetivo, das identidades e do imaginário coletivo).

Palavras-chave: Performance, Guayasamín, Edad de la Ira, interculturalidade, tradução.

RESUMEN:

Este trabajo de conclusión de curso actuara como propuesta práctica en el uso de las herramientas conceptuales y artísticas de la performance en la construcción de un montaje escénico, desarrollada a partir de la poética del pintor y escultor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. Nos apropiaremos de los conceptos poéticos y estéticos desarrollados en la serie *Edad de la ira*, creada entre 1964 y 1984, a partir de la cual el artista retrata las crueldades de las grandes guerras que presenció, los regímenes dictatoriales que países de la América Latina enfrentaron y los demás dramas sociales del pueblo latino-americano. Pretendemos así, abordar y divulgar la obra de un de los más importantes artistas latino-americanos, proponiendo un dialogo intercultural e interartes. Adaptaremos la poética y los anhelos políticos del artista, por vía de un proceso de traducción cultural inter-semiótica. Creando una posibilidad paradójica entre el efémero (característica de la performance) y la memoria (característica de la construcción de subjetivo, de las identidades y del imaginario colectivo).

Palabras-claves: Performance, Guayasamín, Edad de la Ira, interculturalidad, traducción.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Los niños muertos</i> – Guayasamín.....	29
Figura 2: <i>Cristo destruyendo su cruz</i> - Orozco, 1943.....	37
Figura 3: <i>Los mutilados</i> , Guayasamín Figura 4: <i>Serie a Edad de la Ira, El grito II</i> , Guayasamín, 1983.....	37
Figura 5: <i>Reunión en el Pentagono</i> – Guayasamín.....	41
Figura 6: <i>Reunión en el Pentagono</i> – Guayasamín.....	42
Figura 7: <i>Manos de la Ira</i> – Guayasamín.....	42
Figura 8: <i>Los mutilados</i> – Guayasamín.....	42
Figura 9: <i>Playa Girón</i> – Guayasamín.....	42
Figura 10: <i>Ríos de sangre</i> – Guayasamín.....	42
Figura 11: <i>Mujeres llorando</i> – Guayasamín.....	42
Figura 12: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	52
Figura 13: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	52
Figura 14: <i>Rios de sangre II, Guayasamín</i> - referência da cena.....	52
Figura 15: <i>Los torturados I, II, III</i> , <i>Edad de la ira</i> , Guayasamín.....	54
Figura 16: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	57
Figura 17: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	57
Figura 18: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	57
Figura 19: Izabela Fernandes, banca de qualificação. Fotos: Juliana Zacarias....	60
Figura 20: Izabela Fernandes, banca de qualificação. Fotos: Juliana Zacarias....	60
Figura 21: Juliana Zacarias e Izabela Fernandes. Fotos: Laís Neckel.....	62

Figura 22: Juliana Zacarias. Fotos: Laís Neckel.....	62
Figura 23: Juliana Zacarias. Fotos: Laís Neckel.....	62
Figura 24: Gabriela Fernandes. Fotos: Izabela Fernandes.....	64
Figura 25: Gabriela Fernandes, Anabel Vintimilla e Laís Neckel. Fotos: Izabela Fernandes.....	64
Figura 26: Gabriela Fernandes e Anabel Vintimilla. Fotos: Izabela Fernandes. .	64
Figura 27: Laís Neckel, Fotos: Izabela Fernandes.....	64
Figura 28: Gabriela Fernandes, Laís Neckel e Anabel Vintimilla. Fotos: Izabela Fernandes.....	65
Figura 29: Juliana Zacarias e Izabela Fernandes. Fotos: Gabriela Fernandes.....	65
Figura 30: Juliana Zacarias e Izabela Fernandes. Fotos: Gabriela Fernandes.....	65
Figura 31: Gabriela Fernandes, Laís Neckel e Anabel Vintimilla. Fotos: Izabela Fernandes.....	65
Figura 32: Laís Neckel. Fotos: Fidel Vásquez.....	65
Figura 33: Gabriela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	65
Figura 34: Laís Neckel, Gabriela Fernandes, Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez	65
Figura 35: Laís Neckel, Gabriela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	65
Figura 36: Laís Neckel, Gabriela Fernandes e Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez	65
Figura 37: Juliana Zacarias. Fotos: Fidel Vásquez.....	67
Figura 38: Juliana Zacarias. Fotos: Fidel Vásquez.....	67
Figura 39: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	67
Figura 40: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	67

Figura 41: Fernando Faria, Gabriela Fernandes e Anabel Vintimilla. Foto: Izabela Fernandes.....	68
Figura 42: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	68
Figura 43: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	68
Figura 44: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	68
Figura 45: Anabel Vintimilla, Laís Neckel. Fotos: Izabela Fernandes.....	69
Figura 46: Anabel Vintimilla, Laís Neckel e Gabriela Fernandes. Fotos: Izabela Fernandes.....	69
Figura 47: Anabel Vintimilla. Fotos: Izabela Fernandes.....	69
Figura 48: Laís Neckel, Gabriela e Juliana Zacarias Fotos: Izabela Fernandes...	70
Figura 49: Gabriela. Fotos: Izabela Fernandes.....	70
Figura 50: Laís Neckel, Gabriela e Juliana Zacarias Fotos: Izabela Fernandes...	70
Figura 51: Laís Neckel, Gabriela e Juliana Zacarias Fotos: Izabela Fernandes...	70
Figura 52: Izabela, Gabriela e Juliana. Fotos: Laís Neckel.....	70
Figura 53: Izabela. Fotos: Gabriela Fernandes.....	71
Figura 54: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	71
Figura 55: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	71
Figura 56: Izabela Fernandes. Fotos: Fidel Vásquez.....	72
Figura 57: Gabriela. Fotos: Anael.....	72
Figura 58: Gabriela e Izabela Fernandes, Laís Neckel, Juliana Zacarias e Anabel Vintimilla. Fotos: Anael.....	72
Figura 59: Izabela Fernandes. Fotos: Anael.....	72
Figura 60: Gabriela, Laís e Juliana Zacarias. Fotos: Anael.....	72
Figura 61: Laís. Fotos: Anael.....	72

Figura 62: Izabela. Fotos: Anael.....	73
Figura 63: Izabela. Fotos: Áurea Cunha.....	73
Figura 64: Juliana. Fotos: Áurea Cunha.....	73
Figura 65: Izabela, Juliana e Laís. Fotos: Áurea Cunha.....	73
Figura 66: Gabriela. Fotos: Áurea Cunha.....	73
Figura 67: Izabela e Gabriela, Juliana e Laís. Fotos: Áurea Cunha.....	73
Figura 68: Izabela. Fotos: Áurea Cunha.....	73
Figura 69: Gabriela, Juliana e Laís. Fotos: Áurea Cunha.....	73
Figura 70: Juliana. Fotos: Áurea Cunha.....	73
Figura 71: Izabela, Gabriela, Juliana, Laís, Anabel. Fotos: Áurea Cunha.....	74
Figura 72: Izabela, Gabriela, Juliana, Laís, Anabel. Fotos: Áurea Cunha.....	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. TECENDO ENCONTROS TELÚRICOS	13
1.1 PROCESSOS INTER-SEMIÓTICOS.....	13
1.2 REFLEXOS E RESSONÂNCIAS HISTÓRICAS.....	18
1.3 ENTRE PONTES SOCIAIS.....	23
CAPÍTULO 2. GUAYASAMÍN: DAS VEIAS ABERTAS DE NOSSA HISTÓRIA, CAMADAS DE TERRA VERMELHA	27
2.1 SOBRE A ÓTICA DOS SUBALTERNOS.....	27
2.2 CAMINHOS DE CONVERGÊNCIA EXPRESSIONISTA.....	31
2.3 EDAD DE LA IRA: TRAÇOS DE DOR E REBELDIA.....	39
CAPÍTULO 3. ENTRE MEMÓRIAS.....	42
3.1 PRIMEIRA PARTE.....	43
3.2 SEGUNDA PARTE.....	59
3.3 TRAÇOS COLETIVOS.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79
ANEXOS.....	83

Introdução:

O presente memorial é desenvolvido a partir de relatos sobre o processo de criação do espetáculo *Terra Vermelha*. No formato de memorial descritivo, pretendemos registrar a construção, as dificuldades, os avanços, as dúvidas e as soluções encontradas durante o processo criativo. Este memorial faz parte do trabalho de conclusão de curso de Letras - Artes e Mediação Cultural, e surge a partir da necessidade de projetar em uma construção cênica, questões relacionadas à memória coletiva, assumindo o compromisso com o espaço em que vivemos e o desejo de contribuir positivamente na construção de novas perspectivas históricas e na desconstrução de paradigmas sociais.

O trabalho anseia provocar paradigmas e indagar algumas questões sociais que nos cercam, pelas vias das quais, nos faz necessário denunciar as tensões e contradições sociais que, todavia, afligem a América Latina. Levando-se em conta o papel da Universidade na construção de um pensamento crítico e responsável com a realidade social, as artes permitem que os atores sociais tomem consciência da necessidade e da possibilidade de transformar a realidade que os cingem.

Nesse sentido, pretendemos utilizar como pulsão poética a obra do pintor e escultor equatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999), que é considerado um dos artistas latino-americanos mais consagrados no mundo das artes. Aos 33 anos, o artista ganhou o Prêmio da Bienal da Espanha e o Prêmio da Bienal de São Paulo. Realizou exposições monumentais com mais de cem obras nos museus mais importantes do mundo e efetivou, em 1995, suas últimas exposições no Palácio de Luxemburgo, em Paris e no Museo de Palais de Glace, em Buenos Aires.

Nossa pesquisa propõe aproximar-se da produção pictórica de Guayasamín, acentuando o seu caráter rebelde e transgressor e possibilitando estabelecer um diálogo intercultural e interartes. Pretendemos transitar pela poética do artista adaptando seus anseios e inquietações, através de um processo de tradução cultural inter-semiótico.

Nessa direção, percebemos o pintor como um sujeito histórico que, por via de suas obras, buscou denunciar no tempo que lhe coube viver, os traumas, as dores, as

feridas de grandes guerras, além dos processos de colonização que marcaram a memória coletiva latino-americana.

Na primeira parte da pesquisa, pretendemos evidenciar os conceitos de tradução inter-semiótica, tais como as convergências históricas que ressoam na obra do artista. Além disso, buscaremos nos aproximar do conceito de performance defendido pela pesquisadora Diana Taylor, como práxis e episteme incorporada, que reconfigura os estudos latino-americanos. A definição da pesquisadora desconstrói o papel histórico da escrita introduzida pela conquista. Outro foco de nosso primeiro capítulo será a apresentação breve do arcabouço dramático e das ferramentas metodológicas a partir dos conceitos adotados pelo dramaturgo, diretor teatral e ator alemão Bertolt Brecht (1898-1956), que nos guiou em alguns aspectos da construção narrativa da obra artística, como veremos adiante.

Para melhor entender e delimitar o eixo poético que direciona a nossa montagem cênica, tornaremos a nos aproximar, no segundo capítulo da pesquisa, dos conceitos históricos e biográficos que transitam na produção pictórica de Guayasamín. Nesse sentido, é importante sublinhar que não aspiramos esgotar o debate que gira em torno da obra do artista, mas sim, buscar elementos que poderão ser projetados no universo das improvisações cênicas.

No terceiro e último capítulo, efetuaremos a descrição do processo criativo da obra cênica, buscando compartilhar as inquietações que eclodiram ao longo do nascimento do evento performático *Terra Vermelha*.

Capítulo 1 - Tecendo encontros telúricos

1.1- Processos inter-semióticos

O pintor, escultor e muralista equatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999), fruto do tempo que lhe coube viver, buscou abordar em suas produções pictóricas os traumas sociais, a dor, o medo e a angústia humana. Há uma voz histórica em sua obra, que questiona o imaginário hegemônico e atua de maneira rebelde frente às assimetrias que conformam esta realidade social. Sua obra irá denunciar os eventos bélicos, as desigualdades sociais, as ditaduras, os campos de concentração, os medos e as angústias que marcam o século XX. De forma inovadora, sua poética atravessa os traumas da humanidade, as contradições sociais e a crueldade humana, motivo central de sua obra pictórica. Guayasamin marcará a história da arte com seu traço intimidador.

A pintura, como sublinha a filósofa Marilena Chauí, é a expressão do enigma da visão e do visível: enigma de um corpo vidente e visível; enigma da profundidade; enigma da cor; e por fim, enigma da linha, pois, como acredita a autora, esse enigma, ao oferecer os limites de uma coisa, não a fecha sobre si, mas a coloca em relação com todas as outras. (CHAUI, p. 65) O pintor, nesse sentido, será o meio e o veículo que interroga esses enigmas e seu trabalho, como defende Chauí, é dar a ver o visível que não vemos quando olhamos o mundo. Para Adolfo Navas, crítico curador e literário, Guayasamín irá dar a ver o visível do hábitat de marginalização e terror em que se concentra a “memória mitológica e telúrica do continente americano”. (NAVAS, 2006, p. 20) Podemos entender que a pintura, dentro de sua capacidade ontológica, nos coloca diante de um enigma de cores, traços e tempos, que, ora convergentes com as dores que marcam a memória latino-americana, também nos coloca diante de um grito de luta e rebeldia.

A série *Edad de la ira*, como toda sua produção pictórica em geral, ratifica o esforço de Guayasamín em convergir a dor que aflige sua memória social e o imaginário da época. Nesse sentido, o pintor demonstra a importância dessa memória atávica quando diz: "há mais ou menos uns três ou cinco mil anos venho pintando". (NAVAS, 2006, p. 20) A série “Edad de la ira” constitui-se por 260 quadros, com reforçado valor político, marcado por uma estética indigenista que questiona o discurso oficial e sua invenção histórica, intervindo na posição das veias abertas do continente americano.

Nos aproximamos da poética de Guayasamín, alterando o suporte dos enigmas semióticos e convergindo sua textura e conteúdo para o campo das artes cênicas através de um processo de tradução intersemiótica. A tradução como um ato crítico, criativo e ativo nos colocará diante de pontes inter-artes, uma ponte de trânsitos e tensões, onde da pintura perpassada pelo modelar e canais de mapas corporais, caminhará de encontro com um enigma visível, corporal, marcado pela intervenção do movimento, pela reação, tensão do ato de criar. Estamos propondo um espaço de experimentação e provocação corporal. Tocaremos na intimidade de corpos que, no exercício da prática e do cotidiano, experimentarão traduzir a poética da Ira, seus medos, traumas e angustias. Corpos políticos e sociais, corpos íntimos e mutilados, corpos com medo e coragem, corpos revestidos de contradições.

Assim como o pintor tem a tinta e a tela como seu suporte de criação, o artista nas artes cênicas possui o corpo como instrumento de criação, de execução, ou seja, como meio de trabalho. Para o ator, pesquisador, tradutor e diretor teatral Luís Otávio Burnier, “a arte não reside propriamente em *o que fazer*, mas no *como*”. (BURNIER, 2009, p.18) O pesquisador acredita que, muitas vezes, essa questão para o artista é antecedida pelo *com o que*, ou seja, com quais instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção, entre outros, em que o fundamental dessa questão resulta no uso particular do corpo e da voz. Ainda nesse sentido, Burnier irá sublinhar que no caso da arte do ator e de todos os artistas performáticos de palco, acredita-se que há uma particularidade que lhes é específica: “no momento em que a arte acontece, eles estão presentes e vivos diante de seus espectadores”. (Burnier, p.18)

O fato de o ator estar vivo diante de seus espectadores, executar, sentir, viver e fazer sua arte, introduz questões de difícil captação, referentes a um universo subjetivo, de sentimentos, sensações, emoções, ou seja, um conjunto de elementos que Eugenio Barba chama de *dimensão interior*, ao diferenciá-los de uma *dimensão física e mecânica* do trabalho do ator (Barca, 1989, p.21) e Stanislavski denominou de “*plano interior e plano exterior*” (cf. Stanislavski, 1972, p. 223). (BURNIER, 2009, P.18)

Nesse sentido, Burnier ainda sublinha que, se por um lado, o ator necessita de técnica, sem a qual não há arte, por outro, ao representar, o pesquisador acredita que não

pode fazê-lo sem vida. “Seu corpo não é um corpo-mecânico, mas um corpo-em-vida”. (BARBA, 1993, p.7, apud BURNIER, p.19) A técnica proposta por Burnier está ligada a capacidade operativa do artista, sendo ela quem operacionaliza sua relação com a energia criadora. O pesquisador lembra que o termo operacionalizar pode ser entendido de distintas maneiras. Podendo, por um lado significar “o tornar fato, ou materializar o impulso criador” ou, por outro lado, podendo estar ligado aos caminhos que permitam o contato entre "dimensão interior e dimensão física e mecânica”. (BURNIER, p.24)

O diretor teatral irá argumentar que a criação só será realizada quando ambos, impulso criador e modelagem, acontecerem. Além disso, lembrando as palavras do diretor e pesquisador Grotowski, o autor sublinha que a arte do ator esta ligada a um processo de “auto-revelação, indo até o fundo do subconsciente, canalizando em seguida esta estimulação para obter a reação desejada”. (GROTOWSKI, 1971, p. 96, apud BURNIER, p.25) Nesse sentido, é importante para o ator conseguir estabelecer uma relação íntima entre o universo interior e sua criação artística.

Se esta relação for devidamente projetada e articulada por meio de signos claros (evitando-se assim os riscos de uma introjeção e inarticulação de signos mal delineados), ele terá a possibilidade, cada vez maior, de um contato igualmente significativo e profundo com o espectador. (BURNIER, 2009, p.25)

Dessa maneira, Burnier irá concluir que a técnica do ator, portanto, só existe, na perspectiva do pesquisador, na medida em que abre caminhos para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator, quanto para o espectador. Sendo assim, o ator quando articula sua arte, ou seja, seu processo comunicativo, está trabalhando na demonstração, o que significa que irá dominar e conjugar os códigos, a fim de construir uma partitura em que irá configurar-se ao longo da criação em um fluxo. (BURNIER, pp.25-26)

Voltando para as questões que giram em torno da tradução que guiaram esta pesquisa, nos perguntamos: será que é possível traduzir cenicamente a poética de Oswaldo Guayasamín? E se possível, que elementos nortearam esse processo criativo? Ao longo do trabalho tornaremos a falar sobre essas questões, mas antes, é importante entender que a tradução, como aborda o pesquisador Paul Ricoeur, é uma tarefa, não no sentido de uma obrigação coercitiva, mas no sentido da “coisa” fazer para que a ação humana possa simplesmente continuar, ou seja, o ato e o desejo de traduzir, configura a condição e a existência humana. (RICOEUR, 2011, p.45)

No artigo “Tradução Intersemiótica e a Dança”, de Siane Araujo, a autora trabalha com diferentes pesquisadores que estudam as questões relacionadas à tradução, entre eles, Araujo cita as palavras do poeta, tradutor e pesquisador Haroldo de Campos, que entende o traduzir como um ato de “recriação” e “criação paralela”, como uma operação ativa, reveladora e crítica. Nesse sentido, a autora cita Campos:

Então para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades, esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução desta natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele que é de certa maneira similar àquilo que ele denota). (CAMPOS, 1970 p. 24, apud ARAUJO)

Dando voz às ideias de Campos, Araujo complementa citando Júlio Plaza e Cimara Brabo. Plaza acredita que toda relação sígnica da tradução intersemiótica existe no tempo: “assim a cadeia semiótica é a cadeia do tempo”. (1987 p.31) Dessa maneira, a tradução intersemiótica também assume uma relação temporal sígnica, caracterizando o fenômeno como sincrônico e diacrônico. Ainda no que diz respeito ao processo de tradução intersemiótica, Araujo irá citar Brabo, que acredita que “o corpo funciona como uma ponte "pansemiótica" entre a literatura e a dança”, nesse caso, entre a pintura e as artes cênicas. (Brabo, 2006, p.72, apud ARAUJO)

Não esgotando o debate que gira em torno dos estudos da tradução, concluímos nossa reflexão com as palavras do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que defende que:

Traduzir é instalar-se no espaço do equívoco e habitá-lo. Não para desfazê-lo, pois isso suporia que ele nunca existiu (de jure), mas, ao contrário, para enfatizá-lo ou potencializá-lo, isto é, para abrir e alargar o espaço que se imaginava não existir entre as linguagens conceituais em contato- espaço que, justamente, o equívoco ocultava. O equívoco não é o que impede a relação, mas aquilo que a funda e que a propela: a diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença,

em vez de silenciar o Outro, ao presumir uma univocalidade originária e uma redundância última – uma semelhança essencial – entre o que ele e nós “estamos dizendo”. (CASTRO, 2005, p.153)

O tempo do corpo e da criação diz respeito a um processo de experimentação e re-significação entre o equívoco, a dúvida, a persistência e a liberdade aflorada pelo desejo de criar. Sendo assim, não tememos o equívoco, pois pretendemos habitar entre os recortes e as possibilidades dos diferentes enigmas semióticos da criação, buscando potencializar as dúvidas e as tensões produzidas ao longo do processo criativo.

1.2- Reflexos e ressonâncias históricas

No que diz respeito às ressonâncias históricas que convergem na obra de Guayasamín, podemos entender que sua obra é fruto de um momento histórico que já vinha sendo anunciado pelos movimentos de vanguarda desde o início do século XX. Nesse sentido, entendemos que as vanguardas latino-americanas trouxeram em seus teares, particularidades que se conectaram historicamente com as realidades e especificidades das regiões em que se proliferou o espírito vanguardista. No caso dos movimentos de vanguarda na América Latina, o professor e pesquisador Jorge Schwartz propõe o período que vai de 1909 a 1938. Esses movimentos nem sempre estiveram conectados, como sublinha o pesquisador Hugo Verani, porém, os ecos vanguardistas foram sentidos em quase todos os países latino-americanos e em vários focos simultâneos. (VERANI, 1990, p.10)

Diferente do âmbito europeu, nas vanguardas latino-americanas não se imperava a necessidade de ruptura com o passado. Como não poderia deixar de ser, ela respondeu a necessidades diferentes da vanguarda européia. De acordo com Navas, os movimentos artísticos da América “tinham maior vinculação com sua época, uma necessidade equidistante de articular memória e horizonte numa busca constitutiva de uma identidade simultânea à sua própria criação”. (NAVAS, 2006, p.22)

Os latino-americanos fizeram dos movimentos vanguardistas uma via direta de reivindicação por autonomia histórica e nacional. Lutaram por liberdade intelectual, almejavam romper com o academicismo viciado e canônico, utilizaram de maneira autêntica suas raízes históricas como fonte de experimentação. Porém, as vanguardas na

América Latina não possuíam a pretensão de excluir a influência externa em nome de uma suposta autonomia. Pelo contrário, o movimento buscava se apropriar do externo, de forma crítica e ativa.

As divergências em torno às questões que envolvem o debate sobre os movimentos de vanguarda na América Latina são muitas, parte desde as dissensões entre as datas que marcam o momento em que se proliferou o movimento, passando pelas pretensões e seus feitos almejados. Para a professora e pesquisadora Viviane Gelado, “as vanguardas não só não romperam com a separação entre cultura acadêmica e cultura de massa, como adotaram programaticamente, em muitos casos, um estilo, uma temática e um tom classicizante”. (GELADO, 2006, p.24)

No estudo da vanguarda latino-americana coloca-se pois a necessidade de operar com categorias mais pertinentes. Por uma parte, é evidente que existam aspectos em comum com a vanguarda européia, tais como: a ideia de um missão social de arte, a desautomatização na receptividade do público, o problema que propõe uma nova legibilidade da obra de arte, as exigências que impõe a produção artística uma sociedade tecnológica (ou em vias de sê-lo, a necessidade de adequação às condições de uma vida coletiva em conflito, a negação à fragmentação da cultura, a exaltação do homem em suas melhores possibilidades e, sobretudo, a afirmação da invenção contra o automatismo (formuladas já pela vanguarda russa e, posteriormente, pelo surrealismo francês). Por outra parte, no entanto, a aproximação e ressemantização dos discursos, operada pelas produções individuais e em todo o continente, evidencia-se de maneira diversa. (GELADO, 2006, p. 26)

Nesse sentido, a pesquisadora Gelado, considera mais pertinente entender os estudos de vanguarda pensados como discursos culturais, através do qual se torna importante penetrar os sistemas de mútuos empréstimos que se estabelece entre as diversas práticas discursivas e que se constitui na estrutura de base sobre a qual se produzem novas práticas. (2006, p. 28) Muitos são os debates que configuram os estudos sobre as vanguardas latino-americanas, os quais não iremos adentrar conforme o merecido. Tendo em vista essas questões, vale ressaltar que durante esses movimentos caminharam juntos as utopias, os sonhos, as transversalidades, as relações de poder, as contradições e os discursos culturais.

Dessa maneira, o Equador não escapou das tensões e contradições históricas que caracterizavam a época de todos os movimentos de vanguarda da América Latina. Para

Jorge Schwartz, desde o final dos anos 1920, efervesce no Equador um radicalismo estético que se volta de forma acentuada para preocupações de cunho social. O movimento de vanguarda desse país vai beneficiar-se de um intenso intercâmbio e importação de ideias. Pensando a vanguarda no seu sentido internacionalista, os artistas da época transformavam o intercâmbio em “uma grande operação de tradução cultural”. (SCHWARSTZ, 2008, p. 349)

A formação estética de Oswaldo Guayasamín converge com o auge do movimento indigenista, o qual influenciou de forma profunda e dinâmica o conceito de arte do pintor. Para José Carlos Mariátegui (1894-1930), um dos grandes teóricos e militantes da escola indigenista, os textos indigenistas, caracterizados pela denúncia e pela defesa de uma classe social, compõem um problema presente na política, na economia e na sociologia, e que não deve estar ausente da literatura e das artes.¹ (apud SCHWARTZ, 2008, p. 638)

O professor e pesquisador Enrique Larresta, acredita que a obra de Guayasamín transmite uma sensação de um universo compacto, marcado pela presença heterogênea e intercultural do universo indígena. Este ambiente, de acordo com Larresta, está matizado por tensões culturais, entre pertencer e estar separado, entre ruptura e desajustes, residindo de maneira dialética na energia amorfa e obscura que compõe a obra do pintor. (LARRESTA, 2006, p. 70)

A produção pictórica de Guayasamín coloca em tensão outras temporalidades e concilia o reconhecimento implícito da alteridade histórica e cultural. Para Navas, o artista abandona uma certa interpretação, “a do desenvolvimento linear de cultura”. Sua pintura é de raiz expressionista, mas, nesse caso, de um expressionismo reformulado, traduzido para uma vertente que remonta a um “estágio mais antigo, de caráter nativo e primitivo”. (NAVAS, 2006, p. 20)

Ainda para Navas, a sinfonia pictórica de Guayasamín estaciona no tempo, marca o território histórico, a memória e as identidades sociais. Sendo a memória a abertura permanente para o sentido que se faz história, que é histórico. O pintor submerge de forma dramática nas camadas temporais e as tenciona no fascínio e no vigor da materialidade dos corpos presentes em sua produção pictórica.

Guayasamín se dedicou a uma complexa pesquisa sobre a realidade latino-americana, viajou por todo o continente da América do sul, visitou grandes museus e,

¹Publicado em *La Pluma*1 (agosto de 1927), pp.41-43 e reproduzido, com ligeiras modificações, em José Carlos Mariátegui, *Sieteensayos de interpretación de La realidad peruana*.

no México, entrou em contato com os grandes muralistas da época, como Diego Riviera e José Clemente Orozco, com quem aprendeu a técnica de mural. (NAVAS, 2006, p.24) Ao longo de sua vida, conforme dados disponibilizados pela Fundação Guayasamín, viaja por diversos países: a China, a antiga URSS, o Egito, a Grécia e quase toda a Europa, além de Cuba, onde construiu uma grande amizade com Fidel Castro. O artista se empenhou a indagar e a questionar a mente humana, provocando uma profunda reflexão sobre a realidade latino-americana. Guayasamín mergulhou em uma complexa pesquisa sobre a memória coletiva e o universo transcultural em que cresceu.

De acordo com a Fundação Guayasamín, a série “Edad de la ira” foi criada entre 1964 e 1984, a partir da qual o artista retrata as crueldades das grandes guerras que presenciou, os regimes ditatoriais que países da América Latina enfrentaram e os demais dramas sociais do povo latino-americano. Nos apropriaremos dos conceitos poéticos e estéticos desenvolvidos nessa série, que servirão como inspiração para a criação de um espetáculo, através do qual almejamos atingir um processo de reflexão sobre as crises e os paradigmas sociais que abrangem a América Latina. Pretendemos transitar sobre a obra de Guayasamín, acentuando seu caráter transgressor, crítico, rebelde e indagador do “tempo que lhe coube viver” (GUAYASAMÍN, 1998).

Levando-se em conta que, entre críticos, colecionadores e grandes personalidades do mundo das artes, Guayasamín é considerado um símbolo de resistência e transcendência latino-americana. Entre eles, podemos citar Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, Juan Rulfo, Gabriela Mistral, Benjamin Carrión, Gabriel Garcia Márques e muitos outros que o artista retratou. Nesse sentido, esse trabalho está propondo colocar em diálogo diferentes disciplinas do curso de Letras - Artes e Mediação Cultural, cumprindo com seu objetivo de construir metodologias que dão conta da complexidade latino-americana. Dentro de um processo de contínua reflexão e tradução cultural, como metodologia intercultural que abrange a conceito de performance.

Nessa direção, a poética de Guayasamín se aproxima dos conceitos de performance artística. Levando-se em conta que os estudos da performance trabalham as manifestações artísticas a partir da presença, do corpo, da convergência e da mescla das artes, além da memória coletiva. Consideramos os estudos da pesquisadora Diana Taylor, em que fica sublinhado que a performance atua como um “sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimentos”, como elementos possíveis de exercer essas aproximações. (TAYLOR, 2003, p. 45)

Taylor argumenta que o conceito de performance como práxis e episteme incorporada reconfiguram os estudos latino-americanos, pois tal definição profana o papel histórico da escrita introduzida pela conquista. A autora leva em conta o conceito de cultura incorporada que transforma o foco epistemológico e metodológico da cultura escrita, ao invés de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos narrativos. Podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa. (TAYLOR, 2003, p. 45) O corpo já não aparece suspenso e inato de conhecimento, pelo contrário, pelo corpo se produz e se transforma o conhecimento e isso quer dizer que o corpo é um espaço carregado de valor simbólico, construções político-sociais e históricas.

Taylor ainda sublinha que as imagens, “tão densas visualmente, transmitem o conhecimento do movimento ritualizado e das práticas sociais cotidianas”. (TAYLOR, 2003, p. 47) Nessa vertente, a autora entende o conceito de memória a partir das considerações de arquivo e repertório. Em que a memória arquivada assegura um significado estável do conhecimento, trabalhando a distância, acima do tempo e do espaço. Por outro lado, o repertório encena a memória incorporada, comumente associada como conhecimento efêmero, não reproduzível. Nesse sentido, o repertório, de acordo com a autora, requer presença, isso quer dizer que os sujeitos “participaram da produção e reprodução do conhecimento ao “estar lá”, sendo parte da transmissão.” (TAYLOR, p. 50)

Entendendo os atos incorporados e performatizados como geradores e transmissores de conhecimento, percebemos que o repertório transmite ações incorporadas reais, como assinala Taylor. A autora também argumenta que, através dos estudos da performance, podemos compreender o “repertório de práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e de transmitir conhecimento.” (TAYLOR, p. 57). Assim, o repertório em um nível prático expande o arquivo tradicional canonizado pelos departamentos acadêmicos nas humanidades.

No que diz respeito ao roteiro, a autora indica que eles moldam e ativam os dramas sociais. Via o roteiro percebido como paradigma, podemos entender as estruturas e os comportamentos sociais, que nos permite valer tanto do repertório quanto do arquivo. Por conseguinte, os roteiros exigem que os atores sociais enfrentem a construção social dos corpos em contextos particulares, introduzindo na dinâmica das relações sociais uma distância crítica produtiva entre ator social e personagem. Os roteiros também colocam os espectadores dentro de sua moldura, enredando-nos em sua

ética e política. (TAYLOR, 2003, p. 67). Por essa razão que tomamos as reflexões da autora na tentativa de construir uma montagem cênica e analisar o processo criativo, adotando a epistemologia e metodologia que a autora desenvolve.

1.3- Entre pontes sociais

O arcabouço dramaturgico e as ferramentas metodológicas de Bertholt Brecht se aproximam de Guayasamín, e nos parecem apropriados para servir de componente criativo. Tanto um como outro dedicaram-se a expor os dramas sociais que os afligiam. Brecht irá dizer que a sociedade absorve, por intermédio das engrenagens do sistema, apenas o que necessita para se reproduzir e manter a ordem estabelecida. “Só poderá ser, portanto, viável uma “inovação” que leve à reforma, em não a transformação da sociedade existente – quer esta forma de sociedade se considere boa ou má”. Já em sua época, o dramaturgo apontava as contradições existentes nos movimentos de vanguarda, pois, aos vanguardistas, como o autor sublinha, nem ocorria a ideia de modificar a engrenagem, pois acreditavam tê-la à mão, a serviço do seu poder inventivo, que se exerce sem qualquer condicionamento; “crêem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos. (...) A engrenagem é que se desempenha, com ou sem eles, a sua função.” (BRECHT, 1978, p.13)

Tendemos a concordar com as palavras mencionadas por Brecht sobre o papel da arte: é preciso lidar com a realidade na sua complexidade, não amenizando as tensões e as contradições sociais. O dramaturgo fundamenta que a dialética deve orientar os eixos das práticas e teorizações, e a arte, nesse sentido, deve pulsionar o ser humano a reconhecer a si e a realidade que o envolve como passíveis de transformação. Brecht irá dizer que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação. (1978, p. 7)

Ao menos em linhas gerais, podemos perpassar pelo quadro das teorizações de Brecht, tomando como referência o que o pesquisador Matteo Bonfitto sublinha a seu respeito: na base de suas teorizações à respeito da arte e do teatro, o dramaturgo alemão irá enfatizar que o teatro deve estar associado em sua prática à diversão e à instrução. Brecht diz que do divertimento deve-se ir além de um mero absurdo; da diversão há que extrair algo didático. (1978, p.18) Entendemos a instrução como a estimulação de um exercício crítico que pode levar o público a refletir sobre sua condição de oprimido e de reconhecer que a realidade social não possui um caráter definitivo e imutável, e

permitindo compreender, a partir de uma existência historicizada e priorizando o exercício da dialética. (BONFITTO, 2007, p.64)

É a partir dessa base que Brecht elabora conceitos e seus mecanismos de tradução cênica, reconhecendo parentescos e diferenças. Diferenças com relação ao teatro aristotélico de matriz naturalista, que, por intermédio da tentativa de identificação dos atores em relação às personagens, coloca a realidade como definitiva e imersa somente no fluir e na catarse das paixões. Ele reconhece, por outro lado, semelhanças entre suas concepções e várias formas teatrais: ocidentais, como o teatro elisabetano e o teatro barroco alemão; e orientais, sobretudo aquele chinês – a Ópera de Pequim. Nessas formas teatrais Brecht localiza a existência de aspectos que constituem o que denominará “Teatro épico”. Somente à medida que os processos narrativos forem acentuados, poder-se-á construir um teatro enquanto divertimento “forte”, que gera reflexões e descobertas por parte do público. (BONFITTO, p.64)

A atitude dialética é o sentido fundamental que guiará os eixos das práticas brechtianas e suas teorizações. A partir dessa atitude, Bonfitto argumenta que Brecht chegará à elaboração do *Verfremdungseffekt* - o efeito de distanciamento e estranhamento. Esse efeito, de acordo com o autor, torna-se o meio através do qual os processos narrativos e a atitude dialética serão traduzidos cenicamente. Dessa maneira, esses procedimentos tornaram a guiar praticamente todo o processo de construção das personagens e do espetáculo, ainda como sublinha Bonfitto, estes procedimentos metodológicos passam desde a abordagem do “acontecimento” presente na obra, até a escolha e definição de cada gesto de uma personagem, como vem a ser a leitura do texto em terceira pessoa, a leitura do texto no passado e no futuro ou a leitura das rubricas. (BONFITTO, p.64)

O texto, para Brecht, não tinha que ser sentimental e nem moral, mas sim de revelar sentimentalidade ou moralidade. A palavra escrita passa a ser tão importante quanto a palavra falada. O texto, como fundamenta o tradutor, literário, filósofo e sociólogo Walter Benjamin, configura-se de uma função instrumental, ele estará a serviço da preservação da atitude teatral e também a serviço de sua modificação. Para a representação, de acordo com Benjamin, o texto não é mais fundamento e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Da mesma forma, a

representação não significará mais uma interpretação virtuosística e sim, um controle rigoroso. (BENJAMIN, 1987, p.79)

Como acreditava Brecht, o teatro épico utiliza da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos, sendo que os seus princípios são de índole histórico-social. Há uma atitude que a encenação deve assumir: identificar-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador.

Estes acontecimentos têm de ser representados sem que se lhes dê qualquer caráter patético, têm de ser apresentados tão significativa e sensacionalmente como qualquer acontecimento histórico conhecido. O ator de um teatro, assim, no serviço de uma arte dramática não-aristotélica, deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento. Este processo de fazer que o espectador “reconheça” o ator contribui para que o efeito do teatro épico se revista do caráter indireto que pretendemos. (BRECHT, 1978, p.33)

A partir dessas considerações podemos adentrar sobre o processo de construção das personagens, o qual Brecht, de acordo Bonfitto, concebeu em três fases: a primeira, na qual o ator deve buscar registrar suas primeiras impressões, dúvidas e o reconhecimento das contradições da personagem; a segunda, está ligada ao estudo do ator no processo de identificação com a personagem; a terceira fase, exposta por Bonfitto, está ligada a necessidade de que o ator deve buscar ver-se de fora, através da perspectiva da sociedade, de maneira que interfira sobre a construção feita na fase anterior. É através desse processo dialético que podemos chegar ao que Brecht denota como o efeito de estranhamento, que acontece por meio do tratamento dado ao “gesto social” ou *gestus*. Aqui, por “gesto social”, como define Brecht, entendemos a expressão mímica e gestual das relações sociais que regulam a convivência dos seres humanos de uma determinada época. O gesto, para Benjamin, demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética que põe em prova as condições sociais.

Inspirados em Brecht, seguimos com uma investigação pormenorizada dos conceitos poéticos e estéticos que configuram a obra de Guayasamín, adentrando no processo da pesquisa cênica impulsionada pelos elementos investigados em sua produção pictórica, especialmente da série “Edad de La Ira”, como dito anteriormente. Buscaremos evidenciar os traumas que tecem a memória latino-americana, adentrando

nas camadas que revestem nossa história, re-significando os gestos sociais que convivem em nosso imaginário social.

Abordaremos as camadas simbólicas da memória social, caminharemos em encontro das marcas políticas, físicas e ideológicas que marcam o corpo humano e o corpo social. Entendemos que a sociedade atual foi construída sob um regime assimétrico e opera baixo uma lápide de desigualdades e injustiças. São essas contradições históricas que almejamos experimentar e potencializá-las ao longo do processo criativo.

A montagem cênica “Terra vermelha” simbolizará um solo manchado de sangue, torturado, oprimido e explorado. Esta terra marcada por uma história sangrenta e sofrida, que provocou marcas e deixou manchados aqueles que tocaram as camadas que configuram esse solo. Terra vermelha, nesse sentido simboliza o sofrimento dos povos latino-americanos enraizados e em rebelião dentro das entranhas que configuram seu corpo. Terra vermelha também vem a simbolizar a luta, a rebeldia, a coragem e a vontade de mudança. Essa terra grita justiça pelo sangue aqui já derramado, reivindica memória, e se compadece com o dia-a-dia suado de sua gente. Essa terra resiste e fortalece mulheres, indígenas, negros, seu povo posto em minoria, exposto à margem dos trânsitos oficiais e legitimantes.

A criação caminhará de encontro ao desejo de dar voz e reconhecimento histórico à resistência e à sede de luta que compõe as raízes latino-americanism, que marcaram os corpos de seus descendentes e seus caminhares. Esta montagem trava um diálogo entre as vozes latino-americanas que ressoam à margem da história.

A criação cênica estará sendo inspirada na necessidade que sentimos de evidenciar os traumas que configuram a memória latino-americana. Feridas abertas provocadas por processos brutais, por tempos de resistência. Vamos selecionar alguns quadros da série Edad de La Ira, que servirão de referência poética e trânsitos históricos, uma vez que a pintura de Guayasamín esta localizada em um momento histórico, mas o transcende no sentido que toca e reflete dores desse e de outros tempos.

A escolha dos quadros será guiada pela necessidade de compor uma narrativa, isso quer dizer que estaremos desde a seleção dos quadros buscando compor uma teia narrativa que transite pela dor, pelo medo, pelas marcas que o sistema provoca em nossos corpos. Também buscaremos transitar entre as relações de opressor e oprimido, buscando evidenciar as estruturas de poder que configuram nossa sociedade, levando

em conta que essa estrutura não é estática, mas está em movimento, transformação e tensão.

A pesquisa cênica partirá de improvisações que serão separadas por eixos e temas, tomando como referência os quadros selecionados. Estaremos experimentando, a partir do corpo, os elementos que dialoguem com as questões de opressão social, injustiça, crise-medo, ira e por fim, retorno mitológico. A última cena tem como propósito expressar esse re-encontro com a terra, com nossa história e suas raízes. Um processo de conexão, metamorfose e encontros simbólicos, catalisados junto à presença da terra molhada e em contato com o corpo.

Esta montagem contará com a colaboração e constituição artísticas das *performances* Gabriela Fernandes, Laís Cabral, Juliana Zacarias e Anabel Vintimilla. A princípio o trabalho foi iniciado a partir de uma improvisação individual. No decorrer da montagem agregamos à montagem as artistas citadas. A composição feminina acabou-se por configurar novos canais de simbologias, em diálogo com a terra, a mulher gera e atinge as profundidades de sua ancestralidade. Há uma necessidade de encontrar-se com o seu estar em terra, de decidir e alterar ciclos, de lutar por libertação das amarras patriarcais que anulam e oprimem seus corpos. A presença feminina esta interligada ao movimento cíclico e mitológico dessa terra. Ambas (mulher e terra) relacionam-se e estão marcadas pela necessidade de transformação, transformação de ciclos e estruturas, em uma luta ancestral por mudança do sistema patriarcal vigente, racista e capitalista, que explora, se apropria e aprisiona nossos corpos. Tornaremos a falar sobre o processo de criação e composição do grupo no decorrer do terceiro capítulo dessa pesquisa.

Capítulo 2- Guayasamín: das veias abertas de nossa história, camadas de terra vermelha...

“El artista no tiene modo alguno de evadirse de su época ya que es su única oportunidad. Ningún creador es espectador, si no es parte del drama, no es creador”.

Oswaldo Guayasamín

2.1- Sobre a ótica dos subalternos

Guayasamín nasceu em Quito, Equador, em 06 de julho de 1919 e faleceu no dia 10 de março de 1999, nos Estados Unidos. Filho mais velho de uma família de dez crianças, cresceu rodeado de dificuldades e miséria, “dentro de uma sociedade profundamente dividida por conflitos sociais entre classes e etnias, projetados no interior de sua própria subjetividade.” (LARRESTA, 2006, p. 70) A obra de Guayasamín irá condensar esses conflitos no contorno de corpos matizados e descompostos de sua aparência natural. Há uma consciência de terror que é impressa na construção dos sujeitos pictóricos, um grito de socorro e revolta, que pretendemos projetar no interior da pesquisa cênica.

Filho de mãe mestiça (Dolores Calero) e pai indígena de ascendência Kichwa (José Miguel Guayasamín), encarou, desde muito cedo, o sentimento da perda: o falecimento prematuro de sua mãe, que marcou de forma profunda seu trabalho. Desde criança, como o próprio artista comentava em entrevistas, ele expressava sua grande sensibilidade e vocação artística. O pintor gostava de desenhar os rostos dos professores dentro da sala de aula, que sentiam-se ofendidos pelas caricaturas feitas por Guayasamín, o que lhe custou algumas expulsões escolares. (NAVAS, 2006, p. 114)

Em 1932, apesar da resistência familiar, Guayasamín ingressou na Escola de Belas Artes de Quito, onde começou sua grande e consagrada carreira artística. Suas primeiras telas foram feitas em saco de arroz, já que o artista não tinha dinheiro para comprá-las. Guayasamín relata em entrevistas que, muitas vezes, sentia-se dividido entre comprar alimento para a família ou repor seu estoque de tinta. A permanência na Escola de Artes veio através de retratos e paisagens que Guayasamín vendia nas praças do centro histórico de Quito. Em 1941 terminou sua graduação na Escola de Belas Artes, recebendo o título de pintor e escultor. (NAVAS, 2006, p. 114)

Em meio a sua formação acadêmica, Guayasamín se depara com o assassinato de seu grande amigo, Manjarrés, morto por uma bala perdida durante uma manifestação. O trauma gerado pelo assassinato do amigo resulta em sua primeira grande e impactante obra: *Los niños muertos*. Desde o início de sua carreira, conforme assinala Larresta, o pintor equatoriano, deixou-se fascinar pela materialidade dos corpos e pelo vigor do contexto, carregando um viés social em sua obra. (2006, p. 70).



Figura 1: *Los niños muertos* - Guayasamín

Guayasamín realizou sua primeira exposição em 1942, na cidade de Quito, já movido por influências marcadamente sociais. De acordo com a Fundação Guayasamín, entre 1946 e 1952, como resultado de sua viagem pela América do Sul, o pintor compõe a série *Huacayñán* (palavra quíchua que significa “caminho do pranto”), que conta com 103 quadros. Em seguida, pintou a série *Edad de la ira*, como denúncia da tragédia de nosso século. Posteriormente, criou a coleção *Edad de la ternura*, com mais de 100 obras, em que busca homenagear à sua mãe e, de maneira especial, as mães latino-americanas, tornando-se símbolo de defesa à vida.

Em 1976 cria, junto com os filhos, a Fundação Guayasamín, por intermédio da qual, doa ao Equador todo seu patrimônio. Através da fundação organiza três museus: o Museu de Arte Pré-colombiana, o Museu de Arte Colonial e o Museu de Arte Contemporânea. De acordo com dados disponibilizados pela Fundação Guayasamín, a partir de 1996 inicia-se em Quito a construção do espaço arquitetônico designado Capilla del Hombre, considerada sua obra mais importante, pois, nela, o artista realiza uma homenagem ao ser humano, especialmente ao povo latino-americano. Guayasamín

falece em 1999 antes de ver sua obra máxima finalizada, pois a primeira parte do projeto é inaugurada somente em 2002.

Podemos ver em suas obras que Guayasamín não esconde seus traumas, ele o comparte com a sociedade como veículo de denúncia e protesto. Há uma convergência entre a memória social e a memória individual que, deglutidas na esfera artística, tencionam a esfera do público e do privado. Guayasamín caminha de encontro às margens que contornam um rio simbólico de nossas memórias e transita por seus canais mais íntimos. Junto a sua palheta, toca as profundezas desse rio, a textura barrenta e seu leite, que é potencializada através de um processo introspectivo de proporções metamórficas.

Guayasamín é o fruto de uma luta histórica; é o descendente indígena, o mestiço latino-americano que ultrapassou as margens do preconceito e o espaço simbólico concernido pelas contradições históricas. O pintor rompe com uma tendência concernida ao subalterno, mas não abandona as raízes que compõe sua história. Sua pintura esta abastecida de ternura, de respeito à existência humana, mas também, de contradições e dores, de gritos e horrores. Ternura e respeito por que, não satisfeito com o mundo que lhe tocou viver, assume o papel do artista indagador, do rebelde que não se cala frente às injustiças que o cercam, mas as denuncia, escancarando a renegada face obscura do capitalismo. A memória histórica como espaço de criação e invenção é tecida por ele através da ótica dos esquecidos. Essa persistência em indagar, questionar e denunciar as desigualdades será uma referência que pretendemos seguir, utilizando o corpo expressado por Guayasamín como fonte de experimentação e meio de re-criação.

Para a professora, artista e diretora do Museu Nacional de Artes Visuais do Uruguai entre 2007 e 2009, Jacqueline Lacasa, a criação de Guayasamín questiona o individualismo como categoria para definir a exclusão. Para Lacasa, o artista nos convoca a contemplar os rostos e as mãos dessa terra, através de uma categoria coletiva que se volta “a tesar la situación del desarraigo, de violencia y la identidad como una necesidad central del hombre, y no como una consecuencia colateral de la vida moderna líquida.” (LACASA, 2007, p. 9)

Lacasa sublinha que o pintor é delator e confidente da dor de seu povo e luta por alimentar sua obra com as raízes de sua história. A autora ressalta que a produção pictórica de Guayasamín navega por diferentes linguagens, valendo lembrar que o

artista trabalhou com a pintura, com a escultura, foi muralista e projetou projetos na área de arquitetura. Entre os murais construídos por Guayasamín, a autora destaca o mural “La Pátria Joven” (1971), localizado em Guayaquil, e o “Monumento a la Resistencia” (1994), localizado perto de da cidade de Quito. Podemos lembrar, entre outros, também o mural radicado no Parlamento Latinoamericano de São Paulo e, por fim, “Madres y Niños” (1992), que foi criado no edifício da UNESCO de París.

Conforme ressalta a professora e pesquisadora Ângela Maria Pimenta, Guayasamín nos impulsiona a refletir sobre as atitudes do “humano ser”, perante as adversidades da contemporaneidade do mundo e das possibilidades de atuação como cidadãos deste mundo, principalmente, acerca da existência humana na América Latina. Dessa maneira, podemos entender que a pintura do artista irá apresentar-se através de um caráter de rebeldia não só do pintor, mas do povo latino-americano. Sua obra tende a compreender o reconhecimento e o vínculo entre a ira, a esperança e, desde essa perspectiva, o reconhecimento da necessidade de mudança. Sua obra representa uma via aberta de constante provocação e reflexão.

Yo soy como un clavo en un mismo lugar. Como se alguien estuviera golpeando ese clavo con indeclinable tortura, estoy ahondándome cada vez más y más dentro de mí, dentro de mi grupo humano, dentro de este continente, dentro de esta tradición, de ocho mil o diez mil años de cultura que tenemos. Esta es la raíz de donde nace el árbol. Estoy contra los que quieren limitar su obra a las formas europeas, como el abstraccionismo. Delante de un paisaje tan brutal, como es posible excluir el hombre que trabaja en esta tierra, que la araña y muerde? En América del Sur, el hombre y la naturaleza tienen en poder tan extraordinario, que el artista no puede ignorar esa fuerza. Quien es abstracto en América del Sur no es sincero. (GUAYASAMÍN, apud da autora, 2004, p.116)

Há uma ferida aberta na obra de Guayasamín, uma ferida de caráter coletivo, que parte de um gesto social enérgico que navega sobre o esforço da recriação. Pimenta acredita que com o progresso da diferenciação social ocorreram, por um lado, períodos de “possessão demoníaca” da coletividade, e por outro, o surgimento de indivíduos frequentemente constituídos em “guias”, cuja função social era de serem possuídos ou “inspirados”. Em conclusão, a pesquisadora cita Fischer (1981:50), que reafirma que a “tarefa desses indivíduos ‘possuídos’, profetas, sibilas, cantores, pintores é restaurar a

unidade perdida e a perda harmonia com o mundo exterior” (apud da autora, 2004, p.116).

Esta unidade mitológica, harmônica de função social, está presente na maioria de suas obras, que tendem a retratar a opressão que os indígenas e mestiços sofrem; as injustiças que viveram nossos antepassados; a dor vivida por uma sociedade oprimida. Nesse sentido, a pesquisadora Gabriela Buitrón acredita que a obra de Guayasamín está marcada por um realismo social. Sua produção pictórica de caráter humanista irá refletir a dor e a miséria suportada pela maior parte da humanidade:

Los hombres y mujeres sufridos, dolidos, pero no resignados, e sus cuadros y murales, sofocan sus gritos gracias al pudor con que se envuelven en su profunda tristeza. En la expresión de sus rostros se adivinan tragedias milenarias, un sufrimiento reflejado en los rasgos lívidos y demacrados, aunque el silencio hierático tras el que se esconden pretenda disimularlos. Los corazones de estos hombres están quemándose en las gargantas, en las bocas abiertas a punto de estallar, en las voces del *miedo*, del *lamento*, el *llanto* o La *ira*, vocablos que justamente son títulos de sus cuadros. (BUITRÓN, 2007, p. 20)

Em conclusão, a pesquisadora afirma que através da constância desses temas, Guayasamín estava buscando expressar um fervente desejo que engloba o ser humano que luta por liberdade. Buitrón acredita que esse desejo de liberdade não é só da pessoa que aspira reencontrar-se com uma unidade solidária com outras pessoas, mas sim, de seres humanos que se integram harmoniosamente com o “resto da criação”. As pinceladas do artista apresenta-se “como la vida misma, oscila entre la desesperación y la esperanza, entre la realidad y la utopía”. Esse desejo por liberdade, por tomada de consciência por nossa condição de oprimidos, será veículo e impulso poético dentro das improvisações que seguirão. Também almejamos lançar um grito de mudança, de compromisso social e oscilar entre os sentimentos que configuram as camadas da memória latino-americana.

2.2- Caminhos de convergência expressionista

A produção pictórica de Guayasamín apresenta uma poética ligada a raiz do expressionismo. Nesse sentido, quando falamos em expressionismo, fazemos referência

a escola de vanguarda que desconstruiu a noção do belo. No caso de Guayasamín, ele não faz parte do movimento expressionista enquanto escola de vanguarda, mas sim enquanto artista que através da poética expressionista da fealdade encarará a sociedade em sua decadência, através da qual o belo é degradado, desconstruído e relativizado. A obra do artista caminha em torno dos eixos que norteiam a poética expressionista. Pois ela também buscará revelar o ser humano em seus vícios, dando ênfase ao sentimento e às fortes emoções, como a angústia, a morte, a solidão, a melancolia, a tortura, o vício, o medo, a repulsa, o sofrimento e a dor.

O século XX foi sucumbido por intensas eclosões artísticas que buscaram não apenas impressionar, modernizar, romper ou atualizar, mas revolucionar, de forma profunda, os tabus e os conceitos de arte que imperavam na época. Essas manifestações artísticas também questionaram padrões, inovaram modalidades e debateram sobre o papel do artista e as finalidades da arte, marcados pelas feridas de grandes guerras mundiais e pelo genocídio desastroso de campos de concentração, pela expansão capitalista e suas revoluções industriais. Os artistas de então, entendidos enquanto atores sociais, utilizaram a arte para transformar as emergências sociais, modificar e ferir a superestrutura do sistema de exploração capitalista.

Recorrendo rapidamente a fenomenologia do movimento comumente chamado Expressionismo, podemos sublinhar que o fenômeno de base europeia foi desenhado por dois centros distintos: o movimento francês dos *Fauves* (Feras) e o movimento alemão *Die Brücke* (A ponte). Os dois movimentos nascem quase no mesmo momento, e desembocam respectivamente no cubismo na França (1908) e na corrente *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul) na Alemanha (1911). Como ressalta Giulio Argan, crítico e historiador de arte, a origem comum desses movimentos é a tendência anti-imperialista que se gera no cerne do próprio Impressionismo. Porém, se por um lado o Impressionismo impressiona a retina em um movimento do exterior para o interior, os artistas da corrente expressionista buscaram em um processo de movimento inverso expressar o objeto em seu interior, através da expressão do seu exterior. (ARGAN, 1992, p. 227)

Argan acredita que o expressionismo, diante da realidade, manifesta uma atitude volitiva, por vezes até agressiva. A tendência expressionista constitui-se de uma relação direta e concreta com a sociedade, marcado por um processo de contínua comunicação.

Para o autor, o expressionismo é um movimento realista, que exige na ação do artista uma dedicação total à realidade, partindo da relação do sujeito que assume em si a realidade “subjetivando-a, quer projete-a sobre a realidade, objetivando-a, o encontro do sujeito e o objeto e, portanto, a abordagem direta do real, continua a ser fundamenta”. (1992, p. 227)

Esse olhar do artista para o seu interior, sem abandonar a realidade, esboça uma característica de uma arte engajada que, nas palavras de Argan, tende a incidir diretamente sobre a situação histórica. Essa perspectiva de arte caminha em direção contrária àquela arte de evasão que se coloca superior, alheia ou independente da conjuntura histórica. O expressionismo, ao contrário, busca na crise social, nos problemas sociais e em suas assimetrias, um motivo para contar a história humana. A necessidade do artista de vertente expressionista é abalar as estruturas sociais, aparentemente fixas e provocar um movimento dialético, em que sua produção pictórica tenderá a ferir e denunciar as contradições sociais, em um ato de repulsa, crítica e rebeldia.

O artista, nesse sentido, renuncia sua condição de intelectual burguês e a discrepância dessa classe que camufla as crises sociais. O movimento busca expressar as turbulências da época e os conflitos psicossociais que confrontam este sujeito transcendente, que não se contenta em contemplar a realidade, mas sim, propõe projetar visões subjetivas e interiorizadas do real. Essa posição de renúncia tende a caracterizar-se, como Argan defende, através do sentido buscado pelos expressionistas, em denunciar a burguesia como responsável pela “inautenticidade da vida social, pelo fracasso das iniciativas humanas” (1992, p. 241), uma vez que entendem que, para existir, é preciso querer existir, uma vez que lutamos para existir e isso se torna sinal de que há no mundo forças negativas que se opõem a existência e, nesse caso, essa força tende a ser a estrutura e superestrutura de domínio burguês.

Dentro da característica conferida, a tendência dos artistas expressionistas, no que tange a assumir a realidade histórica e os dramas sociais, é possível reconhecer em seus postulados um caráter atemporal, que ultrapassa as fronteiras e impulsiona seu manifesto em qualquer parte do mundo. Nesse sentido, Argan acredita que o

expressionismo efervesce no interior das escolas de vanguarda, não em oposição a elas, mas sim,

Como superação de seu ecletismo, como discriminação entre impulsos autenticamente progressistas, por vezes subversivos, e a retórica progressista, como concentração da pesquisa sobre o problema específico da razão de ser e a função da arte. Pretende-se passar do cosmopolitismo modernista pra um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal (já renegado pelo socialismo “científico”), e sim na superação dialética das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais (ARGAN, 2006, pp. 227-228)

Essa amostra de rebeldia, necessidade de denúncia e inquietação frente a realidade, aparece de maneira tensionada na obra de Guayasamín. Para a pesquisadora Blanca Muñoz, a tensão caracteriza a interpretação expressionista do real. Os traços torcidos e tensionados marcam a produção pictórica expressionista. Para a autora, a deformação expressará os estados anímicos do artista enquanto “tradutor” da consciência coletiva de sua época.

En la creación expresionista lo exterior es evocado como objetividad interiorizada. Es decir, la realidad social deviene en estado de ánimo. Sujeto y objeto coinciden y se hacen inseparables. Es el retrato de la conciencia la visión expresionista del mundo. (MUÑOS, 2014, p. 3)

Nossa tradução inter-semiótica transitará entre as tensões provocadas pelas pinturas de Guayasamín. Para tanto, é necessário entendê-las e delimitá-las, para então, projetá-las no seio das improvisações cênicas. A razão dessa aproximação teórica e conceitual parte da necessidade de submergir no impulso vital que caracteriza a poética de Guayasamín, permitindo uma aproximação mais sensível, construtiva e consciente frente ao nosso objeto de impulso criativo.

O expressionismo de Guayasamín sofreu grande influência do Muralismo Mexicano. O contato com os muralistas aconteceu pouco depois de sua primeira exposição. O artista equatoriano viajou para o México, onde trabalhou com José Clemente Orozco (1883-1949), e com quem o artista aprendeu a pintar afrescos (NAVAS, 2006, p.24). O movimento muralista e a Revolução Mexicana marcaram de forma profunda não só a estética de Guayasamín, mas os artistas e intelectuais latino-

americanos como um todo. De acordo com a crítica e historiadora de arte Dawn Ades, os muralistas mexicanos produziram a maior arte pública popular revolucionária do século XX, e sua influência percorre por toda a América Latina. (ADES, 1989, p.151)

O movimento eclode após a Revolução mexicana de 1910, que insurgiu de uma violenta revolta contra o regime do ditador mexicano Porfirio Díaz (1830-1915). Como sublinha Ades, a revolução, um acontecimento de tipo cataclísmico, que apesar de nunca chegar a se articular totalmente em torno de nenhum programa completo, trouxe consigo uma nova consciência ao país (ADES, 1989, p.151). Foi um período em que a esperança e o otimismo emergiram com muita força, principalmente entre o movimento muralista. Segundo Octávio Paz “La revolución nos reveló a México, mejor dicho, nos dio ojos para verlo. Y se los dio a los pintores”. (apud, ADES, p.151))

A memória indígena ganhou vida nos murais mexicanos, a arte para o coletivo, carregado pelo objetivo estético fundamentalmente radicado em socializar as manifestações artísticas, tendendo a distinguir a arte absoluta do individualismo burguês, como podemos ver na "Declaración de principios sociales, políticos y estéticos", publicada em 1922, pelo recém formado "Sindicado de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores" do México. Nela vemos o empenho dos artistas da época em construir um movimento radicado na causa social. O sindicato defendia que

todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (...) que es la manifestación más admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. (apud ADES, 1989, p. 152)

As semelhanças entre Orozco e Guayasamín são muitas, como nos afirma Navas, pois ambos não se preocuparam muito com o registro deste lado da vida que propícia alegria ou a plenitude cosmológica. Os artistas pintam a crueldade do sistema capitalista, o terrível, o lado sofredor, traumático e angustiado da vida. A desumanização é uma marca quase bíblica presente na obra dos dois artistas (NAVAS, 2006, p. 25)



Figura 2: *Cristo destruyendo su cruz*- Orozco, 1943

Porém, como explica Navas, Guayasamín vai além de seus precursores muralistas, pois no território de seus murais há uma outra vertente bastante inovadora, como seriam os murais móveis e os murais-colagens, que são frutos das aventuras visuais que o artista equatoriano propõe. Em seus murais há uma tridimensionalidade consubstancial que cria várias sequências e planos. Guayasamín mergulhou em uma profunda pesquisa visual, prova disso é o mural móvel *Los mutilados*, que possui uma estrutura compositiva, em que permite várias articulações e composições plurifocais. (2006, p. 26) Em conclusão, Navas sublinha que toda a pintura de Guayasamín "é no fundo um mural, pois tende à obra coletiva na defesa da condição histórica, pois o anti-humano é todavia algo apocalíptico, uma angústia que a natureza histórica amplifica." (In: NAVAS, p. 28)



Figura 3: *Los mutilados*, Guayasamín

Nestas pinturas articuladas, nas quais o artista fragmenta e religa suas partes em numerosas combinações, produz-se também uma leitura conceitual diferente da expressada pelos murais tradicionais que, em sua evolução, foram divididos e incorporados mais planos, recebendo estruturas e partilhando ainda mais da tridimensionalidade. (2006, p.26)

Tendemos a concordar com o pensamento do pesquisador Alejandro Moreano, que acredita que, diferentemente dos muralistas mexicanos, pretendiam introduzir em seus quadros todos os acontecimentos históricos otimizando a presença do coletivo. Guayasamín os expulsará. Moreano defende que a pintura do artista parece temer o horror do mundo, de maneira que “padece una suerte de claustromanía”. No entanto, todo o horror do mundo estará dentro de seus quadros, há um movimento de repulsão que padece na ausência da “paisagem”, mas o horror ganhará forma dentro da expressão da figura humana, na linha, no volume e no fundamental; na luz e nas cores subordinadas, que dominam o espaço e o vazio de maneira absoluta. Moreano lembra que as figuras em destaque são esqueléticas, são ossos em expansão e, nesse sentido, marcados de acontecimentos históricos. (MOREANO, 2000, p.12)

Na mesma linha, o crítico de arte Fernando Loustaunau, irá sublinhar que Guayasamín é um artista que nos transmite o drama da condição humana. Como acredita o crítico, há um olhar marcado por uma tragédia milenária, as extremidades dos corpos pintados por Guayasamín nos leva em contato a seres demasiado próximos da fronteira que divide a vida da morte.

El artista logra hacer distintos sincretismos, sea a través de cabezas agrupadas, de superposiciones que violan las concepciones clásicas de organización de un cuadro. Sus demandas son políticas y han sido claramente leídas en clave política, pero sus logros trascienden de esa coincidencia entre el pensamiento teórico y el efecto plástico, tanto como que son mucho mas que una mera concatenación de un dado expresionismo del hemisferio norte con el muralismo mexicano. (LOUSTAUNAU, 2007, p.12)

A formação estética de Guayasamín converge com o auge do movimento indigenista, que influenciou de forma profunda e dinâmica o conceito de arte do pintor. Para José Mariátegui, fez-se necessário criticar perspectivas em que o indigenismo exótico, tomado como mera amostra de “cor local”, embasado no conceito de raça, que

não levava em conta o contexto sociocultural. Para Mariátegui, a voz que lutava pela causa indígena não vinha do nativo, porém, era necessário lutar de forma revolucionária pelo “nativismo” de emancipação, em que o “índio não representasse unicamente um tipo, um tema, um motivo ou um personagem, mas que representasse um povo, uma raça, uma tradição, um espírito.”². (apud SCHWARTZ, 2008, p. 642)

Levando em conta o sentido revolucionário de arte pensado por Mariátegui, podemos compreender a produção artística de Oswaldo Guayasamín, tanto em seu sentido estético, quanto ideológico, como uma arte de caráter revolucionário. Mariátegui defende que a arte revolucionária não se contenta em criar uma técnica nova, tampouco em destruir uma técnica velha. A arte revolucionária “está no repúdio, no descarte, no desprezo do absolutismo burguês.”³. (apud SCHWARTZ, 2008, pp. 503-504)

Para Larresta, a cultura indígena percorre a obra de Guayasamín, sobretudo porque sua pintura é construída a partir de uma consciência profunda da marginalização. Com descendência indígena, a obra de Guayasamín está condensada às contradições da história andina. O pintor está constantemente mediando suas raízes culturais e as traduzindo em sua produção artística. (LARRESTA, 2006, p. 70)

Guayasamín está separado do mundo que quer representar pela experiência da modernidade e pela barreira do idioma (...) Seja pela sua formação, posição social ou sua cultura artística, o artista está existencialmente mergulhado nas tensões e nas complexas negociações de uma situação transcultural. (LARRESTA, 2006, p.70)

Larresta ressalta que, quando Guayasamín pinta rostos fortes dos trabalhadores, com volumes em tons ocres realçados, a forma pigmentada em que registra as tonalidades da terra e das rochas “transmitem a sensação de um universo compacto, matizado na força da presença indígena neste universo intercultural”. Este ambiente marcado por tensões culturais, entre pertencer e estar separado, entre ruptura e desajustes, reside de maneira dialética dentro da energia que o pintor coloca em sua

²Publicado em *La Pluma*¹ (agosto de 1927), pp.41-43 e reproduzido, com ligeiras modificações, em José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

³Publicado em *Amauta*³ (novembro de 1926), pp.3-4.

obra. Dessa forma, Guayasamín “caminha ao encontro do povo que o atraiu com sua energia amorfa e obscura.” (LARRESTA, 2006, p. 70)

2.3-Edad de La ira: traços de dor e rebeldia

Guayasamin transita entre as tensões históricas e as margens das memórias que compõe o conflituoso imaginário latino-americano. Seu traço escuro e marcante penetra nas camadas do corpo humano e toca seu leito de dor, medo, angustia e rebeldia. As marcas condensadas, expressam um grito de socorro, de terror, de assombro e ira. O corpo humano é trafegado em sua ossada, nas vértebras que não vemos no dia-a-dia suado de nossas vidas, no tronco, na cervical de nossos medos e traumas. São partes que configuram um todo, um todo também sofrido, um todo tenebroso e telúrico.

Guayasamín na série *Edad de la Ira*, como ratifica Navas, coloca em tensão através de sua ousada palheta, a sobriedade e a surdez. Os elementos de clausura são abertos e o corpo é tocado no limite do contrário. O olhar de sua obra obscurece o pintor:

...registra os vestígios, as marcas que o olhar outrora deixou. Há sempre um olhar gritado, mutilado, assustado, e é inevitável não pensar aqui como o exterior habita o interior do imaginário do pintor, como a dialética dilacerada de sua pintura vive dessa comunicação, que está longe de ser apenas mediadora, ou somente alimentada por antagonismos diametralmente opostos que dispensam leituras mais profundas (NAVAS,2006, p. 27)

Guayasamín levou mais de 25 anos pintando os quadros que compõem a série *Edad de la Ira*, que está constituída por 260 obras, tendo realizado pelo menos entre 5 à 6 mil desenhos para criar a série (AZNAR, (apud da autora), 2000, p.114), adentrando em uma profunda pesquisa, inesgotável e atemporal. Moreano acredita que a obra do pintor, especialmente nesta série, é construída através de uma mágica plástica, alcançando a “transubstanciação, o trânsito do acontecimento do ser, da existência contingente a essência”.

Acreditamos que essa série não transmite um apelo à morte, ao contrário, há um grito de vida que chega ao estágio ósseo. Nesse sentido, Moreano sublinha que há uma presença de vida em sua persistência mineral e infinita, na perspectiva da espécie e,

especialmente, a dos povos massacrados e arrasados pelo sistema que reivindicam a imortalidade, que lutam pela vida e pelo desejo de existir e persistir; por serem ouvidos e vistos, por terem suas memórias recordadas e por não caírem no esquecimento.

A poética da *Edad de la Ira* nos apresenta um ritmo, uma constelação de vozes redimensionada no espaço e na densidade do volume, da luz e da cor. A emoção marca os corpos das figuras, revestindo-se de uma complexa dialética entre o caráter emotivo “como dimensão ontológica e o acontecimento como forma de existência da história”. (MOREANO, 2000, pp. 10-11)



Figura 4: Serie a *Edad de la Ira*, *El grito II*, Guayasamín, 1983

Há um grito coletivo que é enquadrado e exposto em sua produção pictórica. Um grito, um horror coletivo, mas também fragmentado, retorcido e convergido em outras vozes. As mãos que constroem, as mãos que moldam, as mãos que matam, as mãos que trabalham, são mãos de suplicio, de medo, de tortura e também de denúncia. A mão mergulhada em rio de sangue e navegada por memórias de luta e rebelião. Por mãos que não se calam, que foram a luta e que enfrentaram a Ira. A morte, o holocausto e a tortura estão presentes nos corpos projetados sem pele, o corpo é despido e tocado no seu mais íntimo contorno, em sua ossaria. Em sua estrutura de ser humano. Um humano marcado pela falta de humanidade. Não há como esconder ou camuflar a presença da dor.

Em contrapartida, as figuras que fazem alusão aos opressores, como a do quadro *Reunión en el pentágono* aparecem como corpos mascarados. Corpos revestidos por uma sombra. As mãos das figuras também ganham evidência. Mas dessa vez são mãos

que planejam e executam o horror, que ordenam outras mãos a torturar, a provocar sofrimento. São mãos marcadas por proporcionar dor. Em seus corpos está presente a falta de vida, a redução de humanidade; não há choque entre o humano e o animal despido de respeito. Há homens que se reúnem para planificar a dor dos seus semelhantes. Há uma contraposição entre os corpos dos “dominados e dos dominadores”, podendo equivaler ao que Muñoz define como oposição entre as elites e as coletividades. (2014, p.16)

En “El capital”, Marx ya analizaba algo que iba a ser el fundamento de la despersonalización, es decir, la alienación en cuanto pérdida de las propias capacidades humanas por efecto del sistema económico de producción capitalista, se va a convertir en el problema determinante de la nueva sociedad construida sobre el dinero y la ganancia para unos pocos, la clase dominante. La contraposición, pues, entre dominados y dominadores equivale a la oposición entre élites y colectividades. (2014, p.16)



Figura 5: *Reunión en el Pentágono* - Guayasamín

A obra de Guayasamín coloca em tensão outras temporalidades. Concilia o reconhecimento implícito da alteridade histórica e cultural. Para Navas, a pintura do artista de raiz expressionista não obedece a ética e estética alemã, ainda que apresente sintonias com o expressionismo europeu, sua estética é desenhada por um expressionismo indígena e "nosso". (NAVAS, 2006, p. 21)

"Estou no mesmo ponto, porém cada vez mais profundamente. Sempre buscando, caminhando para dentro, cada vez mais para dentro. A América Latina tem sua própria raiz e é necessário retirá-la e encontrá-la, para podermos falar das nossas coisas, para podermos nos expressar com a nossa própria voz, que é a voz da terra profunda que germina" Guayasamín (apud de NAVAS, p. 20, 2006)

A proximidade com a obra desse artista nos colocou em contato com traços expressionistas marcados por uma heterogeneidade latino-americana. Encontramos em sua produção pictórica, um artista comprometido com a mudança social, comovido com as dores das minorias, marcado profundamente pela luta social e indignado com as desigualdades sociais. Dessa forma, como recorte metodológico, nosso trabalho buscará na coleção “Edad de La Ira”, os elementos poéticos e estéticos que guiarão as improvisações corporais, com a finalidade de desenvolver um espetáculo cênico.

Capítulo 3 - Entre memórias

A fim de colocar em tensão as eras imaginárias e as contradições históricas que revestem a memória latino-americana, foi necessário a delimitação do tema e fazer escolhas dentro de um universo de inúmeras possibilidades. O conceito de memória abordado na obra do poeta, ensaísta e romancista cubano José Lezama Lima (1910-1976), impulsionou e direcionou essa necessidade de trabalhar com a memória, pois como explica a professora e pesquisadora Diana Araujo Pereira, a memória, para o autor, entendida em seu sentido ativo e criativo, funciona como “ponte capaz de conectar eras, fatos ou imagens aparentemente desconexas, instigando com seu movimento “oscilante e cruel” a reelaboração do "quebra-cabeça" histórico e imaginário que compõe a realidade americana”. Isso significa que as imagens trabalham de forma ativa e criativa dentro da história. A imagem evoca elementos que estão em tensão dentro das eras imaginárias da memória social, estabelecendo relações e coordenadas capazes de recriar o imaginário social. (PEREIRA, 2011, p. 75)

O poeta ativo e criativo está inscrito em uma coletividade e, portanto, exerce um papel social-político dentro dela, entendendo que as manifestações artísticas e o ato de escrever exercem um papel simbólico dentro das relações de poder e dos valores sociais. O artista, ampliando o conceito para outras linguagens, está entre o imaginário social e o individual e, de forma dialética, será ele capaz de estabelecer as pontes entre o pensamento coletivo e a ânsia do indivíduo. O corpo dentro do processo criativo será habitado pela forma vital que buscará no corpo coletivo um elo entre o tempo e o espaço. (PEREIRA 2011, p. 81) Essa ânsia histórica e social guiará a construção desse

trabalho desde sua idealização até sua materialização em cena. Partiremos agora para a descrição do processo criativo, ponderando as dúvidas, os questionamentos, as soluções encontradas e as inquietações que surgiram durante a montagem do evento espetacular.

3.1-Primeira parte:

Reunião com o orientador

Em reunião, no dia **20-03-2015**, com o orientador desse Trabalho de Conclusão de Curso, o Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria, apresentamos a proposta desse trabalho que será guiada a partir da poética de Oswaldo Guayasamín. Após discussões sobre o tema, um questionamento tornou-se evidente:

Qual mensagem desejamos que o público assimile ao assistir ao espetáculo?

Além disso, achamos pertinente começar a pensar em conectores, ferramentas que possam dar corpo a narrativa. Levantamos a possibilidade de trabalhar com máscaras expressivas, direcionadas pela estética expressionista. Dessa forma, partimos para a confecção das máscaras e o professor Fernando indicou a investigação do trabalho do multiartista Olivier de Sagazan. Por fim, entendemos pertinente recorrer a pesquisa bibliográfica sobre Oswaldo Guayasamín para fundamentar e direcionar a pesquisa cênica.

Direcionados pela pergunta feita em reunião pelo professor Fernando, começamos a refletir sobre o sentido da construção desse projeto e, sendo assim, iniciamos nossa reflexão entendendo que a realização do espetáculo pode despertar na plateia um processo de reconhecimento dos atores sociais, denunciando a condição de que, muitas vezes, possam se identificar em um estado de opressão e exploração. Pretendemos, se necessário, nos apropriar de elementos históricos para mostrar que a

realidade em que vivemos é fruto de um processo histórico dado e revestido por conflitos socioculturais, demonstrando que somos sujeitos históricos e que podemos lutar por nossa emancipação política, econômica e cultural. Assim, essa obra propõe uma reflexão sobre a condição de opressão em que se encontra a grande maioria da população mundial, especialmente a latino-americana, partindo da premissa de que a obra de Oswaldo Guayasamín também evoca essa reflexão.

Como ferramenta de sensibilização, a arte contribui para a educação dos atores sociais e proporciona um novo horizonte de luta e questionamentos e, sendo assim, pensamos que a montagem cênica possa abordar parte dessas inquietações. Deixamos claro que essas questões são norteadoras da produção cênica que pretendemos materializar a partir do esforço da pesquisa corporal.

Remetemo-nos ao discurso de Augusto Boal, ator, dramaturgo, crítico e fundador do Teatro do Oprimido, feito no Fórum Social Mundial de 2009, onde é dito que a palavra não é absoluta, que o som não é ruído e que as imagens falam. Boal sublinha que são estes (palavra, som e imagem) os três caminhos reais da Estética. São também estes os canais de dominação, pois estão sob o controle de opressores e não nas mãos dos oprimidos: “a palavra dos jornais, o som das rádios, as imagens da tv e do cinema estadunidense, dominam nossos meios de comunicação e invadem nossos cérebros com seu pensamento único, seus projetos imperiais e suas mercadorias.” (BOAL, 2009, p. 04)

Boal também salienta que a estética, nesse sentido, é um instrumento de libertação, e ser cidadão é lutar para “transformar a sociedade em que se vive!”. Em conclusão ele afirma:

Acabou-se o tempo da inocência... o tempo da contemplação já não é mais. Temos que agir! Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser conquistados pelos oprimidos como formas de libertação. Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. A estética é um instrumento de libertação. (BOAL, 2009, p. 04)

Estivemos pensando em uma ordem narrativa para a montagem cênica. A partir do dia 24-03-2015, partimos de sensações que façam alusões à opressão e às injustiças

sociais, às contradições humanas e, por fim, ao retorno mitológico. A peça terminaria com a alusão ao retorno mitológico, em que o barro passa a ser o elemento central da pesquisa e chega para marcar a ancestralidade latino-americana, o retorno (de Guayasamín) às suas raízes, lembrando o sentido abordado pelo pesquisador e professor Victor Vich sobre o "Mito Inkaryuma", em que o mito aparece como forma de deslumbrar o futuro e a possibilidade de tensionar o trânsito de identidades. A proposta será buscar na pesquisa corporal essa possibilidade de transformação social e ancestralidade latino-americana, tal qual “o retorno mitológico”.

De maneira analógica lembramos o mito andino de Inkarry, que narra o retorno do último Inca rebelde, TupacAmaru I, que foi assassinado e decapitado em praça pública. O mito relata que o capitão do exército espanhol ordenou que a cabeça do inca fosse exibida publicamente no meio de uma praça. A lenda também conta que a cabeça, ao invés de entrar em processo de decomposição, começou a se embelezar e obrigou o Vice Rey a retirá-la bruscamente e enterrá-la em um lugar onde ninguém tivesse notícia.

O mito de Inkarry narra a recomposição interna do inca debaixo da terra, que ressurgiu com o objetivo de reestabelecer o império incaico e expulsar definitivamente os colonizadores espanhóis. Para Vich, existe uma utopia andina, recriada em torno do retorno do inca. Os incas, segundo o autor, sempre têm sido objeto de uma recriação popular e estas imagens têm proporcionado uma certa unidade imaginária e uma realidade social que é percorrida de forma fragmentada e heterogênea na memória coletiva. (VICH, 2001, p. 152)

A memória popular oral e subalterna andina influenciou a construção intelectual e artística de Guayasamín. Para Vich, está construída na ordem simbólica e significada no sentimento da perda, que é tensionada na subjetividade andina e nos substratos históricos. Sendo assim, o mito de Inkarry é uma forma de deslumbrar o futuro e tensionar o trânsito de identidades, agora fundado no mito do progresso. Segundo esse pensamento mítico, estamos em um período de trânsito, pois a ordem se pode inverter e os incas serão encarregados de reestabelecer as antigas relações sociais. (VICH, 2001, pp. 152-154)

O pesquisador Vich ainda sublinha que o mito do inca tem servido para reunir o passado com a modernidade e para indicar um conjunto de conflitos culturais

engessados e silenciados, desde as questões identitárias, as definições externas propostas pelos discursos oficiais. (VICH, 2001, p. 152). O mito recupera a memória social, recomposta simbolicamente dentro de seu grupo social. A analogia que propomos, coloca em diálogo a grande cita de Guayasamín que diz "deixem a luz acesa que eu retornarei". (apud NAVAS, 2006, p. 29)

Nesse caso, entendendo a arte de Guayasamín, como um desejo utópico de reconciliação, o seu retorno, lido dentro da característica indigenista e social, constrói uma ponte mitológica mediada pelo artista entre o imaginário andino e seu desejo de mudança social. Guayasamín pode ser entendido simbolicamente, como o inca que retornará. Em seu leito antimoderno, onde suas cinzas foram enterradas, embaixo de uma árvore, na sede da Fundação Guayasamín, vemos confluírem transversalidades simbólicas que dialogam intimamente com sua luta social, que reivindica voz e visibilidade aos subalternos e mutilados pelo sistema de opressão. Sendo assim, "El tiempo - que a Guayasamín le - toco vivir" está fundamentado em um tempo cíclico e mítico, desenhado nas rupturas e desajustes de sua consciência histórica, que configuram uma narrativa única em torno do homem andino heterogêneo.

A partir daí, buscamos fazer alusão ao mito do inca, a fim de tensionar as eras imaginárias que compõem a memória latino-americana. O barro aparecerá cenicamente como referência à terra, ao milenar, ao mito do inca, que volta e reestrutura a sociedade em um formato mais justo e humanitário, mas também como elemento que marca o conflito, a contradição e a tensão das estruturas que revestem nossa sociedade.

Na peça, o retorno mitológico pretende demonstrar que a sociedade é passível de mudança e tem necessidade de transformação. A terra também aparece como marca da resistência histórica dos povos latino-americanos. Por fim, também pensamos em trabalhar em uma das cenas a noção de corpo fragmentado e em tensão com as eras imaginárias, tomando como base o quadro *Los mutilados*.

Ser humano				
Opressão social	Injustiça social	Crise-medo	Ira	Retorno ao mitológico

Reunião com Gabriela Fernandes, colaboradora voluntária.

No dia **25-03-15**, estivemos em reunião com a atriz Gabriela Fernandes, estudante de Desenvolvimento Rural da UNILA e colaboradora voluntária desse trabalho, a fim de apresentar o andamento do projeto. Explicamos a ela a linha de pesquisa e os conceitos que começam a surgir a partir do andamento do trabalho: o expressionismo de Guayasamin e a delimitação do tema em sua coleção *Edad de la Ira* e o papel do artista como criador/recriador de imagens. De acordo com pensamento lezamiano, o artista é visto como o anjo rebelde, o sujeito metafórico que se projeta contra o determinismo social, disposto a romper com o previsível do discurso histórico, assim como, o elemento que provoca dinamismo no sentido linear do discurso hegemônico. Levando-se em conta as ideias do intelectual cubano e a capacidade da poesia - neste caso a poética pictórica de Guayasamin - como elemento que potencializa o real, pensamos o papel do artista como criador e metafórico.

A partir da narrativa que estamos adotando como norte nessa pesquisa, (opressão social, injustiça social, crise-medo, ira, retorno mitológico), durante o dia **06-04-2015**, selecionamos alguns quadros que, de alguma forma, expressam essas relações. A princípio, quadros que direcionarão a pesquisa espetacular e que foram escolhidos a partir da necessidade de criar um ordem narrativa, pois trata-se de uma tentativa de encontrar subsídios que inspirem e deem conta da temática escolhida. Os quadros selecionados são obras consagradas e se destacam dentro da coleção *Edad de la Ira*.

Coleção Edad de La Ira



Figura 6: Reunión en el Pentágono



Figura 7: Manos de la Ira



Figura 8: Los mutilados, 6 peças móveis



Figura 9: Playa Girón



Figura 10: Ríos de Sangre



Figura 11: Mujeres llorando

Figura 6, 7, 8, 9, 10, 11: *Guayasamín*.

O primeiro quadro, *Reunión en el Pentágono*, foi escolhido para representar de maneira simbólica os opressores reunidos, planificando ações e metas para garantir a continuidade do sistema vigente. O quadro coloca em evidência a sociedade dividida em classes e evidencia a face imperialista do capitalismo. Trata-se simbolicamente de uma reunião em complô a igualdade e a justiça. Os representantes presentes nessa reunião são figuras de poder, que mandam e difundem políticas de extermínio, criando metas que vão contra a dignidade humana e o direito de existir habitando a diversidade.

Os quadros *Los mutilados* e *Playa Girón* são símbolos de denúncia desse processo de terror e dor, gerado pelo mercado da guerra. O primeiro, trata-se de um mural composto por 6 peças móveis que, de acordo com a Fundação Guayasamín, podem ser combinadas em diferentes montagens, através das quais, prevalece a ideia de fragmentação e mutilação. Este mural possibilita mais de um milhão de combinações e levou 8 anos para ser finalizado. A criação dessa obra foi impulsionada por uma experiência vivida por Guayasamín na Espanha. Ainda como sublinha a Fundação Guayasamín, uma anedota narra que o artista assistiu a uma partida de futebol, em que

estavam presentes veteranos da Guerra Civil espanhola. Durante a comemoração de um gol, os visitantes das tribunas se levantaram para festejar e em grande parte deles era possível notar a falta de extremidades físicas: mãos, braços, pernas e pés, resultado das feridas de guerra. A experiência marcou a memória do artista que a projetou na criação desse mural. Esse quadro, de maneira simbólica, irá impulsionar-nos a criar uma cena baseada nas feridas e nas marcas que o sistema provoca em nossos corpos. Marcas físicas e simbólicas que representam memórias e tempos gravados em nossa intimidade. Já o quadro *Playa Girón*, nome de uma praia localizada na Bahía de Cochinos, em Cuba, remete-nos ao sofrimento das famílias que perderam filhos durante as batalhas de 1961, em Cuba, fruto das invasões e intervenções patrocinadas e comandadas pelo governo norte-americano.

Na sequência, escolhemos as séries *Ríos de Sangre* e *Mujeres llorando* para evidenciar o sofrimento cometido contra a humanidade, *Ríos de Sangre*, como o próprio nome sugere, simbolizará na peça, a memória latino-americana marcada por uma mancha de sangue. Um grito de socorro, um pedido de justiça por aqueles que desapareceram durante as ditaduras, por elucidações dos casos de torturas e crimes cometidos contra a humanidade. Já os quadros que compõem a série *Mujeres Llorando* de acordo com a Fundação Guayasamín, faz parte de um grupo de 7 obras que vem representar o sofrimento do povo espanhol durante a guerra civil. Nas obras, há um lamento feminino, já que na grande maioria dos casos, são elas que choram pela perda de maridos, irmãos e filhos na guerra. O manto negro que envolve essas mulheres, de acordo com a Fundação Guayasamín, possui uma forma de cachão e suas reações transparecem a dor, a angústia, a resignação e momentos de oração. Na peça, pretendemos utilizar esses quadros para pesquisar o sofrimento das mulheres, em especial as mães, amantes, esposas e revolucionárias latino-americanas, que carregam na memória processos históricos brutais, de horror, dor e resistências. Por fim, utilizaremos o quadro *Manos de la ira* como referência para retratar o momento de rebeldia de mãos que construíram uma história, mãos que denunciam, mãos que reivindicam mudança e mãos que trabalham pela transformação da realidade social.

Podemos notar que, em entre as obras selecionadas, existem algumas referências históricas ou autobiográficas que compõem o processo de criação de Guayasamín. Utilizaremos essas referências, quando existirem, como uma ferramenta a mais para a pesquisa cênica. O que significa que optaremos por ressaltar o caráter atemporal que

encontramos na obra do artista. Até porque, como sublinha Verenice Guayasamín, filha do pintor, se há algo que caracteriza a sua produção pictórica, será o de não pertencer a um momento histórico preciso, mesmo quando há uma referência temporal em sua obra. De acordo com Verenice, “las denuncias, las críticas y las reflexiones en sus obras lo mismo tienen sentido en la actualidad como en el pasado” (apud, AVILA, 2004):

Son imágenes que no tienen tiempo, que no pertenecen a un momento histórico, porque no son obras que se limiten al momento histórico cuando las pintó, sino que hablan de hechos que pueden pasar en cualquier parte del mundo en cualquier tiempo, incluso que siguen pasando todavía como ese sufrimiento de las madres que lloran por sus hijos que van a la guerra, o la violencia entre la gente que él relató, Verenice Guayasamín (apud, ÁVILA, 2014)

Reunião com Gabriela Fernandes

Em nova reunião no dia **17-04-2015** com a estudante Gabriela, conversamos sobre os quadros selecionados que pretendemos utilizar como norteadores da montagem cênica. Partimos de quadros que geravam sentimentos de dor, medo, ira, além das noções de desigualdade social, repressão, corpo fragmentado, máscara social e retorno mitológico. A ideia é encontrar uma linguagem corporal que possa traduzir os elementos apontados. Com o medo, por exemplo, pensamos em uma sonoplastia que dialogue com esse sentimento. Uma sonoplastia densa e de caráter tenebroso, que faça alusão a dor e a tortura. Além disso, pensamos em elementos cênicos que provoquem paúra na assistência, como projeções e objetos cênicos, como panos, arames e outros.

Para abordar questões voltadas à repressão, pensamos em trabalhar com diferentes alturas corporais, nos valendo de elementos cênicos aéreos, a partir de técnicas circenses. Quanto ao sentimento de ira, podemos associar imagens de transformações da natureza, além da exploração de uma sonoplastia que remeta à quebra de objetos. O Corpo fragmentado requer uma pesquisa minuciosa de movimentos e ações físicas. Para isso, introduziremos máscaras como elemento cênico que auxiliarão no aprimoramento corporal.

Tendo em vista a urgência de iniciar a pesquisa cênica que, a princípio, contaria com o apoio da estudante Gabriela Fernandes, decidimos começar no dia **23-04-2015** de

maneira individual. A decisão não significa que Gabriela deixará de colaborar com a criação da obra, apenas, por uma incompatibilidade de horários, não será possível realizar os ensaios. Sendo assim, deixamos registrado que o ensaio de hoje começou com um aquecimento corporal e com a investigação de movimentos relativos a dores e medos. A cena será construída de costas para o público. Pois nossa intenção é colocar o público como passivo e ao mesmo tempo impotente ao que se passa em cena. O quadro base que inspirou a criação é *Rios de Sangue*, de Oswaldo Guayasamin.

A criação espetacular segue o seguinte roteiro até o momento:

- mãos na cabeça;
- abaixa direita/esquerda de costas, com as mãos na cabeça.
- giro sobre o eixo.
- sequência de tiros- levanta e cai.



**Figura 12 e 13: Izabela Fernandes
Fotos: Fidel Vásquez**

Como elemento de composição cênico, pensamos a princípio em utilizar uma sonoplastia baseada em tiros de armas diversas.

Com a sequência dos ensaios percebemos que os sentimentos que configurariam uma determinada cena, não poderão ser trabalhados separadamente, porque há uma convergência e um constante diálogo entre eles.

Durante o ensaio do dia **27-04-2015**, segue a proposta de realizar a sequência corporal de costas para o público, no intuito de colocá-lo como elemento julgador, no sentido que presencia a “tortura” mas não interage, se mantendo passivo durante a encenação.



Figura 14:*Rios de sangre II*, Guayasamín
referência da cena

Segue a proposta de trabalhar com ações que fazem referências a temática de tortura e fuzilamento. A cena inicia com uma caminhada rumo a execução. Nesse momento, as mãos são elementos fundamentais. Mãos que demonstram medo, terror, dor, repulsão. O trabalho requer a apresentação de projeções para ilustrar a sequência corporal.

Roteiro cênico:

- Mãos na cabeça;
- Sequência de ombros
- Mãos que tremem sugerindo terror;
- Mãos na cabeça que descem sugerindo medo;
- Braços demonstrando, ao mesmo tempo, repulsa e proteção;
- De joelhos, mãos na cabeça. Mãos que tremem, demonstrando terror;

- Queda ao solo. Sequência de tiros;
- Após o último tiro, corpo ereto.

Estamos utilizando filmagens como registro dos ensaios. Dessa forma, a análise das gravações nos permite perceber que os movimentos corporais estão contidos, necessitando de aprimoramentos.

Dessa forma, o trabalho do dia **02-05-2015** iniciou com uma pesquisa sobre o quadro-referência. Como a pesquisa desemboca na temática da tortura, encontramos uma referência direta a esse tema. Trata-se do mural, *Los torturados*, que também pertence a coleção “Edad de La ira”.



Figura 15: *Los torturados I, II, III*, Edad de la ira, Guayasamín

A obra foi pintada como símbolo de denúncia a tortura vivida por Victor Jará, dentro do regime ditatorial chileno. O mural faz referência direta a tortura cometida dentro dos regimes ditatoriais da América Latina, em especial, ao regime de Augusto Pinochet, no Chile.

Também adotamos uma música instrumental de Victor Jará como trilha sonora. Pensamos em incorporar à música sons de tiros e gritos, entre outros. Além do mais, pretendemos realizar projeções a partir de fatos sociais que dialoguem com a cena.

No dia **07-05-2015**, nos dedicamos a limpar os movimentos que serão apresentados na próxima reunião ao orientador do projeto, Fernando Faria e à

colaboradora Gabriela Fernandes. Pensamos em adicionar à cena um pano que será utilizado para encapuzar a cabeça. Porém, esse elemento só será incorporado às próximas cenas. Trocamos a última sequência que fazia referência aos quadros *Los torturados* e que agora seguem a sequência respectiva dos quadros.

Diário de 08/05/2015 - reunião e apresentação do processo criativo

“Mi pintura es para herir, arañar y golpear el corazón de la gente”

Oswaldo Guayasamin

Neste dia programamos a apresentação do trabalho cênico à Fernando e à convidada Gabriela. Foi apresentada a sequência cênica e, em seguida, conversamos sobre a pesquisa corporal. Apresentamos os quadros e as motivações que nos orientaram até aqui.

Depois disso, Fernando e Gabriela comentaram e fizeram sugestões que serão levadas em conta para os próximos ensaios: como aproveitar e manter algumas posturas em cena; quedas que excedem as informações mais importantes e, entre outras sugestões, conversamos sobre a sonoplastia que parece não dar conta do que a cena transmite.

Também conversamos sobre iluminação e figurinos, pensando na possibilidade de apresentar a cena na Qualificação do TCC. Além do mais, debatemos sobre a continuidade da pesquisa corporal e as referências bibliográficas, a partir dos quadros de Guayasamin. Conversamos também sobre a possibilidade de utilizar uma voz em *off* que poderá introduzir o trabalho corporal. Sendo assim, as metas planejadas para o próximo encontro serão: apresentar a sequência com novos elementos corporais; pesquisar figurinos possíveis; experimentar possibilidades de iluminação e investigar uma sonoplastia que dialogue com a pesquisa corporal e os conceitos da cena.

Ainda nesse dia, conversamos sobre outros quadros que servirão de base para as próximas improvisações cênicas, como o quadro *Los mutilados* (1976-1977). Também achamos conveniente aplicar um questionário às pessoas que assistirão ao espetáculo, como um processo metodológico de recepção.

Dentro do eixo narrativo que estamos desenvolvendo, dedicamos o dia **19-05-2015** para pensar a estrutura da narrativa, ou seja, começamos a desenhar, a partir do que vimos pesquisando, um roteiro cênico. Percebemos que, conforme o trabalho vai ganhando corpo, a narrativa também torna-se mais clara. Nesse sentido, ressaltamos que, em se tratando de um processo criativo, conforme experimentamos cenicamente as ideias que surgem, alteramos e reformulamos ideias anteriores. Sendo assim, o roteiro cênico que apresentaremos faz parte desse processo criativo, passivo de mudanças, no entanto.

1ª Cena

O evento espetacular iniciará com a temática opressão social e será usado inspiração o quadro *Reunión en el Pentágono*. Salientamos que não se trata de uma transposição cênica da obra pictórica, mas sim que, a partir das informações colhidas e da poética apresentada pelo quadro, a pesquisa e a improvisação cênica de elementos dialoguem com a obra de inspiração.

Sendo assim, a ideia é buscar cenicamente elementos que componham a noção de opressão. Pretendemos utilizar pernas de paus e a possível colaboração de outros voluntários, para construir esta cena. A altura daqueles que encenam os representantes do pentágono, servirá como um dos elementos cênicos que compõe a ideia de opressão.

2ª Cena

Esta cena trabalhará com a ideia de repressão e tortura. Utilizaremos como inspiração, os quadros *Ríos de sangre* e *Los torturados*. Pensamos em desenvolver uma improvisação cênica que represente os sentimentos e as sensações de tortura. Essa cena já vem sendo ensaiada, como pudemos acompanhar anteriormente. Todavia a cena não esta concluída, mas estamos avançado em sua construção.

3ª Cena

Nessa cena, a pesquisa partirá da utilização de máscaras expressivas como elemento base. A partir da sequência de quadros *Mujeres Llorando*, buscaremos inspiração para construir essa cena. A princípio, com a improvisação cênica temos a pretensão de trabalhar a dor e o sofrimento das vítimas do sistema capitalista apontados por Guayasamín.

4ª Cena

Nesta cena pretendemos pesquisar os traumas, as marcas e a memória corporal que a violência deixa tatuada nos corpos humanos. O quadro *Los mutilados* servirá como base poética.

5ª Cena

Esta cena pretende representar a ira e a revolta, frente as injustiças do sistema vigente e a rebelião dos oprimidos. Nossa inspiração cênica partirá da seção *Manos de la Ira*.

6ª Cena

Para fechar o espetáculo pretendemos abordar a ideia de retorno mitológico, a transformação das estruturas sociais e a busca pela liberdade. Nesse sentido, o barro nos servirá como elemento central da pesquisa.

Dando continuidade à pesquisa da primeira cena que já estamos trabalhando, o ensaio do dia **22-05-2015** foi direcionado para a ampliação das improvisações cênicas. Dessa forma, a cena foi dividida em duas seções, a primeira, que seguirá uma sequência em pé, com ampliação de movimentos. A segunda, que será encenada em cima de caixotes de madeira, onde estarei encapuzada.

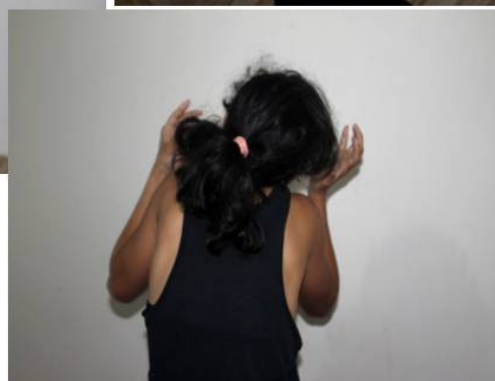
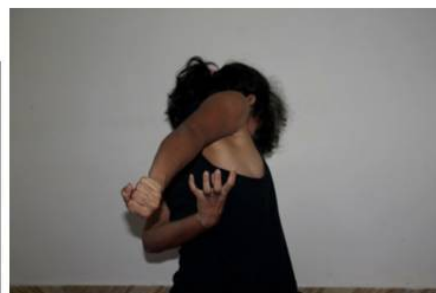
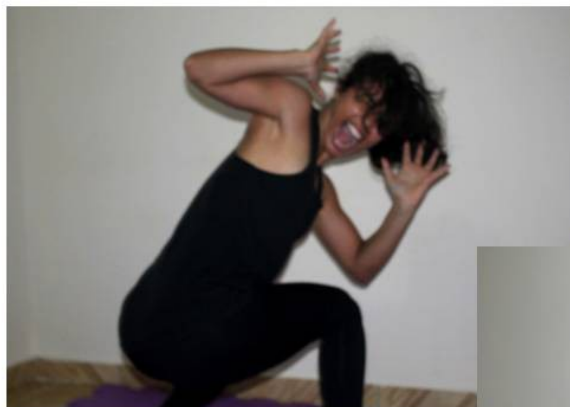


Figura 16, 17 e 18: Izabela Fernandes
Fotos: Fidel Vásquez

O roteiro cênico:

- Caminhada rumo a execução;
- Mãos na cabeça;
- Sequência de ombros e posições de braços;
- Aberturas e torções de ombros;
- Braços sobem um de cada vez, sequência de mãos, mãos ganham mais expressão conforme sobem;
- Dois braços sobem juntos e mãos expressivas;
- desce atrás e olha para o público;
- Braços esticados atrás;

- Força e resistência/ Mãos atrás;
- Mãos descendo, direita/esquerda;
- Sobe devagar, olha para cima e vai subindo;
- Mãos de terror tremendo;
- Mãos de terror, dobra de joelho e tremida de mãos;
- Sequência de mãos atadas e mãos de terror;
- Mãos sugerindo terror descem (abaixado e se protegendo);
- De joelhos, braços em repulsão;
- Corpo e braços vão para trás e voltam aterrorizados;
- Corpo vai para trás e volta contraído;
- Mãos de terror na cabeça e sequência de braços atados;
- Mãos esticadas pedindo socorro;
- Salta, cotovelada no estômago;
- Braços pedem socorro e voltam a agredir;
- Abre e contrai ombros
- Aperta mãos na cabeça escorrega;
- Mãos na cabeça;
- Sequência de tiros; sobe e caí;

Fim da primeira sequência. Após *black-out*, dá-se início à próxima parte da cena, em que usaremos um capuz como objeto cênico.

- Sequência de movimentos: deitada, pés e mãos tencionados;
- Sequência de figuras fixas;
- Sentada, pede socorro;

- Sequência de movimentos de braços e cabeça;
- Deita. A cena termina em figura fixa;

A seguir, alguns registros do ensaio de hoje.

3.2 Segunda parte:

No dia **29-07-2015** apresentamos a primeira cena em construção para a banca de Qualificação, que contou com a presença da Prof.^a Dr.^a. Alai Garcia Diniz e Prof.^a Dr.^a Diana Araujo Pereira. Na ocasião, além do projeto de TCC em avaliação, também apresentamos parte do memorial e a cena *Los torturados*.

A banca avaliou o projeto e realizou suas considerações. No que tange à parte prática, foram levantadas questões relacionadas a projeção audiovisual e ao ritmo que devemos encontrar. A sonoplastia também foi criticada, uma vez que não parece dar conta e não se insere como um elemento narrativo. A banca considerou importante buscar uma sonoplastia que não esteja em cena como “pano de fundo”, mas que também atue ativamente na construção de significado da cena. Como passamos argila em todo o corpo a Prof.^a Diana Pereira sugeriu que seja revista essa escolha. A Prof.^a Alai Diniz relatou que sentiu falta de um elemento coletivo, que aluda à questão do muralismo. Entre outras ponderações, tomamos as sugestões expostas pela banca para dar continuidade a pesquisa cênica e teórica.

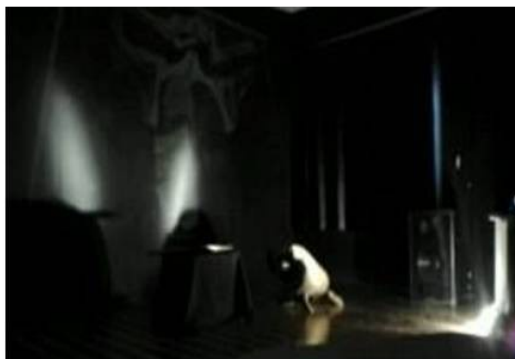


Figura 19 e 20: Izabela Fernandes
Fotos: Juliana Zacarias

Mês de agosto

Pensando na proposta de inserir novos colaboradores ao projeto, no dia **20-08-2015** nos reunimos com Gabriela Fernandes e Juliana Zacarias, estudante de Letras, Artes e Mediação Cultural da UNILA, para pensarmos na continuação da pesquisa. Explicamos a proposta do trabalho e a possibilidade de convidar novos colaboradores ao grupo.

Começamos a preparar a ordem narrativa, a partir das cenas pensadas anteriormente. Também pensamos em adicionar na narrativa textos e fragmentos textuais do dramaturgo Bertolt Brecht.

Dessa maneira, a primeira cena partirá da dramatização de um texto que selecionaremos. Na sequência, as atrizes (Izabela e Juliana) jogam terra em uma mulher (Gabriela) pendurada e plastificada, que começa romper as amarras que a reprimem. Ela estará velada por um plástico. O barro não a toca, há uma improvisação cênica que evidencie a condição de opressão em cena. O barro não tocará a atriz, pois ela todavia estará plastificada, esse ato vem a representar o milenar, o ontológico, as raízes desconectadas. Há uma tentativa de ruptura, de resistência em cena, a mulher rompe o velo que a oprime. Porém opressores a contêm, a condição de opressão nesse caso não é algo natural a condição humana, essa relação faz parte de uma construção histórica, fruto também das lutas de classes. E mesmo quando o sujeito toma consciência do seu estado de opressão, há uma estrutura social, há instituições de poder que o irá reprimir.

Dá-se início a cena *Reunión en el Pentágono*. Figuras de opressores amarram as mãos e os pés da personagem rebelde e a retiram de cena.

Tentando organizar a criação cênica, no dia **27-08-2015**, pensamos em uma ordem de ensaio que iniciamos partindo de um aquecimento. Seguindo com leituras de textos e improvisação cênica aérea. Na sequência, a cena dos torturados e suas sombras. No decorrer dos ensaios, começamos a improvisar as outras cenas (cenas das máscaras, dos mutilados, da Ira e do retorno mitológico).

No dia **31-08-2015** realizamos uma reunião do grupo para discutir o início dos trabalhos. Estiveram presentes Izabela Fernandes, Gabriela Fernandes, Juliana Zacarias e a estudante de antropologia Laís Neckel, que também colaborará com a pesquisa. Devido a falta de espaços mais viáveis para os ensaios, começamos a ensaiar na casa de Juliana e Laís. Optamos pelas segundas, quintas e sextas-feiras para os encontros.



Figura 21: Izabela e Juliana

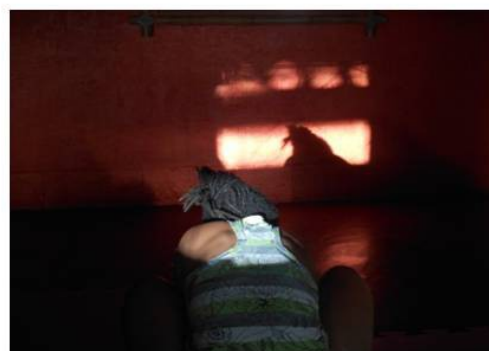


Figura 22: Juliana Zacarias



Figura 23: Juliana Zacarias

Fotos: Laís Neckel

Mês de setembro:

Os ensaios desse segundo semestre iniciou-se no dia **05-09-2015**, com a colaboração das estudantes Gabriela Fernandes, Juliana Zacaria, Laís Neckel. A

primeira cena que trabalhamos foi a sequência *Los torturados*, que já vinha sendo pesquisada no decorrer no primeiro semestre.

Selecionamos o texto de Brecht “Se os tubarões fossem homens”, para abrir a peça. O texto foi escolhido pela analogia que faz entre as estruturas de poder da sociedade atual, exemplificando e relatando seus processos e suas relações de poder. Uma maneira didática que acreditamos ser capaz de abordar para nossos espectadores dentro da ordem temática da peça.

A cena *Los torturados* será desenvolvida em uma sequência em conjunto com Juliana Zacarias. Começamos a passar os movimentos que já pesquisamos para a atriz. Nossa primeira dificuldade foi encontrar tempo e provocar um encontro entre nossos movimentos. Optamos por começar a contar os movimentos. A cena *Los torturados* contará agora com um suporte de sombras. A ideia é trabalhar a questão da memória social, a sombra projetada, em memória daqueles que viveram essa atrocidade.

Nossa preocupação com esse fato, nos fizeram alternar a proposta da sequência que partia de uma improvisação espontânea e que obedecia um tempo diferente do que estávamos marcando. Com a contagem passamos a correr o risco de amenizar ou anestesiar a pesquisa em nome do tempo. O tempo da cena estava sendo dado pela razão do movimento, pela necessidade da expressão. O que fizemos foi inverter essa ordem, para conseguir realizar o diálogo em cena das duas performances. Resolvemos correr esse risco e encontrar na repetição do trabalho corporal as expressões e tensões que relacionamos há tortura.

Nosso esforço será dar vazão aos movimentos respeitando a ideia da pesquisa corporal, porém, entendendo a necessidade de contar os movimentos como um processo metodológico que encontramos para trabalhar os movimentos em conjunto.

Durante o mês de setembro iniciamos os ensaios com aquecimentos coletivos e passando a cena *Los torturados*. Conforme vamos avançando nessa cena, damos início à sequência *Los mutilados*, que será encenada a principio por Gabriela e Laís. A pesquisa iniciou com a discussão do quadro que nos servirá de referência, para transparecer nossas intenções através do corpo. Além disso, começamos a pesquisar textos de Brecht para adicionar ao corpo da obra.

No final do mês de setembro, em grupo, decidimos que será necessário a presença de novos colaboradores, conversamos com a estudante de cinema, a equatoriana Anabel Vintimilla, que aceitou o convite e trabalhará com as personagens de referência de opressores.



Figura 24: Gabriela Fernandes



Figura 25: Anabel, Gabriela e Laís



Figura 26: Anabel e Gabriela



Figura 27: Laís Neckel

Fotos: Izabela Fernandes

Iniciamos os trabalhos da primeira cena com Anabel, buscando na pesquisa corporal a noção de poder e controle. Utilizaremos, ao invés de pernas de paus como pensado anteriormente, latas de tinta, dando mais altura e evidenciando a condição de opressor da personagem. Esta cena contará com a presença de outros colaboradores que estamos buscando para fechar o grupo.

Durante uma discussão sobre quem poderíamos chamar para compor o grupo, levantou-se a possibilidade de chamarmos alguém do gênero masculino para o grupo. Até então, o grupo é composto por mulheres, sendo que essa configuração tem ocorrido devido à proximidade e amizade entre as participantes. Após maiores reflexões, decidimos que iremos procurar entre as possibilidades de novos colaboradores, somente mulheres e em última instância, inseriremos alguém do gênero masculino. Também,

nessa reunião, excluimos a ideia de trabalhar com improvisações aéreas, vamos procurar outro objeto cênico para agregar a esta improvisação.



Figura 28: Anabel, Gabriela e Laís



Figura 29: Juliana e Izabela



Figura 30: Juliana e Izabela



Figura 31: Anabel, Gabriela e Laís

Fotos 28 e 31: Izabela

Fotos 29 e 30: Gabriela

No dia **28-09-2015** começamos a dar corpo à narrativa e iniciamos o ensaio desde a primeira cena, que será feita com a performance do texto “Se os Tubarões fossem homens”. Na sequência da cena que, a princípio, seria aérea, utilizaremos agora uma escada, onde Gabriela e Laís realizam a improvisação cênica plastificadas, dando continuidade à cena de opressão. Também trabalharemos com o texto “Aos que hesitam”, de Brecht. Na continuidade da narrativa, a cena *Los torturados*.



Figura 32: Laís Neckel



Figura 33:
Gabriela



Figura 35: Gabriela e Laís



Figura 34: Gabriela, Izabela e Laís



Figura 36: Juliana, Gabriela e Laís

Fotos: Fidel Vásquez

Mês de outubro

No dia **02-10-2015**, junto com Laís e Gabriela iniciamos o trabalho da cena *Los mutilados*, marcamos um ensaio extra com as duas atrizes, pois a cena será efetuada pelas mesmas. Começamos a pesquisa de movimentos, com uma improvisação cênica no chão. A ideia é despertar progressivamente, partes do corpo, sempre guiados pela ideia da mutilação. Dessa forma, o movimento tende a ser trabalhado com mais cortes e torções.

No dia **05-10-2015**, devido a alguns pessoais, dedicamos o ensaio à a pesquisa e à composição da sonoplastia, que esta sendo construída através de recortes e colagens de diferentes sons, como gritos, tiros e outros elementos.

No dia **08-10-2015**, contamos a presença do professor Fernando, para contribuir com colocações na construção e no aperfeiçoamento das cenas. Conversamos sobre como deve ser dramatizado o texto e trabalhado a intenção da narrativa. A falta de continuidade de fluxo que, todavia não aparece, é um problema que devemos trabalhar mais. O dicotomia entre a atuação das atrizes e a necessidade de conexão do elenco, também é um problema a ser resolvido durante os ensaios.

No dia **09-10-2015**, novamente junto com Laís e Gabriela, continuamos a montagem e a pesquisa da cena *Losmutilados* Ainda que prematura a cena, notamos a

necessidade de encontrarrítmo e trabalhara ideia que direciona a cena. Mais torções e mais quebras de movimentos, para criar a ideia de mutilação.

No dia **14-10-2015**, junto com Juliana, marcamos um ensaio com o Prof. Fernando, dedicado ao estudo do texto “Se os tubarões fossem homens”. Na ocasião, discutimos o que acreditamos que o texto esteja se referindo, qual é a crítica social e o conteúdo apresentado pelo autor. Chegamos a conclusão que o texto faz uma crítica ao ser humano, e as estruturas sociais baseadas nas relações de opressão, exploração e alienação. Fernando lembrou que os textos de Brecht apresentam uma certa narrativa, ou seja, nos conta uma história com um propósito reflexivo e crítico. Dessa forma, o texto dramatizado será dito a alguém, necessita de uma força e de um direcionamento.



Figura 37 e 38: Juliana Zacarias

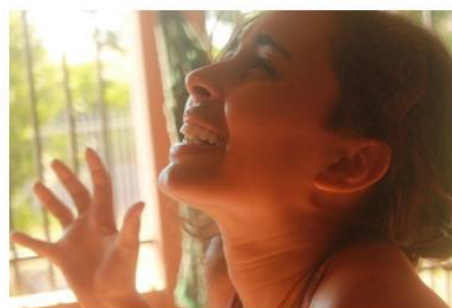


Figura 39 e 40: Izabela Fernandes

Fotos: Fidel Vásquez

No dia **19-10-2015**, dedicamos parte do ensaio para pensar sobre o figurino e os objetos de cena. Além de aprimorar e dar continuidade às cenas que estão sendo

montadas. Também retiramos da encenação a dramatização do texto *Aos que hesitam* e fechamos o grupo entre as cinco performers (Anabel, Gabriela, Juliana, Izabela e Laís)

No dia **22-10-2015**, realizamos um exercício coletivo de contato, em que a proposta era que, a partir de um círculo trabalhássemos movimentos que nos levassem ao encontro das 5 mulheres e que, apesar de mudar a intenção, como medo, angústia, dor, entre outros, deveríamos preservar, no movimento, a necessidade de união das 5 mulheres em cena. Começamos o aquecimento “acordando” o corpo, guiadas pela ideia que devemos transmitir na cena. Passamos todas as cenas já construídas e começamos o trabalho com a máscara neutra. Também realizamos a primeira marcação do que se encaminhará para a última cena do espetáculo.

No dia **23-10-2015**, nos reunimos com o orientador do trabalho, para pensar os capítulos e o formato da parte escrita do TCC. Além disso, conversamos sobre a estreia do espetáculo e da proposta de apresentar a obra para a banca, além de buscar uma data antecedente à defesa da pesquisa, para uma apresentação aberta.

Dia **24-10-2015**, ensaiamos com a presença do orientador e começamos a prova de figurinos. Fizemos também um ensaio com a Lata da personagem Opressora. Realizamos um aquecimento corporal, como de costume, e começamos a passar as cenas que já montamos. Fernando ressaltou a necessidade de encontrar um ritmo coletivo, de continuar o trabalho do texto e dar andamento à produção da obra. Pensamos na iluminação e em como conseguir os objetos que faltam. Fechamos as datas de apresentação e os meios de divulgação.



Figura 41: Fernando Faria, Gabriela Fernandes e Anabel Vintimilla. Foto: Izabela Fernandes

No dia **26-10-2015**, começamos a experimentação com o barro e os movimentos que darão vazão a última cena do espetáculo. Sentimos que a terra em si será um elemento de difícil manuseio e optamos por trabalhar com argila vermelha pela plasticidade cênica do material.

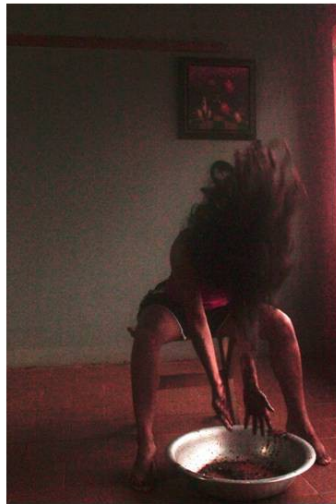


Figura 42, 43 e 44: Izabela Fernandes



Fotos: Fidel Vásquez

Mês de Novembro

No dia **02-11-2015**, dando continuidade aos ensaios, trabalhamos o aperfeiçoamento das cenas, dando prioridade ao ritmo de entradas e saídas. Começamos o ensaio com exercícios faciais e aquecimento corporal. Preocupamo-nos também com as expressões e as tensões que as cenas sugerem.



Figura 45: Anabel e Laís



Figura 46: Anabel, Gabriela e Laís



Figura 47: Anabel

Fotos: Izabela Fernandes

Aumentamos o número de ensaios semanais, incluindo ensaios no Teatro Barracão, onde realizaremos a apresentação do trabalho. No dia **07-11-2015**, discutimos o que entendemos da peça que criamos, qual a mensagem que ela quer passar e qual a relação dela com nossa condição de mulheres dentro do sistema capitalista patriarcal. Conversamos sobre o processo de tradução da poética de Guayasamín, pensando a tradução como um processo criativo e ativo, entendemos que o fato de a peça estar composta por mulheres, carrega o espetáculo com outros elementos simbólicos, como a questão de gênero e o feminismo. Entendemos que esse elemento aumenta o sentido da tradução, exploração e as denúncias presentes na obra do pintor.

A partir desse encontro com novos significantes, também entendemos que a terra significa um elemento de luta. Na peça, a terra é monopolizada pelos grandes latifúndios. A luta pela terra também gera violência e exploração. A terra também pode ser entendida como fonte de alimentação. As relações que mantemos com o nosso meio, com a terra ou, com as relações que o meio nos impõe com o espaço, afeta nosso corpo.

Nesse sentido, enquanto mulheres, essa relação é mais estreita, uma vez que vivemos em um sistema patriarcal, machista e racista, que delimita políticas e ações que

intervém diretamente na autonomia de nossos corpos. Entendemos que esse elemento só faz crescer a intenção da peça em criticar esse sistema e utilizar a arte como ferramenta de inquietação, provocação e educação.

No dia **09-11-2015**, terminamos de criar a sequência da última cena. Como esta parte da obra contará com tambores que farão parte da sonoplastia, ainda estamos com dificuldades para encontrar alguém que toque durante os ensaios. A cena contará com improvisações a partir de argila.



Figura 48: Lais, Gabriela e Juliana

Figura 49: Gabriela



Figura 50: Lais, Gabriela e Juliana



Figura 51: Lais, Gabriela e Juliana



Figura 52: Izabela, Gabriela e Juliana



Figura 53: Izabela

Fotos: Izabela Fernandes (48,49,50,51), Gabriela Fernandes (53) e Lais Neckel (52).

No dia **10-11-2015**, fomos até a costureira que confeccionará os figurinos. Tiramos as medidas e compramos os tecidos que serão usados. Durante o fim de semana começamos a construir os bancos que serão utilizados em cena. A fabricação dos bancos contou com a colaboração do pescador e marceneiro improvisado, Estevam Martins. Depois de pronto os bancos, pintamos os objetos e começamos a trabalhar na arte da divulgação da apresentação.



Figura 54, 55 e 56: Izabela
Fotos: Fidel Vásquez

No dia **18-11-2015**, realizamos nosso primeiro ensaio no Teatro Barracão. O espaço nos permitiu aperfeiçoar alguns movimentos que não podiam ser carregados de intensidade, por que o solo nos machucava. Também começamos a criar a iluminação e planificar onde será a projeção de algumas imagens. Fechamos a última cena. Esse ensaio nos permitiu ter uma visão ampla do trabalho e melhorar o ritmo da obra. Nesse dia contamos com a colaboração do estudante e batuqueiro do Ponto de Cultura Maracatu Alvorada Nova, Felipe Oliveira, que durante o ensaio tocou o Atabaque para a última improvisação cênica da peça.



**Figura 57:
Gabriela**



Figura 59: Izabela



**Figura 58: Anabel, Gabriela,
Izabela, Juliana e Laís**



Figura 60: Gabriela, Juliana e Laís



Figura 61: Laís



Figura 62: Izabela

Fotos: Anael

Para fechar esse memorial compartilhamos os momentos finais dos ensaios que antecedem a apresentação do espetáculo para a banca de avaliação, no **dia 25-11-2015** estivemos no Teatro barracão para ensaiar já com os figurinos, provar iluminação e os elementos finais da apresentação, contamos com a colaboração de Alison Capelari, professor e idealizador do grupo de Maracatu e ponto de cultura: Maracatu Alvorada Nova, que cedeu os tambores para o ensaio e para a apresentação. Com o apoio de Atilon Lima, batuqueiro do grupo, ensaiamos o toque da última cena.



Figura 63: Izabela



Figura 64: Juliana



Figura 65: Izabela, Juliana e Laís



Figura 66: Gabriela

Fotos: Áurea Cunha



Figura 67: Gabriela, Laís, Juliana e Izabela



Figura 68: Izabela



Figura 69: Gabriela, Juliana e Laís



Figura 70: Juliana

Fotos: Áurea Cunha



Figuras 71 e 72: Anabel, Gabriela, Izabela, Juliana e Lais

Fotos: Áurea Cunha

3.3 Traços coletivos

Encaminhamos para a reta final deste diário, não da pesquisa e nem do processo criativo que não se esgota, principalmente porque a nossa proposta é realizar apresentações futuras. Sabemos que tivemos muitas dificuldades para chegar a conclusão de nossos objetivos. Lembramos que nossa primeira grande dificuldade foi dar início às improvisações cênicas, pois desde a idealização desse trabalho, tivemos em mente atuar em grupo. A necessidade de começar a pesquisa de maneira individual foi um grande desafio e agora, entendemos que esse processo contribuiu para amadurecer nossas intenções, pois permitiu, em um segundo momento, compartilhá-las de forma mais lúcida e clara.

A busca por uma sonoplastia que desse conta de nossos anseios foi uma grande dificuldade para dar continuidade e avançar a pesquisa. Provamos diferentes possibilidades, mas todas não chegavam a inserir-se na narrativa como um elemento

simbólico, dotado de conteúdo e que expressasse algo junto à cena. Quando parecia esgotadas as possibilidades, conseguimos encontrar novas saídas e produzir, a partir de algo existente, colagens, arranjos e superposições que carregaram a sonoplastia de conteúdo.

Outra dificuldade ao longo do processo criativo, foi encontrar um lugar apropriado para os ensaios, não tivemos respostas concretas dos lugares disponíveis e de fácil acesso para a maioria do elenco. Tivemos que lidar com a conjuntura de eleições no bairro da Vila C, lugar onde vivem quatro das atrizes do elenco, e até com a falta de vontade de alguns agentes culturais. No meio desse processo, Juliana e Laís abriram as portas de sua casa, o que nos permitiu, ainda que de maneira limitada, dar início aos ensaios. Mesmo sabendo que não faltaram joelhos esfolados e nem vizinhos incomodados com o ruído dos ensaios, temos ciência de que, graças a essa oportunidade, conseguimos desenvolver a pesquisa cênica.

Trabalhar em grupo é um grande desafio. Conseguir organizar horários para ensaios, lidar com o temperamento e particularidades de nossos corpos etc. Grande parte dos encontros foram realizados de maneira fragmentada, já que tínhamos que preservar os compromissos de cada integrante. Essa questão acabou por gerar grandes dificuldades, mas conseguimos dar andamento à produção. Trabalhar em grupo e principalmente entre mulheres acabou nos conquistando, pois não foram somente dificuldades que enfrentamos, também encontramos o suporte, o acolhimento, o riso e a graça de estar entre mulheres e trabalhando em coletivo. Ressaltamos a questão de gênero, pois, ao longo do processo criativo entendemos o quanto valioso foi estar entre mulheres, criando espaços em que se prevaleça a soberania, o empoderamento e o respeito por nossas sensibilidades, nossas perspectivas criativas e a maneira como entendemos nosso corpo. Também trouxemos, ao longo dos ensaios, assuntos referentes ao nosso dia-a-dia enquanto resistência e rebeldia dentro dessa sociedade patriarcal, racista e machista. Ser protagonistas e expressar nossas opiniões, anseios e percepções a partir de nosso corpo, são iniciativas que devem ser lidas dentro do sentido sócio-cultural e histórico das lutas feministas.

Também compreendemos pertinente ressaltar a dificuldade que encontramos no processo de direção. A falta de experiência foi um grande desafio dessa criação. Além disso, muitas vezes nos assegurando de respeitar o tempo, as diferenças corporais e os

limites de cada uma, deixando as intenções de movimentos para um segundo plano. Tínhamos consciência do risco que essa atitude implicaria, apesar de estar trabalhando com atrizes com um mínimo de experiência cênica, sabemos que o conhecimento técnico parte da constância do trabalho corporal. Quando cogitamos alguns nomes para compor o grupo, tomamos em conta que a capacidade de atuar é inata à nossa condição humana. Levando em conta o que Boal defendia: “atores somos todos nós” e nesse sentido, nos arriscamos em trazer para o elenco alguém que não tinha experiência em outras apresentações, mas que tinha disponibilidade e vontade de participar. Isso já nos foi suficiente para confiar no potencial dessa atriz. Dessa forma, Laís encarou o desafio e de maneira especial merece o reconhecimento do processo de crescimento e reconhecimento corporal que desenvolveu.

Sabemos que todas nós superamos diferentes dificuldades, seja de tempo ou de questões relacionadas à atuação, nos mantivemos unidas e, aos poucos, fomos tecendo uma identidade ao grupo, que nos permite enxergar a arte como veículo e meio de potencializar nossas inquietações, nossos medos e nossa sede por denúncia e mudança.

Considerações finais

Identificamos na obra de Guayasamín uma tentativa de registrar maneira ontológica a memória coletiva latino-americana que questiona o imaginário hegemônico e suas estruturas de controle. Com imagens de denúncia, crítica e reflexão social, o artista contrapõe as noções da história oficial e os paradigmas da ordem, silenciados pelo brutal processo de colonização e pelas estruturas assimétricas culturais, impostas diariamente. Como afirma, Buitrón, o pintor é filho da América, filho dessa terra e, através dela, o pintor dará forma a suas pinceladas (2008, p. 19). As ramificações históricas que perpassam na obra do artista, conhecem e denunciam o realismo da violência que, uma e outra vez, têm sofrido seus povos. Guayasamín mergulha na intimidade dessa dor. Suas figuras revelam o comprometimento do artista com seu tempo e com as raízes que configuram as memórias latino-americanas.

Esta pesquisa compreende que a poética abordada na produção pictórica do artista é passível de tradução. Isso, quando tomamos o ato de traduzir como um processo de recriação em que cogitamos possibilidades, optamos, escolhemos e mediamos soluções. A tarefa do tradutor, nesse sentido, esta relacionada com o ato de mediar temporalidades, de propor, de reinventar, de provar, e de se arriscar. A tradução está ligada a uma ação criativa, a um ato político, que exige uma atitude ativa, honesta e sensível com os objetos em aproximação.

O corpo, nesse contexto, foi nosso espaço de experimentação, nossa ponte “pansemiótica” habitada pelo equívoco e pelo desejo de provar novas possibilidades, uma via aberta de comunicação entre diferentes. Além do corpo como ponte tradutória, notamos a necessidade de convergir e utilizar outros elementos como suporte durante o processo de tradução: a sonoplastia, as projeções, os objetos cênicos, os figurinos, a iluminação, entre outros.

O processo criativo, para além dos elementos apresentados, obedeceu a um tempo, um estado, e um estar em movimento. Entendemos que o memorial dessa pesquisa foi uma tentativa de traduzir um processo criativo dentro dos parâmetros acadêmicos. Sabemos que não estarão expressas as dores corporais, o mal estar, a tensão do tempo passando, o medo, a depressão, a preguiça, o cansaço, a insegurança e as longas noites de insônia. Aliás, não faltaram durante o processo de criação, longas madrugadas embaladas pela busca de soluções narrativas. Durante esta pesquisa também tivemos que apreender a lidar com a agenda pessoal das colaboradoras dessa produção. Razões essas que demonstram que o trabalho em grupo possui diferentes facetas. Ao mesmo tempo em que nos auferiu outras possibilidades cênicas e

composições narrativas, nos obrigou a lidar com dramas coletivos, com razões e temperamentos diferentes, com distintas sensibilidades criativas, com corpos que se expressam de maneira diferente etc. Coube-nos, em grupo, encontrar caminhos pra concretizar a pesquisa e encontrar formas de potencializar as diferenças de maneira criativa.

Também percebemos que o tempo de criação corresponde às regras e às datas diferentemente daquelas que exigem a academia. Nesse sentido, compreendemos que o processo de criação, todavia, segue em construção. Há possibilidades que serão experimentadas após o contato com os espectadores que nos permitirá atingir outras reflexões sobre o trabalho. A prática e a constância também revelaram novas soluções, tais como a construção de um ritmo e de uma voz narrativa mais consciente. O processo de tradução, tal como o de criação, estão em movimento e seguem apresentando novas respostas. Entendemos que o processo de tradução que iniciamos segue em construção e em pulsão. Esta obra é uma singela experimentação e aproximação das inúmeras possibilidades poéticas não esgotadas que podemos colher dentro da produção pictórica de Guayasamín.

Dessa forma, manifestamos que este trabalho não se esgota com o processo de criação da peça *Terra Vermelha*, principalmente porque levamos em conta o interesse coletivo de seguir com a pesquisa e programar um calendário futuro repleto de apresentações. Por fim, nos reportamos ao fazer e ao criar, que atuam dentro do campo da sensibilidade e da vida em cidadania, e nesse sentido, lembrando a abordagem de Marilena Chauí, que aponta que “trabalho é a ação que produz algo até então, inexistente, graças à transformação do existente em algo novo” entrelaçado e convergente com as condições materiais e históricas de sua realização. (2008, p.65). A obra de arte e o processo criativo, nesse sentido, devem oferecer e serem expostos a outros sujeitos sociais como algo a ser recebido por eles para fazer parte de sua inteligência, sensibilidade, e imaginação. “A exposição das obras culturais é essencial para vida da cidadania e devem existir para serem dadas à sensibilidade, à percepção, à inteligência, à reflexão e à imaginação dos outros”. (In: 2008, pp. 64-65).

Referências bibliográficas

ADES, Dawn. *Arte em Iberoamérica (1820-1980)*. Centro de arte Reina Sofia/Ministerio da cultura, Madrid, 1989.

AGOSTI, HECTOR. *La universalidad americana de Guayasamín*. Revista Araucária, Vol. 1, n. 6, Madrid, 1979, p. 87. Disponível em: <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/araucaria/araucaria06.pdf> acesso em 26 mar. 2015.

ALMACHI, Gabriel. *Técnicas pictóricas empleadas por los pintores contemporáneos de Quito*. Trabalho de conclusão de curso (Artes). Quito, Facultad de Artes, 2002. Disponível em: <http://repositorio.ute.edu.ec/bitstream/123456789/5256/1/18041_1.pdf> acesso em 26 mar. 2015.

AMBROSI, Julio. *Cuatro momentos del arte ecuatoriano, Guayasamín: visto por estudiantes*. UEES: PODIUM, Guayas, 2010. p. 164 Disponível em: <<http://www.uees.edu.ec/servicios/biblioteca/publicaciones/pdf/55.pdf>> acesso em 20 de mar. 2015.

ARAÚJO, Siane. Tradução Intersemiótica e a Dança. Revista Semeiosis, 2012. Disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/wp-content/uploads/2012/06/ARAUJO-Siane-Paula-de.-Tradu%C3%A7%C3%A3o-Intersemi%C3%B3tica-e-Dan%C3%A7a.pdf>. acesso em 5 outubro de 2015.

ARGAN, Giulio. *Arte Moderna- do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad: Denise Bottmann e Federico Carotti. *A arte como expressão*, pp. 126-262. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ÁVILA, Sonia. *Muestran al público mural emblemático*. 2014. Disponível em: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/03/10/947851>, acesso em: 08 de junho.

BARRERA, Oswaldo. *Potosí: en busca de la luz y la libertad*. In. CATEDRA GUAYASAMIN, Guápulo. Universidad Internacional SEK, 2012. Disponível em <http://www.uisek.edu.ec/pdf/catedra_guayasamin/Potosi_en_busca_de_la_luz_y_la_libertad.pdf> acesso em 27 mar. 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: 3ed. Brasiliense, 1987.

BOAL, Augusto. *Discurso do escritor e encenador Augusto Boal no Fórum Social mundial de Belém*. 2009. Disponível em:

<https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2014/06/discurso-do-boal-em-belem.pdf>. acesso em 28 mar. 2015.

BONFITTO, MATTEO. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRECHT, Berthol. Estudos sobre teatro. RJ: Nova Fronteira, 1978. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/68907305/BRECHT-Bertolt-Estudos-Sobre-Teatro#scribd>. acesso em 10 de outubro.

BURNIER, Luís Otávio. *Arte do ator: da técnica à representação*. 2ed. Campinas: UNICAMP, 2009.

BUITRÓN, Gabriela. Oswaldo Guayasamín. Buenos Aires: Fabiola knop, 2008.

CASTRO, Eduardo Viveiros. Equívocos da identidade. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

CARREIRA, André. *Teatro de Invasão. Redefinindo a ordem da cidade*. IN: LIMA, Evelim Furquim Wernek (org). *Espaço e Teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CHARPENTIER, Angélica. *Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín*. Dissertação de mestrado, Pichincha, Universidad de Quito, 2000. Disponível em: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/634/3/TFLACSO-02-2000AOC.pdf>> acesso em 27 de mar. 2015.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia . En: Crítica y emancipación : Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. Año 1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires : CLACSO, 2008- . -- ISSN 1999-8104. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. acesso 8 de agosto.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FARIA, Fernando. “No rastro do ator pós-dramático”. In VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2010. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/106982/318130.pdf?sequence=1>> acesso em 20 mar. 2015.

FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 - 1969*. Trad: Berenice Raulino, São Paulo: Perspectiva, 2007.

GALVAN, Jose. *Oswaldo Guayasamín*. Vol.1 n. 10 Madrid, 1956. Disponível http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/folletos/CACo-010.pdf>

acesso em 27 mar. 2015.

GELADO, Viviane. Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos vintes na América Latina. São Paulo: Edufscar, 2006.

GUAYASAMÍN, Oswaldo. *El tempo que me ha tocado vivir*. Quito: Cultura hispânica, 1998.

GRECO, Lucrecia. *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Mana. 2011, vol.17, n.1, pp. 208-210. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132011000100010&script=sci_arttext> acesso em 26 mar. 2015.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance – do Futurismo ao Presente*. Trad.: de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMEZ-PENA, Guillermo. 2005. En defensa del arte del performance. Horiz. antropol., Porto Alegre, Vol. 11, n. 24, Dec.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. *As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano*. Educ. Soc. [online]. 1999, vol.20, n.69, pp. 34-59. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/es/v20n69/a03v2069.pdf>> acesso em 19 mar. 2015.

LACASA, Jacqueline (org.). *Descubriendo a Guayasamín*. Montevideo: Museo nacional de artes visuais, 2007. Disponível em:<<http://mnav.gub.uy/catpdf/cat243.pdf>> acesso em 26 mar. 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad: Pedro Sússekind, São Paulo: CosacNaify, 2007.

NAVAS, Adolfo Montejo (org.). *Guayasamín uma América Pintada*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2006.

MAJFUD, Jorge. *La narración de lo invisible: Los significados ideológicos de América Latina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb4h5>> acesso em 19 mar. 2015.

MOREANO, Alejandro. *De la Edad de la ira a mientras viva siempre te recuerdo: culminación o ruptura?*. Vol.20, n.12, Quito, 2000. Disponível em: <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1613/1/RK-11-Homenaje.pdf>> acesso em 26 mar. 2015.

MUÑOZ, Blanca. *Expresionismo y revolución: el abismo de la realidad*. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/8759/6695>>. acesso em 19 mar. 2015.

PEREIRA, Diana A.A *Hematopoiética de Lezama Lima* In: El pensamiento y la Expresión Americana.1 ed.Rio de Janeiro : UFRJ, 2011, v.1, p. 73-84.

PIMENTA, Ângela. *O gesto da arte como consciência da paisagem e da existência humana na América Latina*. Vol. 1 nº 1, São Paulo, 2004, pp. 97-123. Disponível em: <http://www.usp.br/prolam/downloads/2004_01_05.pdf>acesso em 26 mar. de 2015.

PIÑA, Patricia. *Naturaleza, memoria y cuerpo. Aproximación estética al arte ecuatoriano de inicios del siglo XXI*. Dissertação de doutorado, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009. Disponível em:

<<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/7444/tesisUPV3190.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> acesso em mar. 2015

RICOEUR, Paul. *Sobre a Tradução*. Minas Gerais. Ed.UFMG, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad: André Telles Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Mimeses do sublime: a recepção de Kant pelo Romantismo e pelo Expressionismo*. *Trans/Form/Ação* [online]. 2007, vol.30, n.1, pp. 115-126. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v30n1/v30n1a08.pdf>>.

Acesso em mar. 2015.

SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SILVEIRA, Maria Betânia. *Performance e teatralidade com a argila e a cerâmica*. Dissertação de doutorado- Universidade do Estado de Santa Catarina (Centro de Artes, programa de Pós-graduação em Teatro), 2014. Disponível em

<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/teses/2014/tese_maria_betania.pdf>

acesso em 30 de mar. 2015.

SCHAWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ed. São Paulo: USP, 2008.

STANGOS, Nikos. *Conceito de Arte moderna. Expressionismo*, pp.27-43, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad.: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.

VICH, Victor. *El discurso de la calle, los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Proyecto migrante y recuerdo del Inca, IEP, 2001.

Anexos:

Comentários das performers:

Anabel Vintimilla:

La exploración corporal que la pieza de teatro *Terra Vermelha* propone es basada en pinturas de raíz expresionista, sobre el maltrato social que la dictadura provocó en las clases que luchaban. El papel que desenvuelvo en la trama es la estatua del poder, simbolizo al dictador, al opresor, al soldado, a la clase social beneficiada, es así que las sensaciones en su mayoría son de cinismo, de ganancia, de odio al otro por su postura, por su pensamiento, por su color de piel, por sus acciones, por su lucha por escapar. Con movimientos rectos casi momificados y monstruosos, como de marioneta, imprescindibles en la interpretación, propongo la horrorización e incompetencia del manipulador al no conseguir expresar bien con palabras, dialogando con el oprimido, mas con desespero corporal, con la poca importancia al desarrollo escénico del otro dando las espaldas, ubicándome superiormente, en otro lugar social, como si las manipulara de manera psicológica. La pieza tiene impresa la importancia de hablar por quienes no consiguieron hablar, de incomodar a quien dio la espalda, de sentir la opresión y el maltrato que muchas dictaduras aplicaron en América Latina entera. . La pieza de Teatro *Terra Vermelha* me trajo una experiencia llena de positividad por el carisma y cariño de mis compañeras de reparto, que ayudaron a la construcción de cada personalidad dentro y fuera de la pieza, y agradezco a Izabela por tomarme en cuenta y entregarse al proyecto y al grupo de una manera casi maternal, haciendo de todo para conseguir elementos por su paciencia y conocimientos previos.

Laís Neckel:

Entendo a montagem cênica de *Terra Vermelha* como um processo de construção coletiva a partir de uma iniciativa de uma das integrantes de nosso grupo, que de início tinha como objetivo de ser parte de seu trabalho de conclusão de curso, mas que, a meu ver, acabou se transformando em algo para além dos muros e finalidades acadêmicas. Escrevo essa pequena análise com o intuito de expressar meus sentimentos sobre esse processo enriquecedor que participei. A peça que criamos, com a iniciativa e orientações da Izabela, foi desenvolvida de maneira um tanto quanto espontânea. Ao longo dos ensaios e conversas íamos dando corpo ao estipulado de início, sem limitações sobre o que se trataria a peça e de como deveríamos compreendê-la. Desta forma, essa situação nos deu margem a variadas interpretação sobre os papéis em que desenvolvemos na peça e sobre as mensagens que as distintas linguagens passam. Conhecendo um pouco sobre o trabalho de Oswaldo Guayasamin como pintor e também de Bertolt Brecht como poeta e crítico da sistema capitalista, fui desenvolvendo meu entendimento sobre a montagem. Ao meu entender, *Terra Vermelha* fala sobre as contradições dentro de uma sociedade que foi constituída por marcas que deixaram cicatrizes, a qual estamos condenados diariamente a senti-las, com menor ou maior intensidade, às vezes com sentimento de tristeza, às vezes de raiva ou de choque. Entretanto, são essas marcas que nos constituem e que constituíram, principalmente, os nossos antepassados. A revolução do norte é a resistência do sul. Não havia outra opção. Ainda não há outra opção. Na resistência é que encontramos nossas raízes, é que encontramos um principio de mudança. É através dessas contradições que construo meu entendimento sobre a peça. Contradições essas que não se constituem por acaso nem por descuido. Regidas por hierarquias e binarismos, essas obedecem a uma estrutura, tão complexa quanto perversa. Sobre os entendimentos e percepções, quem poderá discorrer com precisão será apenas o receptor. A mensagem que *Terra Vermelha* pretende transmitir vai de encontro com o que entendemos sobre ela. Tão diversa quanto subjetiva. E finalmente, através das netas das bruxas que não conseguiram deter é que a narrativa ganha vida, que da terra surgem e pra terra dançam.

Texto: Se os tubarões fossem homens, Bertolt Brecht.

Se os tubarões fossem homens, eles fariam construir resistentes caixas do mar, para os peixes pequenos com todos os tipos de alimentos dentro, tanto vegetais, quanto animais.

Eles cuidariam para que as caixas tivessem água sempre renovada e adotariam todas as providências sanitárias, cabíveis se por exemplo um peixinho ferisse a barbatana, imediatamente ele faria uma atadura a fim que não morressem antes do tempo. Para que os peixinhos não ficassem tristonhos, eles dariam cá e lá uma festa aquática, pois os peixes alegres tem gosto melhor que os tristonhos.

Naturalmente também haveria escolas nas grandes caixas, nessas aulas os peixinhos aprenderiam como nadar para a guela dos tubarões. Eles aprenderiam, por exemplo a usar a geografia, a fim de encontrar os grandes tubarões, deitados preguiçosamente por aí. aula principal seria naturalmente a formação moral dos peixinhos. Eles seriam ensinados de que o ato mais grandioso e mais belo é o sacrifício alegre de um peixinho, e que todos eles deveriam acreditar nos tubarões, sobretudo quando esses dizem que velam pelo belo futuro dos peixinhos. Se encucaria nos peixinhos que esse futuro só estaria garantido se aprendessem a obediência. Antes de tudo os peixinhos deveriam guardar-se antes de qualquer inclinação baixa, materialista, egoísta e marxista e denunciaria imediatamente aos tubarões se qualquer deles manifestasse essas inclinações.

Se os tubarões fossem homens, eles naturalmente fariam guerra entre si a fim de conquistar caixas de peixes e peixinhos estrangeiros. As guerras seriam conduzidas pelos seus próprios peixinhos. Eles ensinariam os peixinhos que entre eles os peixinhos de outros tubarões existem gigantescas diferenças, eles anunciariam que os peixinhos são reconhecidamente mudos e calam nas mais diferentes línguas, sendo assim impossível que entendam um ao outro. Cada peixinho que na guerra matasse alguns peixinhos inimigos. Da outra língua silenciosos, seria condecorado com uma pequena ordem das algas e receberia o título de herói.

Se os tubarões fossem homens, haveria entre eles naturalmente também uma arte, havia belos quadros, nos quais os dentes dos tubarões seriam pintados em vistosas cores e suas guelas seriam representadas como inocentes parques de recreio, nos quais se poderia brincar magnificamente. Os teatros do fundo do mar mostrariam como os valorosos peixinhos nadam entusiasmados para as guelas dos tubarões. A música seria tão bela, tão bela que os peixinhos sob seus acordes, a orquestra na frente entrariam em

massa para as guelas dos tubarões sonhadores e possuídos pelos mais agradáveis pensamentos. Também haveria uma religião ali.

Se os tubarões fossem homens, ela ensinaria essa religião e só na barriga dos tubarões é que começaria verdadeiramente a vida. Ademais, se os tubarões fossem homens, também acabaria a igualdade que hoje existe entre os peixinhos, alguns deles obteriam cargos e seriam postos acima dos outros. Os que fossem um pouquinho maiores poderiam inclusive comer os menores, isso só seria agradável aos tubarões pois eles mesmos obteriam assim mais constantemente maiores bocados para devorar e os peixinhos maiores que deteriam os cargos valeriam pela ordem entre os peixinhos para que estes chegassem a ser, professores, oficiais, engenheiro da construção de caixas e assim por diante. Curto e grosso, só então haveria civilização no mar, se os tubarões fossem homens.