



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

IXCHEL CASTRO FLORES

A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO COLETIVA DO PROYECTO
FRONTEIRAS:
REDE DE AFETOS NO COLECTIVO ÂMBAR.

Salvador
2018

IXCHEL CASTRO FLORES

**A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO COLETIVA DO PROYECTO
FRONTEIRAS:
REDE DE AFETOS NO COLECTIVO ÂMBAR.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Dra. Antonia Pereira Bezerra

Salvador

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Flores, Ixchel Castro

A experiência de criação coletiva do Proyecto Fronteiras: rede de afetos no Colectivo Âmbar / Ixchel Castro Flores. -- Salvador, Bahia, 2018.

233 f. : il

Orientadora: Antonia Pereira Bezerra.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2018.

1. experiência. 2. criação coletiva. 3. teatro latino-americano. 4. alteridade . 5. memória . I. Pereira Bezerra,

Antonia. II. Título.

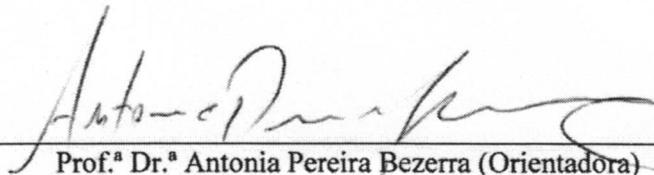
Ixchel Castro Flores

A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO COLETIVA DO PROYECTO FRONTEIRAS: REDE DE AFETOS NO COLECTIVO ÂMBAR

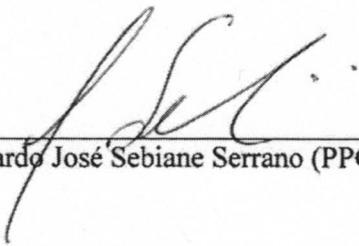
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 06 de setembro de 2018.

Banca Examinadora


Prof.ª Dr.ª Antonia Pereira Bezerra (Orientadora)


Prof.ª Dr.ª Leticia Robles-Moreno (MUHLENBERG COLLEGE)


Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano (PPGAC/UFBA)

Para os meus avós Irene e Valentin, por me ensinar a ter fé; minha mãe María Irene e meu pai Francisco, pelo cuidado amoroso e as lições para voar; meu irmão Itzamná por ser o sol que equilibra a lua.

AGRADECIMENTOS

Ao Brasil por me acolher e desvendar os meus olhos para a realidade de Salvador; pelos segredos ancestrais ditos no meu ouvido e por me ensinar novas formas de botar minha cara ao sol.

À Universidade Federal da Bahia-UFBA, à Escola de Teatro, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas através do corpo docente e funcionários; à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES, pelas portas abertas e o apoio para a realização desta pesquisa.

A Antonia Pereira Bezerra pelo respaldo para chegar com tranquilidade até o final do processo de mestrado, e pela confiança para fazer pesquisa desde outra perspectiva, na qual acredito como forma de construção de conhecimento teórico-prático-afetivo. Aos poucos e entre todas vamos nos libertando.

A Leonardo Sebiani e Leticia Robles-Moreno, por acreditar na minha escrita, pela troca de perspectivas e pela criação que nasce das veias de América, que não só estão abertas, estão bem vivas!

A Antonio Prieto Stambaugh, Octavio Rivera Krakowska e Paloma López-Medina Ávalos, professores que no México fomentaram meu espírito pesquisador sendo muito jovem. Este trabalho é também para vocês.

À turma 2016-2018, pelos momentos de loucura e calor humano compartilhado na sala 10.

Ao Grupo Malayerba, Yuyachkani e La Candelaria por darem sentido ao meu caminho teatral através da luta criativa, utópica e humanamente militante que trilham há algumas décadas.

Aos e as “compas” que conformam o Colectivo Âmbar: Rede de Artistas e Promotores Cênicos Latino-americanos por ser minha casa ambulante, pelos anos de encontro e desafio, pelos sonhos materializados ao longo das nossas geografias.

À minha galera querida, co-criadora do Proyecto Fronteiras: Gonzalo Alfonsin, Rubén Dario Romero Valdéz, Laura Leal, Sandro La Torre, Daniela Chávez, Sebastián Eddowes, Natalia Durán, por tudo o que me fizeram repensar e reviver para escrever esta dissertação. E muito especialmente a Milena Flick, Camila Guilera, Jane Santa Cruz e Lílith Marques, pela sororidade e o carinho com o qual me seduziram para vir morar no seu país. Sem vocês quatro nada disto teria acontecido.

A minha amiga Joyce Sangolete, por me conhecer de tantas formas e não desistir de mim. A Fernando Santana e Maicon Alisson, pela amizade e confiança.

Ao COATO Coletivo, por fazer da “estrangeira” mais uma dentro da roda gigante: Marcus Lobo, Danilo Lima, Natielly Santos, Bernardo Oliveira, Simuma Simone e Jamile Cazumbá. De entre todos os navios, escolheria vocês novamente para entrar no mar.

Ao elenco de “Eu é Outro: ensaio sobre Fronteiras” por todas e cada uma das nossas travessias: Mirela González, Thiago Cohen, Ana Brandão, Bernardo Santos, Giovani Rufino.

Ao Círculo das Mulheres Plantadeiras, Julia Maia, Yasmin Ferraz, Martinha Campos e Laura Franco, pelas novas sementes que agora crescem em mim. Assim como aos lindos seres iniciados que apareceram com provas e presentes durante estes dois anos, para eu não ficar distante de mim, nem tirar o foco do verdadeiro propósito.

A minha família a quem dedico este trabalho: meus avós Irene Moreno, Valentin Flores, María Pérez e Eduardo Castro; minha mãe María Irene Flores, meu pai Francisco Castro, assim como, o meu irmão Itzamná Castro e a minha tia María del Refugio Flores. Pessoas a quem agradeço o amor, acompanhamento e apoio incondicional nestes quase 30 anos.

Ao Clan de la Libélula Puebla por ser minha família de alma, por me levar de volta a casa, assim como pela luz infinita que com o canto se espalha. Com muito respeito para Paulina López Machado e o Tata K´eri Rubén Sánchez Zacapu.

Finalmente e por encima de tudo, ao Gran Espiritu, às deidades, forças e guardiões da paz e do amor universal que sustentam esta nossa experiência de evolução na Terra, pela guia eterna. Ahó! Axé!

Á vida por tanto amor. Gratidão!

Yato jasta tatho drshti,

Yato drshti tatho manaja,

Yato manaja tatho bhavao,

Yato bhavao tatho rasaja.

A donde va la mano, ha de ir el ojo,

A donde va el ojo, ha de seguir la mente,

A donde va la mente, ha de seguir el corazón

(o la emoción, el sentimiento),

A donde va el corazón, ahí se alcanza la trascendencia.

(Sangeeta Isvaran, 2011, p.150)

FLORES, Ixchel Castro. A experiência de criação coletiva do Proyecto Fronteiras: Rede de afetos no Colectivo Âmbar. 233 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Esta dissertação propõe investigar o processo de criação coletiva do Proyecto Fronteiras, através da configuração da experiência, segundo a perspectiva de Jorge Larrosa, enquanto processo criativo e vivencial, realizado em Quito, Equador (2013). Este projeto é resultado do trajeto do Colectivo Âmbar: Rede de Artistas e Promotores Cênicos Latino-americanos entre os anos de 2010 e 2017. Este coletivo promove o intercâmbio artístico, cultural, e a difusão das artes cênicas através da realização de projetos itinerantes. A pesquisa aqui apresentada faz um percurso histórico da rede até chegar no Proyecto Fronteiras, como reverberação do movimento gerado pelo coletivo em concordância com a influência poética, estética e política de grupos de Criação Coletiva como o Teatro Malayerba, Yuyachkani e La Candelaria. A realização do Proyecto Fronteiras em residência artística com o grupo Malayerba, derivou na criação do espetáculo “Fronteras/Fronteiras”, que discute a noção de fronteira a partir das vivências de um elenco multicultural, o que traz à tona os conceitos de memória e alteridade. A existência transnacional e itinerante do Âmbar vê-se refletida na escrita rizomática da dramaturgia do espetáculo; o conceito de rizoma proposto por Deleuze e Guattari, nos serve como figura e rasgo que caracteriza ao coletivo. Por outro lado, este texto se propõe visibilizar a rede de afetos surgida no Âmbar, como forma de relacionamento humano-artístico sustentado no tempo e na distância; isto traça um posicionamento estético e político compartilhado para além da diversidade de poéticas e teatralidades presentes no coletivo. Finalmente, a escrita performativa proveniente do campo e dos estudos da performance, é a metodologia que liberta e estrutura a dissertação ao valorizar o objeto de estudo como acontecimento, contribuindo de esta forma com o registro e análise de caso aqui proposto, assim como com a pesquisa das artes cênicas contemporâneas na América Latina.

Palavras-chave: experiência, criação coletiva, teatro latino-americano, rizoma, memória, alteridade, colectivo âmbar.

FLORES, Ixchel Castro. La experiencia de creación colectiva del Proyecto Fronteiras: Red de afectos en el Colectivo Âmba. 233 f. 2018. Tesis (Maestría en Artes Escénicas) – Escuela de Teatro, Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2018.

RESUMEN

Esta disertación propone investigar el proceso de creación colectiva del Proyecto Fronteiras, a través de la configuración de la experiencia, según la perspectiva de Jorge Larrosa, como proceso creativo y vivencial, realizado en Quito, Ecuador (2013). Este proyecto es resultado del trayecto del Colectivo Âmba: Red de Artistas y Promotores Escénicos Latinoamericanos entre los años de 2010 y 2017. Dicho colectivo promueve el intercambio artístico, cultural, y la difusión de las artes escénicas a través de la realización de proyectos itinerantes. Esta investigación realiza el recorrido histórico de la red hasta llegar al Proyecto Fronteras, como reverberación del movimiento generado por el colectivo en concordancia con la influencia poética, estética y política de grupos de la Creación Colectiva como son el Teatro Malayerba, Yuyachkani y La Candelaria. La realización del Proyecto Fronteras en residencia con el grupo Malayerba, derivó en la creación del espectáculo “Fronteras/Fronteiras”, que discute la noción de frontera a partir de las vivencias de un elenco multicultural, cuestión que se vuelve relevantes los conceptos de memoria y alteridad. La existencia transnacional e itinerante del Âmba se ve reflejada en la escritura rizomática de la dramaturgia del espectáculo; el concepto de rizoma propuesto por Deleuze y Guattari, nos sirve como figura y rasgo que caracteriza al colectivo. Por otro lado, este texto se propone visibilizar la red de afectos surgida en el Âmba como forma de relación humano-artística sostenida en el tiempo y la distancia; esto traza un posicionamiento estético y político compartido, más allá de la diversidad de poéticas y teatralidades presentes en el colectivo. Finalmente, la escritura performativa proveniente del campo y de los estudios del performance, es la metodología que libera y estructura este texto, al valorar el objeto de estudio como acontecimiento, contribuyendo con el registro y análisis aquí propuesto, así como con la investigación de las artes escénicas contemporáneas en América Latina.

Palabras clave: experiencia, creación colectiva, teatro latinoamericano, rizoma, memoria, alteridad, colectivo âmba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 Projetos do Colectivo Âmba 2010-2019
- Figura 2 Foto dos participantes do XIII Encontro Internacional Teatro Malayerba 2010
- Figura 3 Laboratório Aberto-Encontro Pedagógico com Yuyachkani 2011
- Figura 4 XVI Encuentro con el Grupo Malayerba 2012
- Figura 5 Collage das atividades desenvolvidas no Teatro de Los Andes
- Figura 6 Piquenique final do encontro com Abya Yala
- Figura 7 Imagens de alguns espetáculos apresentados no primeiro FITLÂ
- Figura 8 Cartaz do primeiro FITLÂ, Costa Rica, 2013
- Figura 9 Atividades realizadas no Laboratório Âmba, México, 2014
- Figura 10 Imagem do FITLÂ Brasil 2015
- Figura 11 Foto da equipe de produção do FITLÂ 2015
- Figura 12 Foto do Colectivo Âmba com La Candelaria
- Figura 13 Registro dos dias de trabalho com La Candelaria
- Figura 14 XIX Encuentro con Malayerba 2016
- Figura 15 Imagem de divulgação do FITLÂ Peru 2017
- Figura 16 Equipe internacional do FITLÂ Peru 2017
- Figura 17 Mapa de trânsito do Colectivo Âmba 2010-2019
- Figura 18 Foto do grupo na noite de pré-estreia do Proyecto Fronteiras. 2013
- Figura 19 Casa de Teatro Malayerba
- Figura 20 Proyecto Fronteiras em processo. Improvisação do rito de passagem
- Figura 21 Proyecto Fronteiras em processo. Improvisação das aduanas
- Figura 22 Proyecto Fronteiras em processo. Improvisação do banheiro
- Figura 23 Provas de figurino. Figura 24 Proposta de cenário
- Figura 25 Primeiras propostas de figurino
- Figura 26 Montagem de cenário
- Figura 27 Montagem da cena das janelas com Gerson Guerra
- Figura 28 Experimentação para dramaturgia de cena com Arístides Vargas
- Figura 29 Cartaz do Fronteiras 2013
- Figura 30 *Ama de llaves*, 2013
- Figura 31 Cena das janelas, 2013
- Figura 32 Imagem do banheiro, 2013

- Figura 33 Cena das aduanas, 2013
- Figura 34 Cena de *Casi Muerta*, 2013
- Figura 35 Cena dos *callejones*, 2013
- Figura 36 Cena final das *Niñas*, 2013
- Figura 37 Cena final do espetáculo, 2013
- Figura 38 Prédio de La Mariscal.
- Figura 39 Vista do apartamento de La Mariscal.
- Figura 40 Noite de convivência na sala, 2013.
- Figura 41 Ensaio do texto na cozinha, 2013
- Figura 42 Quarto em um dia qualquer, 2013
- Figura 43 Reunião de desenho de figurino, 2013.
- Figura 44 Jantar grupal.
- Figura 45 Lembrança de um almoço com Grupo Malayerba na Casa La Mariscal.

SUMÁRIO

1. REGISTRO DO TRAJETO: A HISTÓRIA DO COLECTIVO ÂMBAR	19
1.1 PONTO DE ENCONTRO (2010)	25
1.2 CONVITE ABERTO (2011)	27
1.3 ROTAS ANDINAS (2012)	30
1.4 INSTRUÇÕES PARA NÃO DESFAZER AS MALAS (2013).	35
1.5 INSTRUÇÕES PARA UMA NOVA ESTRADA (2013).....	37
1.6 COORDENADAS ESPECÍFICAS PARA CONTINUAR A VIAGEM: 2013 E OS ANOS VENIDERSOS.	41
1.7 RUMO NORTE: GRITA RESISTÊNCIA (2014).	44
1.8 RUMO SUL... CHEIRA MAR (2015)	47
1.9 TODO TRÂNSITO TEM UMA ORIGEM (2016).	50
1.10 DE VOLTAR PARA CASA (2016).....	53
1.11 E AINDA COM CHUVA ESTAREMOS AI (2017).....	55
2. REVERBERAÇÕES	60
2.1 CRIAÇÃO COLETIVA LATINO-AMERICANA EM CONTEXTO.	62
2.2 TEMOS QUE INVENTAR O TEATRO TODOS OS DIAS.....	65
2.3 A INFLUÊNCIA DE ARÍSTIDES VARGAS E A EXISTÊNCIA DO PAÍS ÂMBAR.....	67
2.3.1 SER HUMANOS ANTES QUE ARTISTAS / CONSTRUIR A PARTIR DA DIFERENÇA / CRIAR UNIVERSOS AUTÔNOMOS.....	72
2.4 MEMÓRIA COLETIVA.....	76
2.5 ÂMBAR A COR DA NOSTALGIA.....	80
2.6 OS AMIGOS DA NUVEM - #REDEDEAFETOS.....	84

3. A EXPERIÊNCIA DE CRIAR COLETIVAMENTE O

PROYECTO FRONTEIRAS	91
3.1 SOBRE O PROJETO	92
3.2 A CONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA.....	94
3.3 SOBRE-VIVER EM COLETIVO: A “CASA” COMO METÁFORA.....	98
3.4 CASA MALAYERBA.....	99
3.4.1 DRAMATURGIA ANTECIPADA.....	100
3.4.2 SER A FRONTEIRA.....	102
3.4.3 PERSPECTIVAS DA FRONTEIRA.....	105
3.4.4 IMPROVISAR.....	107
3.4.5 O QUEBRA-CABEÇAS DA CENA	112
3.4.6 MONTAGEM DE PAPEL	114
3.4.7 ESTREIA E TEMPORADA.....	122
3.5 CASA LA MARISCAL.....	133
3.5.1 EPILOGO DA “CASA”	144
3.5.2 CONFISSÕES DO CANTO QUE SE HABITA.....	147

4. ESCRITA RIZOMÁTICA NA DRAMATURGIA DO

PROYECTO FRONTEIRAS	153
4.1 QUEM SOMOS?.....	160
4.2 NEM TUDO É FICÇÃO	164
4.3 DE QUEM SOMOS FILHAS E FILHOS? OU DE COMO O ÂMBAR É TAMBÉM UM RIZOMA	171
ATÉ! (COLOCANDO UM PONTO ONDE NÃO TEM FINAL).....	175

REFERÊNCIAS 180

ANEXOS 188

INTRODUÇÃO

Toda pesquisa tem uma trajetória, um ponto de partida que ao longo do processo determina o rumo a ser tomado para além dos desejos da pessoa que indaga. É como se o espírito da investigação se apresentasse diante do sujeito e pedisse para seguir a intuição que bombardeada por uma série de estímulos internos, teóricos e práticos, resulta em um trajeto particular e desconhecido, muitas vezes distante do que se pensou que seria no início. E isso me parece instigante: o caminho.

Neste caso, a necessidade inicial visava sobre o estudo da aparição de memória e alteridade no **Colectivo Âmbar: Rede de Artistas e Promotores Cênicos Latino-americanos**. Um coletivo de artistas espalhados por todo o continente, que desde o ano 2010 se reúne uma vez por ano para compartilhar processos de formação, criação e troca cultural com diferentes grupos de longa trajetória nas artes cênicas.

Dito coletivo tem determinado de forma tão profunda a minha história como criadora cênica e como pessoa, que a pesquisa acadêmica se converteu em uma possibilidade de registro documental e reflexão sobre os processos vividos dentro desta rede. Assim foi que começou este projeto.

Queria conhecer os mecanismos de memória que são ativados e a percepção de alteridade que aparece nos artistas que têm participado dos encontros internacionais do Âmbar. No entanto, para concretizar uma pesquisa do tipo precisaria tomar como exemplo um projeto específico: o **Proyecto Fronteras**.

O **Proyecto Fronteras** foi uma residência artística ou projeto de micro-rede (projetos de colaboração entre membros âmbar de diferentes países) com duração de três meses, realizada no verão de 2013 na cidade de Quito, Equador, sob a orientação do Grupo Malayerba. Com a participação de doze artistas da Argentina, Brasil, Costa Rica, Equador, México e Peru se criou o espetáculo intitulado *Fronteras/Fronteras*.

Com a direção de Arístides Vargas (um dos dramaturgos mais reconhecidos e representados na América e Europa), o espetáculo questionava as noções de fronteira presentes no contexto latino-americano em duas esferas, na esfera do individual com questões como gênero e sexualidade, e na esfera do coletivo com questões como o território e a identidade, entre outros tópicos que pulsavam com urgência.

O desafio para realizar a pesquisa foi em primeiro lugar, perceber que para falar do **Proyecto Fronteras**, era necessário construir um registro da trajetória da rede ao longo do

tempo. Isto porque com exceção dos artigos escritos pela pesquisadora Leticia Robles-Moreno, até o momento não existia nenhum estudo que recolhesse dados, datas e conteúdos, que para os fins desta investigação eram fundamentais.

É assim que o **primeiro capítulo** desta dissertação se configura como um mapa de trânsito, que aborda a história detalhada dos projetos realizados pelo **Colectivo Âmbor** entre os anos de 2010 e 2017, em tanto experiências de vida artística geradas no núcleo de trabalho dos grupos de Criação Coletiva Latino-americana (Malayerba, Yuyachkani, La Candelaria, Teatro de Los Andes), e outros criadores da cena atual (Shaday Larios, Gerardo Trejoluna, Abya Yala, etc.). Assim como parte dos procedimentos organizacionais que permitem a existência do coletivo na distância e de forma presencial.

Neste sentido, o primeiro capítulo contribui com a pesquisa das artes cênicas latino-americanas das primeiras décadas do século XXI, ao dar conta de um exemplo de existência e resistência teatral. Um trabalho pioneiro que servirá de referência para projetos futuros dentro e fora da rede de artistas que o Âmbor representa.

Quanto mais avançava no processo de pesquisa compreendi que na realidade minhas elucubrações sobre a memória e a alteridade, eram conceitos que estavam imbrincados nas profundezas da experiência que o **Proyecto Fronteiras** e o **Colectivo Âmbor** geram em mim e nos meus colegas.

Então, o que realmente precisava pesquisar era a noção de experiência- na perspectiva de Jorge Larrosa (2014) enquanto acontecimento subjetivo de mudança ou transformação- contida no processo de criação/convivência no **Proyecto Fronteiras**, para desvendar os motivos que sustentaram o encontro, a partilha e a co-criação de um projeto cênico que marcou os objetivos e o rumo do Âmbor e seus membros em diferentes países da América.

Neste sentido, é importante reconhecer quanto que as poéticas e posicionamentos estético-políticos, vindos dos grupos de Criação Coletiva como o Teatro Malayerba, Yuyachkani, o Teatro de Los Andes ou La Candelaria, têm influenciado na forma de fazer e pensar o teatro dentro do **Colectivo Âmbor**: uma geração de jovens artistas que pouco conformes com a formação oficial nas universidades, decidem criar espaços itinerantes de experimentação e visibilidade dos seus trabalhos.

Isto reverberou na escrita do **segundo capítulo** que traz algumas reflexões poéticas e filosóficas, surgidas de conversações e momentos chave com os mestres e mestras dos grupos

visitados, pois, ao longo do tempo estas ideias se converteram em fundamentos éticos e sensíveis do meu trabalho pessoal e poderia afirmar que de vários artistas do coletivo.

Entre os tópicos expostos no segundo capítulo, é possível encontrar algumas considerações sobre o trabalho do **Colectivo Âmbar** a partir das ferramentas tecnológicas que a internet proporciona, em relação às formas de organização de trabalho dos grupos de Criação Coletiva. Questões que sugerem paralelismos e diferenças entre estas gerações de artistas.

Por outro lado, a influência da internet na manutenção e subsistência do Âmbar como extensão do contato humano e a troca artística gerada durante os encontros anuais presenciais, derivam na proposta da existência da rede de afetos. Com o intuito de explicar como uma experiência artística pode gerar laços afetivos, que não só provocam a identificação entre pares, senão que também constituem um posicionamento político diante da realidade sistemática imposta pelo capitalismo.

A possibilidade de escrever um capítulo voltado para uma linguagem poética trouxe um segundo desafio para a pesquisa: Quais estratégias metodológicas usar para comunicar o resultado das indagações acadêmicas, sem me separar da potencialidade criativa que a escrita sensível tem me dado como ferramenta de expressão dentro e fora do teatro?

A escrita performativa apareceu como a opção mais viável na busca por realizar uma pesquisa que respeitasse meu posicionamento sobre as alternativas de criação de conhecimento em espaços formais, ao tempo que equilibra o fluxo entre o acadêmico e o criativo, entre o objeto de estudo, o trajeto da investigação e o sujeito que estuda/ que é estudado. É inegável que esta pesquisa é vista e escrita desde dentro, a partir da subjetividade de alguém que viveu o processo de criação aqui citado.

A escrita performativa é um tipo de escrita proveniente do campo da performance e dos estudos da performance, com origem nos estudos do linguista J.L. Austin, que dota de liberdade expressiva a ação da escrita; ao tempo que se constitui como ato comunicativo, traz à tona a percepção particular do mundo de quem realiza o ato da escrita.

A escrita performativa valoriza tanto a forma quanto o conteúdo, desafiando tradições e convenções literárias. A concepção de escrita performativa como postura epistemológica, abre o campo de possibilidades de entrecruzamento teórico e criativo ao afirmar um espaço de experimentação interdisciplinar.

Essa é a razão pela qual esta dissertação foge um pouco da escrita acadêmica mais convencional, permitindo a livre expressão e o uso de licenças poéticas que o leitor pode encontrar ao longo deste texto.

A seguinte etapa da pesquisa trouxe a necessidade de conversar com o elenco da peça. Era preciso aproveitar que ia encontrar a metade do elenco na realização do FITLÂ-Peru 2017, e que outra grande parte do elenco mora no Brasil, para realizar uma série de encontros com cada um e cada uma em espaços diferentes de Lima e Salvador, respectivamente. Além de uma sessão de Skype e a troca de alguns e-mails, nos dois casos que não foi possível que nos encontrássemos pessoalmente.

O objetivo era lembrar juntas e juntos o **Projecto Fronteiras**. O que aconteceu? Como foi fazer tudo aquilo? O que fica cinco anos depois da experiência de viver e criar em coletivo? O diálogo aberto me permitiu encontrar pontos em comum que são contemplados na pesquisa, ao aparecer como fator comum na lembrança e no testemunho sobre a aprendizagem compartilhada.

Este instrumento de pesquisa contribuiu enormemente com a construção do ponto central da dissertação, o qual visa compreender como se configura a experiência de criação coletiva no **Projecto Fronteiras** enquanto processo artístico e vivencial, que lida com a percepção de alteridade desde a gênese do projeto, e que procura tornar essa noção em um potencial criativo. Um processo humanamente complexo que derivou na dramaturgia e encenação de um espetáculo itinerante pela Casa de Teatro Malayerba, o qual refletia diretamente a forma de lidar da equipe criativa com as fronteiras que atravessavam dentro e fora do teatro naquela época.

É assim que o **terceiro capítulo** contempla desde o surgimento do projeto até as etapas do processo de criação, montagem, estreia e temporada de **Fronteras/Fronteiras**. Propondo a ideia de casa como continente metafórico, a partir do que Gaston Bachelard (1989) chamou de “canto no mundo” no surgimento de um território físico e simbolicamente afetivo, que não só acolheu aos 12 artistas implicados no projeto, senão que também determinou a criação do espetáculo, ao serem espaços de trabalho e convivência cotidiana durante o processo inteiro.

Quantas fronteiras foram atravessadas? Quantas foram quebradas? Quantas mais foram erigidas? Esta pesquisa de alguma forma também se debruça sobre a influência do humano no processo artístico, por isso que a memória e a alteridade são características presentes ao longo da dissertação inteira.

É verdade que as pesquisas vão direcionando ao pesquisador, que o pesquisador faz escolhas, mas que a própria pesquisa deixa rastros, faz conexões, recusa o que não precisa e cria pontes em lugares que nem sempre são perceptíveis.

Tanto esta dissertação como o **Colectivo Âmba**r são exemplo das conexões e pontes estabelecidas pelas redes de criação (SALLES 2006), ao constituírem rizomas em si mesmos. No caso da dissertação, refiro-me ao trajeto e abordagem da pesquisa, que surge como resultado do meu próprio pensamento rizomático com o qual procuro compreender o mundo.

No caso do **Âmba**r, o **Proyecto Fronteras** seria um rizoma que por sua vez é um broto no universo que a rede representa, assim como os projetos realizados e as pessoas que têm participado neles.

No entanto, o conceito de rizoma amplamente estudado por Deleuze e Guattari (1977) se vê refletido também na proposta dramatúrgica através da escrita rizomática de **Fronteras/Fronteras** como estrutura aberta que conduz o acontecimento teatral, organizado por quatro dramaturgos a partir do material cênico gerado no processo criativo.

É assim que surge o **quarto capítulo** desta pesquisa, na tentativa de desentranhar alguns tópicos que aparecem no texto do espetáculo como reflexo da relação artística e afetiva promovida no interior do **Colectivo Âmba**r, e em relação aos nossos grupos mestres. De forma que o resultado tangível da experiência de criação do **Proyecto Fronteras** estaria diretamente relacionado com os pressupostos abordados no segundo capítulo desta dissertação.

Os tópicos desenvolvidos ao longo do último capítulo, presentes também na escrita rizomática, se concentram no reconhecimento dos nossos ancestrais no campo criativo e nas histórias de vida familiar; no atravessamento dos fatos da vida real com a criação cênica, mediante a compreensão do contexto social/político/artístico dos países aos que pertencemos. E como tudo isto se traduz na diversidade de poéticas e teatralidades presentes ao longo do continente.

Para finalizar gostaria de dizer que esta dissertação não oferece respostas, certezas ou verdades absolutas, mas se propõe a contribuir com a visibilidade do **Colectivo Âmba**r no campo da pesquisa em Artes Cênicas, assim como com a memória e reflexão sobre o teatro latino-americano do século XXI, influenciado pelos mestres e mestras da Criação Coletiva.

Desta forma a pesquisa realizada entre 2016 e 2018 é um exercício de memória e alteridade que, através da escrita performativa e se apoiando no trânsito do **Colectivo Âmba**r

com grupos da Criação Coletiva, representantes de um dos movimentos artístico-políticos mais importantes da segunda metade do século XX, traz à tona a análise do **Proyecto Fronteiras** na perspectiva da experiência, como um exemplo específico das possibilidades de articulação latino-americana na realização de processos de formação e projetos artísticos coletivos na contemporaneidade.

Estas redes que formam um rizoma fazem sentido ao propiciar o encontro com o outro, na tentativa constante de criar a partir da diferença.

1 REGISTRO DO TRAJETO: A HISTÓRIA DO COLECTIVO ÂMBAR

Olhar não é igual a enxergar! Revisitar uma história, fazer memória não é só lembrar. Reunir os fatos, tentar explicar as inquietações, nomear os momentos. Um coração inquieto precisa de outros que estejam dispostos a começar uma aventura. Persistir no tempo, resistir às distancias, se adaptar às mudanças... Ninguém disse que seria fácil. Eu, nós, **Colectivo Âmbor**¹ vivemos assim.

Nós, seres humanos, inventamos o tempo para dar sentido à existência, assim como preenchemos o mundo com conceitos para dar conta da nossa passagem pelo planeta. Procuramos o contato com outros para sentir que somos parte de alguma coisa; e a vida se vai nessa busca. No caminho aprendemos que a solidão pode ser um estado prazeroso, sem que ela seja sinônimo de estarmos sozinhos no mundo, e que existem montanhas que só são conquistadas quando subidas em conjunto; que viver é melhor que sobreviver e que a arte serve para nos transformar em algo melhor ao que nos foi dito que teríamos de ser.

São minhas mãos que escrevem pedaços de lembranças coletivas, minha cabeça que fala de um universo construído por nós. E não existe pretensão nisso. Existe apenas a tentativa de traduzir a polifonia, se é que isso é possível; a necessidade de dar sentido a um trânsito, a uma viagem que, entrecruzada por outras histórias e muitas horas condensadas entre aeroportos, rodoviárias, cansaço, sorrisos, suor e prazer, tem trazido clareza e dado um sentido à minha trajetória profissional, à minha vida cotidiana.

É nesse estado de espírito que no primeiro capítulo proponho fazer a reconstrução histórica do **Colectivo Âmbor: Rede de Artistas e Promotores Cênicos Latino-Americanos**, com recorte específico entre os anos 2010 e 2017². Através do trânsito pelos projetos realizados nas três linhas principais de trabalho da rede, com os grupos mestres e criadores cênicos visitados ao longo da geografia latino-americana, assim como, um mapa de trânsito que nos permite perceber as circunstâncias que têm marcado o trajeto do coletivo neste primeiro ciclo de oito anos.

¹ O nome se caracteriza por apresentar uma palavra em português e outra em espanhol como representação da diversidade cultural e artística que dá identidade ao coletivo. Âmbor, como palavra, tem diversos significados. No entanto, para os objetivos do coletivo, abarca dois sentidos específicos: o da resina fossilizada das árvores, que data de tempos antigos, associada à proteção e magia da Deusa Mãe, à essência da vida, à energia do fogo e do Sol. E no sentido da cor amplamente utilizada na iluminação do palco; a cor mais quente, usada para representar atmosferas de climas festivos e vibrantes, associados ao encontro e à alegria, como são o nascer e o pôr do sol.

² Ainda que na Linha do Tempo dos projetos e no Mapa de Trânsito apareçam os projetos 2018 e 2019, a pesquisa está delimitada aos primeiros sete anos de existência do **Colectivo Âmbor**.

Neste primeiro capítulo se destacam os eixos espaço-temporais nos quais os corpos têm transitado para aprender o significado da transumância, a conformação de um organismo transnacional composto por muitos corpos que constroem sua própria história através do reconhecimento da memória e da alteridade; conceitos que serão melhor dissecados ao longo desta pesquisa.

A Escrita Performativa é a metodologia que serve de guarda-chuva teórico desta dissertação, a partir da qual faço o primeiro registro deste coletivo na pesquisa acadêmica de artes cênicas. Esta escolha está ancorada na *Ontologia da Performance* (1997), proposta por Peggy Phelan no campo dos estudos da performance³ e das artes visuais.

Baseada por sua vez na teoria dos atos de fala e nos estudos performativos do linguista J.L. Austin na década dos 60, quem afirma que o performativo é o ato de realização de uma fala-ação. A perspectiva de J.L. Austin supõe que a expressão do performativo seria o resultado de um modo particular de compreensão da linguagem contida nos atos comunicativos, ao colocar no centro da discussão a nossa própria percepção do mundo.

No entanto, a noção de performatividade está intimamente ligada à noção de performance⁴ e à de performer. A performatividade adquire sentido ao olharmos em relação aos estudos linguísticos de Austin, quando Josette Feral afirma que segundo a perspectiva de Richard Schechner, o performer evoca a noção de performatividade quando executa pelo menos três operações:

1. ser/estar (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”); 2. fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe [...]; 3. mostrar o que faz (“showing doing”, ligado à natureza dos comportamentos humanos) [...].

Estes verbos (que representam ações), que todo artista reconhece em seu processo de criação, estão em jogo em qualquer performance. Por vezes separados, por outras combinados, eles não se excluem jamais. Muito pelo contrário, eles interagem com frequência no processo cênico. (FERAL, 2014. p.200)

Através da compreensão do campo de ação dado entre o performativo e o performer, podemos dizer que a escrita performativa permite a liberdade de expressão criativa ao valorizar tanto a forma quanto o conteúdo, desafiando tradições e convenções literárias. Vinda do universo da performance, a concepção de escrita performativa como postura

³ Sobre a origem dos estudos da performance Josette Feral refere: A performance concebida aqui como forma artística (a performance art) e a performance concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral, conceito popularizado por Richard Schechner, particularmente nos Estados Unidos, e que constitui a base principal sobre a qual se estruturam os “Estudos da Performance” nos países anglo-saxões. (FERAL, 2008, p.197).

⁴ Para Richard Schechner a noção de performance atinge o campo do étnico, cultural, histórico, estético, ritualístico, sociológico e político. Enquanto que para Andreas Huyssen abrange só o campo do artístico e estético.

epistemológica, abre o campo de possibilidades de entrecruzamento teórico e criativo, ao afirmar um espaço que propicia a experimentação interdisciplinar.

Isto se traduz para mim, na possibilidade de estabelecer conexões intersubjetivas dentro de um território comum. Uma expressão artística que constrói sentidos na pesquisa em artes cênicas, mediante uma dissertação que registra um trânsito coletivo e interage com a experiência de um processo de criação.

No entanto, essa conexão teórica conectada à expressão artística só pode acontecer através do corpo. Nesse sentido, Gina Brijaldo se refere à escrita performativa como:

Uma prática do corpo, e é com ele que se conhece a realidade sobre a qual se escreve, quer dizer, que é a experiência na qual a escrita acontece, ao tempo que a teoria vai se reconstruindo simultaneamente.[...] significa entender que a teoria muda, que é dinâmica, que se movimenta ao ritmo dos dispositivos performáticos que vão se encontrando (BRIJALDO, 2014, p. 114 tradução nossa)⁵

Meu corpo não é apenas um corpo físico, é um corpo orgânico e acadêmico; um corpo individual por natureza, e às vezes coletivo por escolha; um corpo que registra em memória e percepção de alteridade tudo o que acontece ao redor; um corpo que encontrou no **Colectivo Âmbar** uma forma de (se) habitar e transitar pelos territórios artísticos da América Latina.

De alguma forma a escrita performativa é associável com a estética relacional de Nicolás Bourriaud na qual:

A possibilidade de uma arte relacional – uma arte que teria como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado – dá conta de uma mudança radical nos objetivos estéticos, culturais e políticos colocados em jogo pela arte moderna. (BOURRIAUD, 2008, p.13 tradução nossa)⁶

Esta possibilidade de interação entre disciplinas e linguagens, tem levado a escrita performativa a se fazer presente no campo da literatura, da música e da dança. Estudos realizados por André Lepecki, Christine Greiner, Pablo Assumpção, Ana Pais, Alys Longley ou Barbara Browning, são apenas alguns exemplos da expansão da dimensão do performativo, em diferentes áreas da prática artística e a pesquisa em torno dela no século XXI.

⁵ Una práctica del cuerpo y que es con este que se conoce la realidad de la cual se escribe, es decir, que es en la experiencia donde esta escritura acontece, en tanto que la teoría se va reconstruyendo, replanteando simultáneamente. Escribir performativamente también significa entender que la teoría es cambiante, dinámica, que se mueve al ritmo de los dispositivos performáticos que vamos hallando. (BRIJALDO, 2014, p.114)

⁶ La posibilidad de un arte relacional - un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno (BOURRIAUD, 2008, p. 13).

Embora este texto não seja considerado por mim como uma performance em si, a forma da escrita constitui um ato performativo ao se configurar como uma ação de escrita subjetiva; divergente de outras formas dentro da pesquisa acadêmica, segundo a perspectiva de Phelan (1997, p.189) que considera que “a performance da teoria [...] constitui o reorganizar da relação entre aquele que percebe e o objeto; entre o eu e o outro.”

O ato performativo nesta escrita se configura na infinidade de portas abertas para transitar a pesquisa, na qual a livre expressão em concordância com a construção teórica traz a possibilidade de colocar em palavras o meu pensamento rizomáticamente organizado ou fragmentado. Esse pensamento traça seu próprio fluxo uma vez que percebe os efeitos do atravessamento afetivo que existe para com o objeto pesquisado.

A relação intrínseca existente entre o eu (pesquisadora-artista) e o objeto de estudo (experiência de criação humano-artística) faz com que a escrita performativa seja um elemento essencial no desenvolvimento desta pesquisa uma vez que a estrutura da dissertação, aqui proposta, remete às memórias específicas de um processo artístico, inserido no trajeto de um coletivo latino-americano do século XXI.

Nesse sentido, “a única vida da performance dá-se no presente” (PHELAN, 1997, p.171) e desde este presente⁷ assumo a experiência de escrever sobre o **Colectivo Âmba**r e o **Projecto Fronteiras** como “um incitamento a memória para se tornar presente” (Ibid.) Meu presente, nosso presente.

O **Colectivo Âmba**r é uma rede formada por artistas e grupos de diferentes lugares da América Latina que convergem no intercâmbio cultural como prática de formação e criação, unidos pela necessidade do encontro e da geração de espaços para o exercício do fazer artístico, ponderando a heterogeneidade de seus integrantes e seus projetos; sem restrições artísticas ou estéticas, mas com princípios fundamentais sobre a responsabilidade de todo criador diante da realidade local, nacional, continental e global pois, como Enrique Buenaventura proferia ao longo de sua vida, “A arte não serve só para dizer o que a gente tem que dizer, serve, também, para dizer o que a gente tem que calar”⁸. (RUBIO, 2011, p. 21).

O Âmba, anualmente, reúne-se em um país diferente. Atualmente o coletivo divide o trabalho em três linhas específicas:

⁷Eu, Ixchel Castro Flores, mulher mexicana, criadora cênica latino-americana, morando em Salvador (Bahia), com o que sou a partir de todas as minhas vivências no ano de 2018.

⁸“El arte no sólo sirve para decir lo que uno tiene que decir, sirve, también para decir lo que uno tiene que callar”. (RUBIO, 2011, p. 21)

1. ENCONTROS DE FORMAÇÃO: laboratórios, oficinas e residências artísticas com diferentes grupos teatrais da América Latina com o intuito de apreender ferramentas de criação que contribuam para a formação artística, individual e grupal, as quais possam ser colocadas em prática para além do encontro anual e que, ao longo do tempo, tragam a criação de um código compartilhado entre os integrantes da rede. É esse um dos traços característicos dos membros do coletivo: o interesse pela Criação Coletiva e o trabalho social-comunitário, para além das diferentes linguagens artísticas ou pesquisas que cada um desenvolve.

2. FESTIVAL ITINERANTE DE TEATRO LATINO-AMERICANO ÂMBAR. FITLÂ: festival bienal, surgiu a partir da necessidade de se criar um espaço próprio de diálogo e visibilidade dos trabalhos cênicos realizados pelos membros e grupos pertencentes ao coletivo. De caráter itinerante e independente, o FITLÂ procura contribuir artística e humanamente com diversas comunidades do país anfitrião, a partir de ações como oficinas, bate-papos, apresentações artísticas de múltiplas linguagens e formatos cênicos, exposições fotográficas e audiovisuais. As atividades da programação são realizadas não apenas em teatros ou centros culturais, mas também em escolas, orfanatos e bairros periféricos, oferecendo ao festival, e aos seus participantes, o sentido de contribuição social através da arte.

3. MICRO-REDES: projetos de colaboração entre países membros da rede a fim de gerar um processo de criação compartilhado, tendo como resultado a montagem de um espetáculo. Esse processo só é possível quando já se é integrante do coletivo, tendo convivido e viajado com o Âmbar, participado dos seus Encontros de Formação e dos FITLÂ(s).

Atualmente, a experiência mais importante de micro-rede ao interior do coletivo é o **Projecto Fronteiras**, objetivo central desta pesquisa.

Figura 01 – Projetos do Colectivo Âmba 2010-2019



Gráfico: Ixchel Castro

1.1 PONTO DE ENCONTRO (2010)

2010 é considerado o ano zero do **Colectivo Âmbor** e o 10 de janeiro, o dia do seu início.

No contexto do *XIII Encuentro Internacional Teatro Malayerba*⁹, na casa-teatro do Grupo Malayerba em Quito (Equador), o coletivo surgiu. O intuito era formar uma rede de jovens estudantes de diferentes escolas de teatro da América Latina para promover o intercâmbio cultural e a formação artística como processo paralelo à educação teatral formal das escolas de arte no continente americano.

O laboratório incluiu quatro tópicos: dramaturgia, com Arístides Vargas; interpretação, com María del Rosario “Charo” Francés; treinamento do ator, com Gerson Guerra e semiótica, com Santiago Villacís. Sob a produção geral de Daysi Sánchez (Grupo Malayerba), o laboratório contou com a participação de jovens provenientes de países como Brasil, Costa Rica, Porto Rico e Peru.

Após as atividades deste encontro, Arístides Vargas e Charo Francés propuseram a continuidade do trabalho para o grupo, que tinha mostrado interesse em fazer outra experiência juntos. A proposta desafiava o grupo a organizar outro encontro, em um ano, em algum lugar. A ideia objetivava saber se, de fato, o coletivo se sustentaria. Patrick Valembois (Costa Rica) intitulou o grupo como **Colectivo Âmbor** na tentativa de dar um nome inicial que mudaria, conforme as novas definições. No entanto, o nome ficou até hoje.

O tempo cumpriu sua promessa. E a maioria das pessoas do grupo, presentes na imagem seguinte (Figura 2), desistiu da ideia. Somente quatro pessoas persistiram: Sandro La Torre (Peru), Daniela Chávez (Peru-Costa Rica), Milena Flick e Camila Guilera (Brasil). Inicia-se assim a história do coletivo, que será contada ao longo destas páginas.

⁹ Espaço de encontro que abriga estudantes e criadores cênicos provenientes de diferentes partes do mundo desde 1998. Para mais informação: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ottq5TjEIUk>>. Acesso em: 2 nov. 2017

Figura 02 – Participantes do XII Encontro Internacional Teatro Malayerba 2010



Figura 1 – Participantes do XIII Encontro Internacional Teatro Malayerba 2010.

Foto: autor desconhecido.

Fonte: acervo do

Fonte: acervo do Colectivo Âmbar

Sobre o Grupo

O Grupo Malayerba nasceu em Quito no ano de 1980 formado por uma equipe de atores profissionais independentes, interessados em fazer um teatro que expressasse a própria realidade e com uma linguagem própria. Juridicamente é uma Associação Civil sem fins lucrativos. Realizou mais de 20 montagens, com apresentações em diferentes lugares do país, representando o Equador em festivais nacionais e internacionais.

Em 1989 o grupo criou o Laboratório Malayerba, no qual se proporcionam ferramentas de interpretação, assim como, instrumentos éticos e técnicos, necessários aos jovens que desejam se dedicar ao teatro.

Entre os anos de 2001 e 2008 produziram a revista *Hoja de Teatro* como um instrumento para a crítica, a teorização e a difusão do pensamento teatral equatoriano.

Desde 1995 a Casa Malayerba é a sede do Grupo, na qual funciona uma sala de teatro com capacidade para sessenta pessoas.

O teatro para o Grupo Malayerba é a busca de uma linguagem artística que expresse a vida, o ser humano e seus conflitos; que assume uma posição crítica, ativa e construtiva diante

dos processos sociopolíticos da realidade. O grupo compreende o teatro como um espaço artístico, ético e técnico.

Nos seus trabalhos cênicos o Malayerba¹⁰ congrega atores profissionais¹¹ de diversas origens, nacionalidades, culturas e procedências, afirmando, assim, que é possível criar a partir das diferenças e se enriquecer humana e artisticamente a partir delas. (Disponível em: <<http://teatromalayerba.com/grupo-de-teatro>>. Acesso em: 18 nov. 2017, tradução nossa¹²)

1.2 CONVITE ABERTO (2011)

A edição 2011 do *Laboratorio Abierto - Encuentro Pedagógico con Yuyachkani* foi um evento realizado de 12 a 20 de fevereiro, na cidade de Lima (Peru), dentro das atividades de celebração dos 40 anos de existência do grupo. O objetivo era compartilhar o espaço de indagação que tem dado sentido aos processos de criação do grupo ao longo desse tempo.

Sob a produção geral de Socorro Naveda (Yuyachkani), o laboratório contou com a participação de criadores da Argentina, Bolívia, Brasil, Canadá, Chile, Costa Rica, Equador, Espanha, México, Peru, Porto Rico e Uruguai.

Os conteúdos compartilhados por Ana Correa, Débora Correa, Augusto Casafranca, Amiel Cayo, Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Julián Vargas e Miguel Rubio Zapata, debruçaram-se no trabalho desenvolvido pelo grupo ao longo de quatro décadas, como: treinamento coletivo, oficinas (ritmo, uso das máscaras, voz e presença, voz e corpo, o uso dramático dos objetos, danças tradicionais do Peru), desmontagens de espetáculos, conferências, ações cênicas, *patio de contactos*¹³ e apresentações de espetáculos de repertório.

Daniela Chávez realizou a gestão da viagem de um grupo de alunos da Universidade de Costa Rica ao tempo que Milena Flick e Camila Guilera, alunas da Universidade Federal de Bahia, convidaram suas companheiras do Grupo Panacea Delirante para fazer parte da experiência com Yuyachkani, mobilizando, desta forma, a primeira participação do **Colectivo Âmbar** em um laboratório internacional.

¹⁰ Disponível em : <<http://www.teatromalayerba.com/>> e <<https://www.facebook.com/teatromalayerba/>>.

¹¹ Integrantes: Arístides Vargas, María del Rosario Francés, José Rosales, Gerson Guerra, Santiago Villacís, Daysi Sánchez, Cristina Merchán, Manuela Romolerux, Joselino Suntaxi, Tamiana Naranjo e Javier Arcentales.

¹² Todos as informações correspondentes ao histórico de cada grupo podem ser revisadas na sua versão original no idioma espanhol nos anexos.

¹³ O *patio de contatos* é uma ação que propicia o livre encontro criativo entre os participantes do Laboratório com a finalidade de trocar experiências e pôr em prática as ferramentas aprendidas com os integrantes do Grupo Yuyachkani.

Durante o último dia, e quase repetindo a ousadia do ano anterior, foi feito o convite às pessoas que estávamos naquela noite de fevereiro em alguma praça do bairro de Magdalena del Mar na cidade de Lima, para se somar às nascentes atividades do coletivo. Foi assim que Lílith Marques e Jane Santa Cruz (Brasil), Rubén Dario Romero Valdéz (Equador), Natalia Durán (Costa Rica), Sebastián Eddowes (Peru) e eu, Ixchel Castro (México) entre outros companheiros de Colômbia e os países já mencionados, se integraram ao **Âmbar**; definindo o ano 2011 como início das atividades do **Colectivo Âmbar**. Foi neste encontro que grande parte dos membros antigos, que até hoje sustentam a organização do coletivo, se conheceram.

Para este momento, o coletivo tinha como objetivo a formação de uma rede de estudantes que estivesse interessada em se aproximar das ferramentas de trabalho dos grupos de teatro latino-americanos mais representativos da segunda metade do século XX, na busca de uma identidade própria, que permitisse seguir suas inquietações criativas e receber uma formação artística não proveniente das teorias e técnicas abordadas nas escolas de teatro, aquelas que majoritariamente eram, e são ainda hoje, euro centristas; fenómeno que gerava constantes questionamentos sobre as teatralidades produzidas em nosso continente, as quais tinham acesso mais por interesse pessoal que como parte da ementa curricular.

O encontro daquele ano motivou o respeito dos integrantes por sua característica bilíngue, as diversas nacionalidades e raízes culturais que começavam a se integrar - razão pela qual o coletivo começou a levar o nome de **Colectivo Âmbar: Red de Jóvenes Artistas y Promotores Escénicos Latinoamericanos/ Colectivo Âmbar: Rede de Artistas e Promotores Cênicos Latino-Americanos**.

Figura 03 – Laboratório Aberto-Encontro Pedagógico com Yuyachkani 2011



Fonte: acervo do Colectivo Âmbar

Sobre o Grupo



Yuyachkani é palavra quíchua que significa “estou pensando, estou lembrando”, razão pela qual seus espetáculos e pedagogia estão dirigidos e relacionados com a sociedade e a diversidade cultural peruana. Tendo como referência duas fontes essenciais: por um lado os ritos, o sagrado, o espaço andino; e por outro, a herança da teatralidade universal do oriente e ocidente. O Grupo ensaja provocar uma introspecção no passado, como condição para entender o presente, envolvendo o espectador num ato reflexivo e apaixonante.

Com 46 anos de trajetória ininterrupta, Yuyachkani¹⁴ tem cunhado uma identidade sólida e tem sabido acompanhar o passo do tempo, misturando tradição e modernidade.

Na atualidade tem sido reconhecido no campo pedagógico essencialmente como um centro de pesquisa das tradições culturais peruanas e latino-americanas e um laboratório permanente de formação e desenvolvimento da arte, do ator e das linguagens cênicas sem

¹⁴ Integrantes: Miguel Rubio Zapata, Rebeca Ralli, Ana Correa, Teresa Ralli, Débora Correa, Augusto Casafranca, Julián Vargas.

fronteiras. Desde seu início, no ano de 1971, seus integrantes têm desenvolvido uma metodologia própria sobre a voz, máscara, ritmo, dramaturgia, treinamento, uso do objeto, entre outros. Isso levou o grupo a criar demonstrações, desmontagens e oficinas compartilhadas em quase todas as cidades do interior do Peru, assim como em encontros e festivais no Equador, Chile, Colômbia, Bolívia, Argentina, Brasil, Venezuela, Costa Rica, México, Guatemala, Nicarágua, Porto Rico, Cuba, Estados Unidos, Espanha, Estônia, Alemanha, Itália, Dinamarca, China, entre outros países.

No campo social tem orientado sua ação em torno de um objetivo principal: contribuir para o desenvolvimento e fortalecimento da memória cidadã na luta por uma vida com direitos e oportunidades para todos¹⁵. (Disponível em: <<http://www.yuyachkani.org/>>. Acesso em: 23 nov. 2017 tradução nossa).

1.3 ROTAS ANDINAS (2012)

Na tentativa de aprender a funcionar em rede e continuar visitando grupos específicos da criação coletiva latino-americana, surge o *Proyecto Quito – Sucre 2012*. Este projeto inaugura o começo de uma busca mais séria e comprometida, não só com a formação artística e os processos criativos em conjunto, mas também com a gestão e a produção de projetos internacionais, pois, aquela rede que começou como um sonho, precisava de mãos que tornassem possível cada encontro.

O projeto foi pensado e planejado como um encontro com dois grupos em países diferentes: Grupo Malayerba, em Quito (Equador) e Teatro de Los Andes, em Yotala (Bolívia). Sob a produção de Daniela Chávez, Camila Guilera e Milena Flick (**Colectivo Âmbor**) em colaboração com Daysi Sánchez (Malayerba) e Jean Paolo Nalli (Teatro de Los Andes).

De 28 de janeiro a 9 de março de 2012 o projeto foi desenvolvido com a participação de artistas do Brasil, Costa Rica, Equador, México, Peru, no encontro com o Grupo Malayerba; e Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, México, Peru, no caso do Teatro de Los Andes.

O encontro com o Grupo Malayerba desenvolveu os tópicos de Dramaturgia, com Arístides Vargas, Interpretação, com Charo Francés, Treinamento do Ator, com Gerson

¹⁵ Para mais informações: <<http://www.yuyachkani.org/>> e <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>.

Guerra e Semiótica, com Santiago Villacís. Já no Teatro de Los Andes, Gonzalo Callejas, Lucas Achirico e Alice Padilha Guimarães guiaram o trabalho em torno do Treinamento Físico e Vocal, Técnica de Improvisação e Pesquisa de Elementos da Encenação.

O projeto propôs uma dinâmica na qual o grupo de participantes teriam que se deslocar, por terra, da Casa Malayerba na cidade de Quito (Equador) até a fazenda do Teatro de Los Andes em Yotala, uma localidade próxima à cidade de Sucre, Bolívia; Dalí, retornar cruzando, novamente, território peruano até chegar ao ponto inicial no Equador para, finalmente, conseguir voltar aos países de origem de cada um. Um labirinto nas rotas andinas que trouxeram grandes aprendizados.

Devido à quantidade de pessoas envolvidas no projeto naquele ano, o Grupo Malayerba abriu a possibilidade de fazer um encontro específico para o Âmbar¹⁶, poucos dias depois do laboratório internacional que acontece anualmente. A estrutura metodológica seria a mesma, com o diferencial de que aquele coletivo que se formou em 2010 voltaria com novos integrantes - os quais só tinham algumas vagas lembranças dos dias compartilhados no Peru em 2011, apesar de terem permanecido em contato durante o ano todo, graças à internet, às redes sociais e ao e-mail. Essas ferramentas de comunicação permitiram a instauração de uma dinâmica de funcionamento estratégica para os projetos seguintes.

A experimentação dramatúrgica e cênica resultantes do trabalho realizado nessa primeira etapa do projeto, e integrada com as ferramentas de treinamento e interpretação compartilhadas pelo Malayerba, tem fundamentado diversas pesquisas dos integrantes do Âmbar até os dias atuais. No meu caso, trouxe a descoberta da escrita como espaço de pesquisa, experimentação e expressão da minha perspectiva do mundo.

Durante este encontro, o grupo Malayerba colocou mais uma vez um desafio para o Âmbar, baseado na pergunta: quando vão começar a trabalhar, criar juntos? Aquela ideia nos fez sair do eixo e tem reverberado no surgimento de outras linhas de trabalho do **Colectivo Âmbar**: o FITLÂ e as Micro Redes¹⁷.

Para a segunda seção do projeto, a ser realizada na Bolívia, uma parte do grupo voltou para seus respectivos países e outra começou o trajeto de viagem que durou sete dias, passando pelas cidades de Huaquillas, Tumbes, Lima, Arequipa, Puno, Copacabana, La Paz e

¹⁶ Oficialmente o laboratório com eles, para além de fazer parte do Proyecto Quito-Sucre, chamou-se *XVI Encuentro Internacional con el Grupo Malayerba*.

¹⁷ Itens explicados nas suas generalidades no início, e desenvolvidos ao longo deste capítulo.

Sucre. Dias de frio, calor, adrenalina, novas paisagens e novos amigos, todos a caminho, todos envolvidos em uma nova aventura pela cordilheira dos Andes.

A estância com o Teatro de Los Andes trouxe uma outra percepção sobre o modo de viver e criar, pois, pela primeira vez, o **Âmbar** tinha contato com um grupo, cujos integrantes moravam juntos, no mesmo lugar, há mais de 20 anos e que encontravam na organização comunitária uma forma de resolver a vida criativa e cotidiana em conjunto - enfrentando os desafios que implica uma decisão assim. Sem dúvida, essa experiência marcou e ajudou o coletivo a pensar na possibilidade de tentar fazer uma residência artística que permitisse um mergulho desse tipo (projeto que aconteceria anos depois).

As ferramentas práticas aprendidas sobre o trabalho de imagem, musicalidade, treinamento, improvisação e encenação no campo da criação coletiva, permitiram também o encontro com novos criadores, entre eles Gonzalo Alfonsín (Argentina), para além de outras pessoas que com o tempo se somaram às atividades do **Âmbar**.

É também, pela primeira vez, que a coordenação do coletivo propõe duas atividades novas antes de fechar cada uma das experiências com os grupos mestres. Por um lado, uma Assembleia Geral para avaliar o projeto e começar a desenhar, em conjunto, o que seria o encontro no ano seguinte; e por outro, a realização de uma Performance no espaço público que pudesse dar conta das ferramentas acolhidas durante os dias prévios (uma tentativa de começar a criar em conjunto antes de voltar aos nossos países).

A viagem inteira durou 42 dias, sendo completamente desafiadora e rica como experiência de vida, no aprendizado sobre as manifestações teatrais específicas de cada grupo e de cada lugar, assim como nos laços criativos e de afeto que começaram a se estabelecer a partir daquele projeto. O **Colectivo Âmbar** começou a se tornar um objetivo importante na vida artística de vários integrantes que ainda jovens, e sem saber muito bem a longitude dos nossos passos, acreditamos que o caminho da criação coletiva traria luz a muitos dos processos que cada um desenvolvia nos seus países. Para alguns de nós, no ano 2012, nasceu aquilo que chamamos de País **Âmbar**¹⁸.

A Figura 4 é a lembrança do começo de uma parceria que continua até os tempos atuais (ano de 2018), pois, ainda que o **Colectivo Âmbar** já tivesse uma relação de trabalho e carinho com o Grupo Malayerba, foi neste encontro que os laços se concretaram. De igual

¹⁸ Referência poética que desenvolvo amplamente no capítulo seguinte.

forma, a chegada na Bolívia com o Teatro de Los Andes (Figura 5) foi o início de um trabalho que tem tido reverberações ao se desdobrar em novos encontros nos anos seguintes.

Figura 04 – XVI Encuentro con el Grupo Malayerba 2012



Fonte: acervo do Colectivo Âmbar

Figura 05 – Collage das atividades desenvolvidas no Teatro de Los Andes



Fotógrafo: Sandro La Torre.

Fonte: Acervo do Colectivo Âmbar

Sobre o Grupo



O Teatro de Los Andes¹⁹ foi fundado na Bolívia no ano de 1991. Sua sede está na localidade de Yotala, em uma pequena fazenda próxima à cidade de Sucre; neste espaço se criam e apresentam espetáculos, realizam-se encontros e oficinas de teatro, além de acolher outros artistas e grupos teatrais.

A característica mais forte do trabalho do grupo é a criação coletiva. Todos, diretor e atores, participam da construção dos elementos da encenação e da proposta musical, cenográfica e dramaturgica. Seus espetáculos buscam refletir sobre o espaço cênico, a arte do ator e a necessidade de contar histórias, de lembrar, de retomar a própria essência, construindo uma ponte entre a técnica teatral e as fontes culturais andinas, utilizando o encontro, o contato e o diálogo como elementos imprescindíveis para o trabalho cultural. A relação com o público determina o perfil de seu trabalho: levar o teatro aos lugares onde as pessoas estão, procurar novos públicos e fazer teatro para eles.

Ao longo dos seus 26 anos de existência, o Teatro de Los Andes²⁰ tem produzido obras teatrais que tem percorrido quase toda a Bolívia e diferentes países dos cinco continentes; tem ministrado oficinas sobre a formação do ator e a encenação, e tem realizado projetos sociais em espaços e comunidades nas quais o teatro não é um meio para a discussão ou a inclusão social.

Depois de 20 anos trabalhando com César Brie como diretor, e a partir de seu afastamento em 2010, o grupo entra em uma nova fase de pesquisa estética, criando seus dois mais recentes espetáculos, tendo Diego Aramburo e Arístides Vargas como diretores convidados. (Disponível em: <<http://www.teatrolosandes.com/sp/default.asp>>. Acesso em: 20 nov. 2017. Tradução nossa).

¹⁹ Integrantes: Gonzalo Callejas, Lucas Achirico e Alice Padilha Guimarães.

²⁰ Para mais informações: <<http://www.teatrolosandes.com/>> e <<https://www.facebook.com/teatrodelosandes/>>.

1.4 INSTRUÇÕES PARA NÃO DESFAZER AS MALAS (2013)

Desde o início do coletivo, a Costa Rica sempre teve uma forte presença na atração de pessoas, que assistiam aos encontros, e na articulação de estratégias estudantis para conseguir recursos financeiros que permitissem sua viagem. Nesse sentido, Daniela Chávez, produtora dos projetos do coletivo, continuava mobilizando as bases da rede como um todo em parceria com Camila Guilera e Milena Flick, do grupo brasileiro Panaceia Delirante, marcando todas, forte presença no coletivo.

Dessa forma, realizou-se o *Encuentro Internacional con Abya Yala*. Uma agrupação com 26 anos de trajetória e forte presença nos países do Centro-américa, cuja característica essencial consiste na busca estética ancorada nos processos de treinamento do ator e pesquisa acadêmica. Foi a oportunidade de um encontro com criadores que combinam, até hoje, os processos de pedagogia das artes cênicas com a criação interdisciplinar do grupo: Roxana Ávila, David Korish, Janko Navarro e Paula Molinari, em San José (Costa Rica).

Participantes da Argentina, Brasil, Bolívia, Costa Rica, Equador, México e Peru trabalharam os tópicos de Dramaturgia Cênica, Encenação, Dramaturgia do Ator e Voz Essencial, de 3 a 7 de fevereiro de 2013.

Era a primeira vez que o **Âmbar** dialogava com um grupo que pesquisava pelo viés da arte contemporânea e não somente a partir da criação coletiva latino-americana, questão que resultou na composição de materiais cênicos amplamente discutidos desde a teoria e a prática, desde uma perspectiva que combinava o aprendizado de ferramentas teatrais vindas do oriente e ocidente. Um experimento coletivo interessante no conhecimento sobre a diversidade de poéticas e técnicas presentes nas teatralidades dos países do centro do continente.

A Figura 6 captura o último dia de reunião com Abya Yala, um piquenique para trocar impressões sobre o trabalho desenvolvido conjuntamente.

É importante dizer que as opiniões levantadas no ano anterior, na Assembleia Geral de 2012, tinham deixado grandes questionamentos sobre o futuro da rede. Naquele ano se chegou à conclusão de que seria interessante articular um projeto que, para além do encontro de formação com um grupo nacional de trajetória, se criasse um espaço de visibilidade dos trabalhos que cada um dos grupos associados ao coletivo produzia nos seus respectivos

países, ou seja, nosso próprio festival²¹. Essa questão determinou a realização da primeira edição do *Festival Itinerante de Teatro Latino-americano Âmba* - FITLÂ, junto ao laboratório de formação com Abya Yala, no mesmo país e na mesma temporada.

Paralelamente, o **Proyecto Fronteras**²² já estava em processo de pré-produção para ser o primeiro projeto de Micro Rede²³ do coletivo. Com três iniciativas em andamento, 2013 se perfilava como um ano de realização ao definir cada uma das três linhas de trabalho do **Colectivo Âmba**.

Figura 06 – Piquenique final do encontro com Abya Yala



Fonte: acervo do Colectivo Âmba

²¹ No tópico seguinte, o 1.5, figuram as informações sobre a primeira edição do festival.

²² O **Proyecto Fronteras** surge no ano mais ativo da história do **Colectivo Âmba**, o ano de 2013. Acredito ser importante fazer este apontamento para termos claro o momento histórico específico do Âmba, no qual o projeto se insere; levando em conta que é o projeto no qual nos debruçaremos durante o terceiro capítulo como principal objeto de estudo desta dissertação.

²³ Conceito que surge no ano de 2013, explicado nas primeiras páginas deste capítulo.

Sobre o Grupo



O Teatro Abya Yala²⁴, fundado em 1991 e dirigido desde então por Roxana Avila e David Korish, é uma companhia de teatro independente profissional que está em constante busca da qualidade artística e da coerência estética, atuando em espaços de treinamento, no contexto de pesquisa, criação e extensão.

Além de se manterem ativos no campo da produção e promoção das atividades artísticas e culturais na Costa Rica e em América Central, o grupo tem duas formas de trabalho: investigação e criação, o que permite um desenvolvimento integral, intenso e pessoal.

Durante os últimos anos os integrantes mudaram de status, sendo atualmente um conglomerado de artistas e pessoas de diferentes áreas que contribuem para o desenvolvimento e criação das encenações. Fugindo da figura de grupo fechado, falam de si mesmos como “*rehenes voluntarios*” para produzir espetáculos desde 2009 até nossos dias. Assim, cada um mantém outros projetos e continuam nutrindo o espaço do grupo. (Disponível em: <<http://www.teatro-abyayala.org/compania/abya-yala>>. Acesso em: 19 nov. 2017. Tradução nossa).

1.5 INSTRUÇÕES PARA UMA NOVA ESTRADA (2013)

O 1º *Festival Itinerante de Teatro Latino-Americano Âmbor - FITLÂ Costa Rica 2013*²⁵, surgiu como uma oportunidade de transcender o espaço formativo que caracterizou as atividades do coletivo até aquele momento, para gerar um espaço de visibilidade e compartilhamento dos trabalhos cênicos que cada grupo/artista estava desenvolvendo a partir das viagens com o Âmbor, somado aos processos em cada país.

Ainda muito jovens, sendo estudantes ou artistas independentes em sua maioria, o festival significou para os integrantes do Âmbor a possibilidade de pesquisar as

²⁴ Colaboradores: Roxana Avila, David Korish, Andrea Gómez, Grettel Méndez, Janko Navarro, Lili Biamonte, Aysha Morales, Erika Mata, María Luisa Garita, Maitén Silva, Valentina Marengo, Micaela Piedra, Mariela Richmond, Anabelle Contreras, Ailyn Moreira. Para mais informação: <<http://www.teatro-abyayala.org/>> e <<https://www.facebook.com/teatroabyayala>>.

²⁵ Sobre a primeira edição do FITLÂ: <<https://www.youtube.com/watch?v=c96U96nGwkg>>.

potencialidades de movimentar uma rede latino-americana num novo nível, aceitando os desafios e demandas que a produção de um evento requeria.

Sob a produção de Daniela Chávez (Arepa Produções), Camila Guilera e Milena Flick (Grupo Panaceia Delirante) e o Teatro Popular Mélico Salazar, o Festival teve lugar entre os dias 26 de janeiro e 2 de fevereiro, inicialmente, e nos dias 8 e 9 de fevereiro, subsequentemente, com a participação da Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, México e Peru.

A natureza itinerante do Festival é uma característica que foi pensada com o intuito de continuar o trânsito entre os países, assumindo que em cada um deles seria gestado e produzido de uma forma diferente; dependendo das circunstâncias nacionais e suas políticas culturais, econômicas e migratórias, principalmente. Desta forma, a primeira edição do FITLÂ foi produzida a partir de parcerias com espaços culturais e instituições amigas e não por editais, muito embora, algumas agrupações tenham participado a partir de apoio financeiro governamental ou ajuda das universidades das quais faziam parte.

Outro ponto chave para a idealização e realização do festival foi a necessidade de descentralizar algumas atividades, de chegar perto das comunidades periféricas através de oficinas e apresentações de espetáculos. Com isso, incentivar a formação de plateias e conquistar outras possibilidades de trabalho para os companheiros nacionais após o festival. Foi assim que aconteceu em San José, San Ramón, Heredia e Ipís de Guadalupe, oferecendo a apresentação de espetáculos, oficinas gratuitas para o público em geral, bate-papos e intervenções de rua.

A existência do festival e o tipo de movimento gerado no interior do Âmbar, como coletivo em trânsito que procura gerar experiências com grupos de Criação Coletiva Latino-americana, atraiu o interesse de Leticia Robles Moreno²⁶, primeira pesquisadora a escrever sobre o trabalho do coletivo. Na edição 167 da *Revista Conjunto*²⁷, de Cuba, ela declara:

²⁶ Atriz, professora e pesquisadora peruana radicada em Nova York. Gerente da Biblioteca de Vídeo Digital (HIDLV) do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Doutora formada pelo Departamento de Estudos da Performance da New York University, com uma tese sobre as práticas de rede entre três grupos de teatro de criação coletiva na América Latina. Bacharel em Humanidades, com ênfase em Linguística e Literatura, pela Pontifícia Universidad Católica del Perú. Mestre em Literatura Latino-americana pela University of Colorado at Boulder. Estudou artes teatrais no Club de Teatro de Lima e participou de oficinas de Teatro do Oprimido. Publicou na *Latin American Theatre Review* e *Contemporary Theatre Review*, na *Revista Conjunto* da Casa de las Américas de Cuba.

²⁷ *Revista de La Habana*, Cuba, fundada em 1964, pertencente à instituição cultural não governamental *La Casa de las Américas*. Estuda e difunde a cena latino-americana e caribenha, articulando a história com a contemporaneidade nas suas diferentes expressões e facetas. Publica quatro números por ano que contém artigos,

A proposta do **Colectivo Âmba**r circula entre o internacional, pois é o ponto de convergência de membros de diferentes países, o transnacional porque transita entre diferentes pontos que transformam o grupo, pontos que também são transformados pelo grupo em cada deslocamento; e o pós-nacional, pois seu surgimento tem acontecido em um contexto no qual as fronteiras, os territórios regionais e nacionais parecem se afirmar e se desvanecer ao mesmo tempo dentro das circunstâncias da globalização e a era das comunicações. [...] O projeto de profissionalização e luta pelo reconhecimento do valor das artes cênicas segue sendo uma das principais preocupações do coletivo [...], sobretudo em países nos quais a ameaça de recorte de verba para cultura é constante, países nos quais a falta de oportunidades laborais dignas para os formandos em artes cênicas alcançam limites estatísticos absurdos, nos quais o labor de produção como trabalho não é sustentável e nos quais os projetos independentes devem brigar por poucos ou maus financiamentos que ao longo do tempo terminam se fechando para pequenos círculos. (MORENO, 2013 p. 32-34, tradução nossa)²⁸.

Robles trouxe novos olhares para a reflexão sobre o trabalho do **Âmba**r. Do lado de fora do movimento, conseguiu perceber princípios e valores intrínsecos que ainda não tinham sido enxergados pelos membros do coletivo.

Cada encontro se configurava como um espaço de troca cultural e compartilhamento, inundado pelos afetos e a vontade de aprender, embora conscientes das dificuldades da prática profissional das artes cênicas no contexto local e global. Neste sentido, nossas escolhas foram construindo um posicionamento coletivo (que engloba questões éticas, poéticas e políticas), influenciado pelos grupos mestres de América Latina que aparecem nesta dissertação. Estas influências, e suas reverberações ao interior do **Âmba**r, são o tema central do segundo capítulo deste texto.

Mais uma vez o encontro geral de 2013, caracterizado pela realização da oficina de formação com o grupo *Abya Yala*, e a primeira edição do *Festival Itinerante de Teatro Latino-Americano Âmba*r - *FITLÂ*, proporcionou alguns dias de troca interna para dialogar sobre os processos criativos em andamento de alguns companheiros. Já na Assembleia Geral, foi decidido realizar o festival de forma bienal, dando continuidade à rotação das equipes de produção segundo o país anfitrião e estabelecendo uma equipe internacional para ajudar na

ensaios especializados, entrevistas, críticas e, pelo menos, um texto teatral. Mais informação em: <<http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>>.

²⁸ La propuesta de **Colectivo Âmba**r circula entre lo internacional, ya que es el punto de convergencia de miembros de diferentes países; lo transnacional, ya que va y viene desde y hacia diferentes puntos que transforman al grupo, ya los que el grupo transforma en cada desplazamiento; y lo post-nacional, ya que su emergencia se ha dado en un contexto en el que las fronteras y los territorios regionales y nacionales parecen desvanecerse, y afirmarse a la vez, dentro de los avatares de la globalización y la era de las comunicaciones.(...) el proyecto de profesionalización y de lucha por el reconocimiento del valor (de cambio o simbólico) de las artes escénicas sigue siendo una de las principales preocupaciones del colectivo. (...) sobre todo en países en donde la amenaza de recorte de presupuesto en cultura es constante; donde la falta de inserción laboral de los graduandos de artes escénicas alcanza límites estadísticos absurdos; donde la labor de producción como herramienta de trabajo no es sostenible; y en donde los proyectos independientes deben pelear por pocos o malos financiamentos, que a la larga terminan yendo a pequeños círculos. (MORENO, 2013, pag. 32-34).

idealização e concretização de projetos que pudessem contribuir no financiamento e realização das edições seguintes.

A Figura 7 cristaliza momentos das peças *Despierto Dormida* (Panparamayo-Peru), *Con mis pies en tu tierra* (El Baúl Teatro-Colômbia) e a performance de rua, *Ítaca* (Improbables-Costa Rica) - espetáculos apresentados dentro da programação do festival como produtos cênicos resultantes da indagações artísticas que cada grupo assume nos seus territórios. Já na Figura 8 aparece o cartaz oficial do FITLÂ que, a partir dessa edição, escolheu um carrinho como o símbolo do caráter itinerante do festival e de seus participantes.

Figura 07 – Imagens de alguns espetáculos apresentados no primeiro FITLÂ



Fotógrafo: Alejandro Ferlini

Fonte: Acervo do Colectivo Âmbar

Figura 08 – Cartaz do primeiro FITLÂ, Costa Rica, 2013



Arte: Mitto Gutierrez

Fonte: acervo do Colectivo Âmbar

1.6 COORDENADAS ESPECÍFICAS PARA CONTINUAR A VIAGEM: 2013 E OS ANOS FUTUROS

Após a realização do encontro com Abya Yala e da primeira edição do FITLÂ, foi notório o cansaço que o grupo inicial de gestão e produção de projetos estava vivenciando. Isso por conta da carga excessiva de trabalho proveniente das primeiras experiências com o **Colectivo Âmbar**, somada à vida estudantil de cada um na época. Paralelo a esse processo, a realização do **Proyecto Fronteras** se aproximava trazendo uma série de responsabilidades de produção, que fariam possível a residência de criação do projeto no Equador.

Por tais razões, Daniela Chávez, Camila Guilera e Milena Flick resolveram propor a criação do Núcleo Coordenador e a divisão dos países da rede em delegações. Isto com o

intuito de resolver as demandas de trabalho próprias do coletivo entre os membros mais ativos do Âmbar.

Cada delegação seria constituída por membros de cada país, com a possibilidade de agregar novos integrantes, segundo a participação ativa dentro das ações do país e do coletivo em geral. Levando-se em conta que cada país vive uma realidade diferente, tais membros eram autônomos na tomada de decisões, porém, estavam em comunicação constante com o Núcleo para continuar fortalecendo a visibilidade e presença do **Âmbar** na América Latina.

O Núcleo Coordenador contaria com a presença de um membro de cada delegação, eleito pelos membros, sendo relevante o tempo e experiência no coletivo. Estes delegados seriam uma ponte, uma espécie de porta-voz, responsáveis pela troca de informações e pela articulação dos projetos futuros. Essa equipe teria de se organizar durante dois anos, até uma nova turma estar pronta para assumir a tarefa, e realizar encontros contínuos, via internet, com a finalidade de sistematizar o funcionamento da rede.

Os primeiros a assumirem a conformação do Núcleo foram: Gonzalo Alfonsín (Argentina), Jane Santa Cruz (Brasil), Natalia Durán (Costa Rica), Rubén Darío Romero (Equador), Ixchel Castro (México), Sandro La Torre e Sebastián Eddowes (Peru).

Após longas discussões, os Departamentos foram formados e as Diretrizes elaboradas.

Os Departamentos compreendiam seis equipes formadas por participantes de cada país e cujo objetivo era organizar as diversas funções identificadas como essenciais para um melhor funcionamento: Redação (documentos e projetos), Secretaria e Logística (interna e estrutural), Comunicação (externa, redes sociais e plataformas digitais), Memória e Documentação (audiovisual do percurso e realização dos projetos), Pesquisa (acadêmica e não acadêmica), Recursos (financiamento, editais).

No tocante às Diretrizes²⁹, estas constituíam as bases de trabalho do coletivo na tentativa de ter uma metodologia geral e adaptável às necessidades micro e macro já levantadas nas Assembleias. Qualquer pessoa que quisesse fazer parte do coletivo teria que ler e concordar com elas, entrar em contato com a delegação correspondente para realizar seu registro e começar a colaborar com as atividades no próprio país e à distância. Por outro lado, os integrantes teriam de estar comprometidos com o cumprimento dos alinhamentos para

²⁹ Arquivos disponíveis em português e espanhol em: <https://colectivoambarla.wixsite.com/colectivoambar/que-hacemos>.

fazer parte das experiências de idealização e realização dos projetos anuais, segundo a organização de cada país e os acordos feitos durante as reuniões do Núcleo.

A formação dos Departamentos e do Núcleo Coordenador foram estratégias que tiveram o segundo semestre de 2013 como tempo de transição até serem colocadas em prática no ano de 2014, tendo um ótimo desempenho durante alguns anos. O Núcleo Coordenador, especialmente, funcionou de 2014 a 2016 e conquistou projetos no México, no Brasil e na Colômbia, instaurando as Diretrizes e gerando outras opções de articulação e contato com novos criadores - a partir das bases já assentadas pela primeira equipe de produção do coletivo.

A distância geográfica, entretanto, ao lado das múltiplas atividades da vida criativa e cotidiana, a realidade econômica e política dos nossos países foram sobrecarregando, assim, as demandas do coletivo – o que tornou o projeto inviável e impôs uma revisão de papéis e funções para continuar o trabalho.

As alternativas de comunicação digital via internet (Skype, Facebook, WhatsApp) foram de grande ajuda nesses anos de organização, mas não conseguiram se igualar ao diálogo que traz a presença física. Em qualquer caso, a problemática não seria uma questão de presença física ou de prioridades dos membros do Núcleo, e sim de entender como gerir e fazer funcionar o trabalho de um coletivo na distância.

Adicionalmente, ao convidarmos outros membros para formar o Núcleo 2016-2018, muitos deles ainda recentes nas atividades do **Âmbar**, nos surpreendemos ao constatar que eles não dispusessem de tempo ou não se sentissem preparados para assumir esse lugar. Tal situação desequilibrou o funcionamento do Núcleo, levando-o a um desaparecimento provisório até encontrarmos uma nova forma de articulação e organização geral do coletivo.

Tentou-se, então, fortalecer as Delegações através de atividades locais e nacionais, de forma que, em cada país, o **Âmbar** tivesse maior visibilidade para ampliar o currículo, facilitar a criação de novos projetos e a viabilização dos recursos financeiros para os encontros anuais, como pequenas células trabalhando a favor de um grande corpo. No nível macro não deu certo. No nível micro, existem projetos que continuamente geram essa visibilidade sem atingirem, diretamente, o objetivo de trabalho de base internacional.

As Delegações continuam funcionando como forma de articulação diante da captação de recursos para viabilizar as viagens. Esse é o caso do Brasil e Costa Rica. Peru e México dispõem de delegações que, ao longo destes anos, se reconfiguraram para conseguirem chegar

aos encontros - ora se articulando como grupo, ora de forma individual. Também existem delegações, como as da Argentina, Equador e Colômbia, que apesar de possuírem um pequeno número de integrantes, participam ativamente, razão pela qual a organização nesse âmbito é mais individual. Durante alguns anos artistas da Bolívia e Espanha têm participado, sem formar, ainda, uma delegação específica.

No entanto, é muito importante reconhecer que a suposta existência das delegações não resolve a crise de organização geral que estamos vivenciando atualmente. Esta realidade impulsionou a criação de uma margem na qual muitas pessoas se assumem como parte do coletivo, cobram seu direito de participação nos projetos internacionais, mas não contribuem com a sustentabilidade da rede durante os onze meses restantes ao encontro anual; não estão disponíveis para dar força de trabalho na organização à distância, para articular projetos nacionais, nem apoiar com a divulgação dos projetos da rede ou dos grupos/artistas envolvidos nela. Nesse sentido, tem se tornado muito complicado saber de fato quem faz parte do **Âmbar** e qual é o interesse real em formar parte dele.

Atualmente, um dos maiores desafios do **Colectivo Âmbar** consiste em encontrar uma nova forma de organização nacional e continental que permita a sustentabilidade e renovação dos projetos anuais, que abra a possibilidade de gerar novas linhas de pesquisa criativa. Isso a partir da participação ativa e real dos membros para além do grupo³⁰ mais antigo - que continua viabilizando a realização dos encontros justamente pela necessidade de compartilhar processos de vida voltados para a criação cênica, pois, inegavelmente, o **Âmbar** é também uma rede de afetos³¹, com as conquistas e os conflitos que isso implica.

1.7 RUMO NORTE: GRITA RESISTÊNCIA! (2014)

Após a decisão coletiva de descentralizar a gestão e produção dos projetos e dividir o trabalho da rede em delegações e em um Núcleo Coordenador, a delegação mexicana propõe a realização do *Laboratorio Âmbar México-LÂM 2014*. O evento esteve sob a coordenação e produção geral de Ixchel Castro e Mary Carmen Lara Orozco e contou com a participação de integrantes da Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Peru e México.

³⁰ Gonzalo Alfonsín (Argentina), Lílith Marques e Jane Santa Cruz (Brasil), Karen Roa (Colômbia), Rubén Dario Romero Valdéz (Equador), Ixchel Castro (México) e Sandro La Torre (Peru). As três fundadoras estão atualmente afastadas das atividades do coletivo.

³¹ Reflexão que aprofundo no segundo capítulo.

O laboratório foi idealizado para ser uma imersão criativa de duas semanas em Jalcomulco, Veracruz, uma localidade próxima a Xalapa, cidade-sede da delegação. Propus a continuação do modelo de Encontro de Formação com a mudança de formato de Oficina³² para Laboratório com o objetivo de criar um espaço de ação contínua que concentrasse a energia do grupo e direcionasse o material artístico propiciando, assim, a organização comunitária das atividades cotidianas num espaço compartilhado próximo à natureza.

Diferentemente de outros países latino-americanos, que já tinham uma vasta tradição de teatro de grupo, no México era muito potente a história das companhias, das escolas de teatro e os nomes de criadores específicos, pois o movimento de teatro de grupo, ancorado nos movimentos sociais da década de 60, tinha se dissolvido ao longo do tempo, existindo figuras de renome daquela época sem que o movimento de criação coletiva fosse tão presente como em outros países do continente.

Desta forma, e seguindo as necessidades levantadas durante a Assembleia Geral do ano 2013, foi estabelecido o contato com Shaday Larios³³ e Gerardo Trejoluna³⁴, artistas-pesquisadores de longa trajetória em diferentes campos de criação e pesquisa na cena mexicana e ibero-americana do século XXI.

O laboratório de Shaday Larios, “O signo poético no espaço cênico: laboratório de criação interdisciplinar”, trouxe uma pesquisa teórico-prática sobre a constituição de signos poéticos mediante materiais visuais, líricos, filosóficos e cênicos. O objetivo era refletir as diversas possibilidades de construir espaços pensantes e estéticas abertas que pudessem relacionar linguagens e criar rizomas. Na Figura 9 aparecem duas imagens referentes às atividades de pesquisa documental do laboratório.

Por outro lado, o laboratório de Gerardo Trejoluna, “O corpo polissêmico: oficina de treinamento e reflexão para artistas cênicos”, fez da experiência do corpo como totalidade espiritual, mental, emocional, histórica e social, uma experimentação da potencialidade criadora de cada um, percebendo a importância da combinação entre a técnica e a liberdade do ser para chegar a estados psicofísicos na criação cênica. Na Figura 9, a foto final do laboratório no momento da entrega dos certificados.

³² Compreendida até esse momento como um espaço só de obtenção de ferramentas de criação e diálogo com os mestres para aplicar esses conhecimentos quando de retorno a nossos países.

³³ Diretora do grupo de pesquisa de teatro de objetos documentais, pequena escala, sombras e brinquedos Microscopía Teatro. Para mais informação: <<http://www.lamaquinadelasoledad.org>> , <<http://www.agenciaelsolar.org>>.

³⁴ Artista cênico, ator, diretor e pesquisador mexicano. Para mais informação: <<http://www.letraslibres.com/mexico/los-caminos-del-actor-entrevista-gerardo-trejoluna>>.

A residência de trabalho artístico com ambos os criadores, entre os dias 3 e 22 de fevereiro de 2014, coincidiu com a entrada ilegal de maquinaria pesada, por parte da empresa transnacional brasileira Odebrecht, para a construção de um projeto de represa nas imediações do Rio Pescados. A referida empresa e o Governo do Estado de Veracruz tentavam começar um processo de desterritorialização da população com o objetivo de barrar diferentes localidades sem, contudo, assumirem as consequências naturais e econômicas da vida cotidiana e cultural que aquele fenômeno provocaria nas comunidades.

Para o coletivo a situação se apresentou como um risco e uma oportunidade. Por um lado, se configurava como um problema, pois era perceptível para as pessoas vindas de outras latitudes o quanto as histórias de injustiça e abuso de poder continuam acontecendo no nosso território para além da geografia; por outro lado, era uma oportunidade para tentar contribuir produzindo material artístico de apoio à resistência da população.

Em prévia conversação coletiva, combinamos direcionar as pesquisas de ambos os laboratórios para a criação de materiais que pudessem intervir durante esses dias e dar suporte à luta após nossa visita. Dessa forma, realizou-se um trabalho de campo com a comunidade durante as duas semanas coletamos fotos, depoimentos e histórias de tradição oral que motivaram a criação de uma performance na praça central de Jalcomulco, além de dois vídeos em homenagem ao rio e seus habitantes. Os referidos vídeos foram projetados no mesmo dia, durante um evento organizado pelas comunidades em resistência e estão disponíveis na internet³⁵.

A terceira semana de trabalho foi realizada em Xalapa, Veracruz e, na ocasião, compartilhamos trabalhos em processo, leituras dramáticas e treinamentos coletivos com o objetivo de continuar a pesquisa para além dos laboratórios realizados.

Durante a Assembleia Geral se falou da importância que a proximidade com uma causa social, e sua comunidade, nos trouxe. Igualmente se abordou a nascente necessidade de dialogar com a realidade pelo viés da criação artística, potencializada com a presença de pessoas vindas de diferentes lugares. Essas questões nos levaram a decidir manter a continuidade em atividades que nos permitissem estar inseridos no trabalho social desde a perspectiva das artes.

³⁵ Link para assistir ao vídeo *Voces Latinoamericanas por el Río Pescados* disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=P8DEUIUjoas>>.

Link para assistir ao vídeo *Guardianes de la Antigua* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5cBwka_6F8w>.

Figura 09 – Atividades realizadas no Laboratório Âmba, México, 2014



Fotógrafa: Ixchel Castro

Fonte: acervo pessoal

1.8 RUMO SUL... CHEIRA MAR (2015)

2015 foi o ano em que o **Âmba** chegou pela primeira vez em um país de língua portuguesa reafirmando sua natureza bilíngue e multicultural, pois o Brasil tinha sido uma forte presença desde o início do movimento. Uma grande conquista foi a obtenção, pela segunda vez, do apoio financeiro do Fundo de Ajuda para as Artes Cênicas Ibero-Americanas (Iberescena), sendo a primeira vez que a aplicação seria na realização do festival, agora em Salvador, Bahia (Brasil).

O 2º *Festival Itinerante de Teatro Latino-Americano Âmba - FITLÂ Brasil 2015*³⁶, configurou-se como um espaço para discutir os caminhos contemporâneos da produção e as criações autorais dos grupos da América Latina, especialmente, aqueles emergentes no diálogo com a tradição latino-americana e o movimento de teatro de grupo na Bahia. Sob a produção de Milena Flick, Lílith Marques, Jane Santa Cruz (Grupo Panaceia Delirante) e em

³⁶ Registro audiovisual disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jN6m-LWxAxc>>.

parceria com Cardim Projetos e Soluções Integradas. Na Figura 10 podemos ver o *slogan* repaginado do carrinho do Festival.

De 26 de fevereiro a 8 de março, este evento reuniu 16 espetáculos teatrais provenientes da Argentina, Costa Rica, Colômbia, Equador, México e Peru, de Salvador, Bahia. O Festival contou com performances urbanas, exibição de vídeos e mesas de discussão sobre a gestão e produção teatral latino-americana; teve ainda um clube da crítica para dialogar sobre os espetáculos apresentados; realizou oficinas gratuitas para estudantes de artes cênicas e público em geral, além de duas exposições: uma de artesanato e outra fotográfica (*Âmbar na Estrada: Cinco Años de Cartografía Escénica por Latinoamérica*³⁷).

Uma presença muito especial foi a de Elia Arce³⁸; performer, professora e pesquisadora costa-riquenha que trouxe novos olhares sobre a performance.

Concordando com o interesse do Festival em descentralizar algumas atividades, realizaram-se oficinas nos bairros de Plataforma, Nordeste de Amaralina e na cidade de Alagoinhas.

Como se observa na Figura 11, estudantes e egressos da Escola de Teatro da UFBA participaram das equipes de produção ao lado da equipe internacional, possibilitando as ações do FITLÂ Brasil nas atividades logísticas, técnicas e artísticas do evento. Isto como parte do processo coletivo de aprendizagem comum e convivência que o **Âmbar** promove ano a ano.

Uma vez concluído o Festival, realizou-se uma semana de intercâmbio interno com o objetivo de mostrar trabalhos em processo de criação, fazer sessões de treino e aprender algumas ferramentas do teatro e da dança oferecidas por Hebe Alves, Marilza Oliveira e Paula Molinari.

Como é tradicional, a Assembleia Geral também foi realizada, sendo decidido os seguintes passos do coletivo em vista dos interesses pessoais e grupais levantados na sessão: Colômbia e Equador desejaram mais fortemente por criar duas turmas que pudessem visitar, em momentos diferentes, duas das nossas agrupações mestre.

Figura 10 – FITLÂ Brasil 2015

³⁷ Novamente aparece um nome que mistura o português e o espanhol como característica da identidade do **Âmbar**.

³⁸ Site oficial de Elia Arce: <<http://www.eliaarce.com/index.html>>



Arte: Felipe Bezerra

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

Figura 11 – Equipe de produção do FITLÂ 2015



Fotógrafo: Diney Araújo Fonte

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

1.9 TODO TRÂNSITO TEM UMA ORIGEM (2016)

Todo coletivo teatral que esteja consciente da importância da manifestação artística na história política dos séculos XX e XXI em nosso continente, em algum momento, sonha em visitar o velho bairro La Candelaria, em Bogotá (Colômbia) para conhecer o casarão que abriga um dos grupos mais antigos da criação coletiva latino-americana.

Nosso caso não era a exceção. Desde a fundação do **Âmbar** se falava sobre a possibilidade de conhecer e trabalhar com La Candelaria. No entanto, foi somente em 2016 que esse se concretizou graças ao *Taller Internacional de Creación. La Candelaria, 50 años* – uma produção encabeçada por Karen Roa (**Colectivo Âmbar**) e contou com a colaboração com Patricia Ariza e César “Coco” Badillo (La Candelaria).

De 22 de fevereiro a 4 de março aconteceu o laboratório com a participação de pessoas da Argentina, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, México e Peru. Tendo como guias Patrícia Ariza, César “Coco” Badillo, Nohra González, Fernando “Piyó” Mendoza, Alexandra Escobar, Luis Hernando “Poli” Forero, Carmiña Martínez, Adelaida Otalora, Rafael Giraldo e César Amézquita Suárez. Foram elaborados os eixos mais importantes da Criação Coletiva desde a teoria, a metodologia, o treinamento, a improvisação e a montagem a partir do tema: o corpo herança de fronteiras.

Coincidentemente, 2016 era o ano da celebração dos 50 anos da fundação do grupo, os quais seriam comemorados com uma programação diversa como palestras, espetáculos, homenagens, publicação de livros e o laboratório com o **Colectivo Âmbar**. Este laboratório seria uma atividade inédita na história de La Candelaria, pois os integrantes já ministravam oficinas e aulas, mas não haviam, ainda, mergulhado na realização de um evento que compartilhasse a dinâmica diária do trabalho e que se aproximasse da experiência da vida cotidiana com cada um dos integrantes - questões que eram os pontos centrais do contato que o **Âmbar** proporcionava.

Em 2013 o mestre Santiago Garcia, diretor fundador do La Candelaria e do método de Criação Coletiva Latino-americana, teve que se afastar da atividade teatral devido ao Alzheimer. Esta situação tem transformado a organização logística e criativa no interior do grupo, permitindo a cada um de seus integrantes reconhecer o quanto cada um deles têm potencialidades que construíram, constroem e ainda construirão a história de um grupo pioneiro na forma de olhar e fazer teatro - da década de 60 até os dias atuais. A própria

experiência de desenhar um laboratório para compartilhar uma metodologia teórica e prática, que serve de guia para os processos de criação do grupo é, talvez, a maior mostra de que o mestre Santiago está mais presente que nunca na prática de cada um dos membros, criadores e mestres da tradição de criação coletiva da América Latina.

Após o encontro, e como parte da programação de aniversário, sucedeu-se uma palestra tendo como convidado o **Colectivo Âmbor**, representado por Ixchel Castro (México) e Gonzalo Alfonsin (Argentina). Integrantes do La Candelaria e do Teatro de Los Andes compartilharam com o público presente algumas das perspectivas atuais de gerenciamento³⁹ e sobrevivência do teatro de grupo na América Latina.

Figura 12 – Colectivo Âmbor com La Candelaria



Fotógrafa: Patricia Ariza

Fonte: acervo Colectivo Âmbor

A cristalização desse momento, com a presença das mestras e mestres do La Candelaria, incluído Santiago Garcia (Figura 12), ficará para a história do Âmbor. Já na Figura 13, registraram momentos dos dias de trabalho sobre Criação Coletiva, pois cada dia de treino foi guiado com objetivos diferentes, como é o caso da musicalidade (com Hernando Forero) ou

³⁹ Algumas dessas reflexões serão abordadas no segundo capítulo.

da voz (com Nohra González). Estes treinos, junto à improvisação de cenas, produziram células cênicas que foram apresentadas no teatro de La Candelaria.

Figura 13 – Registro dos dias de trabalho com La Candelaria



Fotógrafo: Sandro La Torre

Fonte: acervo do Colectivo Âmbar

Sobre o Grupo



O Teatro La Candelaria⁴⁰ foi fundado em 1966 por um grupo de artistas e intelectuais provenientes do nascente teatro experimental e do movimento cultural que reverberou em diferentes partes do mundo na década de 60. Iniciou obras em um galpão da Rua 20 com o nome de Casa de la Cultura. Ali funcionou por dois anos alternando teatro, música e artes plásticas.

Durante os primeiros quatro anos o grupo montou obras de vanguarda. À época, críticos do momento qualificaram essa etapa como “o acesso a modernidade do teatro colombiano”. Peças de Peter Weiss, Jack Gelber, Arnold Wesker, Eduard Albee e Fernando Arrabal, constituíram o repertório do grupo durante essa década.

⁴⁰ Integrantes: Patrícia Ariza, César “Coco” Badillo, Nohra González, Fernando “Piyó” Mendoza, Alexandra Escobar, Luis Hernando Forero, Carmiña Martínez, Adelaida Otalora, Rafael Giraldo, César Amézquita Suárez, Erika Suárez, Edith Laverde. Para mais informação: <<http://teatrolacandelaria.com/index2.php>, https://www.facebook.com/teatro.lacandelaria/?ref=br_rs>.

Desde o início, a preocupação fundamental consistia em trabalhar pelo acesso do público popular e, paralelamente, em prol da apropriação da dramaturgia nacional. Nessa perspectiva, algumas peças foram adaptadas e realizados alguns experimentos denominados Mágicos, que eram experiências de criação livre em parceria com artistas do teatro e das artes plásticas.

Entre 1966 e 1970 diferentes criadores, alguns deles surgidos do La Candelaria e outros provenientes de escolas de teatro da Europa e América Latina, iniciaram a construção e adaptação de novas sedes em Bogotá e Cali, ambas sob a coordenação de Santiago Garcia e Enrique Buenaventura. A partir de 1968 La Casa de la Cultura instalou uma sede em uma casa colonial no bairro La Candelaria, no centro de Bogotá, onde foi adaptada uma sala para 250 espectadores. A partir desse momento o espaço passa a se chamar Teatro La Candelaria.

No fim da década de 60, o La Candelaria empreende sistematicamente a criação de obras originais da dramaturgia nacional utilizando o método de criação coletiva. O grupo participou também da fundação da Corporación Colombiana de Teatro, que acolhe artistas de todo o país até os dias atuais.

A incursão em temas politicamente complexos, a aparição de situações sociais e personagens nacionais produziram um fenômeno massivo de mobilização do público que permitiu, em pouco tempo, despertar o interesse pelo La Candelaria e pelo movimento nacional do país por parte de diferentes festivais e eventos internacionais. O trabalho de criação coletiva e a produção de materiais teóricos, por parte do grupo e do movimento teatral, constituíram uma verdadeira escola de formação e criação teatral na América Latina.

A partir de 1982 alguns integrantes escrevem e encenam seus próprios textos (Santiago Garcia, Patricia Ariza, Fernando Peñuela, César Badillo, Nohra González, entre outros). As obras nacionais do repertório, a busca de novas linguagens expressivas e a produção de imagens sobre o contexto político e social nacional têm sido reconhecidas pelo público. Paralelamente se desenvolvem pesquisas sobre a prática teatral através de seminários e encontros. La Candelaria mantém ativo seu repertório de espetáculos, a experimentação e o debate como fatos constitutivos da criação artística. (Disponível em: < <http://teatrolacandelaria.com/general.php?idmg=3>>. Acesso em: 18 nov. 2017).

1.10 DE VOLTAR PARA CASA (2016)

Uma inquietação profunda do Âmbar era a possibilidade de produzir dois encontros por ano para conseguir satisfazer os interesses criativos de novos membros, pois, ao longo dos anos de realização dos projetos, chegavam novas pessoas. A experiência com o Grupo Malayerba era uma referência por se tratar de um grupo importante no contexto latino-americano e por constituir o lócus no qual a travessia coletiva do Âmbar tinha começado.

Paralelamente à produção feita na Colômbia, em Quito acontecia o *XIX Encuentro con el Grupo Malayerba*⁴¹ dedicado a uma turma nova do Âmbar; formada principalmente por estudantes da Bolívia e da Costa Rica, coordenada por Alex Condori (Bolívia-Costa Rica), com a participação de dois membros antigos, Gonzalo Alfonsin e Juan Lautaro Veneziale (Argentina).

O encontro girou em torno dos quatro tópicos mencionados anteriormente: Dramaturgia, com Arístides Vargas; Interpretação, com Charo Francés; Treinamento do Ator, com Gerson Guerra; Semiótica, com Santiago Villacís.

A Figura 14 fornece um *flash* do encontro durante o dia de fechamento, no qual já é tradição fazer uma fotografia grupal como tentativa de preencher a memória para um futuro que, geralmente, traz saudade.

Figura 14 – XIX Encuentro con Malayerba 2016



Fonte: acervo Colectivo Âmbar

⁴¹ Registro audiovisual do encontro disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2s4kgv4UqcM>>.

1.11 E AINDA COM CHUVA ESTAREMOS AI (2017)

O 3º *Festival Itinerante de Teatro Latino-Americano Âmba* – FITLÂ Peru 2017, aconteceu no meio da emergência nacional vivenciada no Peru por conta dos deslizamentos de terra e inundações provocadas pelas chuvas torrenciais da época. Em questão de dias uma grande parte da população peruana perdeu seus bens, o serviço de água potável foi suspenso, estradas e casas foram levadas pela força da natureza e houve o desabastecimento de alimentos e produtos básicos de higiene, entre outras problemáticas que provocaram um ambiente de tensão na cidade.

No meio da chuva as delegações da Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, Espanha e México foram chegando a Lima (Peru). Os companheiros do Chile, que participariam pela primeira vez, tiveram que cancelar a viagem. Rubén Dario Romero Valdéz, membro antigo do coletivo, fez uma travessia de mais de três dias para conseguir chegar por terra a partir de Manabí (Equador), vivenciando na própria carne a tragédia do povo peruano. Tudo isso só para citar alguns exemplos das múltiplas situações que se apresentaram diante da realidade para provar que o FITLÂ continua sendo um exercício de vontade pelo encontro humano, artístico e afetivo entre as pessoas do **Colectivo Âmba**.

Novos grupos artísticos, pertencentes a diferentes Delegações, chegaram para compor a programação do festival realizado de 17 a 27 de março de 2017, nas imediações de San Miguel, Pueblo Libre e Magdalena del Mar, três bairros de Lima. As atividades foram distribuídas com o objetivo de alcançar o público desses e outros bairros tendo uma programação diversa composta por 18 apresentações de espetáculos nacionais e internacionais, cinco intervenções de rua, dois *pasacalles*⁴², cinco mesas de diálogo e seis oficinas, abertas à comunidade, ministradas por membros do coletivo. O Festival contou com a produção de Sandro La Torre (Panparamayo-Colectivo Âmba) em parceria com Shirley Paucara (Shaya Culturas Libres).

É importante destacar que a realização das oficinas gratuitas para a comunidade faz parte da pesquisa coletiva do Âmba na tentativa de criar uma linguagem compartilhada e

⁴² Nome da festa de rua proveniente das festas tradicionais carnavalescas. Durante a *pasacalle* as pessoas saem fantasiadas e com instrumentos para celebrar alguma data em especial.

aprofundar as ferramentas que seus membros têm desenvolvido ao longo destes sete anos viajando juntos.

Homenagens foram prestadas a Mario Delgado (diretor do grupo peruano Cuatro Tablas, que havia morrido meses atrás) e Santiago García (diretor do grupo colombiano Teatro La Candelaria) em deferência ao 50º aniversário da agrupação mais antiga da criação coletiva latino-americana.

Leticia Robles Moreno⁴³ e Manuel Muñoz Bellerín⁴⁴ compartilharam duas conversas sobre teatro de criação coletiva e encabeçaram as mesas de diálogo, críticas e crônicas do Festival.

Igualmente, realizou-se um encontro pedagógico sobre teatro laboratório com três grupos emblemáticos do teatro peruano: o Grupo Maguey⁴⁵, Cuatro Tablas⁴⁶ e Yuyachkani. Esta atividade teve diferentes desdobramentos para as agrupações participantes como, por exemplo: oficinas, demonstrações de trabalho, bate-papos e visitas às sedes desses grupos. Deste encontro se desprendem importantes reflexões que serão desenvolvidas no capítulo seguinte, pois o contato com os mestres e mestras impõe novos desafios para o trânsito do **Âmbar** com cada encontro.

Após a realização do festival em Lima, integrantes da Argentina, Brasil e Colômbia viajaram para Cusco com o objetivo de ministrar algumas oficinas. Era uma tentativa de desdobramento do Fitlâ, vislumbrando as próximas edições com uma maior descentralização das atividades e, assim, visitar outras cidades.

Com o *FITLÂ-Peru 2017* o primeiro ciclo de vida do **Colectivo Âmbar** foi encerrado. Um fechamento especial, não só por ser um número cabalístico, que representa uma etapa de nascimento e crescimento da rede, mas, principalmente, porque consiste numa forma de perceber que os anos futuros precisam de novas perspectivas sobre o trabalho a realizar:

⁴³ Para o ano de 2017, no número 185 da Revista Conjunto, Robles publica um novo artigo sobre a realização do FITLÂ. Disponível em: <<http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>>.

⁴⁴ Professor da Universidade Nacional de Sevilla (Espanha), trabalhador social que desenvolve processos de criação artística com grupos de moradores de rua e com a comunidade cigana da mesma cidade.

⁴⁵ Fundado em 1982 como um *taller* de investigação e produção teatral, consolidou-se como um grupo com um olhar alternativo do teatro e uma proposta artística sólida. Seu trabalho abarca o campo artístico, a criação e difusão de espetáculos, a pesquisa e a pedagogia teatral, sendo um laboratório caracterizado por uma proposta interdisciplinar e transcultural, ligada aos aportes da cultura popular e dos processos sociais. Para mais informação: <<http://www.magueyteatro.org/>>.

⁴⁶ Instituição cultural dedicada a realizar e promover a pesquisa de teatro de grupo, formação do ator e teatro experimental. Fundada em setembro de 1971, tem criado mais de 40 espetáculos e os *Encuentros de Ayacucho*, evento internacional de teatro de grupo realizado a cada dez anos. Escola de atores e diretores mantida por oito gerações. Para mais informação: <<http://www.cuatrotablas.net/>>.

continuando com as estratégias que funcionam e procurando outras novas para expandir um movimento que trouxe crescimento e a maturidade aos integrantes e às suas práticas artísticas. Isso reafirma o sentido comunitário e coletivo da criação cênica para além das diferenças físicas, emocionais e culturais que, ao mesmo tempo que nos representam, nos unem em um corpo que transita por territórios e memórias.

A Figura 15 expõe a transformação do carrinho do festival, agora adaptado ao Peru - lugar onde esse tipo de carrinho é um dos meios de transporte mais comuns entre a população.

Figura 15 – FITLÂ Peru 2017



Arte: equipe de produção nacional

Fonte: acervo Colectivo Âmbor

A Figura 16 exhibe a imagem do primeiro dia do Festival, quando todos os grupos e artistas internacionais se reuniram após um ano do último encontro. Os sorrisos que aparecem na imagem não nos permitem imaginar a quantidade de adaptações que a produção teve que assumir diante das consequências que as chuvas da temporada provocaram diretamente na cidade e na realização do festival.

Figura 16 – Equipe internacional do FITLÂ Peru 2017



Fonte: acervo Colectivo Âmbar

Entre os anos de 2010 e 2017, o **Colectivo Âmbar** tem traçado um percurso ao longo da geografia do continente (Figura 17). Este primeiro capítulo contextualiza sua história com o objetivo de que seja um material acessível para as pessoas que tem interagido durante os encontros, como para as pessoas com interesse nos desdobramentos da Criação Coletiva durante o século XXI e na existência de coletivos teatrais na América Latina.

A Escrita Performativa permite-me expressar com maior liberdade dentro da escrita académica, se convertendo em uma escolha metodológica para compartilhar esta história. Ao longo do segundo capítulo se desenvolvem as diretrizes filosóficas, a través das quais compreenderemos a estrutura da relação entre a criação artística e os laços afetivo-humanos no **Colectivo Âmbar**.

Figura 17 – Mapa de trânsito do Colectivo ÂmbaR 2010-2019



Arte: Ixchel Castro

Fonte: acervo pessoal

2 REVERBERAÇÕES

Um quebra-cabeça de lembranças, sentimentos grudados em diferentes rincões do corpo, respirações entrecortadas na tentativa de dizer ao cérebro o que precisa ser compreendido e compartilhado, após oito anos. Oito anos de crescer em um lugar inventado: **o país âmbar.**

Uma busca comum ao longo do tempo e do espaço geográfico, um algo sem nome, sem território específico, mas representado por corpos diversos e divergentes de suas próprias realidades.

Um corpo atravessado, o meu. Atravessado pela ancestralidade da cultura mexicana, resguardado pela história de dois vulcões. Esse corpo imperfeitamente maravilhoso que, na travessia com os chamados **amigos da nuvem**, achou um porto na Bahia para se encontrar novamente com outras, outros e outres no ato de agir juntos⁴⁷ porque: “O corpo não mente, desloca, transforma. E eu traço caminhos nas veias espaciais, pertencentes ao nada, jogados no mar”⁴⁸. É assim que tenho me sentido ao morar em Salvador desde 2016.

Lançar-me de corpo e alma no mar se converteu em metáfora para descobrir que o trajeto no interior do **Colectivo Âmbar** era algo que precisava ser explorado para tentar elucidar porque nesta história, individual e coletiva, se tornou importante **ser humano antes que artista.**

Percorremos quilômetros de estradas, milhas no meio do céu; passamos por montanhas, queimamos nossos rostos ao sol, sendo estrangeiros de nós mesmos, até criar um processo vivo de **memória coletiva**. Processo que não para e do qual somos apenas partículas nômades.

⁴⁷ Refiro-me ao Coato Coletivo, coletivo artístico interdisciplinar residente em Salvador, Bahia, com o qual tenho desenvolvido grande parte da minha pesquisa artística e teórica atual. O significado do nome é a marca identitária do grupo que aborda a possibilidade de criar juntos. A importância de nomear a existência deles e delas têm a ver com a minha formação ideológica e artística, resultante dos anos de experiência com o **Colectivo Âmbar** e com os grupos de criação coletiva latino-americana. O Coato é o meu espaço de pertença no Brasil, um lugar para voltar.

⁴⁸ Fragmento do espetáculo Eu é Outro: ensaio sobre fronteiras. Produção do ano de 2017 na qual Coato “reflete sobre a percepção do corpo como coletivo/organismo/integrado. Um manifesto sobre as distâncias e a necessidade de estar perto, (se) atravessar, (se) conectar. Uma tentativa de aproximação entre as partes interessadas. É sobre organismos que, atravessando questões fronteiriças geradas pelas relações com outros organismos, repensam possibilidades de se estar juntos/integrados”. Informação disponível em:

<<https://www.facebook.com/coatocoletivo/>>.

Essa memória fica contida em fotografias e carinhos à distância. Tecendo uma **rede de afetos** que está para além da coerência e das discordâncias, das poéticas e a estética, que se faz presente cada vez que alguém lembra que foi ou que faz parte de um movimento que possibilita uma forma específica de encontro, e que alimenta a perspectiva de viver mediante alternativas para fazer o que se ama.

A possibilidade de **criar universos autônomos**, através da arte, traz a oportunidade de transformar nosso olhar humano e artístico. Ainda na tentativa de respeitar a diversidade sexual, cultural, idiomática, étnica e artística de cada um e cada uma de nós, criamos esse universo composto de estrelas, galáxias, planetas e asteroides ao qual não interessa ser harmonioso... Interessa existir por si mesmo.

Guiados por outros universos possíveis – nossas mestras e mestres da Criação Coletiva – nitidamente sentimos que **construir a partir da diferença** é algo do qual a possibilidade de fuga inexistente. Isso porque compartilhar se tornou uma palavra comum para nos vermos refletidos em outros, às vezes, remando contra a maré e lutando contra aquilo que nem sempre queremos enxergar, mas com a clareza de estarmos em um lugar onde **temos que inventar o teatro todos os dias**.

Provavelmente só o tempo e a infinidade de caminhos traçados por nós nas diversas latitudes, dirão se, de fato, o **Âmbar é a cor da nostalgia**.

Começo este capítulo me apropriando, mais uma vez, da Escrita Performativa⁴⁹ para apresentar os tópicos contidos nas páginas seguintes. O intuito é desenvolver uma escrita que contribua para a expressão poética de algumas ideias norteadoras da existência do **Colectivo Âmbar**, que, por sua vez, ajudarão na compreensão do terceiro capítulo desta dissertação.

A Escrita Performativa, independente do sentido abordado por Peggy Phelan (1997), se configura no pensamento de Roland Barthes (1994) como “a morte do autor” e o nascimento do leitor, pois será ele quem poderá encarnar, no presente, as palavras escritas neste texto e produzir uma experiência subjetiva real no seu próprio presente. Este tipo de escrita abre, em mim, a experimentação prática do processo de descoberta da minha própria voz, que já vem acontecendo desde 2012 nos encontros com o grupo Malayerba, mas que agora precisa se configurar desde a polifonia que supõe refletir uma prática coletiva.

⁴⁹ A noção de “Performatividade” tem sua origem na Teoria dos Atos de Fala de John L. Austin (1955). Originalmente, faz referência às expressões que, mais que enunciar ou descrever, constituem ações em si mesmas. Com o passar do tempo outros autores como Roland Barthes (1968) têm ampliado o uso e aplicação da “Performatividade” para outros campos.

Os tópicos abordados neste capítulo foram aparecendo ao longo da realização dos projetos executados pelo **Colectivo Âmba** (entre 2010 e 2017) com alguns grupos da Criação Coletiva Latino-americana: **Malayerba, La Candelaria e Yuyachkani**. Isso não tira o mérito, de forma alguma, do encontro com outros criadores. Apenas se refere a momentos e a reflexões sobre a percepção do impacto dessas três agrupações na configuração do Âmba enquanto coletivo - a partir dos contextos históricos, sociais e culturais da nossa geração nas primeiras décadas do século XXI. Inicialmente abordarei de forma sucinta algumas particularidades da configuração da Criação Coletiva com o objetivo de tornar compreensível a genealogia do **Colectivo Âmba**.

2.1 CRIAÇÃO COLETIVA LATINO-AMERICANA EM CONTEXTO

A Criação Coletiva surge como um movimento artístico contestatório no contexto social e político de guerra e conflito ao redor do mundo, na segunda metade do século XXI. Em documento, escrito especialmente para ser usado durante a realização do laboratório de La Candelaria com o **Colectivo Âmba** (2016), Patrícia Ariza⁵⁰ pondera:

Os anos 60 eram os anos das utopias sociais. Eram os ventos para uma mudança de época e, os artistas, é claro, faziam parte dessa utopia. [...] A criação coletiva nasceu em diferentes países simultaneamente, Colômbia entre eles, [...] para ficar como patrimônio da cultura e do teatro. Também nessa época, Augusto Boal trabalhava com sua metodologia do Teatro do Oprimido. (2016, p.1, tradução nossa)⁵¹

O ideal de liberdade da época, dentro da concepção da Criação Coletiva, só seria realizável se a organização das comunidades mantivesse coerência entre ação e pensamento. É por isso que nesse mesmo texto Ariza afirma que “a Criação Coletiva é para nós, integrantes do grupo La Candelaria, em primeiro lugar, uma atitude filosófica, pois emerge da afirmação de que é possível criar em grupo.”⁵² (Ibidem).

A Criação Coletiva se converteu na escola de muitas gerações que surgiram e existiram ao longo do território do continente americano evocando, em sua história, a relação entre

⁵⁰ Fundadora da Corporação Colombiana de Teatro e do Teatro La Candelaria junto ao mestre Santiago Garcia. Mestre do teatro latino-americano, mulher feminista, ativista social, dramaturga, atriz, poeta e performer. Diretora do Festival Alternativo de Teatro - FESTA e do Festival de Mujeres en Escena por la Paz.

⁵¹ “Los años 60s eran los años de las utopías sociales. Eran los vientos para un cambio de época y, los artistas, por supuesto, hacían parte de esa utopía [...] La Creación Colectiva nace simultáneamente en varios países, entre ellos Colombia, [...] surgió para quedarse como patrimonio de la Cultura e del Teatro. También en esa época Augusto Boal trabaja su metodología del Teatro del Oprimido.” (ARIZA, 2016, p.1).

⁵² “La Creación Colectiva es para nosotros y nosotras integrantes del grupo La Candelaria, en primer lugar, una actitud filosófica ya que emerge del convencimiento de que es posible crear en grupo.” (Ibidem).

teatro e nação; encarando o teatro como posicionamento político na luta pela cultura nacional. Vivian Martínez Tavares explica que o movimento surge após o triunfo da Revolução Cubana na qual:

O teatro assumiu uma insurgência revolucionária e uma radicalidade que se expressou na afirmação da cultura própria, na vocação anti-imperialista e de integração latino-americana, preocupada por revelar os fatores do processo libertador. Os artistas se empenharam em fomentar (ou criar) uma dramaturgia própria e democratizar o teatro com a formação de um público popular e uma nova forma de se relacionar com ele. (2017, tradução nossa).⁵³

Isto também tem sido um ponto de encontro entre os grupos de teatro, fazendo crescer exponencialmente o movimento e criando resistência no meio de situações de perseguição, tortura, morte e exílio que os processos ditatoriais do Cone Sul trouxeram na época.

Integrantes de diversas agrupações se converteram em figuras de risco para os Estados totalitários, devido à natureza que as artes têm na transformação de consciências. Em muitos casos, os artistas foram obrigados a fugir de seus países de origem.

A seguir, alguns dos grupos que merecem destaque não só pela influência ou relação direta-indireta que têm com o **Colectivo Âmba**, mas também ou porque abraçaram a criação coletiva, ou porque surgiram na reverberação dela, “como uma forma de afirmar a dimensão utópica do teatro, enquanto instância que consegue problematizar a realidade no encontro vivo”⁵⁴ (MARTÍNEZ, 2017) são: o **Teatro La Candelaria** e o Teatro Experimental de Cali- TEC (Colômbia); o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina, e o Teatro Macunaíma (Brasil); Libre Teatro Libre (Argentina); El Galpón (Uruguai); Grupo de Teatro Escambray e El Ciervo Encantado (Cuba); **Yuyachkani** e Cuatrotablas (Peru); **Teatro de Los Andes** (Bolívia); **Teatro Malayerba** (Equador).

No entanto, a dinâmica de trabalho e convivência na Criação Coletiva foi se configurando como uma espécie de ensaio e erro, pois a coerência que existia entre os grupos, em relação à realidade social, tinha que ser vivenciada também no interior - questão que até hoje, e segundo os momentos que o Âmba tem compartilhado com **La Candelaria**, **Malayerba** e **Yuyachkani**, não tem sido nada fácil. Sobre isto, Miguel Rubio refere:

Ao princípio se caiu em ingenuidades, por exemplo, confundir o coletivo com algo homogêneo e monolítico; opor, a criatividade individual e pessoal à criatividade coletiva, como se fossem duas coisas distintas, como se o coletivo não estivesse

⁵³ El teatro asumió una insurgencia revolucionaria y una radicalidad que se expresó en la afirmación de la cultura propia, y en la vocación antiimperialista y de integración latinoamericana, preocupada en revelar los factores del proceso libertador. Los artistas se empeñaron en fomentar (o crear) una dramaturgia propia y democratizar el teatro con la formación de un público popular y una nueva manera de relacionarse con él. (MARTÍNEZ, 2017).

⁵⁴ “como una forma de afirmar la dimensión utópica del teatro, en cuanto instancia que consigue problematizar la realidad en el encuentro vivo.” (Ibidem).

constituído por personalidades [...]. Estabelecer esta relação criadora entre as personalidades e o coletivo não é fácil. [...] O que nós eliminamos foi a autoridade, mas a divisão do trabalho fica. (2001, p. 42-43, tradução nossa)⁵⁵.

A necessidade de manter um projeto teatral que fosse fiel a seus princípios revolucionários trouxe o rompimento das estruturas e hierarquias aprendidas nas antigas tradições teatrais vindas dos Estados Unidos e da Europa.

As fronteiras entre as funções características do trabalho no teatro foram trocadas pela concepção de ator-criador/atriz-criadora - que dialoga, horizontalmente, com a figura da direção, dramaturgia e demais funções envolvidas na criação. A eliminação da voz de um só autor constitui a responsabilidade individual e coletiva sobre a criação, desde seus antecedentes até suas consequências.

O processo de Criação Coletiva pressupõe a disciplina e a pesquisa teórico-prática de diferentes linguagens. Sem excluir a opinião de ninguém, possibilita-se a experimentação de todos (e todas) nos diferentes lugares de criação, colocando-se como estudantes, artesãos, investigadores e filósofos. É assim que ao observarmos a trajetória das atrizes, atores e diretores, que estão diretamente ligados a este movimento, veremos uma série de profissionais da cena que foram construindo sua metodologia de trabalho através dos anos de experiência que seus grupos geraram na diversidade de abordagens das suas criações.

Ou seja, a ideia de ser um artista integral não se constitui só pelo posicionamento político ou pela ação social (através da ressignificação dos traços da cultura popular, pela definição da poética ou a estética escolhidas para serem levadas à cena), mas também pela configuração pessoal dos seus criadores que, ao mesmo tempo que são atores, são também músicos, cantores, acrobatas, dançarinos, pintores, figurinistas, dramaturgos, diretores, maquiadores e tudo o que for necessário conhecer para criar uma voz polifônica em cena.

Esta consciência propiciou também o intercâmbio cultural e artístico com outras agrupações do mundo, unidas pela necessidade de se refletirem e se enriquecerem as buscas humanas e criativas vivenciadas paralelamente. Um dos argumentos mais defendidos por Enrique Buenaventura⁵⁶ é que:

[...] a criação coletiva não é um invento nosso nem um invento feito em América Latina. Em realidade, o teatro é sempre criação coletiva; não pode não ser criação

⁵⁵“Al principio se cayó en ingenuidades, por ejemplo, confundir el colectivo con algo hegemónico y monolítico; oponer, por ejemplo, la creatividad individual y personal a la creatividad colectiva, como si no fueran dos cosas distintas, como si el colectivo no estuviera constituido por personalidades. [...] Establecer esta relación creadora entre las personalidades y el colectivo no es fácil. [...] Lo que nosotros eliminamos fue la autoridad, pero la división del trabajo queda.” (RUBIO, 2001, p. 42-43).

⁵⁶ Diretor do Teatro Experimental de Cali - TEC. Precursor da Criação Coletiva junto ao grupo La Candelaria.

coletiva porque o teatro é uma relação entre a cena e o público. Sem atores e público não tem teatro, sempre tem que ter um trabalho coletivo entre atores e público. (RUBIO, 2001, p. 36, tradução nossa).⁵⁷

Um dos exemplos mais claros disto são os anos de amizade e colaboração que os grupos da Criação Coletiva têm estabelecido com o Odin Teatret.

A escolha de um tema coletivo que precisasse ser expressado, a improvisação de cenas como método dialético para se aproximar artisticamente da realidade, assim como a análise e o debate contínuo sobre o processo criativo, têm sido ferramentas fundamentais na criação coletiva dos espetáculos. Essa tem sido a forma primordial de construção de uma linguagem comum que, com o passar do tempo, foi constituindo as características particulares dos grupos provenientes deste movimento em diferentes latitudes da América Latina.

Não existe um método apenas. Nem fórmulas definitivas que possam dar conta da experiência destes grupos; que possam generalizar suas produções ou colocar todos eles num mesmo patamar. Cada uma das agrupações tem se adaptado às circunstâncias particulares do seu contexto cultural, político e pessoal. No entanto, a tentativa de abordar em linhas gerais o que é a Criação Coletiva Latino-americana tem a ver com certo grau de desconhecimento⁵⁸ que existe no Brasil sobre este movimento, assim como, com o objetivo de contextualizar esta dissertação de uma forma mais eficaz.

2.2 TEMOS QUE INVENTAR O TEATRO TODOS OS DIAS

Grito de resistência? A emergência de criar? De fugir da realidade ou de encará-la de um modo diferente?

Segundo o dicionário⁵⁹, ditadura significa: “governo que se utiliza da autoridade para suprimir e restringir os direitos individuais, definido pela soberania do Poder Executivo sobre o Legislativo e o Judiciário. Sistema antidemocrático em que o chefe de Estado não é escolhido por votações populares.”

⁵⁷ “La creación colectiva no es un invento nuestro ni es un invento hecho en América Latina, En realidad, el teatro es siempre creación colectiva: no puede no ser creación colectiva puesto que el teatro es una relación entre la escena y el público.” (Ídem, p. 36)

⁵⁸ Na página do Instituto Hemisférico de Performance e Política é possível encontrar material muito diverso sobre a Criação Coletiva. Para mais informação: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt>>.

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/ditadura/>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

Não será no noticiário da noite que aparecerão os corpos mortos. Nem na telenovela das nove, o sangue das mulheres esterilizadas à força. Seus crimes? Serem indígenas. Na cordilheira dos Andes peruana não se esconde só uma cultura ancestral, sábia e rica. Não. Esconde-se, ainda hoje, a injustiça de um passado antigo e recente.

É colonialismo que chamam?

Quando você escuta a palavra Fujimori imagina uma “pessoa”, uma marca de máquinas de lavar ou, tanto faz?

O teatro peruano não é folclore e festa. É isso e muito mais. É dignidade e técnica. Tentativa de respeito e lembrança diante do esquecimento. É disciplina, ética e ação social. Foi isso que testemunhamos em Yuyachkani, em 2011, e com o Grupo Maguey, em 2017.

Em 2011 eu era pura sensibilidade e atravessamentos. Sou ainda hoje. Foram tempos nos quais sentia pouca identificação com os métodos de interpretação na escola de teatro e queria explorar áreas como a produção ou a direção. E então, o professor Antonio Prieto Stambaugh⁶⁰ me trouxe um novo horizonte.

Ana Correa e Augusto Casafranca, atriz e ator do grupo Yuyachkani, chegaram na Faculdade de Teatro da Universidade Veracruzana para compartilhar duas oficinas com os alunos no ano de 2010. Após o encontro, e algumas conversas, surgiu a oportunidade de participar do laboratório internacional no qual o grupo celebraria seus 40 anos, em Lima (Peru).

Durante aquele encontro, recebi o primeiro cristal, a pedra que cobria o furo da sola do meu pé esquerdo. Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo, disse: “temos que inventar o teatro todos os dias”. No livro *Raíces y Semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina* ele reflete sobre a experiência de fazer teatro em grupo:

Se fico com algo essencial desse processo vivido desde meados do século passado, é com o exercício do teatro como um espaço de criação, pois nossos velhos mestres nos ensinaram a inventar. Essa tem sido a lição fundamental. Se abrir para a invenção é o que tem nos permitido mudar e transitar pelos caminhos mais diversos para saber dizer e para saber estar no momento adequado, para nos aproximar às formas genuínas da teatralidade, nascidas da necessidade de comunicar. Esse tem

⁶⁰ Investigador mexicano, trabalha com estudos da performance, teatro mexicano atual, estudos de gênero e *queer*. Professor-pesquisador da Faculdade de Teatro da Universidade Veracruzana. Mestre em Estudos da Performance na Universidade de New York e Doutor em Estudos Latino-americanos da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM. Membro do Comitê Executivo do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Atual diretor do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Veracruzana. Foi meu professor durante a graduação e dirigiu a pesquisa intitulada *Ensayo sobre la mirada: Experiencia escénica liminal en torno a la migración*, com a qual obtive o grau de Licenciada em Teatro no ano 2012, nos perfis paralelos de Teatrolgia e Criação.

sido o caminho percorrido com meu grupo *Yuyachkani* e nossa história é um episódio, uma pequena parte da história do teatro latino-americano. (2011, p.16, tradução nossa)⁶¹.

Então “era isso o que eu estava procurando”, pensei. Um indício que me permitisse sentir que o teatro pode se configurar como um espaço de liberdade, como um exercício de coletividade constante, de comunicação sensível.

A partir desse momento não seria necessário continuar me forçando a olhar para o teatro das “grandes potências mundiais” (que tipo de potência?) como exemplos do que nós “estudantes de teatro” teríamos que seguir se quiséssemos ser “grandes atores e atrizes” (questão que sempre achei ridícula e que acontece na maioria das escolas de artes). Senti, pela primeira vez, que me foi permitido dirigir o olhar para nosso umbigo com o intuito de cavar nas raízes da cultura nossa própria e pessoal. Porque nas nossas sociedades contemporâneas globalizadas se procura(va) a luta individual. Uma multidão de grupos étnicos resiste à morte há muito tempo. E não é novo que nas artes essa luta também aconteça. No entanto, os países do sul da América tinham (e ainda têm) algumas respostas que eu ansiava por encontrar.

Não era a única, nem estava sozinha. Após aquela fala de Miguel Rubio percebi o brilho nos olhos de quem se identificou com aquela sentença, muitos deles e delas, atuais amigos de andanças no Âmbar.

Descobri que para caminhar melhor precisava fazê-lo em grupo. Aí começou tudo.

2.3 A INFLUÊNCIA DE ARISTIDES VARGAS E A EXISTÊNCIA DO PAÍS ÂMBAR

Como explicar a existência de um país que não existe na geografia? Tentarei ir na raiz do assunto. Dizer só o que apenas precisa ser dito. Contar o que precisa ser contado, correndo o risco de me perder, de tomar outros caminhos, de fazer paralelismos entre o passado e o presente para delimitar a existência de um lugar simbólico e imaginário, onde tudo pode acontecer.

⁶¹ “Si con algo esencial me quedo de ese proceso vivido desde mediados del siglo pasado, es con el ejercicio del teatro como un espacio de creación, pues nuestros viejos maestros nos enseñaron a inventar. Esa ha sido la lección fundamental. Abrirse a la invención es lo que nos ha permitido cambiar y transitar por los caminos más diversos para saber decir y para saber estar en el momento apropiado, para acercarnos a formas más genuinas de teatralidad nacidas de la necesidad de comunicar. Ese ha sido el camino que he recorrido con mi grupo *Yuyachkani*, y nuestra historia es un episodio, una pequeña parte de la historia del teatro latinoamericano.”. (2011, p.10).

O país Âmbur não é resultado da guerra de territórios, nem da necessidade de domínio dos outros. Suas paisagens não filtraram o sangue dos que caíram em busca da liberdade. Nele não existem príncipes, rainhas, nem falsos presidentes, mas... se procuramos no fundo, bem no fundo, veremos que as pessoas que estão lá, vêm de famílias e lugares onde o terror existe sim.

Histórias à parte, começo abordando o contexto social e político que ao longo do caminho percorrido pelo **Colectivo Âmbur**, nos permitiu reconhecer em Arístides Vargas uma grande influência na nossa formação e prática artística. Uma figura desprovida da ambição de ser adorada ou inamovível como os santos das igrejas. Um ser humano completamente sensível e acolhedor.

São esses os detalhes que, para mim, o tornam um mestre. É uma fortuna encontrar alguém em quem se reconhecer na vida e na prática da profissão escolhida - profissão que, ao mesmo tempo em que pode ser nobre, também pode ser cruel nos métodos e no campo de trabalho.

E a crueldade não respeita idade, sexo, estado civil, status econômico, religião nem nacionalidade. Ela tem estado presente durante muito tempo nas relações humanas. Arístides era um jovem de 20 anos, estudante de teatro na Argentina, quando foi exiliado do país durante o Processo de Reorganização Nacional (1976-1981) - ditadura imposta após o golpe no qual Rafael Videla era chefe do exército militar e presidente.

Nesse tempo foi criada a *Operación Claridad*, um movimento de caça aos opositores que atuavam na área da cultura. Artistas, intelectuais, professores e alunos de diversas disciplinas foram encarcerados, desapareceram, foram torturados, exilados ou assassinados. Livros de autores como Pablo Neruda, Gabriel Garcia Márquez ou Paulo Freire foram queimados e proibidos, assim como as músicas de Mercedes Sosa, Nacha Guevara e muitos outros. Os desenhos de Joaquín Salvador Lavado “Quino”, e todo material considerado subversivo ou de origem marxista, foram censurados e barrados.

Arístides conta que sua família estava sendo perseguida. Seu irmão Chicho Vargas foi preso no presídio de Rawson, um cárcere de máxima segurança que abrigou milhares de presos políticos da época. É a partir desse espaço real, das medidas repressoras no interior do presídio, relatadas por Chicho e outros presos políticos, que Vargas criou *La razón blindada* (2001), um texto inspirado no livro *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605),

de Miguel Cervantes de Saavedra e o conto *La verdad sobre Sancho Panza* (1931), de Franz Kafka.

Na peça, dois presos políticos se reúnem todos os domingos às 15h para viver as histórias destes personagens, criando uma realidade alternativa e imaginária na qual a dor do encarceramento não existe - porque nessas aventuras eles conseguem ser livres: eles têm a liberdade de pensamento, algo que ninguém pode lhes roubar.

Os anos 70 eram tempos nos quais a polícia militar invadia as casas e chegava às escolas com a lista de nomes dos opositores. Arístides soube que era o momento de fugir graças a um amigo que alertou ele. Tempos depois, ele foi declarado apátrida⁶² e, após ter passado pelo Peru, viveu dez anos sem passaporte no Equador - país no qual reside até hoje como um dos criadores teatrais mais prolíferos do continente ao lado de Charo Francés, sua esposa e companheira de grupo, que também tem marcado fortemente a formação de atrizes e atores no interior do **Colectivo Âmbar**.

Desnecessário se faz descrever a gravidade dos delitos contra a humanidade cometidos à época até porque, em pleno ano de 2018, esses delitos continuam a se reproduz em diferentes países como Brasil⁶³ ou México⁶⁴, onde os interesses capitalistas têm recrudescido suas estratégias de imposição e violação dos direitos humanos. Só o impeachment de 2016 contra Dilma Rousseff e a fraude das eleições de 2012, respectivamente, estão na nossa memória recente como acontecimentos que geram, sistematicamente, cifras absurdas da violência cotidiana contra a sociedade civil - e que representam a perda dos direitos trabalhistas, da

⁶² No dicionário: (grego *ápatris*, -idos, sem país) Adjetivo de dois gêneros e substantivo de dois gêneros. 1. Que ou pessoa que, tendo perdido a sua nacionalidade, não adquiriu outra legalmente. 2. Que ou quem não tem pátria. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/ap%C3%A1trida>>. Acesso em: 12 de mar. 2018.

⁶³ 14 de março de 2018 será um dia para lembrar. Marielle Franco, mulher negra, criada na favela de Maré, ativista e defensora dos Direitos Humanos, socióloga e vereadora da Câmara do Rio de Janeiro pelo PSOL, é assassinada. Crime de Estado?

⁶⁴ 14 de março de 2018, no mesmo momento em que escrevo este capítulo, o ator Gael Garcia Bernal denuncia a situação atual do México durante a sessão do Conselho das Nações Unidas-ONU em Genebra, Suíça: “Senhoras e senhores, eu sou um cineasta e um cidadão que como milhares de mexicanos e mexicanas do meu país, estou farto da violência e a impunidade. No México contamos em milhares nossos mortos e desaparecidos. As cifras só aumentam. A dor das famílias e comunidades inteiras também. Como consequência da Guerra contra o narcotráfico tem se cometido as mais graves violações aos direitos humanos, inclusive, crimes de lesa-humanidade em nome da segurança. O panorama é desolador, cada ano a violência assassina e tortura dezenas de pessoas. Incontáveis mães procuram seus familiares desaparecidos. Muitas famílias estão fugindo dos seus lares, temerosas da violência. Senhor presidente, a comunidade internacional não pode permitir que no México, as vítimas de violações aos direitos humanos continuem aumentando, nem que continue se calando a liberdade de expressão e a defesa de direitos humanos, agredindo, desprestigiando e assassinando jornalistas e pessoas defensoras dos direitos humanos. O México precisa da intervenção urgente deste conselho, necessitamos da cooperação dos países deste conselho para o estabelecimento de um mecanismo internacional contra a impunidade que garanta que os crimes atrozes e atuais que acontecem no México, não aconteçam mais. No México queremos paz. (Tradução nossa).

saúde, da educação, da cultura e do meio ambiente. Será que não aprendemos nada com nossa história? Ou será que realmente estamos escolhendo repeti-la?

Diante daquela situação de exílio político, o encontro de Arístides com Rosario “Charo” Francés e Susana Pautasso, no ano de 1978, originou a criação do grupo Malayerba:

[...] em um contexto um pouco desgarrado porque éramos três pessoas sozinhas, partindo do princípio que não estávamos no nosso país, de que não tínhamos nossa família por perto, mas que precisávamos fazer teatro desesperadamente.” (FRANCÉS, 2004, tradução nossa)⁶⁵.

Fazer teatro para viver, para sobreviver à realidade. Esse é um trecho da história de Arístides que marcou de forma definitiva a criação teatral do Grupo Malayerba, pois não é apenas ele, é também a história de Charo Francés, a história dos nossos avós, a história de milhares de famílias de imigrantes, refugiados e órfãos atuais. Uma história capaz de tocar a todo ser humano sem precisar que sejam protagonistas. Nós, latino-americanos e latino-americanas, entendemos a dor dos massacres que vêm de tempos muito antigos.

E como se sobrevive a essa realidade? É possível revertê-la ou encontrar um jeito de transformá-la em algo mais? Quando conheci o trabalho do Grupo Malayerba comecei a acreditar que sim.

Em 1982, no romance *Primavera com uma esquina rota*”, Mario Benedetti utilizou, pela primeira vez, a palavra “desexílio”⁶⁶. Com ela, dava nome ao processo que vivem os exilados no retorno à pátria. Benedetti afirmava que a grande diferença entre o exílio e o “desexílio” é que o primeiro foi uma decisão imposta, e, o segundo, uma responsabilidade própria. Na realidade, não existe uma definição do termo para além das referências que ele faz na sua obra literária⁶⁷. No entanto, o escritor uruguaio usou o termo em diferentes momentos para se referir ao movimento e transformação que o deslocamento forçado traz à vida das pessoas após o processo de desarraigo.

Graciela Malgesini retoma o termo nos estudos sobre migrações na América Latina para explicá-lo como um traço positivo que é

⁶⁵ En un contexto un poco desgarrador porque éramos tres personas solas, partiendo del principio de que no estábamos en nuestro país, de que no teníamos a nuestra familia cerca, pero que necesitábamos hacer teatro desesperadamente. (FRANCÉS, 2004).

⁶⁶ Benedetti explica a origem e o funcionamento da palavra na vida dos exiliados em uma coluna (publicada na versão impressa do jornal *El País* em 18 de abril de 1983).

Disponível em: <https://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807_850215.html>.

Também é possível ver na entrevista publicada na versão impressa do jornal no domingo, 16 de dezembro de 1984. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1984/12/16/cultura/471999607_850215.html>.

⁶⁷ *Recuerdos olvidados* (1988), *Despistes e franquezas* (1989), *Andamios* (1996) e *Buzón del tiempo* (1999)

[...] a combinação de uma série de características pessoais, grupais, sociais, culturais, em um entorno emotivo de fortes sentimentos de desarraigo e nostalgia [...]", resultando em "[...] importantes movimentos artísticos e intelectuais ao longo da história. Tanto para os exilados [...] como para as sociedades receptoras, isso se traduz em um processo de difusão cultural muito enriquecedor. (2000, p.180, tradução nossa).⁶⁸

Estaríamos afirmando, então, a possibilidade de transformar a dor em uma potência criativa que, com o passar do tempo, traça uma experiência de emancipação da pessoa que vivenciou o processo de desarraigo, libertando-a para expandir sua experiência na criação de novos territórios físicos, simbólicos, imaginários e artísticos.

Essa é uma das razões pelas quais o país *Âmbar* se configura nas bases históricas da América da segunda metade do século XX, ao encontrar em Arístides Vargas um claro exemplo da forma em que uma experiência, tão humanamente complexa, pode se transformar em partilhas estéticas e artísticas⁶⁹.

O país *Âmbar* não é mais que o território compartilhado pelos integrantes do **Colectivo *Âmbar***. Um termo que surgiu em algum dos encontros com Arístides – não sei dizer qual, exatamente – no qual ele disse: “Nossa pátria é o teatro!”.

Nos sentimos contemplados na urgência de ter um país que não fosse aquele que estava escrito no passaporte. Um país no qual não fôssemos classificados pela cor da pele, status social, origem do sobrenome, peso, estatura, orientação sexual, prática espiritual, idioma, opinião política, sexo biológico, quantidade de dinheiro na conta do banco, marca da roupa ou escolha alimentar. Queríamos nos reconhecer em alguém! Pertencer a algum lugar que fosse só nosso. Onde apenas fosse preciso ser e não representar.

Esse território possível estava no teatro. O teatro com um grupo de seres humanos que tinham vivenciado o exílio, que realmente conheciam o sentimento de não pertencerem a lugar algum.

Então o país *Âmbar* começou a se desenhar no palco, na cozinha, nas escadas, no parque La Alameda, entre as montanhas de Quito. Mas não qualquer palco, cozinha, escadas, parque ou montanhas. Foi no palco, na cozinha e nas escadas da Casa Malayerba; no parque e nas montanhas da linha que divide o mundo que nasceu o país *Âmbar*.

⁶⁸ “[...] la combinación de una serie de características personales, grupales, sociales, en un entorno emotivo de fuertes sentimientos de desarraigo y nostalgia, [...], resultando en [...] importantes movimientos artísticos e intelectuales a lo largo de la historia. Tanto para los exiliados [...] como para las sociedades receptoras ello suele traducirse en un proceso de difusión cultural muy enriquecedor.” (MALGESINI, 2000, p. 180).

⁶⁹ Só para comprovar essa hipótese, vale procurar os textos, ou vídeos, das peças *Jardín de Pulpos*, *Nuestra señora de las nubes*, *La razón blindada* (mencionada mais amplamente neste texto) ou *Instrucciones para abrazar el aire*, como exemplos de espetáculos que abordam a temática do exílio e seus desdobramentos.

Um espaço intersticial que nos proporciona a noção de territorialidade que, “além de incorporar uma dimensão política, diz respeito também às relações econômicas e culturais” (HAESBERT, 2004, p.3), construindo um espaço comum entre pessoas que se identificam na realização de uma prática similar.

A diferença entre a existência do coletivo e o ato de brincar com um país imaginário deriva do fato do coletivo ser uma rede de artistas que se encontram sob certa periodicidade de tempo para trabalharem juntos e juntas. O país Âmbar é um território simbólico que dá a sensação de pertencimento para além do tempo e do espaço geográfico.

Desde esse lugar de pertencimento, neste corpo atravessado, o país Âmbar se alocou como uma pedra preciosa no meu umbigo. Uma origem achada ou escolhida?

2.3.1 Ser humano antes de ser artista / Construir a partir da diferença / Criar universos autônomos

Em todo ser vivo existe uma genealogia. Um sistema de veias que possibilita o trânsito do sangue que faz bater o coração, que dá vida à mão esquerda e movimenta os dedos da mão direita. Durante os encontros com o Malayerba surgiram outros momentos que foram formando algumas bases filosóficas, como estrutura interna com a qual tentamos dialogar continuamente:

“Ser humano antes de ser artista” é uma questão de lembrança sobre aquilo que somos, e o lugar de onde viemos. Porque é incoerente acreditar em tudo o que nos vendem como verdades universais sem parar para olhar, olho no olho, e perceber que as fibras que nos formam são as mesmas e que a vida é uma grande roda que, cedo ou tarde, coloca tudo no seu devido lugar. Antunes Filho fez um questionamento sobre a ética do ator:

A pergunta básica é: aonde você quer chegar fazendo teatro? Para que você quer decorar texto e fazer exercício vocal e corporal? Eu não faço exercício de ator, são exercícios que servem para o ator fazer alguma coisa. O exercício não é o fim, mas o meio para chegar a algum lugar. E as pessoas não sabem onde elas querem chegar, você tem que ajudá-las a encontrar um rumo. Ser somente um grande ator é uma coisa oca. O que eu quero com os outros, o que significam os outros, por que fazer teatro para os outros? Não podemos fazer teatro simplesmente para ter brilho e ganhar aplauso, temos que fazer teatro para distribuir algo às pessoas. Aí começa a fazer sentido. Teatro não é o fim, é o meio (2014).

Para compreender melhor a pergunta que Antunes Filho faz, é preciso lembrar os percursos da história e fazer um paralelo com a realidade das nossas sociedades atuais; para

refletir sobre como estabelecemos uma dialética das artes com o ser humano e seus contextos sociais vigentes. A persistência da memória, ao longo do tempo, implica assumir nossa responsabilidade artística diante da barbárie.

Na casa do grupo Yuyachkani, em Lima, tem uma parede pintada de branco e vermelho onde se lê uma frase do antropólogo e pesquisador peruano Carlos Iván Degregori: “A memória precisa âncoras: lugares e datas, monumentos comemorativos, rituais, estímulos sensoriais – um cheiro, um som, uma imagem - podem desencadear lembranças e emoções.”

⁷⁰ Então penso: como construir ou desconstruir aquilo que desejamos lembrar?

O que é que vamos fazer desde o nosso lugar de fala? Somos artistas para servir ao que Guy Debord (1998) chamou de sociedade do espetáculo? Ou vamos a assumir que nesta caminhada esquecer não é mais uma possibilidade, para que a prática seja um ciclo de eternas tentativas para mudar, até mudar mesmo.

“Construir a partir da diferença” se relaciona com o aprendizado da palavra respeito.

Sinônimos da palavra respeitar: reverenciar, considerar, honrar, venerar, admirar. Todas são palavras que admitem uma capacidade de diálogo e empatia. Nem sempre resulta bem, nem é obrigatório se sentir assim com todo mundo, mas quando a gente pertence a uma comunidade, a diferença pode se tornar um ponto de encontro ou de brigas irreparáveis.

Quando Arístides falou sobre a diferença, nos fez enxergar uma potencialidade que já estava entre nós. Nenhum de nós era igual. Nenhum de nós poderia contar a mesma história.

Cada uma das nossas particularidades somava uma quantidade de habilidades diversas, com as quais ainda estamos aprendendo a lidar, mas que nos dotam de sentido e significado na prática artística conjunta e na busca individual. Isto garante que o encontro seja uma experiência transformadora, na qual os desencontros também podem ser percebidos como algo natural, sem nos levar à separação total.

É aprender a valorizar os outros e as outras pelas pérolas descobertas ao abrimos a ostra. É aceitar o que é diferente de mim pela abertura de horizonte que isso pode trazer para o meu universo pessoal e o que eu posso contribuir com o universo do outro, sem julgar.

Ser diferente e acreditar nisso como uma riqueza na hora de criar, lembra-me a obra “El mundo”, de Eduardo Galeano:

⁷⁰ “La memoria necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales - un olor, un sonido, una imagen - pueden desencadenar recuerdos y emociones.”

Um homem do povoado de Neguá, no litoral da Colômbia, conseguiu subir alto no céu e na volta contou. Disse que tinha contemplado, lá de cima, a vida humana. E disse que somos um mar de foguinhos. O mundo é isso, revelou: um monte de gente, um mar de foguinhos. Não existem dois fogos iguais. Cada pessoa brilha com luz própria, entre todas as outras. Existem fogos grandes e fogos pequenos, e fogos de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem fica sabendo do vento, e existe gente de fogo louco, que enche o ar de faíscas. Alguns fogos, fogos bobos, não iluminam nem queimam. Mas outros, outros ardem a vida com tanta vontade que não se pode olhá-los sem pestanejar, e quem se aproxima se incendeia⁷¹. (1989, p. 5, tradução nossa).

Em resumo, é possível afirmar que neste país cor âmbar temos características muito diversas, mas também muito claras que nos fazem ser “um lugar no qual transitam as diferenças e divergências no palco da criação. É a criação que torna possível o “estar e permanecer juntos” de pessoas diferentes, de lugares, idades e culturas diferentes” (ARIZA, 2016, p. 9, tradução nossa)⁷². É isto o que temos aprendido com nossas mestras e mestres da criação coletiva.

Já no caso de “Criar universos autônomos” trata-se de entender o significado de confiar.

Não existe o acaso e “tem coisas que só vão conseguir compreender com o tempo”, Arístides disse uma vez mais. Que o encontro entre pessoas tão diversas é um atravessamento da própria existência, que já somos tudo o que precisamos ser para estar neste lugar e que é possível “criar um mundo onde caibam outros mundos”.⁷³ (EZLN, 1996).

Porque só é possível afirmar que se faz parte do **Colectivo Âmbar** quando se tem vivenciado a experiência de participar de algum dos seus projetos - e que você ficou com aquela vontade de trabalhar nos onze meses restantes para poder reencontrar essas pessoas no ano seguinte. Nestes trajetos, foram muitos os instantes em que você desejou que o tempo congelasse para conseguir guardar a poesia, a luz, a palavra, o abraço.

Ou quando foi tão ruim que você queria dar um soco na cara daquele que te fez ver tua própria miséria - e a desilusão foi tal que você só queria sair correndo e não saber mais nada

⁷¹ Versão original em espanhol: “Un hombre del pueblo de Neguá, en la costa de Colombia, pudo subir al alto cielo. A la vuelta, contó. Dijo que había contemplado, desde allá arriba, la vida humana. Y dijo que somos un mar de fueguitos. – El mundo es eso – reveló -. Un montón de gente, un mar de fueguitos. Cada persona brilla con luz propia entre todas las demás. No hay dos fuegos iguales. Hay fuegos grandes y fuegos chicos y fuegos de todos los colores. Hay gente de fuego sereno, que ni se entera del viento, y gente de fuego loco, que llena el aire de chispas. Algunos fuegos, fuegos bobos, no alumbran ni queman; pero otros arden la vida con tantas ganas que no se puede mirarlos sin parpadear, y quien se acerca, se enciende.”

⁷² “Un lugar donde se tramitan las diferencias y las divergencias en el escenario de la creación. Es la creación lo que hace posible que personas diferentes, de lugares distintos, edades y culturas diferentes, puedan permanecer juntas tanto tiempo.” (ARIZA, 2016, p. 9).

⁷³ “Un mundo donde quepan muchos mundos”. Frase da Sexta Declaração da Selva Lacandona. Manifesto do Exército Zapatista de Libertação Nacional - EZLN, movimento de defesa, resistência e autonomia indígena no México. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2005/06/30/sexta-declaracao-da-selva-lacandona/>>.

desse grupo, mas voltou, um tempo depois, porque se lembrou da canção de Atahualpa Yupanqui que Sandro La Torre (Peru) cantava constantemente para se referir a nós:

Yo tengo tantos hermanos /que no los puedo contar./En el valle, la montaña,/en la pampa y en el mar./Cada cual con sus trabajos,/con sus sueños, cada cual./Con la esperanza adelante,/con los recuerdos detrás./Yo tengo tantos hermanos/que no los puedo contar./Gente de mano caliente/por eso de la amistad./Con un lloro, pa llorarlo,/con un rezo pa rezar./Con un horizonte abierto/que siempre está más allá./Y esa fuerza pa buscarlo/con tesón y voluntad./Cuando parece más cerca/es cuando se aleja más./Yo tengo tantos hermanos/que no los puedo contar./Y así seguimos andando/curtidos de soledad./Nos perdemos por el mundo,/nos volvemos a encontrar./Y así nos reconocemos/por el lejano mirar,/por la copla que mordemos,/semilla de inmensidad./Y así, seguimos andando/curtidos de soledad./Y en nosotros nuestros muertos/pa que nadie quede atrás./Yo tengo tantos hermanos/que no los puedo contar,/y una novia muy hermosa/que se llama ¡Libertad! (YUPANQUI in.: SOSA, 1972).

Criar universos autônomos é acreditar que as coisas podem mudar. Mas não acreditar com os olhos fechados e as mãos atas. Acreditar trabalhando, agindo, indo ao encontro desses outros que tornam o mundo possível, seja no teatro, nas ciências, na escola, no cultivo da terra, na militância política, na criação intelectual honesta. Não importa onde.

Abra bem os olhos para a realidade, mantenha o contato que alinha mente e coração e segue. Só segue.

O **Colectivo Âmbar** definitivamente não é perfeito. Não será. Nem procuramos que o seja. No entanto, seria difícil negar que, para muitos e muitas dos âmbares, ou pelo menos para mim, a existência deste coletivo assim como outras práticas artísticas e políticas que levo para a vida, são muito próximas do que chamamos utopia. Neste sentido, Eduardo Galeano nos lembra que:

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar. (BIRRI apud GALEANO, 2012).⁷⁴

Os três princípios que foram abordados aqui estão completamente imbrincados, entretecidos. Não é possível separá-los, ainda que tenham muitas arestas. Não são fixos. Não são verdades nem leis. Apenas momentos que surgiram do teatro e se transformaram em reverberações para a vida.

Ao observar essas reverberações, percebo novamente meu corpo: sinto o latejar do meu coração, a presença dos dedos na minha mão esquerda e o peso da mão direita. E tenho

⁷⁴ “La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para que sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar.” (BIRRI apud GALEANO, 2012).

certeza de que este corpo atravessado vai se preenchendo de novos sentidos ao ter coletado três pedras preciosas a mais. Estas pedras que vão se juntando quando abro o arquivo da memória para escrever este segundo capítulo.

Figura 18 – Grupo na noite da pré-estreia do Proyecto Fronteiras, 2013



Fonte: acervo Colectivo Âmbar

2.4 MEMÓRIA COLETIVA

Para reconstruir uma memória é necessário lembrar, deixar as imagens surgirem, trazer sensações e datas. Dentre todas as possibilidades para abordar este tópico, existe uma imagem que não é só mental, que ficou capturada no meu olhar e no olhar de uma câmera. Peggy Phelan (1997, p. 182) explica que “uma visão é simultaneamente imagem e palavra; o olhar é só possível devido às enunciações efetuadas por olhos articulados devido ao fato de o sujeito encontrar uma posição para o seu olhar dentro da ótica e da gramática da linguagem”.

A partir desta ótica particular que me permite o exercício de um ato de fala performativo, como J.L. Austin propôs, faço uma interrupção na lógica do pensamento da dissertação para escrever um texto que interconecta o passado e o presente. O passado vivo, por trás da Figura 24, e o presente que, através deste texto, reverbera como polifonia dos doze

seres que aparecem nessa imagem. Uma possibilidade de cena, cinco anos após sua captura, do instante real de que todos compartilhamos.

- *Quando foi a última vez que sentiste a respiração agitada? As pernas tremendo e estranhas dores na barriga?*

- *2h 30min. Faz frio!*

- *É o clima natural de Quito.*

- *Quando foi a última vez que você comeu uma sobremesa de maracujá na madrugada? E não brigou por uma fatia.*

- *Brigar como todos os dias agora não faz sentido.*

- *Somos nós, lá fora.*

- *Quem que vai tirar a foto?!*

- *Quando foi a última vez que a toalha de mesa da cafeteria se converteu em coberta para te aquecer do frio?*

(Risos)

- *Quando foi a primeira vez que elas voltaram chorando abraçadas no meio da noite porque tinham sido assaltadas na rua?*

- *Lembra da impotência de não conseguir consolar a dor de uma perda?*

- *O caderno! O caderno dela que guardava todos os detalhes do processo.*

- *O desapego daquilo que tem valor sentimental é mais complexo que o desapego de qualquer outro objeto.*

- *O desespero de passar horas cortando papel... O desespero das horas colando o papel... O desespero de horas garimpando papéis... O desespero de não ter mais horas para dobrar mais papéis.*

- *Ganhamos tesouras como extensão das nossas mãos!*

- *Pequenos objetos cotidianos que viraram memória.*

- *Subir e descer escadas, colocar refletores, cabos e extensões.*

- *O figurino está pronto?*

- *Dava para escutar uma risada por aí, um choro por lá. Isso se chama cansaço.*

- *Era a casa virando ficção? A ficção tomando forma na realidade ou a realidade detrás da ficção tomando conta de nós?*

- *Ele... Desejando fugir do processo sem conseguir esboçar nem um sorriso.*

- *Processo vivo.*

- *Latejante.*

- *Pana, marica⁷⁵! Tira a foto! Vai logo que está frio.*

- *Estamos na porta da Igreja El Belén⁷⁶, onde os espanhóis impuseram a fundação da cidade de Quito.*

- *Esta casa já foi hospedaria de sacerdotes, um bar e um motel antes de ser teatro.*

- *Quando foi a última vez que você deixou tudo o que tinha para fazer parte de um sonho coletivo?*

- *Lembrei da minha avó.*

- *Os programas de mão chegaram finalmente!*

- *Sabe se foi essa noite que você reconheceu para si que cada promessa é também uma renúncia?*

- *Dez segundos para tirar a foto!*

(Deixa a câmera e corre para achar um espaço entre o grupo)

- *Por isso que a casa compartilha espaço com a igreja.*

- *Era o verão de 2013 na Casa Malayerba.*

- *Foi!... Vamos para casa?*

- *Aquela noite, éramos doze pessoas, caminhamos abraçados e de mãos dadas.*

- *Não sei se foi pelo momento, pelo medo de ser assaltados ou porque, por fim, conseguimos esquecer das dificuldades.*

- *Era alegria, e só.*

- *Exaustos... exaustos e contentes!*

⁷⁵ Apelidos carinhosos. Significam “amigo”, no Equador.

⁷⁶ Primeira igreja construída na cidade de Quito (Equador), em 1546, durante o período da Colônia Espanhola. Atualmente continua recebendo devotos do catolicismo. Compartilha o pátio com o Teatro Malayerba, casa que pertenceu antigamente à igreja.

- *Todos prontos, na noite da pré-estreia.*

Uma vez feita a intervenção poética, é momento de continuar com a estrutura do pensamento acadêmico-performativo.

Quando se faz parte de um grupo, ou coletivo, de uma família ou uma sociedade, sabemos que existem memórias compartilhadas que, embora advindas perspectivas diferentes, virarão um tecido intangível e grupal. Sobre o funcionamento da memória coletiva, Maurice Halbwachs (2004, p. 25) afirma que fazemos uso do depoimento de outros para fortalecer, validar e completar nossas lembranças. No entanto, com o passar do tempo, “o que vemos hoje está situado no contexto das nossas antigas lembranças, e essas lembranças se adaptam ao conjunto das nossas percepções atuais” (Tradução nossa)⁷⁷ para conseguirmos reconhecer, no presente, aquilo que foi construído no passado.

A percepção do acontecido vive em mim, e em nós, de forma individual e diversa. Porém, ela é potencializada quando lembrada em grupo, pois gera uma confiança de que isso sucedeu realmente. “Nossas lembranças continuam sendo coletivas, e são os outros os que a lembram [...]. Isto porque, em realidade, nunca estamos sozinhos.” (Ibid., p. 26, tradução nossa)⁷⁸.

Falar de memória coletiva neste caso é falar de um processo vivo, de uma fotografia real que agora virou texto, da ação que está acontecendo na cabeça da pessoa que lê, ou da batida do coração de quem fez parte do **Proyecto Fronterias**.

A tentativa de escrever em diferentes vozes traz a lembrança de uma noite na qual se concretizavam três meses de trabalho. É uma escolha sobre a escrita como caminho criativo.

Duas casas, uma experiência de criação, doze pessoas envolvidas. É sobre isto que, com detalhe, nos debruçaremos no terceiro capítulo: sobre a confiança do Grupo Malayerba ao nos emprestar, literalmente, sua casa para ser interdita e, assim, fazer acontecer o espetáculo (estreado em agosto de 2013) resultante do **Proyecto Fronterias**, na cidade de Quito (Equador).

A memória coletiva, vista desde a imagem da noite da pré-estreia, traz também a lembrança do meu corpo - que antigamente furado pelas incertezas entre ser atriz ou não, percebeu no **Proyecto Fronterias**, uma oportunidade para me reconectar com o teatro e

⁷⁷ “[...] lo que vemos hoy se sitúa en el contexto de nuestros recuerdos antiguos, estos recuerdos se adaptan, sin embargo, al conjunto de nuestras percepciones actuales”. (HALBWACHS, 2004, p. 25).

⁷⁸ “Pero nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos.” (Ibid., p. 26).

acordar novamente a intuição para estar em cena. Isto representou tomar um novo cristal que eu teria de colocar no terceiro olho com o objetivo de ir cobrindo os furos que atravessavam esse corpo.

2.5 ÂMBAR, A COR DA NOSTALGIA

Este tópico, mais que uma ampla reflexão teórica, é um espaço para registrar a existência de uma carta que Arístides Vargas escreveu para o coletivo pela realização da segunda edição do *FITLÂ- Festival Itinerante de Teatro Latino-americano Âmbor, Brasil 2015*.

Há três anos disso, um passado que visto desde o futuro continua estando presente, ao ter contribuído com a percepção atual do caminho trilhado pelo Âmbor nestes oito anos. No texto *Ontologia da Performance*, Peggy Phelan (1997, p. 181) refere que “o presente é aquilo que não tolera nem a morte nem o nascimento, mas aquilo que pode existir apenas por causa destes dois atos “originários”. Os dois são necessários ao Presente para que este seja/esteja presente, para que ele exista na animação suspensa entre o Passado e o Futuro.” A partir desta sentença, compartilho as circunstâncias sob as quais a carta existe e se faz presente.

Um dos grandes objetivos da equipe de produção do FITLÂ, encabeçada pelo grupo Panaceia Delirante (Salvador, Bahia), era conseguir contar com a presença de Arístides Vargas para dar continuidade ao **Projecto Fronteiras**, que fazia parte da programação do festival como o espetáculo de encerramento.

Após dois anos de apresentação no Equador, o espetáculo teve que passar por um processo de reconstrução de cenário e figurino, de reconfiguração de cenas a partir da inclusão de atores convidados⁷⁹ e da adaptação às condições técnicas e espaciais do Teatro da Barroquinha⁸⁰, razão pela qual a necessidade de contar com a presença do diretor era essencial.

⁷⁹ Fernando Santana, Nayara Homem (Brasil) e Ana Lucía Rodríguez Soto (Costa Rica).

⁸⁰ A Igreja de Nossa Senhora da Barroquinha foi erguida em 1726. As irmandades negras do Senhor Bom Jesus dos Martírios e da Nossa Senhora da Boa Morte deram importantes contribuições no desenvolvimento do sincretismo religioso baiano. Depois passou a funcionar um terreiro de candomblé, que foi obrigado a abandonar o local na segunda metade do século XIX. Em meados do século XX, o templo estava fechado e em estado precário. Em 1984, foi parcialmente destruído por um incêndio. Em 2009, o local foi reinaugurado como Espaço Cultural da Barroquinha, administrado pela Fundação Gregório de Matos. Possui plateia para 135 espectadores e capacidade para receber espetáculos de teatro, dança e música.

Infelizmente o Grupo Malayerba tinha se comprometido a participar em dois festivais importantes em Cuba e na Espanha. No entanto, a montagem passou pelo processo descrito anteriormente com as equipes de criação original.

Em 26 de fevereiro, dia da inauguração do Festival, nos reunimos no foyer do Teatro Martim Gonçalves para fazer a cerimônia de abertura na Escola de Teatro da UFBA.

A diferença entre participantes nacionais e estrangeiros era apenas perceptível e, antes que qualquer coisa acontecesse, recebemos a notícia da chegada, via e-mail, de uma carta vinda de Quito. Eram as palavras de Arístides que, mesmo ausente fisicamente, nunca deixou de estar conosco.

CARTA AO COLECTIVO ÂMBAR⁸¹

Queridos e queridas: sempre pensei que a cor âmbar é a cor da nostalgia, uma cor composta por partículas douradas que, ao se unir, conformavam o tom das coisas relacionadas com o tempo e com a idade.

Todos sabemos que o tempo não é cronológico, é um transcorrer nosso em pequenos e inevitáveis acidentes (acidente: encontro ou choque inesperado de duas realidades diferentes que se modificam) sim, porque, que outra cor teria o encontro entre duas pessoas vindas de tão longe uma da outra? Digo, se é que os encontros têm cores, (que eu acredito que tem sim), por exemplo: que cor teria aquele dia que peguei a mão de alguém para sustentá-lo de uma queda inevitável e, ainda assim, caiu? Sim, mas de um jeito diferente, porque é diferente cair sozinha ou sozinho que cair com alguém que nos sustente. Cair para baixo ou para cima, que seria uma das tantas formas de voar, cair sozinho ou acompanhado que seria como voar em solidão ou voar com outros, sem bússola, confundir o rumo, corrigir o voo, voar sobre ou voado; quero dizer que quando pensamos em vocês, lhes pensamos juntas e juntos.

Que estejam fazendo mais um aniversário e que continuem se reunindo é outra forma dos voos criativos de cada um de vocês e, de alguma forma, certifica que o que pensávamos alguns de nós era razoável: a única forma de criar é no outro, na outra. Nossas emoções navegam até alguém, ainda que muitas vezes não tenham a precisão que gostaríamos, mas de vez em quando acertamos e então algo parecido à felicidade se instala entre as e os âmbares, e como por arte da magia, tudo funciona, e o encontro teatral são muitos encontros sucessivos. E aquele que queria fazer uma obra extraordinária faz uma obra extraordinária, e a que queria escrever uma peça sobre uma janela e uma mulher abrindo um atlas, a escreve, quem queria encontrar alguém com quem compartilhar algo como uma caixa de sapatos cheia de segredos, encontra esse alguém. E assim, os encontros se tornam poéticos e humanos, mais humanos, decididamente humanos.

As coisas da vida aparecem no teatro, as ruas da cidade amada, as mãos das pessoas amadas, os gestos mais pequenos, os dias em que não fomos correspondidos, a luz daquela tarde, os adeuses que nunca deveram ser ditos. Tudo aparece no teatro e tudo desaparece quando se desliga a luz âmbar, mas a luz são vocês, queridas e queridos. A luz é humana, a luz não se vê, mas é possível senti-la mesmo que não esteja aí; por isso acompanhamos vocês ainda que não estejamos, compartilhamos o espaço que vocês iluminam.

O trabalho que realizam é extraordinário porque por trás dele existe uma ideia do teatro, uma conversação entre criadoras e criadores diferentes, uma tentativa de questionar o que nos é vendido como inquestionável, uma fissura no que na aparência é uma organização social e ideológica perfeitamente estruturada. E fazem

⁸¹ Carta original em espanhol disponível nos anexos.

isso criando espaços itinerantes, errantes, móveis, que não tendem a se instalar como verdades artísticas porque não terminam sendo definitivas. Se edificam como experiência quando se reúnem, é uma ação coletiva em trânsito, fazem parte de uma cultura de grupo.

Lhes queremos.

Arístides Vargas(Teatro Malayerba)

Que fazer quando aquela pessoa que te deu bases para acreditar no teatro como experiência humana e amorosa presenteia ao teu grupo de amigas e amigos com essas palavras? Quando abre teus olhos, que cegos e cansados de procurar, têm agora duas pedras de âmbar para enxergar? Só agradecer!

É assim que com o passar do tempo, nos espaços imaginários e geograficamente compartilhados, as lembranças vão se construindo como memória coletiva. Na reinterpretação atual dos fatos esta carta reverbera como documento físico, virtual e afetivo dos laços construídos com um dos grupos que tem guiado o nosso andar.

O 16 de dezembro de 1984, Mario Benedetti declarou para o jornal espanhol *El País* que a “nostalgia costuma ser um traço determinante do exílio”⁸² e se isso é verdade, então âmbar talvez seja sim a cor da nostalgia porque nós também, por circunstância ou escolha, somos imigrantes e entendemos desde um lugar afetivo e simbólico aquilo que nossas mestras e mestres vivenciaram na pele.

A questão aqui é que não vivenciamos a nostalgia da mesma forma, e ainda assim nos identificamos e reconhecemos. O contexto histórico de cada época determina também o universo afetivo de cada geração; na Criação Coletiva, a nostalgia é uma característica no trabalho do grupo Malayerba.

Os ventos de revolução do século XX determinaram as poéticas cênicas dos grupos da Criação Coletiva. E a nostalgia é um sentimento que se gerou como efeito do desarraigo, da ausência, da desterritorialização e a mudança identitária própria dos processos de guerra e ditadura.

Nesse trajeto se formou o grupo Malayerba e no final dos anos oitenta Arístides Vargas começa falar da sua experiência de exílio na criação dramaturgica e cênica do grupo, trabalhando sobre a nostalgia até sua transformação em imagem e composição poética.

⁸² Disponível em: <https://elpais.com/diario/1984/12/16/cultura/471999607_850215.html>. Acesso em 30 mar. 2018.

Daí a existência de personagens como Bruna e Oscar na peça *Nuestra Señora de las Nubes*, que experimentam a nostalgia como um estado cotidiano entre a fortuna e o infortúnio de viver no exílio. Um exílio que é físico, mas que é emocional e simbólico também⁸³:

Cena II

[...]

OSCAR: Perdão, de qual país é você?

BRUNA: Do país chuvoso.

OSCAR: Sinto que você está nostálgica

BRUNA: Os exilados, somos pessoas tristes com propensão a imaginar coisas que nunca acontecem. Fomos punidos com tanta perversidade que nos fizeram esquecer que quem nos puniu pertence ao mesmo país que nós, e ainda assim acreditamos que é o melhor país do mundo. Quanta ironia, não é? Sentir saudade de um lugar tão perverso e acreditar que é o melhor lugar do mundo.

OSCAR: (Pausa) Eu tenho saudade da minha mãe. Mas, que tem a ver minha mãe com esses assassinos? Nada, compartilham o mesmo espaço, mas não o mesmo país.

BRUNA: No meu país as mães morrem jovens no almoço, e sozinhas no jantar cometem suicídio, e morrem mais um pouco de manhã, e se alguém pergunta pelos seus filhos, não respondem nada pelo medo de morrer de pena... Fazem silêncio de novo como se não soubessem do que falar.

OSCAR: Perdão, de qual país é você?

BRUNA: De *Nuestra Señora de las Nubes*.

OSCAR: Eu também sou de lá, mas nunca a vi.

BRUNA: É que eu ficava muito sobre as árvores.

OSCAR: Ah! Era jardineira!

BRUNA: Não, era pássaro.

OSCAR: (Pausa) Os pássaros são animais sem memória.

BRUNA: Com asas para voar sobre o esquecimento.

OSCAR: Há quantos anos que saiu do seu povoado?

BRUNA: Vinte anos.

⁸³ Escena II

[...]

OSCAR: ¿Perdón, de qué país es usted?

BRUNA: Del país lluvioso.

OSCAR: La siento nostálgica.

BRUNA: Los exiliados somos gente triste, propensos a imaginar cosas que nunca pasan. Nos castigaron con tanta perversidad que nos hicieron olvidar que los que nos castigaron pertenecen al mismo país que nosotros, y aun así creemos que es el mejor país del mundo. ¿Qué ironía, no? Extrañar un lugar tan perverso y creer que es el mejor del mundo.

OSCAR: (Pausa) Yo a la que extraño es a mi mamá. ¿Pero qué tiene que ver mi mamá con esos asesinos? Nada, comparten el mismo espacio pero no el mismo país.

BRUNA: En mi país las madres mueren jóvenes en el almuerzo y se suicidan solas en la cena, y mueren otro poco a la mañana, y si alguien les pregunta por sus hijos nada contestan por miedo a morir de pena... Vuelven hacer silencio como si no supiera de qué hablar.

OSCAR: Perdón, ¿de qué país es usted?

BRUNA: De Nuestra Señora de las Nubes.

OSCAR: Yo también soy de allí pero nunca le vi.

BRUNA: Es que yo pasaba mucho sobre los árboles.

OSCAR: ¡Ah! ¡Era jardinera!

BRUNA: No, era pájaro.

OSCAR: (Pausa) Los pájaros son animales sin memoria

BRUNA: Con alas para planear sobre el olvido.

OSCAR: Oiga, ¿pero cuántos años hace que salió de su pueblo?

BRUNA: Veinte años.

OSCAR: ¿Veinte años?

[...]

(VARGAS, 2006, p. 19-20)

OSCAR: Vinte anos?
 [...]
 (VARGAS, 2006, p. 19-20 Tradução nossa)

Já no caso do **Colectivo Âmbar** a nostalgia se vive como um sentimento que se gera após os encontros presenciais, à experiência criada em coletivo ano após ano.

Mudamos de país e de horizonte porque o trânsito faz parte da busca artística como rede. A diversidade de trocas produzidas no encontro- seja durante um laboratório de formação ou nas atividades do festival- com o tempo se transformam em nostalgia, em saudade, em sentir falta do que se produz quando estamos juntas e juntos.

No entanto, ao ser uma rede distribuída por vários países da América, a internet cria uma relação de proximidade na distância que facilita e/ou dificulta o encontro presencial.

Talvez a nostalgia como cor âmbar, seja a luz que mantém acesa a vontade de criação e encontro entre as pessoas que passamos pelos projetos do **Colectivo Âmbar**.

2.6 OS AMIGOS DA NUVEM - #REDEDEAFETOS

Sou de uma geração que nasceu entre grandes mudanças tecnológicas. Final da década de 80, início dos anos 90. Quando era criança a televisão já existia há muitas décadas, mas ainda era comum sair à tarde para brincar com os vizinhos da rua, ir à casa das primas, voltar com os joelhos cheios de sangue, zangar-se com alguém e até se esquecer de comprar o material que no dia seguinte teria de ser levado à escola. Tudo para estar brincando e em contato com outras pessoas.

Quando alguém ligava pelo telefone, eu corria para atender nos lindos e velhos aparelhos da casa dos meus avós. Já quando tinha uns dez anos, o primeiro computador chegou em casa pelo trabalho do meu pai. A internet⁸⁴, “entendida como uma rede que congrega diversos grupos de redes [...]. Não apenas de computadores, mas também de pessoas e informação” (SIMÕES, 2009, p.5), demorava horas para estabelecer conexão. O som, ainda hoje, ressoa na minha cabeça. O celular? Só veio muitos anos depois.

⁸⁴ O computador foi criado em 1945 nos Estados Unidos e na Inglaterra. A internet surgiu durante a Guerra Fria (1969), sob o nome de *Arpanet*, como parte do Departamento de Defesa Americano. Depois seu uso se estendeu às universidades e aos centros de pesquisa. Sua abertura comercial começou na década de 90, trazendo uma total reformulação do sistema capitalista.

Com o tempo a gente se acostuma a tudo e tem um momento no qual as mudanças do entorno se tornam “normais”. Isso, talvez, porque nós vamos crescendo e mudando também. Os aparelhos se tornam nostálgicos. A comunicação mais rápida. E o mundo se abre diante dos nossos olhos, trazendo a oportunidade de transpassar fronteiras através da globalização e a tecnologia que a possibilita.

Com a mudança de século, as relações humanas começaram a se construir dentro de uma *sociedade em rede* segundo o pensamento de Castells (2003). Os afetos começaram a se expressar para além do corpo físico, através da tele presença e da internet, devido à possibilidade de interconexão simultânea, ao interagir com diversos aparelhos que terminam sendo algum tipo de extensões de nós. Assim, a teoria cibernética aborda a existência da tecnologia dos meios de comunicação como extensão física dos seres humanos. Você, o que acha?

Começamos a viver naquilo que desde o pensamento antropológico de Pierre Lévy é chamado de *cibercultura*:

O ciberespaço [...] é o novo meio de comunicação que surge de interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também, o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo de “cibercultura”, especifica o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (1999, p.17).

Sim, essa é minha geração. E é dentro dela que o **Colectivo Âmbor** surge, se configura, existe e sobrevive.

Em 16 de março de 2016, entre risos e reflexões, fomos batizados por César “Coco” Badillo⁸⁵ como os “amigos da nuvem”. Uns dias depois da realização do Taller Internacional de Creación Colectiva. La Candelaria, 50 años⁸⁶, Gonzalo Alfonsin⁸⁷ e eu, fomos convidados para partilhar uma mesa de debate junto a alguns membros do La Candelaria e do Teatro de Los Andes, grupos mestres na história do **Colectivo Âmbor**, que desde suas particulares perspectivas abordariam o tema de Processos Criativos.

Aquele bate-papo com alunos e professores de teatro, assim como com o público da cidade de Bogotá, fazia parte da programação de aniversário do grupo, cujo planejamento

⁸⁵ Ator, diretor, professor colombiano. Integrante de La Candelaria.

⁸⁶ Ver informação completa no primeiro capítulo, tópico 1.9 (Todo trânsito tem uma origem (2016)).

⁸⁷ Criador cênico argentino, membro do coletivo desde 2012.

atingiria diferentes espaços da cidade durante todo o ano de 2016. Atualmente, o grupo está com 52 anos de vida no teatro.

Nas conversas com jovens estudantes e criadores de todas as idades, ambas as agrupações compartilharam as estratégias que tornavam possível a criação artística nas realidades de dois países muito diferentes: Colômbia e Bolívia. Nesta ocasião, Gonzalo Alfonsín e eu, teríamos de apresentar o *Âmbar* e seu funcionamento nos sete países que conformam a rede (Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, México e Peru) em torno da criação artística como coletivo.

No caso do La Candelaria, o tema foi abordado desde a história do grupo passando pela metodologia de trabalho aplicada aos espetáculos, que sempre está relacionada com a reflexão sobre situações sociais e políticas que atingem a Colômbia. Atualmente, o Processo de Paz⁸⁸ entre o governo e as FARC⁸⁹ é um desses temas importantes. Outros assuntos também são discutidos como a convivência cotidiana e a organização interna que rege a independência do grupo, os desafios para a subsistência dele com um número de membros estáveis, estagiários e colaboradores da casa. Isso, além das atividades que desenvolvem de forma paralela como pedagogos ou em outros grupos de teatro.

Diferentemente, os integrantes do Teatro de Los Andes (Bolívia) mantêm uma fazenda onde moram com suas famílias e trabalham nas instalações do teatro que eles mesmos construíram, levando uma vida de organização comunitária em Yotala, um lugarejo próximo a cidade de Sucre. O Teatro de Los Andes é um caso diferenciado na cultura do teatro de grupo na América Latina, pois está determinado pelos fatores econômicos e políticos da Bolívia, que apenas no ano de 2009 criou o Ministério de Cultura quando Evo Morales era o presidente.

Em duas ocasiões o **Colectivo Âmbar** pôde fazer laboratórios de formação com o Teatro de Los Andes (2012 e 2018). Em ambas as oportunidades eu não consegui participar, questão que me faz conhecer a experiência apenas pelos depoimentos de outros âmbares. Sempre pensei que essa escolha de moradia conjunta se devia a uma questão ideológica sobre a disciplina do processo criativo.

E sim, isso é um fato. Mas naquele bate-papo que tivemos a oportunidade de partilhar, os integrantes do grupo explicaram que é também uma estratégia de resistência para

⁸⁸ Para mais informações: <https://elpais.com/tag/proceso_paz_colombia/a>.

⁸⁹ Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo o FARC-EP.

conseguirem criar em um país que, ainda hoje, tem pouco incentivo à cultura e às artes. Razão pela qual é mais viável morar e trabalhar juntos que manter espaços separados⁹⁰.

O caso do **Colectivo Âmbor** se diferencia do Teatro de Los Andes e do La Candelaria em vários aspectos, especialmente os que se relacionam à existência no tempo e espaço como grupo-coletivo.

Em primeiro lugar, o **Colectivo Âmbor** surgiu no ano de 2010- um novo milênio, outra década, outra geração. Determinados por fatores culturais, sociais, geográficos e políticos completamente diferentes aos grupos da Criação Coletiva Latino-americana, mas com semelhantes intuítos e necessidades que nos fizeram querer chegar perto dessas agrupações (Grupo Malayerba, Yuyachkani, La Candelaria, Teatro de Los Andes).

Durante a realização deste bate-papo com ambas as agrupações, ganhamos o apelido de “amigos da nuvem” porque, diferentemente deles que se encontravam todos os dias no mesmo local/cidade para trabalharem juntos, nós, apenas nos reuníamos uma vez por ano, em um país diferente.

Através desta consciência, de que é a internet que possibilita a manutenção e a atividade ininterrupta do coletivo, é que a nuvem se converte na metáfora que define nosso tempo e nossas dinâmicas: “a ausência de contato físico [...] não implica a ausência de um contato emocional ou cognitivo, ainda que mediados pelo computador. [...] A internet como mídia é um importante meio para atividades que ajudam a formar identidades e subjetividades”. (DEIRO, 2004, p. 48). O detalhe é que, até aquele instante, isso estava tão incorporado em nós que nunca paramos para pensar sobre. Agora é um bom momento.

É verdade que a cultura de massa se transformou, com a aparição da internet, em um sistema de comunicação que abrange uma grande quantidade da população mundial. As identidades se transformam muito mais rápido e as relações humanas passam a ser mediadas pelas mídias digitais, que parecem abolir as fronteiras estabelecidas.

Estar na vida de outras pessoas se tornou “presença física e presença virtual como duas formas de presença. Com manifestações diferentes, mas são presenças: uma presença carbônica, que é como nós estamos aqui, e a presença “silícia”, quando está na rede.”

⁹⁰ Para contextualizar a situação: a Bolívia começou a participar do *Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas - Iberescena* somente no ano de 2017. Esta possibilidade de co-financiamento tem sido uma das maiores formas de apoio para a realização dos projetos do **Colectivo Âmbor**. E, com certeza, é um dos maiores incentivos para a criação ibero-americana. O fato de não participar, gera atraso na criação artística nacional ao limitar as possibilidades de subsistência dos grupos e seus espetáculos.

(VELLOSO, 2012). É nesse viés de dupla presença que os relacionamentos humanos entre o **Colectivo Âmbar** se configuram, também, como uma rede de afetos.

Para além das múltiplas funções que a internet proporciona à sustentação da *aldeia global*, na definição de McLuhan (2005), e sua influência na comunicação de massas na sociedade contemporânea, o que interessa ao **Colectivo Âmbar** é de que forma a existência da internet impacta nas nossas relações - ao criar uma comunidade artística em rede com presença em sete países do continente, permitindo a organização e produção de projetos de colaboração internacional. Ao tempo que as presenças “silícias” e interconectadas dão conta de relacionamentos afetivos à distância.

Para o ser humano produto de uma era digital e globalizada, a internet produziu algumas experiências negativas e colocou identidades em crise, mas, no caso do Âmbar, acredito que a internet e redes sociais, como Facebook ou Skype, têm produzido uma expansão de horizontes pessoais e profissionais e têm construído uma percepção de multiculturalidade que de outra forma não seria possível.

Manter um projeto nesta dinâmica não é nada fácil. Ninguém tem a receita certa para fazê-lo bem, mas após oito anos de tentativas, é possível afirmar que a luta para manter amizades, relacionamentos amorosos e projetos de trabalho em diferentes latitudes não só tem trazido crescimento pessoal e artístico, como também trouxe, e ainda pode trazer, a derrubada de preconceitos raciais, religiosos, sexuais e do imaginário nacional, impostos pelos meios de comunicação de massa.

No meu caso, integrante do Âmbar encarregada de manter atualizadas as informações da página web e das redes sociais, a criação de *hashtags*⁹¹ como #ColectivoÂmbar, #TeatroLatinoAmericano ou #RedDeAfetos - #RedeDeAfetos⁹² a partir da realização da terceira edição do FITLÂ (Peru, 2017), não significa apenas entrar no modismo da utilização de termos digitais ou de nos atualizar sobre os “assuntos do momento” (*trending topic*). Significa criar pontos de visibilidade e registro histórico na nuvem, sobre a representatividade de uma comunidade que, desde diferentes pontos geográficos, mantém o

⁹¹ *Hashtag* é um composto de palavras-chave, ou de uma única palavra, que é precedido pelo símbolo jogo da velha (#). *Tags* significam etiquetas e referem-se a palavras relevantes que, associadas ao símbolo #, tornam-se *hashtags*, amplamente utilizadas nas redes sociais. Serve para associar uma informação a um tópico ou discussão. Geralmente essas *hashtags* se tornam links indexáveis pelos mecanismos de busca. Isso permite que os demais usuários possam clicar nelas ou procurá-las e visualizarem todas as informações, imagens, vídeos etc. relacionados a elas. O termo *hashtag* foi adicionado ao dicionário da língua inglesa Oxford em junho de 2014. Para mais informações: <<https://canaltech.com.br/produtos/O-que-e-hashtag/>>.

⁹² Geralmente aparecem informações, *hashtags*, documentos em espanhol e português na tentativa de pensar na inclusão e acessibilidade.

fluxo de um movimento artístico específico. Nele existe divergência de pensamento e ação, mas se interage através do encontro de presenças, no compartilhamento de experiências e no intercâmbio de afeto.

Neste sentido, o afeto tem se tornado uma forma de resistir à realidade do mundo globalizado do qual usamos alguns instrumentos, procurando subverter a ordem na forma de nos relacionarmos humana e artisticamente.

Em uma análise sobre a reverberação virtual que o #RedDeAfectos - #RedeDeAfetos teve durante a realização do FITLÂ (Peru, 2017), Leticia Robles aponta:

[...] ao falar de afetos não me refiro só às emoções que fluem através das experiências compartilhadas. A “rede de afetos” que promove o **Colectivo Âmbar** e o FITLÂ, se relaciona diretamente e desde a prática com as dissertações acadêmicas que analisam a força política e epistemológica dos afetos. Não é só um sentir, senão um pensar e fazer desde o sentir: é um reencontro de formas de conhecimento e aprendizagem movimentado pelos afetos que, em última instância, integram comunidades e, por sua vez, enfrentam mundos. (2017, p. 93)⁹³

O **Colectivo Âmbar** é sustentado pela internet no tocante à organização dos projetos presentes e futuros, à divisão de tarefas, à atualização das redes sociais e *mailing*, na periodicidade de reuniões via Skype. No rastreamento das múltiplas atividades que são produzidas, constantemente, pelos membros na Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, México, Peru e, de forma mais intermitente, na Espanha e Bolívia - questão que nos permite imaginar o alcance do coletivo, não pelo coletivo em si mesmo, senão, pelas experiências presenciais e conjuntas que têm influenciado o presente de cada um de nós, quando existimos, virtualmente, através da distância.

Dessa forma, sabemos que somos parte de uma *cibercultura*. Tentamos usar as ferramentas tecnológicas a favor de uma utopia contemporânea, na qual não temos certeza do futuro, criando, assim, a esperança de nos encontrarmos dentro da nuvem e, fora dela.

Ao longo deste segundo capítulo, meu corpo atravessado foi achando uma diversidade de pedras preciosas para se reinventar em um novo corpo. Metáforas de momentos importantes com o **Colectivo Âmbar**, que atualmente constituem a filosofia do grupo, desde a subjetividade que meu eu representa nesta escrita performativa.

⁹³ “[...] al hablar de afectos no me remito solamente a las emociones que fluyen en experiencias compartidas. La “red de afectos” que promueve el **Colectivo Âmbar** y el FITLÂ se relaciona directamente y desde la práctica con las disquisiciones académicas que analizan la fuerza política y epistemológica de los afectos. No es solamente un sentir, sino un pensar y hacer desde el sentir: es un reencuentro con formas de conocimiento y aprendizaje movidos por afectos que, en última instancia, integran comunidades y, a la vez, enfrentan mundos.” (ROBLES, 2017, p. 93)

No entanto, também me faço presente no universo virtual que o **Âmbar** requer mediante uma presença carbônica, na qual achei os dois últimos cristais que representam este último tópico do capítulo. Com este novo corpo posso caminhar inteira junto aos meus companheiros. Tudo isto para fechar a imagem criada ao longo deste texto- sobre a maneira na qual a memória da vida configura o corpo como o qual assumimos nossa tarefa de sermos artistas cada dia.

Uma vez explicados os itens dos dois primeiros capítulos, abordando o contexto histórico e filosófico do **Colectivo Âmbar**, é possível nos debruçarmos na experiência artística que dá centralidade a esta pesquisa: o **Proyecto Fronteiras**.

3 A EXPERIÊNCIA DE CRIAR COLETIVAMENTE O “PROYECTO FRONTEIRAS”

Transformar⁹⁴, trans-forma-ção, ação de mudar de forma. Jogo de palavras sobre mudar e sobre ser. Sobre ir além para trocar de forma. Sobre agir para mudar no percurso da mudança e ser um novo ser. Sobre habitar o desequilíbrio e a incerteza como elementos na segurança de que a única forma de mudar é mudar de forma. Estranho? Sim, mas a experiência é assim: as asas aprendem a voar voando, diante da iminente queda, voando.

E é assim que começo situando a experiência artística da origem dessa transformação. Essa “experiência”, no sentido que Jorge Larrosa (2014) aborda, não está isolada do percurso feito nesta dissertação. Pelo contrário, pois, ainda que os dois capítulos anteriores possam ser compreendidos de forma separada, é neste capítulo que eles se conectam para nos ajudar a entender os fatores ao redor do processo de criação coletiva do **Proyecto Fronteras**. É essa a experiência à que me refiro.

A Casa Malayerba e La Mariscal⁹⁵ são os dois espaços físico-metafóricos que sustentam tal experiência enquanto lugares de acolhimento criativo e de vivência cotidiana que determinaram as condições sobre as quais o processo foi desenvolvido. Nessas casas, a fronteira deixou de ser uma noção teórica e passou a ser um estado da vida, durante os três meses de duração do projeto. O desenvolvimento destas metáforas permite a criação de duas linhas de tempo paralelas, que sustentam a experiência enquanto vivência e processo de trabalho.

Na realidade não existe separação entre o que foi vivido e o que foi criado, ambas as partes são a concatenação de uma experiência só. No entanto, é complexo precisar explicar os fatos e desmembrar as memórias em fragmentos para, academicamente, descrever algo inteiramente humano como é a criação artística. É por isso que, ao longo da pesquisa, precisei encontrar outros caminhos, como a escrita performativa, na tentativa de colocar minha subjetividade a serviço de uma vivência coletiva e polifônica, da qual essa dissertação é apenas um reflexo do caleidoscópio.

⁹⁴ Origem da palavra disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/transforma%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 20 de mar. 2018.

⁹⁵ Casas correspondentes ao espaço de convivência cotidiana e de trabalho durante o processo de criação do Proyecto Fronteras. Ambas situadas na cidade de Quito (Equador). Mais detalhes sobre as dinâmicas exercidas nesses espaços serão abordados nas páginas seguintes deste capítulo.

3.1 SOBRE O PROJETO

O **Proyecto Fronteras** surgiu no ano de 2012, durante o XI Laboratorio Internacional com o Grupo Malayerba⁹⁶ em Quito (Equador) - lugar onde sempre começaram a se gestar nossos sonhos coletivos. Arístides Vargas e Charo Francés instigaram o **Colectivo Âmba** a começar a pensar qual seria um bom momento para fazer um espetáculo juntos, pois até aquele ano, tínhamos trabalhado com os projetos de formação e nos encontrávamos a cada ano, mas sem previsão de fazer desdobramentos que pudessem nos conduzir a algum outro lugar criativo.

Foi a partir daí que 2013 se configurou como um ano decisivo, cheio de surpresas para quem, como nós, já estávamos imersos no Âmba como espaço de aprendizado que não obtínhamos em nossos países.

No final do encontro, e com o objetivo de aprofundarmos as ferramentas que estávamos aprendendo sobre a cultura do teatro de grupo e alguns métodos de criação em particular, percebemos que queríamos encontrar um código criativo em comum. Decidimos propor ao Malayerba a realização do nosso primeiro espetáculo em parceria com eles, pois não conseguíamos pensar como seria possível iniciarmos um novo processo dentro do coletivo sem sua presença. Aceitaram e... foi o início de uma travessia sem retorno.

Projetado para acontecer de julho a setembro de 2013, Milena Flick, Camila Guilera e Daniela Chávez, acompanhadas por Daysi Sánchez, mais uma vez, encararam o desafio da produção à distância para obter o financiamento de diferentes instâncias públicas e privadas, sendo a Iberescena a mais importante, pois seria o apoio que decidiria se o projeto seria ou não realizável através de uma residência artística em Quito.

No início o projeto contemplou a totalidade dos participantes presentes no encontro de 2012. No entanto, as circunstâncias de vida mudam de um momento para o outro e nós não seríamos a exceção. Para a execução do projeto, várias pessoas se viram obrigadas a abandoná-lo devido às circunstâncias profissionais, econômicas e de saúde. Participaram dessa edição uma equipe de 12 pessoas, sendo que uma delas entrou durante o andamento do projeto: Gonzalo Alfonsín (Argentina); Camila Guilera, Milena Flick, Jane Santa Cruz e Lílith Marques (Brasil); Natalia Durán (Costa Rica); Rubén Darío Romero Valdéz (Equador); Ixchel

⁹⁶ É possível acessar a informação completa do projeto daquele ano, e seus detalhes, no primeiro capítulo desta dissertação.

Castro e Laura Leal (México); Sandro La Torre Tenorio, Sebastián Eddowes e Daniela Chávez (Peru). Além das colaborações que surgiram com alguns outros criadores, alunos e alunas do Laboratorio Malayerba em diversas áreas do processo criativo⁹⁷.

Dentro da proposta geral dividimos quatro equipes iniciais de trabalho para facilitar a execução do projeto na sua totalidade, assumindo uma tarefa específica e com a condição de que todos estaríamos em cena. A saber: assistência de direção, produção, dramaturgia e interpretação; a direção foi assumida por Arístides Vargas, a preparação corporal por Gerson Guerra⁹⁸, a produção por Daysi Sánchez⁹⁹ e a preparação de atores por Charo Francés¹⁰⁰. A proposta de coprodução entre o **Colectivo Âmbor** e o Grupo Malayerba se configurou como uma residência artística, objetivando a montagem de um espetáculo tendo a Fronteira como tema.

A fronteira sempre foi uma temática recorrente nos nossos encontros e inquietações. Aquelas linhas tangíveis/intangíveis que dividem territórios e grupos humanos desde tempos ancestrais, e que imprimem às sociedades pós-modernas/globalizadas marcas geralmente cruéis, já eram enxergadas desde a idealização e escrita do projeto inicial como um “[...] lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão” (LOURO, 2008, p. 19).

É nessa dupla perspectiva que o **Colectivo Âmbor** conseguiu se identificar com aquele fenômeno para dar o pontapé inicial no **Proyecto Fronterias**. Uma temática que nos tocava de forma singular, e com a qual todos tinham familiaridade, pois, com o passar do tempo, nos tornamos criadores nômades. No entanto, o verdadeiro confronto com nossa decisão só chegaria com o processo.

Por outro lado, a obra pictórica de Oswaldo Guayasamin¹⁰¹ - como reflexo de um continente atravessado pelas mesmas dores, produto dos conflitos bélicos e da desigualdade

⁹⁷ Abel Toledo, Julia Vargas, Fernanda Auz (ator e atrizes); Tamiana Naranjo (registro fotográfico); Elena Vargas (desenho gráfico); Julián Vargas (composição musical). Mais detalhes, nas páginas seguintes.

⁹⁸ Ator do Grupo Malayerba desde o ano de 1991, diretor, iluminador, professor do laboratório permanente e técnico do teatro Malayerba. Desenvolve uma pesquisa sobre a expressividade desde as técnicas corporais.

⁹⁹ Atriz do Malayerba desde o ano de 1999, produtora dos espetáculos e dos laboratórios internacionais que o grupo oferece. Editora e coordenadora administrativa da revista “Hoja de Teatro”.

¹⁰⁰ Atriz e diretora espanhola radicada no Equador, fundadora do Grupo Malayerba. Diretora geral do laboratório permanente do Teatro Malayerba.

¹⁰¹ Pintor equatoriano (1919-1999) reconhecido internacionalmente. Um dos maiores representantes da pintura, escultura, desenho e muralismo latino-americano do século XX. Sua obra é caracterizada pela denúncia social e pela influência dos conflitos sociais, ao redor do mundo, na vida cotidiana da população. Três de suas coleções principais são: *Huaycayñan*, *La edad de la ira*, *Mientras vivo siempre te recuerdo*. Atualmente, sua obra e

social, serviu como inspiração para pensarmos em uma estrutura de encenação que nos permitisse um aprofundamento na noção da fronteira desde as perspectivas diversas e móveis; tão diversas como cada um de nós.

Doze pessoas, de cinco países diferentes, morando juntas na mesma casa; trabalhando 24 horas nos sete dias da semana, no mesmo teatro; estrangeiros da cidade percorrendo as mesmas ruas, comendo a mesma comida durante três meses. No princípio parecia loucura e privilégio. O sonho de qualquer artista. Era loucura, sonho e privilégio ao mesmo tempo! Mas era também um total desafio.

Movidos pela ideia, ainda romântica de quem não se conhece, apostamos tudo. Deixamos família, trabalho, escola e relacionamentos afetivos para cristalizar um sonho que vinha se configurando em nossos inconscientes e nossos corações como a oportunidade que mudaria para bem, para mal (ou para as duas), a vida de todos nós. E não estávamos equivocados. Só que, como tudo na vida, a experiência não seria tão simples como parecia.

3.2 A CONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

Há vários meses tinha um texto pendurado na parede do meu quarto. Era o texto que foi a tentativa inicial desta dissertação: palavras que chegaram como uma busca pelas lembranças dos anos passados do **Colectivo Âmbar** e do tempo de criação do **Proyecto Fronteras**, desejando entender que lugar era esse que eu ocupei naquele presente e qual é o lugar que estou ocupando agora. A partir daí tudo se transforma. Os olhares mudam através da experiência vivida. Queria sentir uma motivação. Permitir que a pesquisa fluísse tão naturalmente como os processos criativos que, ainda com medição de tempo, não estão sujeitos às horas do relógio. Então queria: *recomenzar, comenzar a contar, contar algo, algo que nos devuelva el sentido, el sentido de estar, estar aquí, aquí y ahora.*¹⁰²

Pouco depois, Jorge Larrosa veio ao meu encontro de uma maneira sutil e me expôs ideias que, na subjetivação do pensamento, agora ordenam as palavras que criam esta realidade escrita. Porque para ele,

história podem ser visitadas no complexo arquitetônico-museu que ele desenhou *La Capilla del Hombre*, lugar onde também descansam seus restos mortais.

Para mais informações: <<http://www.capilladelhombre.com/index.php/oswaldo-guayasamin/biografia>>.

¹⁰² Recomeçar, começar a contar, contar algo, algo que nos traga o sentido de volta, o sentido de estar, estar aqui, aqui e agora.

[...] pensar não é só “raciocinar”, ou “calcular”, ou “argumentar” [...] é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. [...] O sentido, ou sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras, [...] o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo que vivemos.” (LARROSA, 2002, p. 21).

É o pensamento traduzido em palavra- não seria a palavra em si mesma. É o veículo através do qual assumo um lugar de fala, uma perspectiva do mundo que faz parte da experiência como criadora cênica, pesquisadora e ser humano.

Ainda que a palavra experiência¹⁰³ tenha sua origem no latim, ela “tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho [...] é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente”. (Ibid., p. 25). Para Larrosa, a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não é o que se passa, o que acontece, o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”. (Ibid., p. 21). Isso quer dizer que, para que uma experiência se configure como tal, é necessário perceber o desenvolvimento da subjetividade dentro do fato; compreender como aquilo que acontece me atravessa, me afeta ou me modifica, pois só será dessa forma que uma vivência – como, por exemplo, o nascimento de um bebê, um namoro, um assalto ou uma viagem - terá a qualidade da experiência ao se transformar em um saber. E o saber é sempre particular e singular, é aí que habita também uma característica da alteridade.

O saber da experiência se produz quando o separamos de uma série de fatores que comumente são confundidos com a experiência em si mesma. Isto está inevitavelmente ligado aos nossos contextos sociais, culturais e políticos resultantes da globalização e do sistema capitalista. A partir desse foco, este terceiro capítulo da pesquisa sobre o **Proyecto Fronteras** dialoga com o conceito da experiência para tentar compreender em que medida o fenômeno pode ser explicado a partir de um lugar menos racional, sem que o caráter acadêmico seja perdido, mas respeitando sua qualidade de vivência sensível e artística - que modificou não apenas o modo de relacionamento entre os integrantes do **Colectivo Âmbar**, mas também suas perspectivas sobre o teatro de grupo/práticas da criação coletiva.

Existem fatores imperativos e generalizadores que anulam as possibilidades da experiência entre os indivíduos e entre as sociedades porque “impedem a conexão significativa entre os acontecimentos” (Larrosa, 2002, p. 23). Isto se traduz na anulação da memória e das sensações produzidas por um encontro real, não medido sob os princípios da

¹⁰³ A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é, em primeiro lugar, um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. (LARROSA, 2002, p. 25).

produtividade e do sucesso-ideias fortemente impostas no século XXI, pois é impossível lembrar daquilo que não foi vivenciado. Ele assume que:

O sujeito moderno, além de ser um sujeito informado que opina, além de estar permanentemente agitado e em movimento, é um ser que trabalha, quer dizer, que pretende conformar o mundo, tanto o mundo “natural” quanto o mundo “social” e “humano”, tanto a “natureza externa” quanto a “natureza interna”, segundo seu saber, seu poder e sua vontade. O trabalho é esta atividade que deriva desta pretensão. [...] é animado por portentosa mescla de otimismo, de progressismo e de agressividade: crê que pode fazer tudo o que se propõe (e se hoje não pode, algum dia poderá) e para isso não duvida em destruir tudo o que percebe como um obstáculo à sua onipotência. [...] se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação. Tudo é pretexto para sua atividade. Sempre está a se perguntar sobre o que pode fazer. Sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo. Independentemente de este desejo estar motivado por uma boa vontade ou uma má vontade, [...] está atravessado por um afã de mudar as coisas. [...] Nós somos sujeitos ultrainformados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. (LARROSA, 2002, p. 23).

Nós, definitivamente, queríamos que algo nos acontecesse. Desejávamos uma conexão significativa. E se a experiência é a possibilidade de que algo nos aconteça, porque requer um “gesto de interrupção” (Ibid., p. 24), a ação de parar pelo tempo necessário para perceber ao redor e encontrar motivos que façam da existência um momento memorável, então, o **Projecto Fronteiras**, por diversos motivos, configura-se como experiência.

Um deles consistiu na geração de um espaço de três meses, na vida de doze pessoas, como uma bolha de tempo dedicada exclusivamente à criação artística. Isto implicou a suspensão das nossas vidas sociais (na Argentina, Brasil, Costa Rica, Equador, México e Peru) para “cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (Ibid., p.24). Aprendizado que, com certeza, ainda reverbera em cada um/uma de nós, com a diferença de que cada qual tem um depoimento particular, a própria experiência como base da persistência da memória.

Muito antes que eu decidisse encarar uma pesquisa sobre o **Projecto Fronteiras**, na minha cabeça já rondavam uma série de lembranças que se misturavam com pensamentos e emoções sobre os momentos mais marcantes do processo de criação e da convivência. Tudo ainda na pele e para sempre. Porém, agora que a experiência se transforma em palavra escrita, outras percepções chegam.

E, de verdade, gostaria tanto de poder falar pelas outras 11 presenças; fazer de minha voz uma polifonia e não apenas uma tentativa. Porque todos nós estávamos sendo expostos em carne viva. Ninguém incólume da experiência de estar com essas 11 pessoas ao acordar; ao fazer fila para tomar banho; ao beber o café de Camila Guilera ou o jantar de Rubén Dario Romero Valdéz; ao entender o trabalho com quem se tinha maior afinidade ou menos diferenças; ao dormir no mesmo quarto com, pelo menos, duas pessoas a mais; ao não querer olhar para cara de ninguém quando se tinha insônia; ao desejar um abraço após uma briga pela internet com alguém distante; ao correr juntos pelo parque para não se atrasar para o ensaio; ao fazer as compras do mercado ou da produção; ao olhar a lindeza do pôr do sol nas montanhas da cidade. Todas essas lembranças, cinco anos depois, trazem a importância dessa forma alternativa e singular de estar no mundo.

Porque quem quer que fique privado de um espaço de solidão e independência durante três meses, não consegue nem se salvar de si mesmo nem dos fantasmas que tuas amigas e amigos te lembram ao anoitecer. E só bastava amanhecer de novo para recuperar a esperança de que as fronteiras estavam sendo quebradas, ao passo que outras estavam se erguendo, sem que tivéssemos consciência disso, porque “É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada lhe toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre.” (LARROSA, 2002, p.25). Mas, se tivemos consciência de algo foi a de termos nos colocado nesse lugar para crescermos, para criar!

Larrosa afirmaria que somos sujeitos da experiência¹⁰⁴ a partir de que, já na origem da palavra, está contida a dimensão de perigo e travessia, além da vulnerabilidade e risco que isso implica no ato da “passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (Idem, p. 25).

Ele afirma essa suposição através do estudo de Heidegger (1987) na “Essência da linguagem”, que fala do sujeito da experiência como alguém que é afetado, derrubado, “não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus

¹⁰⁴ “Em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem; algo como uma superfície sensível onde aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é “*ce que nous arrive*”, o sujeito é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas - como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E no português, no italiano e no inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “*happen to us*”, o sujeito é, sobretudo, um espaço onde têm lugar os acontecimentos.” (LARROSA, 2002, p. 24)

poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera” (Ibid., p.25). E o **Proyecto Fronteiras** significou isso em diversos sentidos. Nada especial para quem não esteve, mas no fundo do que foi vivido está guardada a essência do **Colectivo Âmbar**: se encontrar na diferença.

Agora posso me reconhecer como um ser que se apaixona constantemente. E revelar a paixão faz parte do saber da experiência, pois o sujeito é um território de passagem onde tudo acontece. Através disso o sujeito tem uma força que se expressa na práxis, na relação entre o conhecimento e a vida, porque a experiência é irrepetível, incerta e imprevisível, dotando de sentido a existência. A resposta para estar aqui e agora.

Proponho continuar o desenvolvimento da pesquisa a partir da discussão do processo criativo, onde aparecerão as razões que fundamentam esta experiência em particular, dado que estas linhas apenas serviram para explicar a importância da perspectiva de Jorge Larrosa no **Proyecto Fronteiras**.

3.3 SOBRE-VIVER EM COLETIVO: A “CASA” COMO METÁFORA

Uma mesma experiência. Duas casas como continentes¹⁰⁵ metafóricos na busca por territórios compartilhados para doze pessoas que, fora dos seus contextos, precisavam se apegar a alguma coisa. Neste texto, essas duas casas, como disse antes, representam duas linhas de tempo, formando uma linha paralela à primeira criação do **Colectivo Âmbar** como projeto de micro-rede.

Ambas as metáforas sobrevivem nas memórias particulares, ultrapassando o tempo e o espaço. Aquelas casas são espaços físicos, tangíveis, que continuam existindo após o nosso passo, entre julho e setembro de 2013. Mas existem de um modo diferente porque nós já não as habitamos mais - e também porque mudamos ao habitar esses espaços físicos/simbólicos/afetivos, suportes que abrigam o processo da criação do **Proyecto Fronteiras**.

¹⁰⁵ No desenvolvimento do trabalho criativo de Aristides Vargas, ele se refere à criação de continentes como o ponto de partida de cada processo, onde cabem ideias, perspectivas, experiências pessoais, buscas estéticas e poéticas das pessoas imersas no processo. Nesta dissertação, a noção de continente aparece na temática central: fronteiras. Ao mesmo tempo que ajuda à construção da referência metafórica sobre a existência de duas casas como territórios comuns aos integrantes do mesmo projeto.

3.4 CASA MALAYERBA

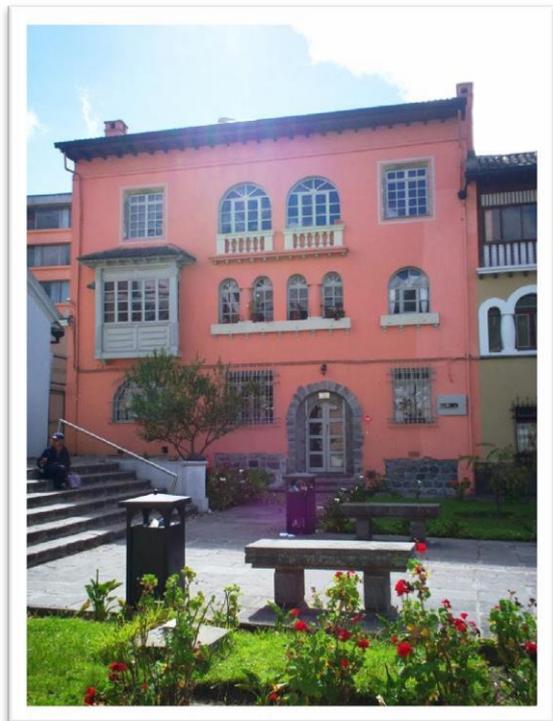
Começemos por imaginar uma casa... Pronto?

Mas não qualquer casa. Uma casa antiga com três andares, fachada cor laranja meio escuro, porta principal no centro, três balcões, muita madeira, diversas janelas com pequenas jardineiras floridas e uma chaminé. Uma árvore que nos dá as boas vindas e um farol que ilumina a praça e a igreja. É a Casa de Teatro Malayerba¹⁰⁶, localizada na rua Sodiro, 345 e Av. 6 de Diciembre, no centro de Quito. É simples chegar lá. Tem o parque La Alameda por perto. Mas, talvez, alguém que não tenha proximidade com a oferta cultural da cidade não saiba o que essa casa significa na história das artes cênicas nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do XXI nas Américas. Enfim. Para mim, voltar a essa casa sempre teve a sensação de que havia um lugar no mundo ao qual podia chamar de lar teatral.

Esse lar, que aparece na imagem seguinte, foi o espectador principal de todo o processo. A casa que ouviu todos os nossos segredos, que registrou os passos, as entradas e as saídas; a confidente que nada revela sobre os medos, quedas, tentativas frustradas, risos e alegrias. É o lugar que melhor lembra a nós e que guarda, na sua intimidade, cada momento do **Proyecto Fronteiras**.

¹⁰⁶ A casa “foi adquirida no ano de 1995 com o dinheiro obtido em uma turnê pela França. Mas a casa precisou ser restaurada, e foi adaptada aos poucos com o trabalho dos integrantes do grupo, passantes e alunos voluntários. Até que em 1999, com ajuda da Fundação HIVOS, o Grupo Malayerba abre as portas da Casa Malayerba com sua Sala de Teatro, salas de ensaio e salas de aula, escritório e cafeteria [...]. Os atores do Malayerba encontram no espaço da casa e na atividade da pedagogia, um tempo e um lugar propícios para aprofundar suas pesquisas técnicas. (MALDONADO, 2013, p. 84, tradução nossa).

Figura 19 – Casa de Teatro Malayerba, 2013



Fonte: acervo do grupo Panaceia Delirante

3.4.1 Dramaturgia antecipada

Nesta etapa do processo, a equipe, formada por Camila Guilera (Brasil), Ixchel Castro (México), Rubén Darío Romero Valdéz (Equador) e Sebastian Eddowes (Peru), esteve coordenada por Arístides Vargas e contou com a colaboração especial de Gonzalo Alfonsin (Argentina).

A equipe foi definida com a intenção de mesclar linguagens poéticas, através da presença de âmbares de diferentes países, que pudessem desenvolver uma dramaturgia sobre as fronteiras a partir das suas perspectivas e características particulares.

Por conta disso, logo no início do texto resultante é possível ler: “em espanhol, português e portunhol”, o qual é o primeiro signo da tentativa de respeito à diferença, na consciência de nossa hibridez como coletivo. Ao definir uma “zona de contato [humano pelo viés artístico se abriu a possibilidade de] ação das subjetividades dentro de um conjunto ou marco sócio-político, económico e cultural [diverso, ao] recolher múltiplas variáveis que

condicionam e explicam o contato e suas assimetrias relacionais” (ibidem. PRATT apud. SZURMUK, 2009, p. 136. Tradução nossa.), de forma que o mote temático conseguiu permear cada parte do processo, desde a dramaturgia até a encenação.

O contato entre o grupo de dramaturgos começou aproximadamente dois meses antes do encontro presencial em Quito. A realização de encontros, via Skype, foi a forma de unir os quatro países e tornaram possíveis as primeiras aproximações e exercícios. Nesse processo, Arístides Vargas nos guiava e estava imerso junto a nós.

A metodologia proposta por ele exigia que começássemos a escrever sobre os nossos sonhos, focando sempre nos detalhes de cor, textura, momento do dia, pessoas que apareciam, ações, etc. Aqueles textos depois teriam de se converter em propostas de cena. Durante as reuniões intercambiávamos textos, opinávamos sobre eles, intercalávamos fragmentos de um e outro na hora da leitura, aproveitando, dessa forma, os benefícios da aldeia global.

Acredito que, mais do que começar a definir o caminho sobre a escrita do texto do **Proyecto Fronteiras**, o objetivo de Arístides Vargas era conhecer nossa forma de escrita, sentir o que revelávamos de nós mesmos através das nossas palavras para, assim, ele saber como trabalhar conosco de forma presencial. Tudo isso levando-se em conta que, ainda que nós fôssemos os encarregados por ordenar o discurso do projeto, estaríamos criando a partir das experiências que seriam compartilhadas com o resto da equipe.

A equipe de produção foi a primeira a chegar à cidade, seguida pelos quatro dramaturgos - faríamos parte do II laboratório de dramaturgia *Memoria y olvido en la acción dramática*, espaço onde delinearíamos, em conjunto, uma primeira proposta dramatúrgica para a realização do **Fronteras/Fronteiras**¹⁰⁷, nome oficial do espetáculo.

No entanto, as reuniões e o laboratório foram apenas uma espécie de treino, mas são partes do processo ao nos ajudar no desenvolvimento da autoconfiança, ao nos descobrir individualmente desde o lugar da dramaturgia. Exceto Sebastián Eddowes, que já se assumia como dramaturgo na época, Camila Guilera, Rubén Darío Romero Valdéz e eu, estávamos na descoberta de nossa própria voz, no processo de compreensão da forma em que cada um-uma podia transformar, em palavras, aquilo que imaginávamos ou que precisávamos dizer para ser colocado no lugar que escolhemos como profissão/forma de vida: o espaço cênico.

¹⁰⁷ Esta é a primeira vez que aparece o nome do espetáculo. A partir de agora, ele estará presente para se referir especificamente à encenação, diferenciando-se do **Proyecto Fronteiras** (experiência inteira que está sendo pesquisada nesta dissertação). O espetáculo utilizou ambos os nomes.

Estas questões nos fizeram compreender que o desafio verdadeiro estaria no processo de criação coletiva, mas confiávamos na equipe e no suporte que Arístides Vargas estava nos proporcionando o tempo todo.

3.4.2 Ser a fronteira

O processo criativo já começou nos colocando na primeira fronteira que definiu o desenvolvimento do projeto. Até aquele momento, a história do coletivo tinha sido muito bonita, se comparada com a forma com que as histórias de grupos e de projetos de teatro geralmente são construídas. E realmente é complexo pensar em um projeto artístico no qual tudo seja executado segundo o planejado porque, normalmente, todos os processos artísticos exigem mudanças e passam por processos de adaptação e conflito.

O **Projecto Fronteiras** é de fato o processo que mudou o **Colectivo Âmba** desde suas raízes. E é por isso que adquire a qualidade de experiência. Diante da desistência de algumas pessoas que participaram do início do projeto, éramos onze: Jane Santa Cruz, Lílith Marques, Milena Flick e Camila Guilera (Brasil); Natalia Durán Guier (Costa Rica); Rubén Darío Romero Valdéz (Equador); Laura Leal e Ixchel Castro (México); Sandro La Torre, Sebastián Eddowes e Daniela Chávez (Peru).

Em 2012, o ano anterior, conhecemos Gonzalo Alfonsin¹⁰⁸ (Argentina), que estava no meio da sua viagem pela América. Desde a sua chegada ao coletivo, é praticamente o único âmba que tem percorrido todas as cidades, as casas e os espaços culturais onde os membros do coletivo têm presença. O laboratório de dramaturgia no Malayerba 2013, no qual os dramaturgos do **Projecto Fronteiras** participariam, foi aberto e Alfonsin também esteve lá.

Após o laboratório, o processo de criação com os onze âmbares começaria formalmente. Gonzalo expressou seu interesse em participar do **Fronteras/Fronteiras**, despertando diversas polaridades sobre sua viabilidade ou não. Um fato aparentemente simples, como a inclusão de um novo membro no processo, trouxe a primeira discussão séria e profunda ao interior do grupo e milhões de perguntas vieram à tona.

Como decidiríamos, nesse momento, quem tinha direito fazer parte do processo e quem não? Quais eram os motivos para negar ou para afirmar a entrada de Gonzalo no projeto? Como responderíamos aos questionamentos das pessoas que viram seu desejo frustrado por

¹⁰⁸ Na segunda parte do projeto Quito-Sucre, em Yotala (Bolívia), durante o laboratório com o Teatro de Los Andes.

não conseguirem chegar, e que veriam agora uma outra presença que estava aí porque a vida permitiu que acontecesse desse jeito? Quem decide o que pode ou não ser feito? Somos nós, um a um, uma a uma, ou assumimos o coletivo? Nestes casos o que significa ser coletivo?

Quem diz o que precisamos respeitar como inamovível ou se conseguimos nos organizar para dispomos de estruturas móveis? De fato, era necessário incluir alguém novo? Nessa época o **Colectivo Âmba**r era muito recente, razão pela qual não existia nenhum tipo de regra de funcionamento¹⁰⁹, dever ou responsabilidade de pertença diante dessa coletividade, pois a produção dos projetos ainda estava centralizada em duas ou três pessoas, no máximo.

O grupo se dividiu e os diversos posicionamentos foram colocados na mesa. Por um lado, existia uma oposição à entrada de Gonzalo, argumentando-se que os acordos prévios levantados no início do projeto teriam de ser respeitados - uma vez que o coletivo não se reduzia às onze pessoas que faziam parte do projeto, além de que tínhamos uma responsabilidade ética com o resto dos âmbares.

Por outro lado, quem se posicionou a favor, argumentava que não existia picardia em incluir alguém que tinha se mostrado comprometido com o trabalho da rede, que era importante incluir a presença de alguém da Argentina para discutir o tema da fronteira e que, se o todo estava fluindo para Gonzalo estar nesse momento e lugar, nós não teríamos porque dizer não- levando em conta que o coletivo se erigia como um espaço de intercâmbio e encontro.

O próprio Gonzalo ficou no meio da situação, tentando evitar o conflito direto, propondo possíveis soluções e encarando algumas ações que não foram bem vistas pelas pessoas que não concordavam com a ideia dele entrar no projeto.

No livro *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Stuart Hall, um dos teóricos fundadores dos estudos culturais e o pensamento crítico contemporâneo, realiza uma análise sobre o rol que cumpre a representação como prática significativa, assim como, a análise da diferença na dimensão da cultura popular e a função dos estereótipos em torno das relações de poder.

Visto desde a perspectiva do espetáculo do outro, Hall (2013) analisa a abordagem da “representação do outro” que, em nosso caso, apresentava-se através do surgimento de uma

¹⁰⁹ Diretrizes do **Colectivo Âmba**r, surgidas após o processo de criação de Fronteiras, disponíveis em: <https://colectivoambarla.wixsite.com/colectivoambar/que-hacemos>.

“fronteira simbólica”, na qual algum tipo de desordem estava querendo se instaurar nos acordos prévios da pequena comunidade do **Proyecto Fronteras**, questão que desencadeou uma “relação de poder entre os polos” e que precisava se resolvida de alguma forma: a inclusão ou a exclusão.

Após longas discussões, não conseguimos concordar. As máscaras começaram a cair. Tentamos escutar uma voz de fora para decidirmos. Não funcionou. O **Colectivo Âmba**r deixou de ser aquele lugar utópico e romântico que tínhamos idealizado. Finalmente, fizemos uma votação que, por maioria, permitiu a entrada de Gonzalo no projeto. Porém, como todo processo de conflito, foi um acordo de respeito, mas não de consenso em sua totalidade. Assim, o estado de bem-estar mudou para um estado de adaptação, de começar a conhecer-nos verdadeiramente e criarmos a partir dessa situação.

Friamente, compreendemos a frase de Patricia Ariza que Leticia Robles nos apresentou no FITLÂ 2017: “Não somos uma família, somos um lugar onde se tramitam as divergências e onde a arte é quem manda. Somos uma sociedade unida pelo vínculo, não pela hierarquia”. (Informação verbal, 2017, tradução nossa)¹¹⁰.

Após cinco anos, algumas conversas e outras experiências dentro do Âmba, percebo que a oposição à entrada de Gonzalo Alfonsin estava ligada à compreensão da totalidade de produção e execução dos projetos do coletivo que algumas pessoas já tinham, pois isso traria uma percepção diferente sobre a responsabilidade de gerenciar projetos, tarefa que exige regras e compromissos.

Ao mesmo tempo, as pessoas que estavam a favor fizeram uma escolha baseada no companheirismo e no afeto, questão essencial para os projetos do Âmba. Mas é importante reconhecer também que naquele momento não enxergavam o outro lado das coisas, justamente por não terem sido parte dessas primeiras experiências de produção centralizada.

Esse momento representou um grande aprendizado inicial, que surgiu de forma paralela aos primeiros dias, carimbando o processo criativo na tentativa de manter a coerência entre os princípios do coletivo e nossas ações.

¹¹⁰ “No somos una familia, somos un lugar donde se tramitan las divergencias y donde el arte es el que manda, Somos una sociedad unida por el vínculo, no por la jerarquía.” Informação verbal compartilhada na terceira edição do FITLÂ, durante o *Encuentro Pedagógico. Conversatorio con Leticia Robles "Creación Colectiva en Latinoamérica: Yuyachkani, Candelaria y Malayerba"*. Casa de Cultura de San Miguel, Lima (Peru), março de 2017.

Conseguimos atravessar a primeira fronteira, mas se nos debruçarmos mais um pouco na análise dessa fronteira simbólica, é possível concluir como Hall que:

As fronteiras simbólicas são centrais a toda cultura. Marcar a “diferença” nos conduz, simbolicamente, a fechar rangos, apoiar a cultura e estigmatizar e expulsar qualquer coisa que se defina como impura, anormal. No entanto, paradoxalmente, também faz poderosa a “diferença” e estranhamente atrativa, precisamente porque é proibida, tabu, ameaçante para a ordem cultural. Assim, o que é socialmente periférico é comumente simbolicamente centrado. (HALL, 2013, p.421-422)

Isto significaria que, ainda que o **Colectivo Âmbor** tenha surgido da necessidade de não se estabelecer como um movimento fechado - a partir de pessoas que se identificavam mais com as características da periferia em distintas áreas da vida - o funcionamento da sociedade capitalista tem se adentrado tanto nas nossas práticas cotidianas (individuais, grupais), que entrar em contato com aquilo que não queríamos representar, nos fez assumir uma centralidade no **Projecto Fronteiras**. E eu não tenho certeza de ter podido derrubá-la nestes oito anos de funcionamento coletivo. Tanto assim, que o **Fronteras/Fronteiras** continua sendo o único projeto de micro-rede do coletivo desenvolvido até o momento.

3.4.3 Perspectivas da fronteira

Uma vez que a equipe se conformou em ter doze pessoas, o projeto se iniciou com dois momentos fundamentais para o assentamento das bases do processo criativo.

1. Durante o primeiro encontro com Arístides Vargas, objetivou-se definir o significado da fronteira para cada um/uma de nós através de uma série de perguntas que nos levaram a perceber o continente criativo, desde a conexão profunda e particular que cada integrante trazia mediante o *processo de acumulação sensível*¹¹¹, que serviria de matéria prima para a criação do **Fronteras/Fronteiras**.

As definições e depoimentos que surgiram daquele encontro delinearão, inicialmente, os tipos de fronteiras que atravessavam cada pessoa e a forma como conseguíamos, ou não, lidar com elas, pois a experiência da fronteira não era apenas um conceito fixo de

¹¹¹ O *processo de acumulação sensível* é um termo criado pelo Grupo Yuyachkani (Peru) para se referir ao arquivo interno de cada atriz-ator e tudo o que eles recolhem do mundo exterior para convertê-los em ferramentas teórico-práticas que possam servir para a criação cênica. Sobre isto, Ana Correa refere: “Hablamos de una acumulación sensible que el actor hace ya no sólo ideológicamente, para ayudarnos de la ciencia, la historia o la antropología, sino además por una acumulación que el actor hace en la práctica misma, entrenando diariamente, trabajando, saliendo a las calles, buscando personajes y observando. Entonces esa acumulación sensible ha desembocado en otra característica del actor profesional, que tiene la responsabilidad revolucionaria de ser bueno, de capacitarse para trabajar.” (ROJAS, 1994, p. 162).

enciclopédia acadêmica, mas sim uma infinidade de histórias que iam desde a infância, a genealogia familiar, a construção social da identidade, o cruzamento das linhas territoriais, até os espaços de trânsito aos quais Marc Augé (2004) define como “não lugar”.

Nesse mesmo encontro, novas equipes de trabalho foram formadas – para além das quatro que já existiam –, pois a nova notícia era de que não contávamos com apoio financeiro suficiente para pagar o desenho e a elaboração de cenário e figurino, que inicialmente estaria a cargo de José “Pepe” Rosales¹¹². O trabalho se redistribuiu entre nós através de novas equipes: iluminação, figurino e cenário.

2. Com a certeza de que não conseguirei reproduzir integralmente lembro-me de Charo Francés dizer que não é possível criar com pessoas que você não conhece; que para fazer teatro é muito importante estabelecer laços de confiança, ter pontos de encontro que estejam para além do interesse na criação de um espetáculo - pois uma tarefa importante é procurar a coerência na vida dentro e fora de cena porque é isso que nos faz humanos antes de artistas. Se não existe humildade e sensibilidade para o humano, não temos como ser artistas.

Aquela fala foi o primeiro aprendizado no encontro inicial que a equipe do *Fronteras/Fronteiras* teve com ela. Fomos divididos em dois grupos e colocados em roda. Ela pediu que compartilhássemos alguns detalhes da nossa identidade: nome, idade, país, etnia, crença espiritual, história do núcleo familiar, etc. Tudo isso com o objetivo de nos conhecermos de verdade, de saber quem era o outro-outra, aquele ser humano com o qual teria de compartilhar três meses da minha vida para criar um espetáculo juntos.

E pensando que o tema precisava fazer com que as máscaras caíssem, começamos por compartilhar nossas histórias, pois, ainda que o coletivo estivesse habituado a uma reunião anual, era diferente se despir diante de um grupo específico para começar um processo de criação coletiva. Esse exercício levou muito tempo, mas gerou uma sensação de encontro e de uma possível unidade dentro da diferença. Isso, de alguma forma, reconciliou um pouco o ambiente gerado pelo conflito gerado com a entrada de Gonzalo Alfonsin.

Desde o início do processo, as dinâmicas abordadas por Arístides Vargas e Charo Francés ativaram a memória individual e coletiva da equipe. Tudo com o objetivo de localizar “espaços de memória” que conduzissem para a construção de um discurso cênico compartilhado, localizar momentos que “atravessam percursos pessoais autobiográficos [...],

¹¹²Figurinista, cenógrafo e ator chileno radicado no Equador desde 1976. Tem trabalhado com o Grupo Malayerba ao longo da sua trajetória. Informações sobre seu trabalho disponíveis em: https://issuu.com/juanlorenzo/docs/rosales_de_hilo_y_tiempo.

como coletivos, na medida em que nas esferas sociais se sentem parte desses episódios” lembrados “como parte de uma identidade histórica comum”. (TELLES, 2014, p. 16).

A partir daquela primeira aproximação à acumulação sensível e à memória, pediram para nos reuníssemos durante duas ou três noites em casa (La Mariscal) para que contássemos a história de como nossos avós haviam se conhecido - episódio que aprofundarei no quarto capítulo por ter sido um exercício que virou uma das enormes potências da dramaturgia resultante.

3.4.4 Improvisar

A continuação do processo seguiu uma linha de criação baseada no improviso das situações surgidas e das nossas primeiras noções de fronteira, além dos feitos do inconsciente: os sonhos foram abordados como material criativo para a representação de cenas que, conseqüentemente, trouxeram a concepção de alguns personagens.

Dentro da criação coletiva latino-americana “a metodologia é o mapa do caminho” (ARIZA, 2016, informação verbal, tradução nossa)¹¹³ que, com as respectivas diferenças e abordagens de cada grupo, país, poética e demais características contextuais, resultam em olhares teatrais que dão singularidade às propostas estéticas ao longo do tempo.

No caso de *Fronteras/Fronteiras*, ainda que o Grupo Malayerba não promova a criação coletiva como tal, é inegável que seguimos um caminho que se relaciona inevitavelmente com a tradição latino-americana, da segunda metade do século XX e princípios do XXI, e seus elementos de criação, por ser uma agrupação surgida nas décadas seguintes ao florescimento daquele movimento artístico.

Por conta do anterior, a improvisação de cenas se constituiu como uma base da criação do espetáculo, no qual a improvisação espontânea revela o consciente e o inconsciente coletivo. Trata-se de um impulso interior profundo, que da mão da intuição informada¹¹⁴ de

¹¹³ Fala realizada durante o bate-papo inicial do *Taller Internacional de Creación. La Candelaria, 50 años*, no dia 22 de fevereiro de 2016, no Teatro La Candelaria. Bogotá (Colômbia).

¹¹⁴ Nome dado ao interior do Teatro La Candelaria à elaboração estética e a linguagem compartilhada que surge no grupo, a partir do estudo minucioso do tema em questão. Ou seja, cada vez que se escolhe um tema para ser trabalhado em cena, é preciso se nutrir de referências intelectuais, vindas de outras áreas do conhecimento ou disciplinas artísticas para enriquecer o processo de criação. Sobre isto Patrícia Ariza refere: “Trabalhamos com a intuição porque não confiamos na razão, que de alguma forma esta estandardizada pela cultura que determina os papéis que cada um tem que representar na vida. Na arte se requer o desenvolvimento da intuição. Podemos

cada ator ou atriz, compõe os elementos da cena. Esses elementos, durante o processo criativo e seus momentos específicos de análise e debate, mudarão até estabelecerem uma proposta de cena específica na construção do espetáculo como totalidade expressiva do tema-contidente abordado.

As improvisações do **Proyecto Fronteras** ocuparam todos os espaços da Casa Malayerba. Todos os andares foram utilizados na exploração das cenas que foram abordadas por quatro grupos (sendo cada um composto por três pessoas). O objetivo era transitar da racionalidade das fronteiras, que nos atravessavam, ao ser compreendidas como: “construções político-culturais que se estabelecem e atuam em diversas dimensões sociais: nos corpos, nas leis, nas nações, nas cartografias oficiais, nas estruturas governamentais, nas culturas, nas artes”. (FLICK, 2012, p. 9). O objetivo também era chegar na experimentação prática que abordasse nosso interesse de forma poética e estética.

Por outro lado, também se buscava pesquisar a potencialidade de cada um dos espaços da casa na criação de células cênicas, que inspiradas na obra pictórica de Oswaldo Guayasamín, estavam sendo pensadas como “painéis móveis, [...] fragmentos ou partes de estruturas narrativas [que visavam à inserção do público, durante o espetáculo, em uma estrutura ativa para] provocar a reflexão, ao questionar as Fronteiras como demarcações fixas e estáveis.” (FLICK, 2012, P. 10-11).

Um outro elemento importante no método da Criação Coletiva é a análise da improvisação, ao se configurar como o complemento da espontaneidade vivenciada, dando lugar à compreensão complexa da proposta, uma vez que “descontrói o signo, para saber a diferença entre o que se faz e o que se lê [levando em conta a] improvisação como possibilidade e potência, não como fim” (ARIZA, 2016, informação verbal, tradução nossa)¹¹⁵.

Neste sentido são as diferenças dos processos de criação dos grupos como o La Candelaria, Yuyachkani, o Teatro de Los Andes ou o Malayerba, que se submergem em processos de um, dois ou mais anos – dadas as características constitutivas do grupo que convive diariamente. No nosso caso, tínhamos apenas três meses para criar e estrear. Por isso, a análise das improvisações, e sua viabilidade para a existência do *Fronteras/Fronteras*, foi

dizer que em La Candelaria existe intuição informada. O teatro tem que ser a vida processada poeticamente, para o qual temos que nos preparar, mental, física e intelectualmente.”. (ARIZA in ARENAS, 2009. Disponível em: <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=89815>>).

¹¹⁵Fala realizada durante o bate-papo inicial do *Taller Internacional de Creación. La Candelaria, 50 años*, no dia 22 de fevereiro de 2016, no Teatro La Candelaria. Bogotá (Colômbia).

feita de uma forma muito mais rápida, causando uma sensação de falta de aprofundamento e suscitando, em alguns membros da equipe, a necessidade de experimentar mais propostas. Não obstante, a confiança no núcleo de trabalho, incluindo os integrantes do Malayerba, tinha que ser imperativa diante das circunstâncias do processo, às quais conhecíamos desde o começo.

Nas fotos seguintes, é possível apreciar três momentos de improvisação como exemplo do processo abordado. Na primeira fotografia, ocupando o exterior da Casa Malayerba, temos Lílith Marques, Milena Flick e Laura Leal na proposição do rito de passagem da infância à adolescência e o despertar sexual mediante a brincadeira. Na segunda, trata-se da ocupação do palco do teatro numa proposta performática, realizada por Milena Flick, Sandro La Torre e Ixchel Castro, sobre a experiência nas aduanas dos aeroportos e suas dinâmicas de gentrificação. Na terceira imagem, aparecem, no banheiro da casa, Natalia Durán, Sebastián Eddowes e Gonzalo Alfonsin durante uma improvisação que abordava a pressão social exercida pelo patriarcado e a exigência das escolas de artes sobre o rendimento físico e intelectual do corpo das mulheres.

Nos três casos, as improvisações foram sementes de células cênicas desenvolvidas ao longo do processo e que viraram parte importante da peça, ao proporcionarem o surgimento das personagens das *Niñas*¹¹⁶ e os *Viajantes de las aduanas*¹¹⁷, nos dois primeiros exemplos. No terceiro, os homens foram trocados por mulheres, nas personagens das *Maestras*¹¹⁸ e a dançarina foi um perfil assumido pelas personagens das *Niñas*. No entanto, a improvisação do banheiro, virou uma imagem inspirada no trânsito do público entre o primeiro e o segundo andar da casa, durante o espetáculo.

¹¹⁶ Meninas, gurias.

¹¹⁷ Viajantes das aduanas.

¹¹⁸ Professoras.

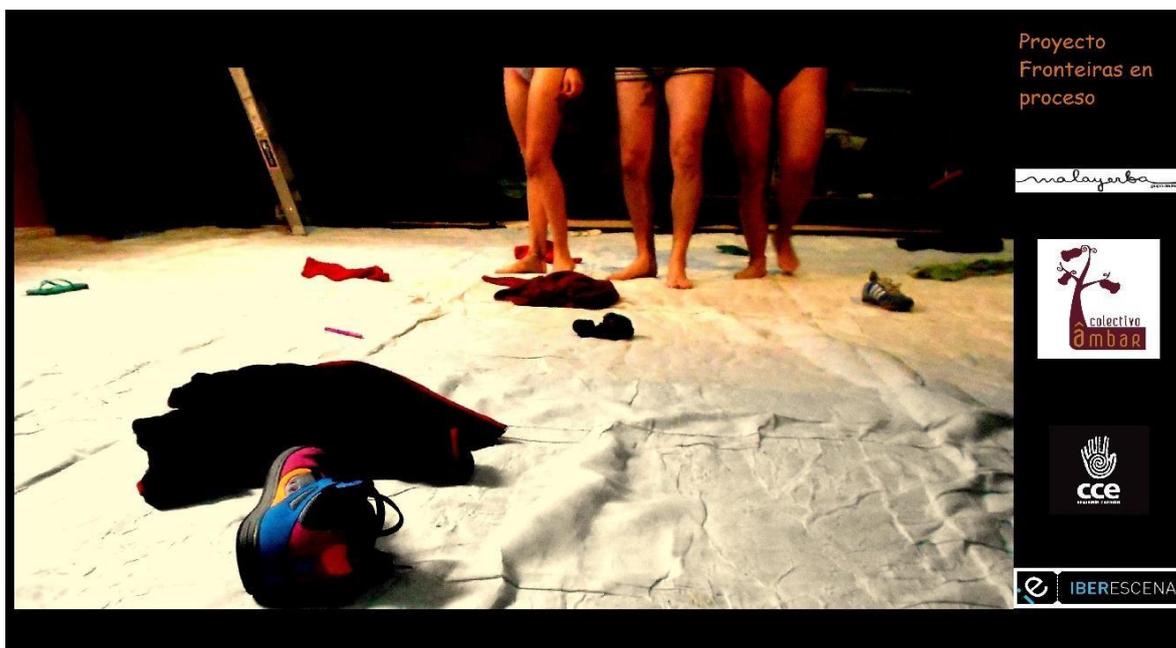
Figura 20 – Proyecto Fronteiras em processo. Improvisação do rito de passagem



Fotógrafa: Jane Santa Cruz

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

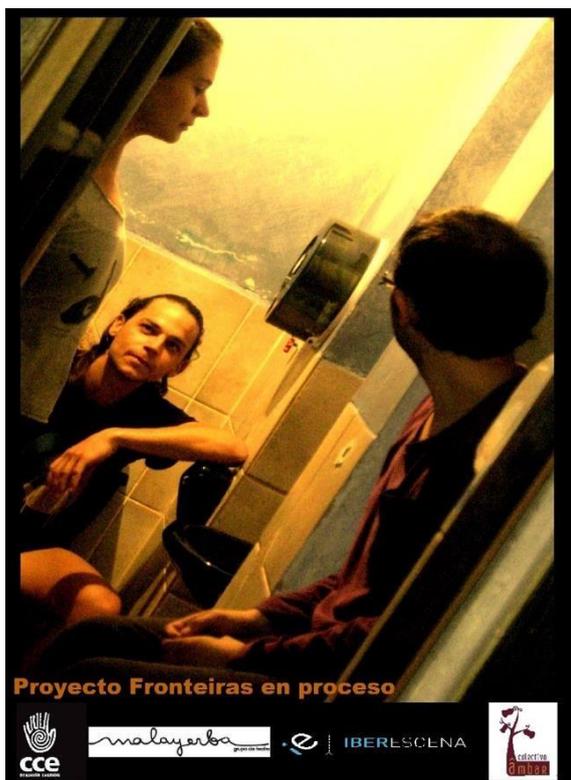
Figura 21 – Proyecto Fronteiras em processo. Improvisação das aduanas



Fotógrafa: Jane Santa Cruz

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

Figura 22 – Proyecto Fronteiras em proceso. Improvisação do banheiro



Fotógrafo: Sandro La Torre

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

Durante o processo de improvisação, fomos percebendo que a memória começava a aparecer de forma inesperada dado que, verdadeiramente, existiam conteúdos no nosso inconsciente que tinham a capacidade de revelar aquilo que nós não conseguiríamos explicar de outra forma que não fosse em cena.

Como falar do processo do despertar sexual sem lembrar, pelo menos por um segundo, das primeiras sensações? Do conflito inicial causado pela percepção de que tua infância está mudando para um lugar ainda desconhecido? Como explicar a raiva de ser classificado por outro corpo só porque a história diz que a cor daquela pessoa é superior, ou que se tuas roupas não são reflexo de teu poder econômico, então você não pertence a esse “não lugar”? E como gritar quando a sociedade sufoca teu corpo, tua alma e tua mente para te exigir ser a mulher perfeita?

Então, a alteridade que cada uma-um carregava na própria pele, também começou a ser visível. E a memória não era só pessoal ou histórica, era a memória política aparecendo para nós e nos atravessando, pois:

Ao trabalhar com a memória política, a cena contemporânea promove outras possibilidades discursivas em torno ao tema, agora baseadas na experiência do sujeito-ator, na sua capacidade de constituir memória a partir de um processo de acumulação sensível, para se instituir na cena como um corpo-memória, que se resiste ao contínuo movimento de esquecimento. (TELLES, 2014, p. 17).

E esses corpos-memória, vindos de diferentes lugares das Américas, estavam ocupando a Casa Malayerba na busca de um território artístico compartilhado, de um espaço poético, que no futuro seria o espaço de encontro com o público, mas que, no presente, era um espaço de trânsito, de encontro entre nós - aquela configuração que o Malayerba pensou para sua casa como um princípio de hospitalidade ao ser o “espaço de inclusão dos que não têm casa”.¹¹⁹

Às vezes, quando entramos em um processo criativo, colocamos um nome no projeto, uma ideia e muitos corações sem pensarmos nas consequências, nem em quanto podemos descobrir de nós mesmos a partir disso. Uma vez assimilada essa parte, e levando-a para o que resta do trajeto, podemos continuar.

3.4.5 O quebra-cabeças da cena

A etapa seguinte foi a elaboração da estrutura da encenação. Enquanto o texto ia sendo desenvolvido, a partir das improvisações, a produção continuava seus labores de captação de financiamento e viabilização das estratégias de divulgação. Foi-se fazendo necessário pensar o percorrido que existiria na casa para conformar o **Fronteras/Fronteiras** como um espetáculo que ocupara a totalidade da Casa Malayerba de uma forma efetiva, quer dizer, a partir de um pensamento artístico, ético, poético e estético que desse sentido ao continente criativo. Do contrário, corríamos o risco de realizar uma peça que fosse apenas ilustrativa, sem nenhum tipo de mobilização consciente sobre o tema em questão.

Chegou o momento que foi preciso organizar o material, gerado ao longo da etapa de improvisações, para propor algumas formas de armar o quebra-cabeças da encenação. Um dia Vargas perguntou quem, além de Daniela Chávez (que ocupava o lugar de assistente de direção) tinha interesse em fazer uma prática de direção. As respostas não se fizeram esperar e, novamente, nos organizamos em pequenas equipes para tentarmos chegar a uma proposição de espetáculo mediante a pergunta: como você faria **Fronteras/Fronteiras**?

¹¹⁹ Frase de Arístides Vargas em *Ponencia VIII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TL6elbS4pS8&t=915s>>. Acesso em: 4 de abr. 2018.

A ideia era organizar o material disponível em casa, voltar no dia seguinte ao Teatro Malayerba, expor as propostas para toda a equipe e testar, uma por uma, durante o ensaio do dia. Cada equipe teria a autonomia de escolher as cenas, os espaços e a ordem na qual se concatenariam os elementos, segundo o que acreditavam que funcionaria melhor para a dinâmica interior de uma equipe, que toma o controle de uma casa inteira - iniciativa em concordância com o continente criativo e a proposta estética que dialogaria com o público equatoriano.

Lembro que minha dupla com Gonzalo Alfonsin foi incrível, ainda que não tenha sido simples. O repertório de acumulação sensível de ambos trouxe algumas horas de acalorada discussão, risos, momentos filosóficos e decisões - que representariam uma perspectiva de encenação do espetáculo *Fronteras/Fronteiras* para depois permitir que fosse desmembrada e misturada com as propostas das outras equipes. Sobre o processo dos outros grupos nunca soubemos nada, pois foi um exercício feito quase em segredo.

A essa época já era possível perceber as “redes de criação” (SALLES, 2006) que se formaram no interior do projeto como um processo contínuo de construção, aberto à dinamicidade e à interação, entre outras características, que abrangeram os olhares conectados na natureza da criação coletiva. Salles afirma que “o processo de criação [...], pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas.” (SALLES, 2006, p.15).

A porosidade da perspectiva das redes de criação consentiu que, o exercício aqui descrito, fosse uma prática muito importante dentro do **Proyecto Fronteiras**, uma vez que permitiu a apreciação de diferentes olhares sobre um continente, que estava sendo criado coletivamente, ao mesmo tempo em que gerou um tipo de direção compartilhada desde os fios internos da equipe.

Arístides se posicionou como um diretor que conjuntava e misturava os elementos, na riqueza da nossa diferença, para construir uma encenação que refletisse a parceria criativa e humana entre o **Colectivo Âmbar** e o Grupo Malayerba. Era perceptível que no **Proyecto Fronteiras** existia a “necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém [ao aproveitar um percurso no qual] a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas”. (SALLES, 2006, p. 17).

Lembro-me claramente das partes da proposta feita entre Gonzalo Alfonsin e eu e, ainda, que elas viraram estrutura, cena ou imagem no espetáculo - aliás, não importa porque, na realidade, absolutamente nada foi meu. Se não tivesse sido por cada uma das pessoas que estiveram no processo, eu não teria tido inspiração, experiência conjunta, nem disparadores criativos para imaginar ou escrever nada do que passou por mim.

Acredito que um dos maiores aprendizados do mergulho criativo de *Fronteras/Fronteiras* foi aprender a se desapegar do material criado; de desenvolver a capacidade de captar no ar a essência de algumas cenas sem que, necessariamente, tivessem que ser a coluna vertebral da peça: de compreender que tudo o que é criado em coletivo não tem autoria porque são inspirações que reverberam de forma aleatória em cada um-uma- e que é direito do grupo converter o material em algo diferente, decidir ir para outro lugar ou soltar algumas coisas no mar.

3.4.6 Montagem de papel

A etapa da montagem teve vários processos em andamento. Cada equipe, que estava a cargo do desenvolvimento da área de criação, trabalhou de forma paralela. Todos os atores e atrizes tinham outras tarefas para desenvolver, além de aprender textos, tinham de criar as características das suas personagens e aprender a movimentação das cenas, que iam sendo dirigidas por Arístides, Charo ou Gerson, ao longo das semanas.

É importante dizer que as cenas que foram elaboradas contaram com a assessoria de Charo Francés com foco na interpretação. Cada um de nós, atores e atrizes, tivemos momentos de aprendizado para nossa vida profissional e pessoal através da orientação desta mestra que, mediante exercícios específicos, baseados na experiência prévia dela com William Layton, sacava o melhor e o pior de nós ao nos colocar sempre diante da pergunta: por que? Isto imediatamente nos impelia a um processo de autoconhecimento contínuo para compreendermos os motivos das personagens criadas a partir da nossa singularidade, como uma atitude de ator-atriz característica da poética do Grupo Malayerba.

Neste sentido a direção de Arístides no **Proyecto Fronteras**, como experiência, ia pelo mesmo viés. Concepción Maldonado afirma:

[...] as potencialidades expressivas do ator dependem do material do qual dispõe, o processo de criação parte de uma compreensão individual. Quer dizer, é o ator quem vai decidir quando agir, o que precisa arriscar e como vai fazer isso. [...] A formação

do ator é olhar desde uma perspectiva processual e sua sinceridade é uma necessidade vital para poder continuar com o treino. (2013, p. 79, tradução nossa).¹²⁰

Lamentavelmente, ela não pôde acompanhar, presencialmente, a totalidade do processo uma vez que estava se recuperando de uma cirurgia. Porém, os momentos em que ela esteve trabalhando, ou que apareceu para dar uma orientação, eram instantes que mudavam o rumo ou aprofundavam a criação das personagens.

Por outro lado, Gerson Guerra realizou a assessoria do trabalho de expressividade corporal, campo no qual tem se especializado como ator. Tudo isso mediante treinamentos grupais que trabalhavam a coordenação, a prontidão do corpo para estar em cena, a confiança no grupo como um corpo composto de muitos corpos e o relaxamento como via de acréscimo da energia, entre outros exercícios. Igualmente, colaborou na construção da movimentação de algumas cenas, assim como, na assessoria do desenho e na montagem da iluminação, como técnico do Teatro Malayerba e iluminador profissional.

O trabalho de produção foi minuciosamente cuidado por Daysi Sánchez, que como produtora do Grupo Malayerba se converteu em outra das nossas mestras, com seu jeito firme e sensível para resolver as dificuldades. A disciplina e a diplomacia do seu olhar de produção garantiram o nosso bem-estar desde o dia que chegamos em Quito até o dia que voltamos para casa, pois estávamos sendo cuidados não só como artistas estrangeiros, mas também como seres humanos. Além disso, ela assessorou a idealização, a escrita e a execução do projeto. Sempre era a mão firme e carinhosa que alinhava qualquer tentativa de bagunça no **Proyecto Fronteras**.

Um elemento que não fazia parte do projeto original, mas que trouxe uma grande contribuição para o processo de criação e para o espetáculo, foi o acompanhamento e a composição musical de Julián Francés¹²¹, que com sua alegria e calma criava os ambientes que potencializavam a cena.

Todas as equipes colaboravam com cada etapa do processo. Nós, dramaturgos, escrevíamos a partir das ideias que surgiam em cena; a produção realizava seu trabalho de gestão e divulgação; a equipe de iluminação e cenário idealizava como seria a intervenção completa da casa e a equipe de figurino desenhava e experimentava materiais. Tudo feito à

¹²⁰ “Las potencialidades expresivas del actor dependen del material del que dispone, el proceso de creación parte de una comprensión individual. Es decir, es el actor quien va a decidir cuándo accionar, lo que debe arriesgar y cómo lo va a hacer. La formación del actor es mirada desde una perspectiva procesal y su sinceridad es una necesidad vital para poder seguir adelante con el entrenamiento.” (MALDONADO, 2013, p.79)

¹²¹ Músico equatoriano radicado em Cuba, sobrinho de Charo Francés e Arístides Vargas. Passou seu período de férias da faculdade de medicina acompanhando o processo de criação do **Fronteras/Fronteras**, a partir da composição musical para o projeto.

prova e erro, como um relógio que olhava o passar dos dias, os avanços, as notícias, os momentos de celebração das novas descobertas e os momentos de tensão que aconteciam na equipe, dentro do processo natural de uma imersão de três meses.

A etapa de montagem do espetáculo *Fronteras/Fronteiras* está relacionada ao “princípio de singularidade [da experiência, pois] a experiência se abre ao real como singular” (LARROSA, 2002, p. 100), desde que

viver o processo é uma opção individual [...]. Viver o processo significa que o ator procura responder suas indagações pessoais sem esperar respostas preparadas ou prontas. Ou seja, não existem fórmulas que devam ser seguidas nem formas certas para realiza-las. (MALDONADO, 2013, p. 79).

Isso significa que o **Projecto Fronteiras**, desde os seus diferentes níveis, configurava-se como um acontecimento. E “o acontecimento é precisamente o singular” (LARROSA, 2002, p. 103), pois, ainda que estivéssemos sendo guiados pelo grupo Malayerba, também assumimos o princípio da singularidade como um preceito, que eles tinham incorporado anteriormente ao seu trabalho artístico, como risco e oportunidade para criar coletivamente.

Outro acontecimento importante, durante o processo de montagem foi a decisão de usar papel metro como material básico da encenação, devido às dificuldades financeiras já que alguns recursos não foram captados como planejado (por questões alheias à produção). Este acontecimento redimensionou caótica e positivamente o projeto.

A decisão do uso do papel metro resultou em algo interessante na medida que trouxe liberdade imaginativa nas criações do cenário e figurino, itens sumamente importantes nesta primeira experiência de criação grupal no **Colectivo Âmbar**. O uso desse material reduziu gastos e se transformou em metáfora do espetáculo.

A experimentação com esse papel nos fez compreender que nossa relação como companheiros era muito frágil, pois não se tratava apenas de pessoas com as quais trabalhávamos em um projeto a mais, éramos um grupo de amigos que se encontrava a cada ano e um dia sonhou em viver um processo criativo, uma etapa de vida juntos e juntas. Era o exemplo palpável de que precisávamos treinar a leveza, pois qualquer coisa que acontecia entre nós, deixava uma marca que não poderíamos apagar. Nos fez pensar que a maioria das fronteiras estão baseadas no medo do rompimento porque, uma vez que se atravessa a linha imaginária ou física imposta, não existe forma de voltar atrás. E aí, na incerteza, surge a vida e a criatividade.

Com o papel metro era possível construir tudo o que precisávamos. Inventar o teatro que queríamos inventar. Desenhar um universo autônomo para erguer uma ponte de troca com o público. Rescrever, uma e outra vez, a história que nos contaram como oficial. Adquirir asas e ver voar seres que não alados. Criar buracos para olhar a realidade a partir de diversos ângulos. Imaginar lugares e não lugares onde se pode transitar livremente com a consciência de que nada é completamente estável ou fixo e que tudo aquilo que estávamos fazendo nesse período de tempo era efêmero, igual à vida em cena.

A montagem foi também descobrir o “texto da cena” (DUBATTI, 2009) ou “sistema de estruturas” (RUBIO, 2011) que, nada mais é que a multiplicidade de elementos e signos que iam construindo a totalidade do espetáculo através do figurino, da iluminação, da direção, da música, das ações físicas dos atores e atrizes por todos os cantos da Casa Malayerba, pois no desenho da montagem, e suas múltiplas escrituras, estava o segredo para criar uma relação com o público.

O resultado dessa dramaturgia da cena foi um espetáculo “em, com e para a Casa Malayerba durante os meses de julho/agosto/setembro de 2013. [...] com base na “arquitetura” pensada para esta primeira montagem.” (FRONTEIRAS, 2014, p. 3, tradução nossa)¹²². Composto por 16 cenas e 30 personagens, interpretadas pelos 12 atores e atrizes do Âmbor, com a colaboração de Abel Toledo, Fernanda Auz e Julia Vargas (alunos do Laboratório Malayerba¹²³), o espetáculo se propôs ocupar os três andares¹²⁴ da Casa Malayerba.

Como foi explicado em outra parte deste capítulo, o espetáculo propôs mobilizar o público dentro da casa para quebrar a fronteira passiva entre ator-espectador e propiciar um espaço de encontro real através de um espetáculo em espanhol, português eportunhol. Desta forma, quem for revisar o texto disponível sob a licença da *creative commons*¹²⁵, vai se

¹²² “En, con y para la Casa Malayerba durante los meses de julio/agost/septiembre de 2013. [...] con base en la arquitectura pensada para este primer montaje.” (FRONTEIRAS, 2014, p. 3).

¹²³ Escola de formação teatral do Grupo Malayerba com sede em Quito que, desde 1989, tem formado artistas integrais, na qual os atores e atrizes do grupo são professores.

Para mais informações: <<http://www.teatromalayerba.com/laboratorio-de-teatro>>.

¹²⁴ No primeiro andar existe um espaço de recepção, uma sala de ensaio, dois banheiros, o quarto de figurino e cenário e o escritório do grupo. No segundo andar, um foyer que funciona como cafeteria durante as temporadas do teatro e como sala de escrita de algumas disciplinas dos laboratórios nacionais e internacionais. Há também uma sala de descanso para o grupo, uma sala de ensaio, a cozinha, dois banheiros e um camarim. No terceiro andar, uma sala de teatro para 60 espectadores e a cabine de iluminação. Tudo interconectado por escadas de madeira que, ao se subir ou descer, rangem.

¹²⁵ Tipo de licença que permite ao criador ter controle sobre a forma com que sua propriedade intelectual será compartilhada. Pertence a uma organização não governamental sem fins lucrativos, voltada a expandir a quantidade de obras criativas disponíveis, através de licenças que permitem a cópia e compartilhamento com menos restrições que o tradicional todos direitos reservados.

Para mais informações: <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>.

deparar com a descrição da peça que diz: “Neste caso, os assistentes ingressam na peça, divididos em três grupos, em tempos diferenciados. De forma que, as cenas do primeiro e segundo andar se repetem três vezes. No terceiro andar, os públicos se reúnem e neste espaço acontece a última parte da experiência.” (FRONTEIRAS, 2014, p. 5, tradução nossa).¹²⁶

Ainda sobre o “princípio de singularidade” de Larrosa (2002), o *Fronteras/Fronteiras* não só propôs a experiência do acontecimento no processo de criação (ou com o público, como veremos no tópico seguinte), mas também se configurou, desde o começo, como uma possibilidade de ser um espetáculo que se reinventaria uma e outra vez, dependendo do espaço, do tempo e dos atores e atrizes envolvidos: “As necessidades de adaptação a cada espaço novo, serão determinantes para o desenvolvimento da sequência e o número de cenas. Assim como as imagens, textos de conexão e condução do público.” (Idem, tradução nossa)¹²⁷. Esse era o objetivo real de criar células cénicas interdependentes que abordassem diversos tipos de fronteiras.

Nesse sentido, o **Proyecto Fronteiras** e a temporada que se anunciava não teriam como acontecer novamente após aquele mergulho criativo, pois qualquer tentativa de remontagem, não seria uma montagem e sim uma reposição¹²⁸.

Na tentativa de estabelecer um diálogo do processo de montagem das cenas e da experimentação com o papel, proponho olharmos algumas imagens que trazem à tona alguns destes momentos. Na Figura 23, Laura Leal e Natalia Durán realizam as primeiras provas de figurino, desenhados por elas e Milena Flick. Na Figura 24, trata-se da experimentação de detalhes de cenário: um móvel criado com figuras de papel que aparecia durante as últimas cenas na plateia, paralelamente à fala sobre os seres que habitavam a casa da personagem *Ama de llaves*¹²⁹, interpretada por Camila Guilera.

¹²⁶ “En este caso, los asistentes ingresan a la obra, divididos en tres grupos, en tiempos diferenciados. De manera que, las escenas del primer y segundo piso se repiten 3 veces. En el tercer piso, los tres públicos se reúnen y en este espacio transcurre la última parte de la experiencia.” (FRONTEIRAS, 2014, p.5).

¹²⁷ “Las necesidades de adaptación a cada espacio nuevo, serán determinantes para cómo se desarrolle la secuencia y el número de escenas. Así como las imágenes, textos de conexión y la conducción del público.”. (Ídem)

¹²⁸ Sobre a ideia de reposição, lembro de uma conversa pessoal entre o coletivo Coato e Márcio Meirelles (diretor teatral baiano, cenógrafo, figurinista e diretor artístico do Teatro Vila Velha) na qual ele se referia à reposição como uma nova montagem. A partir dos elementos do presente, a equipe de atrizes e atores disponíveis para realizar um projeto, o contexto histórico e social do momento, tudo isso fará da montagem, um novo espetáculo, pois não há possibilidade de se reproduzir algo que é impossível de se repetir como o é o teatro.

¹²⁹ Ama de chaves.

Figura 23 – Provas de figurino



Fotógrafo: Sandro La Torre

Fonte: acervo Colectivo Âmba

Figura 24 – Proposta de cenário



Fotógrafo: Sandro La Torre

Fonte: acervo Colectivo Âmba

Na Figura 25, Lílith Marques, Ixchel Castro, Jane Santa Cruz e Laura Leal no ensaio da cena de *Casi Muerta*¹³⁰ e as *niñas* com uma das primeiras propostas de figurino e cenário, baseadas nas possibilidades de manipulação do papel para fazer saias e um figurino ao estilo das vestimentas tradicionais mexicanas. Na Figura 26, Gonzalo Alfonsin e Rubén Dario Romero Valdéz durante o processo de montagem das telas de papel metro, que dividiriam o

¹³⁰ Quase morta.

cenário em três espaços como metáfora da fronteira e que, ao longo da peça, iriam se desmontando até abrir o espaço completamente.

Figura 25 – Primeiras propostas de figurino



Fotógrafo: Sandro La Torre

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

Figura 26 – Montagem de cenário, 2013



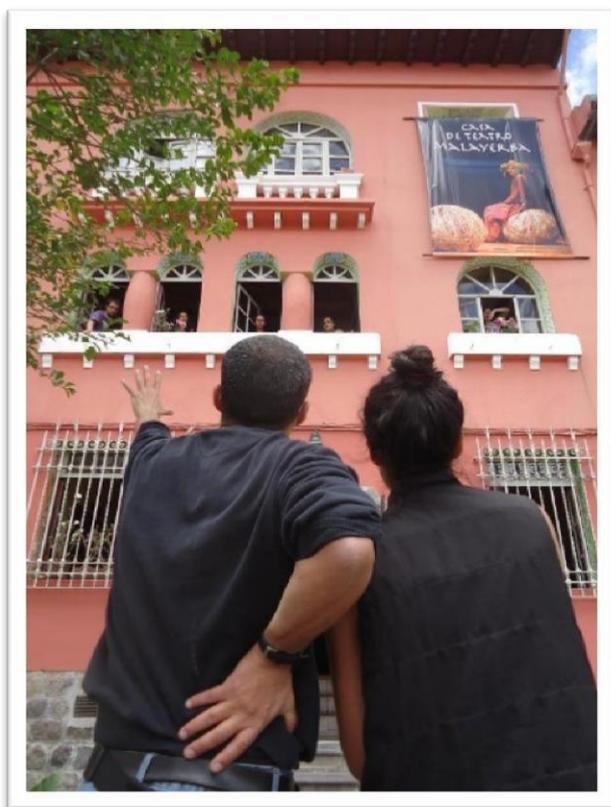
Fotógrafo: Sandro La Torre

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

No processo de montagem (Figura 27), Gerson Guerra e Daniela Chávez coordenaram a movimentação de atrizes e atores na cena das janelas- segunda cena do espetáculo que dava as boas-vindas ao público antes de entrar na Casa Malayerba.

A Figura 28 registra uma das experimentações de dramaturgia da cena, com Arístides Vargas e toda a equipe, no palco do Teatro Malayerba, localizado no terceiro andar da casa. O objetivo da experimentação naquela imagem era construir uma narrativa cênica que funcionasse com a divisão de telas de papel metro de forma que o público assistisse cenas fragmentadas e paralelas. Aparecem Milena Flick, Camila Guilera, Lílith Marques, Laura Leal e, ao fundo, Sebastian Eddowes; Gonzalo Alfonsin, Jane Santa Cruz e Natalia Durán, na linha do meio, e Sandro La Torre, Arístides Vargas e Rubén Dario Romero Valdéz, de costas.

Figura 27 – Montagem da cena das janelas com Gerson Guerra



Fotógrafo: Gonzalo Alfonsin

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

Figura 28 – Experimentação para dramaturgia de cena com Arístides Vargas



Fotógrafa: Ixchel Castro

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

3.4.7 Estreia e temporada

O tópico “memória coletiva”, inserido no segundo capítulo desta dissertação, desenvolve-se entorno da escrita performativa a partir de uma fotografia tirada na noite da pré-estreia do *Fronteras/Fronteiras*. Trago esta lembrança à tona com o objetivo de ajustar novamente a memória no tempo e no espaço porque, finalmente, chegou o momento de abrir as janelas da casa e fazer porosas as fronteiras durante a estreia e temporada do projeto que preparamos com tanta intensidade.

Terça-feira, 20 de agosto de 2013. Chegamos cedo ao teatro para resolver os últimos detalhes e estrear às 20h na linha divisória da Terra. Depois de tudo, estar na metade do mundo também era um sinal de que naquela linha imaginária tínhamos a possibilidade de fazer uma viagem através do teatro e de deixar um rastro da existência do país âmbar.

O figurino novo, uma maquiagem básica, muitos metros de papel envolvidos e um relógio - que marcava a especificidade com a qual precisávamos realizar cada cena, para não atrasar a entrada do grupo de espectadores que teriam de se dividir em três subgrupos para assistir ao espetáculo. O momento de intimidade que queríamos estabelecer com o público

revela que “o teatro é uma entidade complexa que se define como acontecimento [...], algo que acontece, graças à ação do trabalho humano [...]. O teatro, como acontecimento, é um mirante no qual aparecem entidades poéticas e efêmeras.” (DUBATTI, 2011, p. 33-34, tradução nossa)¹³¹.

E é nessa qualidade do acontecimento e da experiência que gostaria de compartilhar um momento que sempre levarei comigo na lembrança: na hora que a música começou, dando início à viagem, eu estava atrás de uma das janelas do segundo andar, pronta para fazer a sequência de ações da cena da janela (que o público olharia desde a praça). Foi só um momento em que pisquei e vi Arístides Vargas ao meu lado esquerdo, na janela do quarto, pronto para começar a viagem conosco. Uma sensação de que eu estava no lugar certo. E isso me fez sentir grata.

E então pensei que para ser diretor/diretora é preciso ser coerente com o que se diz e se faz, porque ser humano antes de ser artista é ser parceiro em todo momento e por igual - ser guerreiro no campo de batalha antes de ser qualquer outra coisa. Do nada, ele estava com seu olhar calmo, mas com a mesma emoção que nós para entrar em cena e, provavelmente, só fui eu quem conseguiu perceber esse instante, uns segundos antes do *Fronteras/Fronteiras* começar. É esse o tipo de diretora e companheira que quero ser. E não aprendi isso nos livros: aprendi na prática, no campo de batalha.

A cada noite, até o dia 1º de setembro, fizemos uma viagem metafórica e literal pela Casa Malayerba. O projeto, desde a sua redação, no ano de 2012, descrevia o posicionamento do **Projecto Fronteras**, fazer um espetáculo sobre o

[...] respeito às identidades que nos constroem enquanto sujeitos pertencentes a territórios politicamente delimitados [...], um grito pelo direito de sermos seres fronteiriços e artistas criadores de nossos próprios territórios (múltiplos, instáveis e descentralizados) como espaços potencialmente subversivos. [...] é na diversidade das experiências dos grupos e artistas integrantes do projeto, [...] suas línguas, culturas e vivências, que a criação se concentrará, tendo a viagem [...] como imagem elo da sequência narrativa e do território cênico provisoriamente conformado. (FLICK, 2012, p. 10).

O espetáculo *Fronteras/Fronteiras* foi criado com uma estrutura dramatúrgica e cênica aberta, razão pela qual o argumento e a ordem dos acontecimentos não se inscrevem na estrutura aristotélica para contar uma história. A narração de uma história existe dentro do espetáculo, em quanto às possibilidades que o elenco proporciona ao espectador para

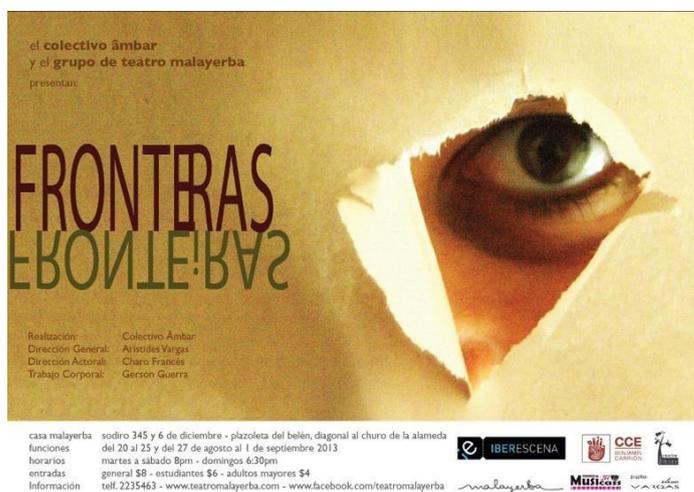
¹³¹ “El teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, [...] algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano. [...] El teatro, como acontecimiento, es un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros, de entidad compleja.”. (DUBATTI, 2011, p. 33-34).

preencher de sentido, livre e subjetivo, os fatos que atravessam as diversas circunstâncias de fronteira na qual os atores e atrizes são colocados.

Ou seja, cada participante da experiência, independente de ser ator, atriz ou público, conta para si mesmo uma história particular, dependendo das associações subjetivas que enlaçam a própria experiência de vida com a experiência do espetáculo. Neste sentido, exercemos a possibilidade de criar um mundo autônomo (real-ficcional) a partir da diferença (memória e alteridade).

¿Qué ves cuando miras? ¿Qué miras cuando hablas de lo que ves?... Duas perguntas para uma cartaz. O que você vê quando olha? O que você olha quando fala do que vê? Essa é a frase que abre o spot publicitário¹³² de rádio, com o qual o **Fronteras/Fronteiras** foi divulgado em Quito. Engraçado parar para ouvi-lo, cinco anos depois, e não se reconhecer completamente naquela voz, mas, ao mesmo tempo, sentir a nostalgia daqueles dias trazidas pelas imagens e pelos sons. Essa nostalgia se devia à mensagem que pretendia convidar ao público a vivenciar uma experiência, que inicialmente pareceria ambígua, mas que na prática estaria situando o espectador como ente participante da encenação.

Figura 29 – Cartaz do Fronteiras, 2013



Arte: Elena Vargas

Fotógrafo: Sandro La Torre

Repensar estas questões como convite ao público significa repensar a especificidade do teatro proposto, segundo a filosofia do teatro concebida por Jorge Dubatti (2011) que aborda o fenômeno desde sua natureza ontológica como acontecimento, através de duas definições que

¹³² Disponível em: <<https://soundcloud.com/colectivo-mbar/fronteiras>>.

delimitam sua especificidade: “uma definição lógico-genética, como acontecimento em triada, e uma definição pragmática, como área de experiência e construção da subjetividade”. (p. 34, tradução nossa).¹³³

A definição lógico-pragmática consiste, para Dubatti, na relação estabelecida entre o convívio, a *poiesis*¹³⁴ e a expectativa. E nesse sentido, interessa-me ressaltar a qualidade do convívio enquanto “reunião de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana. [...]”. (Ibid., p. 35, tradução nossa)¹³⁵.

Isto afirma a diferença de outras artes (como a pintura ou a música) que não precisam do encontro humano para acontecer. A oportunidade de se encontrar com os outros para viver a experiência do **Fronteras/Fronteiras** – tanto para a equipe do projeto, desde o processo criativo, como para o público durante a temporada – multiplica a possibilidade de diálogo e troca, no aqui e agora, dentro de uma sociedade que pondera valores contrários. Desta forma, “o teatro enquanto *acontecimento convivial*, está submetido às leis da cultura vigente: é efêmero e não pode ser conservado” (DUBATTI, 2011, p. 36, tradução nossa)¹³⁶ para a posteridade... só na memória.

A peça já começa com as três *Niñas*, interpretadas por Laura Leal, Jane Santa Cruz e Lílith Marques, que brincam na praça do exterior da casa, sem que saibamos ainda qual é o papel dessas meninas na história. Elas dão as boas-vindas e são o primeiro contato com o público. Nesta primeira parte elas se divertem com a ideia da passagem entre a infância e a adolescência através do surgimento da menstruação.

Na cena seguinte aparece Camila Guilera (Figura 30) na personagem da *Ama de llaves*, personagem que guia o trajeto pela casa e que, através de metáforas, faz compreender ao público que a casa é o “lugar do tempo sem tempo”, onde habitam seres dos quais não

¹³³ “Una definición lógico-genética, como acontecimiento trídico, y una definición pragmática, como zona de experiencia y construcción de subjetividad.” (DUBATTI, 2011, p. 34).

¹³⁴ Contrariamente a Aristóteles, para quem a *poiesis* seria a criação artística e os objetos artísticos em geral, - ou a Heidegger, que involucraria a ação de criar e ou criado, ou seja, a produção,-Dubatti define: “a *poiesis* é acontecimento e no acontecimento, é, por sua vez, o ente produzido pelo acontecimento. A *poiesis* teatral se caracteriza pela sua natureza temporal efêmera [...]. A função principal da *poiesis* não é a comunicação, senão a instauração ontológica: colocar um acontecimento e um objeto para existir no mundo”. (DUBATTI, 2011, p. 38-39)

¹³⁵ “Reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encruzijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana. [...]”. (Idem, p. 35).

¹³⁶ “El teatro en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado.” (DUBATTI, 2011, p.36).

sabemos nem a idade, nem a procedência; um lugar em que as únicas certezas são “a improbabilidade e o desejo de estar do outro lado do umbral”.

Figura 30 – *Ama de llaves*, 2013



Fotógrafa: Tamiana Naranjo

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

Rubén Dario Romero Valdéz e Ixchel Castro interpretavam dois desses seres que, junto a outros atores e atrizes, aparecem e desaparecem ao realizar uma série de ações coreográficas nas janelas da fachada da casa - cena que é vista pelo público desde o exterior (Figura 31).

Figura 31 – *Cena das janelas*, 2013



Fotógrafa: Tamiana Naranjo

Fonte: Colectivo Âmbar

Abel Toledo e Julia Vargas (Figura 32), atores convidados e alunos do Laboratório Malayerba, realizam a imagem do banheiro (aquela que foi baseada no sonho descrito no

tópico “Improvisações”, neste capítulo). Essa cena é o momento da passagem do público para o segundo andar, após presenciar as duas cenas correspondentes ao primeiro andar.

Figura 32 – Imagem do banheiro, 2013



Fotógrafa: Tamiana Naranjo

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

A primeira delas, a cena *voyeur* do *Acosador* e da *Acosada*¹³⁷, personagens interpretadas por Sandro La Torre e Natalia Durán, o público pôde assistir a uma cena de assédio sexual através de pequenos buracos nas paredes do quatinho de papel, construído na sala de recepção da Casa Malayerba. A segunda cena contava as histórias dos avós. Para isso, cada grupo de espectadores foi novamente dividido em três micro espaços, para escutar a narração dos netos e netas (Líliith Marques, Gonzalo Alfonsin, Ixchel Castro e Rubén Dario Romero Valdéz) que recuperam o passado dos seus ancestrais para compreender por que estão aqui.

¹³⁷ Acossador e Acossada.

Figura 33 – Cena das aduanas, 2013



Fotógrafa: Tamiana Naranjo

Fonte: Colectivo Âmbar

Milena Flick interpretava uma *Viajante de las aduanas* (Figura 33), cena que contava com a atuação de Sandro La Torre e Gonzalo Alfonsin e que se passava na sala central do segundo andar. Nesta cena eram questionadas as categorizações humanas de identificação e pertença a um lugar, assim como as situações de humilhação típicas dos espaços de trânsito nacional e internacional.

Simultaneamente, e com os três grupos de público transitando pela casa, aconteciam mais três cenas nesse mesmo andar. Uma delas se desenvolvia no camarim, onde uma *Mãe* arrumava uma das *Niñas* antes de uma apresentação artística, transferindo-lhe seus traumas de infância ao exigir que a menina fosse a melhor dançarina.

Na cozinha, a outra *Niña* caminhava para a janela, ao tempo que escutamos a discussão entre um casal e sua iminente separação. Aparece outra *Mãe*. Ela entrega para a menina seus documentos de identificação mais importantes, como se deixasse o próprio destino nas mãos dela¹³⁸.

Paralelamente, a terceira cena acontecia em outra sala da casa com um ambiente de festa. *Sofia* (Daniela Chávez), *Renata* (Camila Guilera) e *Andrés* (Sebastián Eddowes) se

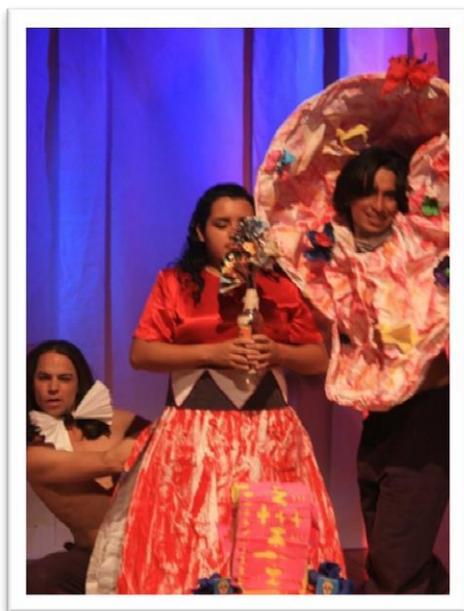
¹³⁸ As cenas entre a Mãe e as Niñas são rotativas, dependendo do público que estivesse transitando pelos espaços da casa. De forma que os espectadores poderiam ver a cena com Milena Flick, Laura Leal, Natalia Durán, Jane Santa Cruz ou Lílith Marques. As vozes do casal são interpretadas por Sebastian Eddowes e Daniela Chávez.

seduziam entre si enquanto conversam sobre música, literatura e filosofia, arriscando-se a quebrar as estruturas de um relacionamento heteronormativo.

Uma vez terminado o percurso pelo segundo andar, o primeiro público era recebido por dois *Modelos* de funerária, personagens representadas por Gonzalo Alfonsin e Rubén Darío Romero Valdéz, que entravam em cena com a leitura de epitáfios aleatórios. Num intervalo de seis minutos, entre um grupo e outro, o segundo e terceiro público eram conduzidos à sala de teatro, através da *Ama de llaves*.

Na cena seguinte (Figura 34), *Casi Muerta*, personagem de Ixchel Castro, era vestida para seu funeral pelos *Modelos* que ofereciam, em tom de comédia, interessantes combos para a morte de amigos e familiares. A referida personagem acorda porque não estava realmente morta - é uma mulher alcoólatra, que na linha entre a vida e a morte, aproveita a confusão para criticar as dinâmicas de consumo do sistema neoliberal. Esta cena deveria durar o tempo que os espectadores levassem para chegar e começar a última parte da viagem no palco do Teatro Malayerba.

Figura 34 – Cena de *Casi Muerta*, 2013



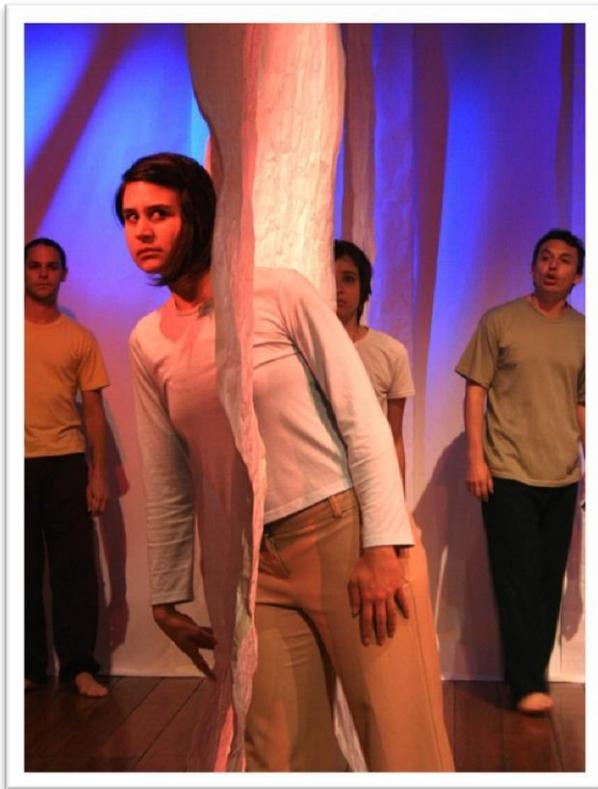
Fotógrafa: Tamiana Naranjo

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

As cenas subsequentes são a continuação e finalização das fronteiras que eram expostas nos dois outros andares da casa. O cenário e a plateia conformavam uma intervenção total da sala, construída com papel branco (*white box*), dividindo o espaço em três partes (*callejones*) com fileiras de papel que, no decorrer das cenas, iam desaparecendo.

Na cena seguinte (Figura 35) as personagens da *Acosada* e o *Acosador* aparecem em cena, cada qual com seus respectivos desdobramentos (Daniela Chávez e Milena Flick/ Gonzalo Alfonsin e Rubén Darío Romero Valdéz). A ação é uma tentativa de aproximação do *Acosador* de uma forma romântica, ao mesmo tempo que revelava que sua atitude se devia ao fato de ter sido abusado pelo pai quando criança. Relativamente, a personagem da *Acosada* foge constantemente dos ataques e ações violentas perpetradas por eles.

Figura 35 – Cena dos *callejones*, 2013



Fotógrafa: Tamiana Naranjo

Fonte: Colectivo Âmbar

Na cena seguinte era revelado que os seres que habitam a casa são seres colecionados pela *Ama de llaves*, achados pelos cantos do mundo, sozinhos e em diversas situações, pois a

casa é um lugar itinerante entre o espaço e o tempo: “Não somos seres de cicatrizes. Somos compostos de ecos, poros, feridas abertas com sangue jorrando aos borbotões – fendas, enfim, por onde viajamos. Seres dessa casa sem sombra, navegantes.” (FRONTEIRAS, 2013, p. 39).

Como continuação, tem-se uma cena na qual *Andres*, personagem da festa, discursava sobre as ilusões construídas por um deus, que impõe as regras da moral e da sexualidade, e a necessidade de se quebrar essas fronteiras para deixar de sentir a angústia. A essa ação se segue outra, a da *Acosada*. Nela é revelada a dor das mulheres, dor herdada de geração em geração, deixando árvores genealógicas cheias de medo e vergonha de “Ser Feminina”.

Já na cena seguinte, apareciam três *Abuelas*, interpretadas por Jane Santa Cruz, Laura Leal e Lílith Marques, que davam um depoimento sobre sua vida e deixavam conselhos para os netos e netas que não poderiam acompanhar mais. Após essa cena, os três *Viajantes de aduanas* questionam a noção de territorialidade, a nação, o passaporte, afirmando o sentimento de não pertencimento a lugar nenhum e a necessidade de ter liberdade como os pássaros, sem ter que se definir em conceitos ortodoxos e fixos.

Chegando quase no final do espetáculo, apareciam as três *Maestras*¹³⁹ de ballet, personagens de Camila Guilera, Ixchel Castro e Natalia Durán, que através da crueldade disfarçada de disciplina, impunham a forma “correta” de ser artista para as *Niñas*, que, imbuídas do desejo de se tornarem dançarinas, prosseguem o treinamento até cair no chão, vencidas pelo cansaço.

Ao se recuperarem, começam a se interrogar sobre outras possibilidades, sonhando com poder voar e se iludindo com um futuro no qual suas filhas seriam do ar. Nessa cena as crianças procuram se encontrar através das telas de papel (Figura 36).

¹³⁹ Professoras.

Figura 36 – Cena final das *Niñas*, 2013

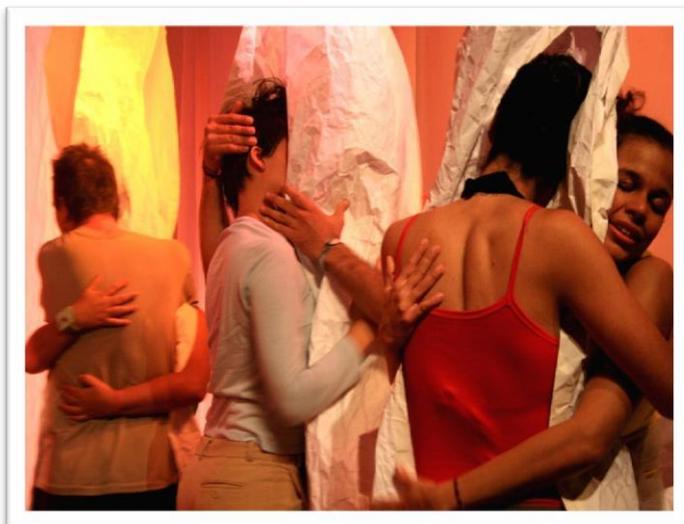


Fotógrafa: Tamiana Naranjo

Fonte: Colectivo Âmbar

Na cena final (Figura 37), todas as fronteiras de papel do cenário são finalmente derrubadas, permitindo o contato físico direto entre atores, atrizes e o público. Uma música, interpretada ao vivo, encerra o espetáculo falando da necessidade de atravessar as fronteiras individuais e coletivas para se encontrar com outros-outras e inventar outro mundo possível.

Figura 37 – Cena final do espetáculo, 2013



Fotógrafa: Tamiana Naranjo

Fonte: Colectivo Âmbar

Assim é finalizada a experiência do **Proyecto Fronteras**. Mas ainda tínhamos a pós-produção e uma nova experiência para viver: o Festival de Teatro de Manta, para o qual fomos convidados. Viajamos para a costa equatoriana com a vivência à flor da pele. Naquele lugar tivemos muito mais desafios, encontros, desencontros, felicidade e ensaios de despedida. O relato desta experiência ultrapassa o recorte desta dissertação.

3.5 CASA LA MARISCAL

Em minha primeira experiência com o jogo de búzios no Brasil, a Mãe de Santo me disse que meus caminhos estavam abertos para a mudança e que minha vida não aconteceria em um lugar só, que de alguma forma estaria sempre em estado nômade. A partir desse momento, recontei os lugares onde morei e que me fizeram ser o que sou. Várias são as canções que me identificam com a ideia de ser essa metamorfose ambulante, como um caracol que carrega sua casa e marcha para outro lugar. Isto não é mais que uma reverberação de quem sempre precisou sentir que pertencia a um lugar - até que descobriu que poderia ser seu próprio lar em todos os lugares que desejasse.

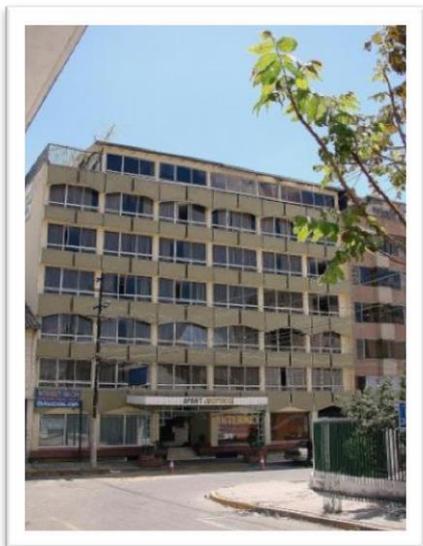
Ultimamente por óbvias razões, tenho revisitado o álbum de fotografias do **Colectivo Âmbur**. É difícil se distanciar, pretender que aquilo é apenas uma imagem, pois essas fotos constituem um mapa afetivo, a bússola que dirige o trânsito desta *caracola*¹⁴⁰ andante. E aparecem outros tempos e outras casas. Difícil não sentir saudade. Surgiram, então, algumas perguntas e resolvi fazer uma postagem nos *stories* do Instagram: quantos lugares são possíveis chamar de casa e de quantas dessas casas é possível se ter saudade? Como você saber se a casa em que se habita é realmente sua, ou se o lugar no qual só está de passagem é um lar em potencial?

Tudo isto para dizer que a Casa La Mariscal é uma desses lares que deixa saudades, ainda que estivéssemos de passagem. Isso porque aquele espaço guarda memórias de uma etapa marcante de quem fizera parte do **Proyecto Fronteras**.

¹⁴⁰ Sinônimo de caramujo. Embora não exista a palavra *Caracola* no idioma português, assumo a licença poética que permite o uso da palavra no sentido metafórico e sob o significado que tem no idioma espanhol: *1. f. Concha de un caracol marino de gran tamaño, de forma cónica, que, abierta por el ápice y soplando por ella, produce un sonido como de trompa./ 3. f. Ar. Caracol terrestre de concha blanca.* Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=7OO5est>>. Acesso em: 7 de abr. 2018.

Trata-se de um apartamento, localizado nas ruas Robles E2 e 07 Paez, no bairro antigo La Mariscal, centro de Quito. No último andar, moramos durante os três meses que durou a experiência. E se a dona tivesse estado no momento que deixamos de morar ali, provavelmente teria pedido algum pagamento extra pela louça que quase não sobreviveu à passagem do furacão âmbar.

Figura 38 – Prédio de La Mariscal



Fonte: Internet

Figura 39 – Vista do apartamento La Mariscal

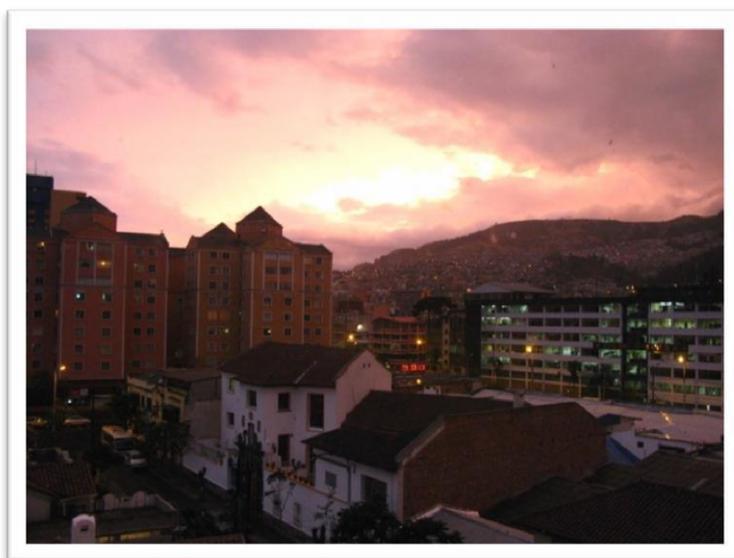


Foto: Ixchel Castro

Fonte: acervo Colectivo Âmbar

Na imagem que temos mais acima (Figura 38) podemos ver o prédio do apartamento que habitamos - outro espaço metafórico de acolhimento cotidiano, assim como as ruas que diariamente registraram nossos passos a caminho do teatro, da padaria ou de alguma noite de festa.

Na imagem seguinte (Figura 39), a paisagem que dava suporte aos poucos momentos de solidão, após horas de convivência e de trabalho compartilhado. Diante dela, passaram emoções e pensamentos, discussões, os silêncios e os beijos de uma etapa que agora, cinco anos depois, não volta mais. E talvez, falar disto não tenha sentido acadêmico nenhum e, provavelmente, não desejo que o tenha.

A partir deste momento, proponho fazer um percurso por outras lembranças e outros modos de viver na Casa La Mariscal, através do conceito de “comunalidade” desenvolvido por Jaime Martínez Luna¹⁴¹, pois foi necessário tentar compreender o significado de ser uma comunidade para viver o acontecimento como experiência e não como acidente. Isto porque era a primeira vez que doze pessoas do Âmbar, completamente diferentes umas das outras, compartilhariam um tempo muito mais longo do que de costume.

O que tento dilucidar neste tópico, e os labirintos que uma reflexão assim representa, é: como conseguir que doze pessoas de diferentes lugares da América vivam juntas e se organizem para criar artisticamente, livrando-se das vicissitudes da vida cotidiana e compreendendo a diversidade cultural que cada um-uma carrega na própria história de vida? Questões que, inevitavelmente, vão se ver refletidas na forma de compartilhar uma casa.

Como disse no segundo capítulo, e como pode se confirmar no primeiro, 2013 foi um ano sumamente movimentado para o **Colectivo Âmbar**. Foi justamente nesse período de morar juntas e juntos que se quebrou o sentido romântico do coletivo. Isto porque é muito mais simples encontrar esse amigos de utopia teatral durante duas ou três semanas por ano, a ter que conviver com eles por três meses - nos quais, literal e metaforicamente falando, o único momento que não compartilhávamos era a ida ao banheiro.

De qualquer forma, tudo isso tinha sido nossa escolha e era maravilhoso. Era o sonho que queríamos viver e estávamos ali, realizando-o. A questão, como em todo relacionamento,

¹⁴¹ Antropólogo mexicano, investigador e músico zapoteco de San Pablo Guelatao, Ixtlán, Oaxaca. Tem sido um destacado promotor cultural da Serra Norte Oaxaqueña. Reconhecido na sua luta pela defesa do território e dos recursos naturais das comunidades serranas. Fundador da associação civil Comunalidad, cujo papel tem sido preponderante nos movimentos sociais e políticos para a afirmação indígena e de sua autonomia. Pioneiro nos projetos de comunicação audiovisual indígena. Algumas das suas publicações são: “*Eso que llaman comunalidad*” (2010), “*Comunalidad y Desarrollo*” (2003) e “*Guelatao: ensayo de historia de una comunidad serrana*” (2006).

é que começamos a ver nossos defeitos, as manias, as fobias, o jeito de fazer ou de não fazer os deveres. As formas particulares de sermos atentos e amorosos uns com os outros vieram à tona, assim como, as diferenças culturais e a necessidade de lidar com a quase inexistência dos momentos individuais.

A “comunalidade” é uma forma de ser e estar no mundo. Não é possível dizer que é uma ideologia porque ela não é produto de um construto teórico, nem pode se definir com a especificidade do conhecimento acadêmico colonial, ao ser o modo de organização social e política dos povos originários da serra de Oaxaca, México. Neste sentido, a “comunalidade”, como termo acunhado em 1979, e com objetivo de “explicar o agir e as razões que expõe e exercita uma comunidade” (MARTÍNEZ, 2010, p. 110), traz um exemplo de sabedoria e autonomia para o mundo a partir de uma alternativa de organização social, fora do sistema capitalista, e que reconhece as fortalezas da própria identidade para demonstrar que é possível viver em comunidade com respeito e justiça.

Um pouco da Argentina, Brasil, Costa Rica, Equador, Peru e México, estava sendo representado em um só espaço de encontro de artistas alternativos. Sabemos que nos nossos corpos carregamos séculos de dor, velhas ancestralidades que ainda respiram em nós; que para além das histórias oficiais, escritas por conveniência, a resistência dos povos persiste porque os mesmo têm a capacidade de se reinventarem e reafirmarem mesmo quando estão em situação de exclusão. A Comunalidade diz:

Somos o oposto da individualidade, somos território comunal e não propriedade privada; somos *compartencia*¹⁴² e não competência; somos politeísmo, não monoteísmo. Somos intercambio, não negócio; somos diversidade, não igualdade, ainda que em nome da igualdade se nos oprima. Somos interdependentes, não livres. Temos autoridades, não monarcas.” (MARTÍNEZ, 2010, p. 17, tradução nossa).¹⁴³

E é nessa utopia que nós também queríamos viver. Utopia ou loucura? Para os povos originários já é realidade. Para nós, seres humanos inseridos na lógica do capital, apenas um exemplo do que poderíamos ser como sociedade. Nesse sentido, meu objetivo não é encaixar a vivência da Casa La Mariscal como se fosse um exemplo de “comunalidade” porque, evidentemente, não tem como ser, mas é um marco de possibilidade pela qual tentamos nos organizar.

¹⁴² Refere-se a compartilhar

¹⁴³ “Somos lo opuesto a la individualidad, somos territorio comunal, no propiedad privada; somos compartencia, no competencia; somos politeísmo, no monoteísmo. Somos intercambio, no negocio; diversidad, no igualdad, aunque a nombre de la igualdad también se nos oprima. Somos interdependientes, no libres. Tenemos autoridades, no monarcas.” (MARTÍNEZ, 2010, p. 17).

A noção de “comunalidade” parte do princípio de que um único critério não atende às diversas e múltiplas realidades. E na tentativa de compreender a experiência do **Proyecto Fronteiras**, percebo que ao longo do trajeto do **Colectivo Âmbor** não só convivemos com a diversidade de culturas, como também criamos uma cultura compartilhada, de onde decorre nossa capacidade de persistência. Neste trajeto, o esteio dessa pesquisa é o entendimento de que “temos nossa própria cultura e nela devemos encontrar os conceitos que nos expliquem, do contrário, simplesmente seremos o que os outros afirmam que somos, sem que sejamos isso que dizem que somos.” (MARTÍNEZ, 2010, p. 18).

Sou completamente consciente de que nossa experiência é de outra ordem e, como tal, é preciso pensar desde um eixo fundamental que particulariza nossa convivência dentro do **Proyecto Fronteiras**: a alteridade. No entanto, é possível pensa-la do ponto de vista da “comunalidade” como ensaio de outras possibilidades de existência. Neste caso, a artística.

Sobre a alteridade, teóricos de diversas áreas, como Emmanuel Levinas, Mijail Bajtin, Roger Bartra, Tzvetan Todorov, Jaques Derrida, Enrique Dussel, entre outros, têm estudado o fenômeno e construído suas teses para tentar compreender a existência do outro na relação dialética com o eu ao longo da história e nos contextos que envolvem a necessidade de se reconhecer naquele que é diferente e validar o próprio processo de subjetivação e coexistência no mundo. Aquilo que Lacan (1966) reconheceria também como processo de identificação, no estádio do espelho.

O sentido da alteridade que procuro como pesquisadora e artista na experiência de criação do **Proyecto Fronteiras** diz respeito ao reconhecimento do outro ante a diferença. Porém, uma diferença na qual eu preciso aprender a me comunicar com esse outro porque a presença e a cultura que essa pessoa representa me atravessa e me modifica. Pensar outros e outras enquanto sujeitos feitos de diferenças culturais convivendo no **Proyecto Fronteiras**; pensar outros-outros no presente enquanto memórias subjetivas, transformadas após cinco anos de experiência.

Um outro que somos nós mesmos! Porque no caso do espetáculo também não se tratava de contar sobre os outros como seres distanciados, mas de contar a experiência desses outros que fazem parte de nós mesmos e que enriquecem nossa percepção do mundo ao expandir nosso território afetivo, artístico, simbólico, cultural e humano. E tudo isso também foi maturado ao longo dos dias que vivemos juntas e juntos na Casa La Mariscal.

Para começar a morar juntos, precisávamos de alguns parâmetros básicos. O apartamento contava com uma sala-refeitório, três quartos, uma cozinha, quatro banheiros e um terraço. Este lugar foi descrito, em tom de brincadeira, como um espaço para vivermos algum tipo de Big Brother¹⁴⁴.

A casa também era um espaço de criação onde as reuniões de produção eram realizadas, os textos eram ensaiados e os momentos de festa e diversão promovidos, como podemos apreciar nas imagens que se seguem.

Figura 40 – Noite de convivência da sala, 2013



Fotógrafa: Natalia Fonseca

Fonte: acervo do Colectivo Âmbar

¹⁴⁴ Aquele programa internacional que ninguém gosta, mas que todo mundo conhece. Aí é visível uma referência a questões que rejeitamos como artistas, mas que estão inseridas no nosso contexto da era global. Porque até uma brincadeira pode ser o reflexo da sociedade que nos permeia.

Figura 41 – Ensaio do texto na cozinha, 2013



Fotógrafa: Natalia Fonseca

Fonte: acervo do Colectivo Âmba

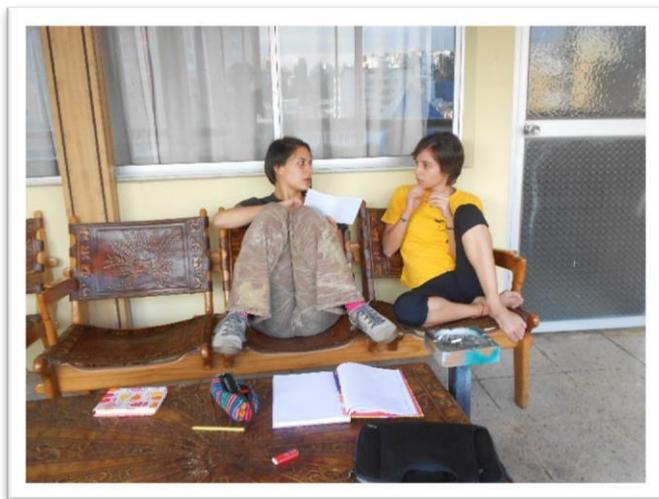
Figura 42 – Quarto em um dia qualquer, 2013



Fotógrafa: Ixchel Castro

Fonte: acervo do Colectivo Âmba

Figura 43 – Reunião de desenho do figurino, 2013



Fotógrafa: Ixchel Castro

Fonte: acervo do Colectivo Âmbar

A divisão na ocupação dos cômodos foi livre e levou em conta as relações interpessoais que existiam na época, o tamanho dos três quartos e os espaços disponíveis em cada um deles (6, 4 ou 2 pessoas).

A organização da casa foi feita a partir de uma assembleia¹⁴⁵ na qual se decidiu por um cronograma geral e pela aplicação de um sistema de funções que dividiria, igualmente, as atividades cotidianas de manutenção de uma casa. Mediante a divisão de equipes para as compras do mercado, para a produção de alimentos (café da manhã e jantar), para limpeza da cozinha e dos banheiros, conseguimos organizar o trabalho em comum garantindo assim, o bem-estar do grupo. Já a organização e limpeza dos quartos eram de responsabilidade pessoal.

Um detalhe importante é que nem todos tinham as mesmas habilidades para os afazeres domésticos. Alguns, inclusive, nunca haviam tido a responsabilidade de realizar atividades de limpeza ou cozinha em outros momentos da vida. Essa questão nos colocou em uma atitude de cooperação, instaurando uma disponibilidade para situações de ensino ou de aprendizagem.

Outro aspecto relevante, refere-se ao respeito à diversidade das personalidades que iam se revelando com a convivência como, por exemplo, a solidariedade para acolher ou preparar

¹⁴⁵ “Instancia de participação precisa e cristalina [...]. Máxima autoridade da comunidade”. (MARTINEZ, 2010, p. 48). Espaço coletivo de representação nas comunidades. Participam chefes de família, mulheres, trabalhadores, todo mundo tem direito de participar. Se faz uso do consenso ou do *mayoriteo* (se refere à opinião da maioria, dependendo do caso).

um chá quando alguém ficava doente ou estava emocionalmente fragilizado. Esses valores¹⁴⁶ produziram uma coesão natural no grupo, fortalecendo a amizade e criando alianças entre os pequenos territórios que cada um-uma representava. Nesse sentido, a convivência cotidiana produz laços que são muito difíceis de serem quebrados.

No entanto, nada é perfeito. E na evolução do processo, o cansaço também foi se evidenciando e atingindo picos de tensão e preocupação por detalhes que, em outro momento, não teriam abalado a dinâmica grupal. Acredito que poderíamos ter evitado algumas dificuldades se naquela etapa fossemos mais maduros e maduras ao lidar com problemas que aconteciam à distância, e sobre os quais não tínhamos nenhum controle. Faltou ao grupo a perspicácia para ver que aquilo que nos irritava no outro poderia ser reflexo do que não queríamos reconhecer em nós. E eu poderia dar muitos exemplos dos processos individuais que atravessamos na coletividade, mas tal relato foge aos objetivos de uma pesquisa acadêmica, ainda que na escrita performativa tenha certa permissibilidade.

Os instantes de felicidade sempre são os mais lembrados, justamente porque dão conta das vitórias. Porém, são os momentos de conflito e suas resoluções, que determinam a continuidade ou não de um grupo.

Após a experiência do *Fronteras/Fronteiras*, sete pessoas da equipe continuaram trabalhando nos projetos do **Colectivo Âmbar** enquanto outras cinco, ao longo dos anos subsequentes, decidiram se afastar temporariamente ou por completo.

Para felicidade do coletivo, as dificuldades de relações pessoais não foram levadas para cena. E isso permitiu um resultado honesto.

¹⁴⁶Na “comunalidade” existem alguns valores que regem a convivência: cooperação, reciprocidade e solidariedade.

Figura 44 – Jantar grupal



Fonte: acervo Colectivo Âmba

Na imagem anterior vemos a equipe completa do **Colectivo Âmba** participante do **Projecto Fronteiras**: da esquerda para a direita, Milena Flick, Sebastian Eddowes, Daniela Chávez, Rubén Dario Romero Valdéz, Laura Leal, Gonzalo Alfonsin, Sandro La Torre, Lílith Marques, Camila Guilera, Ixchel Castro, Jane Santa Cruz e Natalia Durán.

A Figura 44 cristaliza uma das primeiras noites de jantar coletivo, de divisão igualitária da comida, das equipes rotativas em funcionamento, da tentativa de fazer funcionar nossa pequena comunidade. A cozinha era um espaço completamente revelador. Com certeza, o lugar mais frequentado da casa e onde ocorreram fatos importantes. Nessa cozinha, muito se discutiu a entrada de Gonzalo Alfonsín no projeto; durante três noites foram compartilhadas as histórias de vida dos nossos avós; chamadas, via Skype, foram feitas para familiares e amigos que estavam em outros países; bebeu-se café, vinho e cerveja; músicas de trova latino-americana e sucessos do rock brasileiro foram cantadas; vídeos e filmes foram assistidos, com direito a pipoca queimada; os sucessos de cumbia, salsa e reggaeton foram dançados; as diversidades gastronômicas ficaram evidentes; os textos do **Fronteras/Fronteiras** foram estudados; as diretrizes de funcionamento do coletivo foram discutidas e escritas; a mudança da figura de gestão e produção centralizada para a formação do Núcleo Âmba foi anunciada.

Neste ponto preciso da pesquisa, tenho mais questões que respostas; mais reflexões que certezas - pois tentar compreender o funcionamento da alteridade, personificada em doze pessoas específicas, é um processo de grande fôlego no meio de uma história coletiva que continua se escrevendo.

3.5.1 EPÍLOGO DA “CASA”

Um primeiro olhar sobre a existência da Casa Malayerba e da Casa La Mariscal como espaços físicos e metafóricos na realização do **Proyecto Fronteiras**, me permitiu vislumbrar o funcionamento das casas como lugares que acolheram as necessidades territoriais, simbólicas e criativas do grupo de âmbares que participamos do projeto, assim como a interação com esses espaços em tanto territorialidades possíveis no nosso mapa criativo e afetivo, construído ao longo de três meses de moradia em Quito.

No entanto, também é interessante pensar que a ideia de casa não se circunscreve só à perspectiva metafórica deste capítulo ou ao recorte da pesquisa. Para Bachelard “é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”. Porque a casa é o nosso canto no mundo” (BACHELARD, p.24, 1988).

Dada a circunstância de ser sinônimo de acolhimento, cuidado e proteção, a casa apresenta infinitas possibilidades de existência e significação para quem vê nela outras formas de ser e estar no mundo; neste sentido, o contexto histórico, social e político também exercem certo nível de influência.

A casa carrega significações distintas entre os nossos grupos mestre e o **Colectivo Âmbar**. Ambas as gerações precisamos de uma casa, mas precisamos dela de formas distintas, pois a casa não é apenas uma figura poética do espaço, e sim um reflexo do mundo interno que habitamos tanto individual como coletivamente:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre em nossos devaneios, ela é um grande berço (BACHELARD, p.26, 1988).

É importante lembrar que grupos de Criação Coletiva como La Candelaria, Yuyachkani e Malayerba, surgiram na margem de crises políticas e conflitos sociais na segunda metade do

século XX no sul da América. Entre ditaduras e guerras civis, os grupos de teatro se erigiram como espaços vitais de criação, de sobrevivência, e como atitude política diante da realidade da qual formavam parte.

Na experiência deles a obtenção de uma casa ou espaço sede marca um momento importante na história e desenvolvimento de cada um dos três grupos mencionados, pois as dinâmicas de trabalho mudaram e novas possibilidades de projeção surgiram.

O fato de ter um espaço próprio onde se reunir, trabalhar, criar, era a afirmação de que o projeto de grupo estava funcionando e que poderia se consolidar por vários anos mais. Isto também era reflexo de uma ideologia de luta que mobilizou as artes naquela época.

Lembro-me de uma conversa com Ana Correa no ano de 2011, na qual ela explicava que o trajeto do seu grupo era como um relacionamento amoroso, no qual você vive o presente sem pensar no futuro, mas que no caso de Yuyachkani o que tinha acontecido é que quando olharam para trás, já tinham passado quarenta anos e continuavam juntos.

É nesse nível que a casa do grupo se transforma em mais um elemento que estrutura ele como espaço de pesquisa, intercâmbio e recepção de outros artistas, assim como espaço de formação de novas gerações de criadores cênicos. O *Âmbar* é um exemplo dessas reverberações.

No caso de *La Candelaria*, a chegada ao casarão do bairro do mesmo nome trouxe a sistematização do trabalho criador e administrativo do grupo, pois estabeleceu uma dinâmica democrática que se mantém até hoje. A disciplina da vida em grupo através do treino conjunto, a divisão de trabalho de gestão e produção, o espaço de laboratório contínuo voltado para o processo criativo e a convivência diária na hora do almoço, são só algumas das atividades que se consolidaram com a existência de uma casa como espaço cotidiano de compartilhamento.

A casa do grupo *Malayerba* chegou só após algumas décadas de trabalho e com ele uma reviravolta no grupo. Um lar para um grupo multicultural vindo de situações de desarraigo converteu-se na oportunidade de ter um lugar de pertença física ao que simbolicamente já era um lar, ou seja, o grupo mesmo. Assim que o teatro enquanto edifício é uma casa em potencial, um espaço de resguardo humano no qual todos os sonhos são realizáveis. Se não fosse assim o **Projecto Fronteiras** não teria acontecido.

Faço uma abordagem geral sobre a ideia de casa em cada um dos grupos¹⁴⁷, para tentar explicar a forma na qual um espaço físico e tangível se converteu em um símbolo que consolidou os projetos de Teatro de Grupo e da Criação Coletiva, dando continuidade ao trabalho mediante o compromisso com o teatro e a sociedade.

Neste sentido, a “cultura de grupo” da qual Aristides Vargas fala na carta enviada para a abertura do FITLÂ Brasil 2015¹⁴⁸, nos permite perceber que o Teatro de Grupo é resultado de um projeto no qual a vida criativa e a vida pessoal caminham juntas. Ética, utopia, persistência da memória e alteridade estão presentes na figura da casa como metáfora e espaço poético.

Já no caso do **Colectivo Âmbar** a casa se apresenta de uma forma diferente. Ainda quando compartilhamos o sentido da casa como espaço vital, nós precisamos de uma casa em cada lugar que visitamos.

Isto significa que a casa é um espaço para nos manter unidos na temporada que existimos presencialmente uma vez por ano; talvez por isso que a proposta de **Fronteras/Fronteiras** sobre a casa que voa, seja um reflexo da nossa própria configuração como coletivo.

Entendemos que as nossas sempre serão casas de trânsito, espaços de resguardo e de atravessamento, espaços nos quais geramos memória, mas nunca espaços nos quais possamos existir no futuro. Existiremos no futuro da lembrança, na qual reconstruímos os momentos vividos nas casas que visitamos no Peru, Colômbia, Brasil, Costa Rica, Equador e México. Aquelas casas que pertencem e não pertencem aos âmbar, porque a casa somos nós mesmos.

O País Âmbar existe cada vez que os âmbar se reúnem, e a casa é uma metáfora do espaço de acolhimento que nos abraça em conjunto, que nos permite a troca íntima e sensível para além da criação. Mas o fato de ser uma rede latino-americana surgida na geração que marca a transição do analógico ao digital traz como resultado a incorporação da casa como um lugar móvel, como um estado interno, como um ponto de reunião dentro do trânsito que implica a vida no **Colectivo Âmbar**.

Entre os grupos mestre da Criação Coletiva e o Âmbar existe uma diversidade enorme de paralelismos possíveis devido aos caminhos escolhidos, mas também é importante trazer à

¹⁴⁷ Para obter mais informação é possível pesquisar nos sites de cada agrupação ou no site do Instituto Hemisférico de Performance e Política: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt>

¹⁴⁸ A carta está disponível no Capítulo 2, assim como, no idioma original nos Anexos desta dissertação.

tona as diferenças marcadas pelo tempo e contexto, para a compreensão da história e experiência de cada um.

Os tópicos desenvolvidos ao longo deste terceiro capítulo constituem o registro da experiência de criação coletiva do **Proyecto Fronteiras** com o objetivo de compartilhar detalhes do processo criativo interligado à convivência de doze pessoas, culturalmente diversas, em um mesmo espaço e tempo, como elementos determinantes do resultado cênico, que reflete a existência e trânsito de fronteiras em diferentes âmbitos da existência humana.

Trata-se do primeiro espetáculo do **Colectivo Âmbar**, que contou com a participação da maioria dos países que formam parte dele, trazendo a necessidade de experimentar como seria traspassar os limites geográficos mediante um processo artístico específico que derivou na consolidação da rede de afetos que somos hoje. Os afetos são políticos. A arte também.

3.5.2 CONFISSÕES DO CANTO QUE SE HABITA

Um novo exercício após ter virado tentativa de polifonia, de ter mergulhado em lembranças coletivas... Pediram para que falasse de mim, que desse algumas coordenadas para me localizar no meio do caminho que percorremos nestas páginas.

E eu só posso dizer que estou aqui, como sempre estive; sempre diferente, sempre em processo, mas sempre aqui. Reconhecer esse meu trajeto é também me conhecer novamente, colocar algumas luzes em lugares que antes não conseguia enxergar.

Se bem no Capítulo 1 desta dissertação faço referência à minha chegada ao **Colectivo Âmbar** durante o encontro com Yuyachkani em Lima no ano de 2011, o ano 2012 firmou meu compromisso com o Âmbar, ao me identificar com a poética artística e princípios filosóficos do grupo Malayerba. Daí que o Capítulo 2 seja o momento menos objetivo da dissertação inteira, ao abordar os princípios que configuram as bases do Colectivo Âmbar, ou pelo menos, as questões que para mim fazem sentido e guiam minha criação cênica.

No entanto, 2013 foi o ano que me salvou; dois grandes acontecimentos de reconfiguração após tempos de catástrofe pessoal. O primeiro, uma viagem de três meses pelos países da América Central, começando na primeira edição do FITLÂ na Costa Rica, acompanhada dos meus companheiros e companheiras criativas da época (Oxígeno Teatro e Areíto Arte Acción). Com isto, a delegação mexicana do Âmbar começava existir de fato.

O segundo acontecimento é o **Proyecto Fronteiras**, residência de criação com o Grupo Malayerba no Equador. Se para esse momento o Colectivo Âmbur já tinha se tornado em parte importante do meu andar, foi nesse ano que se tornou um ponto principal do meu agir artístico e humano, trazendo as transformações que motivaram a escrita desta pesquisa.

Gostava de dirigir, de escrever, de pesquisar, de produzir, mas tinha perdido a vontade de estar em cena -me parecia um lugar estranho- ainda que minha vida toda girasse em torno à existência dela. De forma intuitiva e paralela, tinha me convertido em performer e pesquisava a arte ação porque era outro jeito de me posicionar artística e politicamente, uma contra insurgência sobre mim mesma e outros olhares.

Já em Quito, no encontro que decidiria os primeiros passos do processo de criação, eu disse que não sabia como iria acontecer para mim, porque na escrita tudo bem, mas me sentia completamente inútil em cena. Lembro-me de um silêncio. A verdade é que eu sabia que voltar para cena era necessário.

A cada fala nesse encontro, percebi que cada um de nós estava ficando nu com seus medos, e que esses demônios teriam de ser enfrentados por cada um-uma de nós ao longo dos três meses que moraríamos e trabalharíamos juntos. Esses medos pessoais conformariam também as fronteiras que teríamos de encarar coletivamente.

Ao longo desses meses, comecei a acreditar que o nome dos projetos está ligado aos desafios que virão com sua realização, assim que “tenha cuidado com o que pede porque pode ser tornar realidade”. Quer fronteira? Vai ter fronteira!

Arístides e Charo souberam ler os elementos criativos que era preciso conectar em cada uma, cada um de nós. No meu caso, me guiaram para uma das experiências mais desafiadoras e prazenteiras que tive oportunidade de viver.

Desafiadora no sentido de me sentir exposta e ter que abrir a caixa de pandora, escutar meu medo de habitar a cena gritando no meu ouvido, ao tempo que meus mestres me incentivavam para continuar. A insegurança e a dúvida estavam aí, precisava confiar em mim.

O processo como dramaturga foi muito intenso ao precisar reunir todas as vozes e selecionar o que seria dito, ao ter que escolher dentre todos os rascunhos e histórias compartilhadas o que seria encenado. No entanto, a possibilidade de mergulhar no processo desde a partir da escrita da cena era um exercício de liberdade. Permiti que a intuição agisse por mim, para que o intelecto fosse usado apenas nas estruturas e o coração continuasse sendo o motor criativo dessa escrita rizomática, colaborativa.

Nesse trajeto descobri minha escrita como um espaço que surge caoticamente e no qual a utopia sempre é geradora de situações que nunca aconteceram, que aconteceram parcialmente, ou que aconteceram mesmo, mas que poderiam ter acontecido de outra forma. Uma escrita nostálgica, na qual algum suspiro de felicidade se instala como sensação interna para além do mundo externo. Uma escrita com a fé de que tudo pode mudar a qualquer instante.

Tinha quase 15 anos quando decidi fazer teatro, e foi a partir de conhecer de que conheci a dramaturgia de Arístides Vargas. Dez anos depois tive a possibilidade de trabalhar com o grupo Malayerba. Ainda hoje tento compreender de alguma forma, os pontos de identificação que não consigo entender racionalmente. Talvez seja porque nem tudo precisa ser explicado.

As ideias surgiam na Casa Malayerba, mas as palavras fluíam na Casa La Mariscal. Passei tardes na cama e na sala escutando música, fumando na janela com Sandro e Natalia, fazendo os coros das canções que Gonzalo cantava, conversando com Dani nos poucos momentos que ela estava livre, tentando decifrar as conversas em português das Panaceia (Camila, Lílith, Jane e Milena), brincando com Rubén e Laura, discordando com Sebastián, ou simplesmente escutando o silêncio na espera de palavras para compor a cena.

O mesmo caderno do início ao fim com as anotações do processo, a saudade, as frases inesquecíveis, os momentos observados, os desenhos mal feitos, as mágoas, as conquistas, as manhãs de ressaca, os novos sonhos, as fugas ao parque La Alameda. O mesmo computador de viagem com as fotos do ano inteiro, as estradas descobertas, os amores de passaporte, as performances feitas, os aprendizados quando se está longe de casa (ainda que eu seja minha casa).

Sentia algum tipo de estresse associado ao tempo que tínhamos para criar, mas nunca tive sensação alguma de pressa ou de ter que cumprir com um regime de escrita ou expectativas sobre a qualidade do texto. Nesse sentido, a liberdade criativa foi essencial para que Arístides também pudesse sugerir alternativas que davam redondeza às nossas propostas.

Uma vez começada a temporada de apresentações, a cena dos avós acontecia de uma forma muito amorosa, pois éramos os netos que compartilhávamos as histórias através de um diálogo íntimo, e isso não era dificuldade para mim. Escrever e encenar esses monólogos era também uma forma de abordar a história das migrações da América Latina no século XX, no entendimento de que graças a essas histórias nós existimos aqui e agora.

Outras cenas (Professoras, Mulher assediada, Final) eram um momento de muito desfrute, pois compartilhar o palco com esse grupo de âmbares era a prova tangível de que era possível criar um código criativo em comum a partir das experiências compartilhadas com os encontros do coletivo ao decorrer do tempo; uma forma de comunicação própria dos âmbares na vida da cena.

No entanto minha grande missão como atriz, consistia em sustentar um monólogo de 20 minutos em tom de comédia (eu nem acreditava que poderia ser engraçada), que teria de concentrar o encontro e chegada dos três grupos de público em intervalos de seis minutos entre um e outro. A cena de *Casi Muerta*, era a entrada à sala de teatro e palco principal da Casa Malayerba, no qual todas as situações de fronteira que foram encenadas ao longo da intervenção feita em cada um dos espaços da casa, teriam uma aparente conclusão.

Casi Muerta é a personagem de uma mulher alcoólatra perdida entre a fronteira da vida e a morte, quem vive eternamente apaixonada por um pintor que a abandonou, e que fala algumas verdades ao criticar a hipocrisia das nossas sociedades contemporâneas (o consumo excessivo de bens materiais e as regras de beleza estética impostas aos corpos, por exemplo).

Escrever o monólogo de *Casi Muerta* era obviamente uma forma de expressar minhas perspectivas sobre a confusão do mundo no qual vivemos, cruzando as informações com elementos da cultura mexicana¹⁴⁹ e as situações de fronteiras que estavam sendo trabalhadas na encenação mesma (relação com as personagens das *Niñas*, e com os Modelos da funerária).

Levar para cena aquela personagem enfeitada com papéis de cores ao estilo da festa do dia dos mortos, tem me dado várias lições de interpretação a partir do momento em que Aristides montou a cena, até as novas indicações que recebia dele em cada apresentação, escassos minutos antes do público chegar.

Era estranhamente confuso e divertido subir ao palco para preparar a entrada de *Casi Muerta*, e receber uma nova premissa para ser colocada em prática naquele momento. Às vezes era sobre o texto, outras sobre o movimento, outras sobre a situação da personagem, outras simplesmente eram para ajudar a me libertar dos medos criados na minha mente. Sobre esta prática Arístides refere em entrevista:

[...] me desfaço de muita coisa e escrevo novamente. Inclusive, posso mudar em cada apresentação. Em alguns casos, entrego textos novos antes dos atores entrarem

¹⁴⁹ Como as referências ao relacionamento entre Frida Kahlo e Diego Rivera, o figurino inspirado na vestimenta tradicional de uma mulher do estado de Oaxaca, assim como o consumo de tequila na da personagem como pretexto para discutir com o público

em cena, o qual é um parto para eles; há muita resistência, mas sempre os lembro de que se trata de um jogo (PELAEZ, 2014, p.4.)¹⁵⁰

Cada dia a adrenalina se misturava com o medo e a alegria. Durante cada dia da temporada, experimentei diferentes estados de ânimo antes, durante e depois do desafio cênico, que agora reconheço como um ato criativo que ajudou na reconstrução do meu ser-atriz. Aceitei que ser atriz é mais uma possibilidade no meu universo e que sou tudo o que preciso para estar em cena (conselhos maravilhosos de Charo Francés).

A experiência da montagem de **Fronteras/Fronteiras** terminou para mim com uma crise de alergia na pele. No primeiro mês do processo, tinha me prometido que tentaria regular minhas reações para evitar conflitos desnecessários diante das situações que se apresentavam e para as quais nem sempre estava preparada. Em vez disso, decidi que chorar poderia ser uma alternativa que ajudaria no fluxo das minhas emoções (como se elas pudessem ser programadas), para aprender a falar só o necessário e respirar para esfriar o pensamento. Muito do que senti se converteu em água, mas não foi o remédio.

Desta vez meu corpo gritava muito alto. Era o processo somático resultante da acumulação de três meses de situações intensas, de alguns enfrentamentos, de transpassar os próprios medos, de uma montagem extenuante, de morar em Quito, de não poder decidir ou fazer nada sozinha porque o grupo era mais importante. Os aprendizados profundos não tinham sido assimilados, as luzes do processo estavam sendo integradas ainda.

Uma viagem à Amazônia equatoriana foi a cura. Depois voltei para México com a saudade âmbar de sempre.

Questionar-me sobre minha própria alteridade não é só dizer que era diferente ao resto dos meus companheiros e companheiras pelas minhas características físicas ou de nacionalidade; é compreender que tudo aquilo que constitui minhas memórias e experiências, minhas referências culturais e ancestrais, meu jeito de sentir, pensar e me comunicar, assim como as coisas que eram consideradas costume ou uma crença, determinariam inteiramente o contato com os 11 amados desconhecidos, seus universos pessoais e o processo de criação que estava diante de nós. Tudo isso, foi provado durante a convivência na Casa La Mariscal e na Casa Malayerba.

¹⁵⁰ [...] desecho mucho y reescribo. Incluso, puedo cambiar función a función. En algunos casos, paso nuevos textos antes de que los actores entren a escena, lo cual es un parto para ellos; hay mucha resistencia, pero siempre les remarco que se trata de un juego. (PELAEZ, 2014, p.4)

Entrevista disponível em: <http://www.matacandelas.com/Entrevista-a-Aristides-Vargas-Por-Cristobal-Pelaez.html>

Seria complicado tentar separar a experiência criativa da experiência da convivência, razão pela qual todas as confissões contidas neste último texto, estão imbrincadas umas com as outras, formando um rizoma particular do que significou o **Projecto Fronteiras** para mim.

Nesse sentido, esta dissertação toda é um exercício de memória e alteridade. Alteridade ao reconhecer os elementos simbólicos, afetivos, emocionais, criativos e físicos que tornam minha experiência como um acontecimento subjetivo e diferenciado do significado e aprendizagens dos 11 âmbares que formaram parte do processo. Por outro lado, o exercício da memória se dá no nível da lembrança e reconstrução de fatos escolhidos pelo meu próprio cérebro, que devido à alteridade inerente em mim, se transforma também em uma óptica particular do fenômeno.

É nos encontros que se geram as memórias, e é nos encontros que reconhecemos nossa alteridade. E graças a esses encontros no **Colectivo Âmbar** que meu presente se escreve entre Brasil e México.

Reconhecer a própria alteridade ao escrever uma dissertação acadêmica mediante a escrita performativa como um mecanismo de liberdade criativa e poética, registrando um trajeto artístico fora das instituições poderia parecer um paradoxo. No entanto, tem o intuito de estabelecer o diálogo direto entre a pesquisa em artes e a praxis, criando a possibilidade de encarar a escrita acadêmica como construção de outro dispositivo, que contribua com a experiência do acontecimento, e seus rastros e heranças após alguns anos de distância.

Este processo de pesquisa de mestrado significa abandonar uma luta antiga que separava inconscientemente ao meu espírito de criadora-pesquisadora, para assumir a potência que existe na capacidade de agir em diferentes áreas do teatro e trabalhar em paz com isso.

Ser tudo o que é possível ser, ser tudo o que acreditamos que podemos ser; respeitando, cuidando do outro. Co-criando.

Então sim, sejamos o que somos! A caminho do quarto e último capítulo, trago à tona alguns fragmentos do texto do **Fronteras/Fronteiras** que servem para dissecar a proposta dramática enquanto rizoma - lembrando que estamos diante de um processo de escrita a partir da cena, sob uma estrutura aberta.

4 ESCRITA RIZOMÁTICA NO PROYECTO FRONTEIRAS

Quase no final da viagem revisitamos os primórdios do **Colectivo Âmba**r, passando pelas influências dos grupos latino-americanos de Criação Coletiva até chegarmos na partilha da experiência de criação do **Proyecto Fronteras**. Disponho-me a fechar este trânsito memorial através da observação de alguns fragmentos de *Fronteras/Fronteras* que incluem dentro da proposta dramaturgical uma escrita rizomática, resultante do processo citado no terceiro capítulo e de outros pensamentos.

Isto com o objetivo de arredondar as reflexões apresentadas ao longo das páginas desta dissertação, como uma reverberação da experiência artística que engloba a identidade do coletivo enquanto organismo formado por subjetividades alternativas.

Mas o que significa dizer que o **Proyecto Fronteras** tem uma escrita rizomática dentro da proposta dramaturgical?

A partir da perspectiva do pesquisador e teórico argentino Jorge Dubatti sobre as mudanças no conceito da dramaturgia após as ditaduras do século XX na América, o olhar no campo teatral tem se ampliado para a inclusão de outros tipos de escrituras, diferentes ao cânon amplamente estudado sobre a dramaturgia do autor:

O fenômeno de multiplicação do conceito de escritura teatral permite reconhecer diferentes tipos de dramaturgias e texto dramáticos: entre outras distinções, a de dramaturgia do autor, do diretor, do ator e do grupo, com suas correspondentes misturas e suas formas híbridas, as três últimas englobáveis no conceito de dramaturgia de cena. (DUBATTI, 2009, p.8, tradução nossa).¹⁵¹

Por esse viés, o *Fronteras/Fronteras* poderia ser considerado como dramaturgia de cena justificado pelo seu surgimento a partir do diálogo com o processo artístico. Mas se nos aprofundamos mais um pouco na proposta de Dubatti, compreenderemos que todo texto que abrange as características ou elementos que surgem da cena será “resultado da imbricação de três acontecimentos: o convivial, o linguístico-poético e o *expectatorial*.”. (DUBATTI, 2009, p.1, tradução nossa)¹⁵²

O anterior significa que os atravessamentos resultantes da experiência de criação coletiva, ao longo dos três meses, deram a luz não só a um texto, mas a uma dramaturgia no

¹⁵¹ “El fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”. (DUBATTI, 2009, p. 8)

¹⁵² Un texto dramático “[...] es todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el linguístico-poético y el *expectatorial*.”. (DUBATTI, 2009, p. 1).

sentido amplo da palavra uma vez que a ideia de virtualidade cênica estaria considerando a existência do figurino, do cenário, da iluminação, da música, da intervenção espacial da Casa Malayerba, da organização da cena (estabelecida através do olhar de Arístides Vargas), da memória e do corpo dos atores em torno de uma encenação experimentada sob a tríade descrita por Dubatti.

É sempre interessante perceber a multiplicidade de perspectivas que contribuem para a construção de conhecimento sobre os fenômenos cênicos, mediante a diversidade dos conceitos desenvolvidos nos países da América. No entanto, é indispensável compreender que estes estão sempre determinados pela realidade cultural, social e artística que os rodeia.

Entrando no campo do “rizoma” (1977), Gilles Deleuze e Félix Guattari me auxiliam na apropriação do conceito como figura base da escrita aberta e não linear que estrutura o *Fronteras/Fronteiras*, pela qualidade de evento/espetáculo adaptável ao espaço-tempo da sua realização.

O rizoma é uma raiz polimorfa, no campo da botânica:

Um caule subterrâneo de certas plantas vivaces [...] geralmente horizontal [...]. Guardam reservas para a produção de raízes e brotos [...] que formarão os caules aéreos [...]. Seu crescimento é indefinido; as porções mais velhas se destroem [...]. Ramificada em todos os sentidos [...]. Age mediante expansão, variação, conquista. Quando tem se bloqueado um rizoma, é o fim [...] nada consegue passar, pois o desejo produz e se movimenta mediante o rizoma. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 14).

Deleuze e Guattari deram novo significado a este termo para aplica-lo à filosofia (da ciência, da linguagem e da comunicação). Contrário aos sistemas centrados de comunicação hierárquica e de uniões preestabelecidas, o rizoma é um sistema flexível, não significante, sem memória ou comando central e que se define pela circulação de estados. Uma antigenealogia que “atua em expansão, variação, conquista, captura, extração” (Ibid., p. 10).

O rizoma tem princípios próprios que regem seu funcionamento. E seu estudo o vem transformando em um conceito adaptável às diversas áreas de conhecimento como, por exemplo, a semiótica, a psicologia, a literatura e as artes, entre outras. Os princípios básicos do funcionamento de um rizoma são:

- 1º e 2º, Conexão e Heterogeneidade: qualquer ponto do rizoma pode estar conectado a outro.
- 3º, Multiplicidade: o rizoma não se deixa reduzir nem a um, nem ao múltiplo, mas muda sua natureza ao se metamorfosear.

•4°, Ruptura a-significante: o rizoma pode ser rompido ou quebrado em qualquer ponto.

•5° e 6°, Cartografia e Decalque: o rizoma não pode ser julgado mediante modelos estruturais e generativos; o mapa tem diversas entradas, diferentemente do decalque que sempre volta ao centro.

Torna-se importante entender a origem do rizoma no campo da filosofia para argumentar o espetáculo *Fronteras/Fronteiras* como uma escrita rizomática, a partir da instigação de Deleuze e Guattari (1977) sobre a criação de rizomas e não de raízes; na necessidade de ampliar a visão nos campos de conhecimento versus ao sistema de pensamento de lógica binária, que reduz, limita e domina a criação e a forma do conhecimento/saber. Neste sentido, uma dramaturgia rizomática estaria abrindo caminhos e permitindo o fluxo de interpretações do público, e do próprio elenco, a partir da “experiência”. (LARROSA, 2002., Id. 2006., Id. 2016).

Deleuze e Guattari se referem ao rizoma como uma linha ou caudal de fuga que “procura se desenvolver como um processo que, [...] atualize no seu movimento [...] aquilo que anuncia. [...] Aberto ao jogo, a arbitrariedade e as contradições, permeável [...] ao seu próprio reverso, brilhante e inascível do seu fluxo.[...]” (1977, p. 1, tradução nossa)¹⁵³. Contrário à existência da árvore como estrutura capaz de destruição dela mesma, e do que está ao redor quando acontece sua queda, faz-se uso da metáfora para perceber que o rizoma nunca poderia destruir e sim modificar o que se atravessa no caminho devido a sua qualidade de adaptação, mudança e renascimento. São muitas as razões para levar em conta a figura do rizoma como analogia ao tipo de escrita concebida ao longo do **Proyecto Fronteiras**.

Fernando de Toro retoma o conceito para aplica-lo aos estudos de teatro latino-americano ao se referir ao rizoma como uma das três formas de intertextualidade¹⁵⁴ que trouxeram como contribuição “uma radical transformação na teatralidade contemporânea,

¹⁵³ Línea; caudal de fuga. Busca desarrollarse como un proceso que, vitalizándolo, actualice en su movimiento -y en el movimiento que surja de una lectura múltiple, utilizable- aquello que enuncia. Abierto al juego, a la arbitrariedad y las contradicciones, permeable - por su apertura - a su propio reverso, brillante e inasible en su flujo, parece sólo palpable en lo que denuncia, en aquello que, a la luz del trayecto, pretende e invita a dejar atrás. Al lector: la elección y función de sus brotes, el trazo de sus líneas, sus conexiones (... y si el rizoma crece en forma indefinida, se destruye también, paulatinamente, en sus partes más viejas); a él, la extensión de sus cortes. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 1).

¹⁵⁴ Procedimento inserido nas características definidoras dos estudos do teatro pós-moderno que se refere à “reapropriação da memória”, compreendida como “a inscrição de estruturas, temas, personagens, materiais, procedimentos retóricos do passado no tecido mesmo de um novo texto”. (DE TORO, 2004, p. 75-76). O qual por sua vez se divide em três formas: intertexto, palimpsesto e rizoma.

alterando a forma de fazer teatro e compreender o teatro no Ocidente”. (DE TORO, 1994, p. 81, tradução nossa).

Desta forma, a perspectiva de Deleuze e Guattari coincide com Alfonso de Toro, que afirma a existência do rizoma como “um tipo de organização, no qual um elemento se encontra conectado ao outro de estrutura diversa, produzindo uma proliferação a-hierárquica [...], aberta e sempre em desenvolvimento” (1977, p. 10, tradução nossa). Tais características vêm sendo observadas em algumas teatralidades latino-americanas do fim de século XX e das primeiras décadas do século XXI, como devir de contextos sócio-políticos marcados pela repressão, crise, mudanças tecnológicas, entre outros, que provocam alguns necessários rompimentos na concepção das artes.

Ao longo dos três tópicos desenvolvidos neste capítulo, poderemos compreender como a proposta dramaturgica¹⁵⁵ do **Proyecto Fronteras** se configura como rizoma ao desmembrar alguns dos fios internos que mobilizam o desejo (fonte primária da sua existência-) na criação de linhas de fuga e pontos de conexão entre Âmbares. Aparentemente estas linhas ou brotos não teriam muito a ver entre si, inclusive é melhor que assim seja, mas se exercemos algum tipo de distanciamento, é provável que possamos enxergar os elementos constitutivos do universo autônomo que o elenco construiu através do continente criativo da fronteira.

Inclusive porque o carácter da escrita rizomática desde a perspectiva de Alfonso De Toro, é percebida no nível de realização de uma textualidade em processo, baseada nos princípios¹⁵⁶ que Deleuze e Guattari desenvolveram e que “se manifestam em uma estrutura implosiva que se expande desde o centro em múltiplas direções e não opera em uma estrutura lógico-casual. O rizoma se interconecta por meio de rupturas a-significantes desde um centro em movimento.” (1994, p.101, tradução nossa).

Então, qual seria a linha de solidez ou organização da base que dá surgimento ao rizoma do **Fronteras/Fronteras**?

Partindo da experiência, o continente da fronteira como tema que manifesta as necessidades criativas constitui a linha que organiza a base. Mas se pensamos na manifestação poética dessas necessidades, então é a casa que assume essa base organizativa. A Casa

¹⁵⁵ Os fragmentos do texto que são abordados aparecerão no idioma original, ou seja, serão citados em espanhol, português e portunhol, como foram concebidos. Esta é uma escolha ética e de preservação do processo original. Porém, terão sua tradução em notas de rodapé.

¹⁵⁶ Conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura, a-significante, cartografia e decalcomania.

Malayerba em um sentido duplo. Por um lado, como teatro, como espaço físico, real, que sustenta uma experiência de criação durante três meses. E por outro lado, como lugar metafórico que dá lugar à criação artística.

Neste sentido, a proposta dramatúrgica se encarregou de metaforizar o espaço como uma casa ambulante. Inspirada no filme *Holw's Moving Castle*, de Hayao Miyasaki, a casa do **Fronteras/Fronteiras** é um lar itinerante sem percepção do tempo, um lugar quase mágico onde tudo pode acontecer. As personagens que a habitam têm passados estranhos, pouco ou quase nada se sabe de onde foi que chegaram, mas habitam na casa e viajam com ela porque é o único lugar ao qual podem pertencer, e no qual conseguem viver livremente:

Esta casa viaja sobre el agua y sobrevive al fuego. Aletea, navega y se mete bajo la tierra. Sobrevive de los sueños que aquí habitan, moviéndose en círculos y espirales. Avanzar hacia adelante o hacia atrás no es una opción, pero es imposible determinar la velocidad y el viento. Los seres que viven en este lugar no tienen espacio, ni tiempo. Son de piel, escamas o plumaje. Se transforman de sólido a líquido, o de líquido a plasma según su historia. ¡Miren, allí están, son aire y luz! Algunas veces se les ha visto cambiar de color. Hoy viven aquí, mañana quién sabe. Soportan infartos de realidad porque en el fondo, su corazón no se ha cansado de latir. Dependen de las condiciones climatológicas para sentirse ¿Bien o mal? No importa, lo que importa es sentirse. No saben quiénes son y si alguna vez lo supieron, no se acuerdan. (FRONTEIRAS, 2013, p. 6).¹⁵⁷

Toda a informação relacionada à casa é passada para o público através das intervenções da *Ama de llaves* - personagem que conduz o rumo da casa e recebe, em cada uma das viagens, todo tipo de seres para morar aí. Uma das suas falas sobre o funcionamento da casa diz: “Aquí se baila para romper el silencio, andando el camino a oscuras porque la luz se lleva por dentro. Improvisando la vida, transcurren las estaciones y los días. Riendo de tristeza y llorando de felicidad, jugamos al mundo al revés” (Ibid., p. 15)¹⁵⁸.

Estas falas, que são compartilhadas com o público em diferentes momentos da peça, agora nos permitem levar em conta a configuração da dramaturgia a partir da sua linha de

¹⁵⁷ Esta casa viaja sobre a água e sobrevive ao fogo. Aleteia, navega e entra embaixo da terra. Sobrevive dos sonhos que aqui habitam, se movimentando em círculos e espirais. Avançar para diante ou para atrás não é uma opção, mas é impossível determinar a velocidade e o vento. Os seres que vivem neste lugar não têm espaço, nem tempo. São feitos de pele, escamas e plumagem. Se transformam de sólido para líquido, ou de líquido para plasma segundo sua história. Olhem, estão aí, são ar e luz! Algumas vezes tem lhes visto mudar de cor. Hoje vivem aqui, amanhã quem sabe. Suportam infartos de realidade porque no fundo, seu coração não cansa de bater. Dependem das condições climatológicas para se sentir, bem ou mal? Não importa, o que importa é se sentir. Não sabem quem são e se alguma vez souberam, não se lembram. (FRONTEIRAS, 2013, p. 6).

¹⁵⁸ Aqui se dança para quebrar o silêncio, andando caminho na escuridão porque a luz está dentro. Improvisando a vida transcorrem as estações e os dias. Rindo de tristeza e chorando de felicidade, jogamos o mundo ao revés. (Idem, p. 15).

solidez, nos colocando diante do rizoma como dispositivo que sustenta a existência do **Fronteras/Fronteiras** como espetáculo e resultado da experiência do **Proyecto Fronteiras**.

Neste sentido é importante compreender a escrita rizomática desta dramaturgia como um dispositivo que se formou da mistura de doze pessoas, com experiências diversas sobre as fronteiras e que tinham suas urgências estéticas e poéticas, mas que buscavam a comunhão com o espectador. Patrice Pavis (2017, p.84) define o dispositivo como “uma textualidade que vai retomar ou tomar sentido tão logo ela seja posta em tensão com um dispositivo considerado como mais do que uma encenação”.

O dispositivo como veículo funcional da dramaturgia está construído desde o diálogo com a cena e seus componentes¹⁵⁹, questão que abre uma brecha para delimitar a escrita de **Fronteras/Fronteiras** na concepção de Jorge Dubatti (2011), como “texto dotado de virtualidade cênica ou que, em um processo de encenação, tenha sido atravessado pelas matrizes constitutivas da teatralidade”¹⁶⁰, na tríade do acontecimento teatral: convivial, linguístico-poético e *expectatorial*¹⁶¹. Isto também traz à tona o inacabamento da dramaturgia do espetáculo na condição de poder ser reinventada, reelaborada a cada vez que for encenada ou remontada.

Ao estar inacabado, então precisará do desejo como “força produtiva, positiva e criadora” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 14) para que o rizoma continue produzindo raízes e brotos, na continuação natural da vida. E foi assim que aconteceu nas três vezes que remontamos o espetáculo, após a primeira temporada em Quito entre os anos de 2013 e 2015: Festival de Teatro de Manta (2013), Laboratório Âmbar México 2014 e 2º Festival Itinerante de Teatro Latino-americano Âmbar- Brasil 2015.

Pensar na proposta dramatúrgica do **Fronteras/Fronteiras** como inacabada¹⁶², a qual inclui a escrita rizomática também significa levar em consideração o conceito de “criação em rede” proposto por Cecilia Salles (2006) para se referir ao processo como fator decisivo do rizoma “em um processo dinâmico que se modifica com o tempo [...] pois a rede implica uma simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de

¹⁵⁹ Figurino, cenário, iluminação, dramaturgia do ator, dramaturgia do diretor, etc.

¹⁶⁰ Em *Dramaturgia(s) e nuevas tipologias del texto dramático*. Disponível em: <<https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/09/05/dramaturgias-y-nuevas-tipologias-del-texto-dramatico-por-jorge-dubatti/>>. Acesso em: 10 de abr. 2018.

¹⁶¹ Da palavra *expectación*, relacionada à ação do espectador: “considerada como sinônimo de viver-com, perceber e permitir se afetar em todas as esferas das capacidades humanas, pelo ente poético em convívio com os outros (artistas, técnicos, espectadores).” (DUBATTI, 2011, p. 42).

¹⁶² Em referência ao *Gesto inacabado*, livro de Cecilia Salles (1998).

nexos [como reflexo do] desenvolvimento do pensamento em criação e o modo como os artistas se relacionam com seu entorno” (SALLES, 2006, p. 18-19).

Três aspectos que foram brevemente explicados no capítulo anterior, valem a pena ser retomados (para além dos tópicos específicos deste capítulo) porque apresentam elementos característicos da escrita rizomática do **Proyecto Fronteiras**. São eles:

1. Mescla de idiomas (espanhol, português eportunhol) que conferem uma identidade particular na leitura e interpretação do texto e do espetáculo. Característica que está conectada à existência e ao modo de convivência no **Colectivo Âmba**.
2. Proposta dramaturgica feita em/com/para a especificidade de um espaço-tempo. A Casa Malayerba como espaço que sustenta a experiência e os três meses de duração do processo de criação e convivência.
3. Abordagem de células cênicas/painéis móveis que indagam situações de fronteira, associadas à história de vida dos atores e atrizes, sem que, necessariamente, uma estrutura aristotélica seja estabelecida. Pois, por um lado, as células ou painéis conseguem funcionar de forma independente ao espetáculo na sua totalidade; e por outro, o objetivo não é ensinar nada a ninguém (ou oferecer respostas às problemáticas do mundo), mas sim, denotar a fronteira e nos confrontar com ela, enquanto sujeitos envolvidos tanto nessas demarcações quanto nos contextos sociais particulares. Tudo isso para fazer com que o público se espelhe e repense sobre suas próprias fronteiras individuais e coletivas. É na particularidade da história que alguém conta que é possível achar respostas dentro de si para agir na vida real, fora da efemeridade do teatro.

Acredito que algumas percepções importantes foram explicadas. Acredito que algumas percepções importantes foram explicadas. No entanto, algo interessante a se pensar entre a escrita rizomática e a dimensão da dramaturgia como um todo que interage entre, com, para e pela cena, é refletir quanto que a escrita rizomática no **Proyecto Fronteiras** é um broto da raiz que o projeto representa no rizoma inteiro, no mapa de trânsito do **Colectivo Âmba**.

Por sua vez, cada projeto realizado no Âmba constitui outras ramificações dentro do processo de criação em rede no nível macro. Desta forma ampliamos o espectro para o entendimento do coletivo como uma rede em evolução e movimento constante, um rizoma que contém uma variedade de raízes e ramificações que se desenvolvem, mudam o rumo, criam cortes e permitem novos brotes.

4.1 QUEM SOMOS?

Trabalhar com o Grupo Malayerba exigiu um estudo profundo das nossas raízes, voltar no tempo para descobrir quem somos, de onde viemos, porque estamos aqui. E isso não era apenas explicável através da história dos nossos pais, ao ser um passado imediato que constitui muito do que cada um-uma representa. A história que precisávamos entender era uma anterior: a dos nossos avós.

Nossos avós como ancestrais próximos, dos quais a maioria tem lembranças e vivências, representavam a oportunidade de nos situar no passado, na história social e política dos nossos países para, assim, compreendermos as cartografias de afetos e fatos que formam nossa árvore genealógica e, portanto, nosso sangue, nossos hábitos, costumes e nossas percepções da vida.

Conforme já afirmei no terceiro capítulo, a realização de um exercício sobre a reconstrução do passado nos colocou em um lugar de reinterpretação da memória, paralelamente ao conhecimento profundo de quem eram esses outros seres humanos, com os quais estaríamos criando durante três meses.

Ao longo de três noites compartilhamos na cozinha da Casa La Mariscal a história de como foi que nossos avós se conheceram. Escutamos histórias incríveis como: o início de uma história de amor em um típico estádio de futebol brasileiro ou uma história em que durante uma travessia/fuga a barco, da França para a Argentina, em plena Segunda Guerra Mundial, dois casais de irmãos se apaixonaram irremediavelmente.

O rizoma começou a se formar através das múltiplas informações que, mesmo na distância geográfica, conseguia entremear fatos correspondentes à história do século XX: a família de artistas chilenos, que chegou à Costa Rica como exilada logo após o golpe militar de 1973; o casal formado por uma senhorinha da Casa Grande e um peão 15 anos mais novo que ela, após a Revolução Mexicana; ou as famílias que se formaram com a chegada de bisavós alemães e libanesas ao Brasil.

A genealogia que configura a identidade de cada atriz e ator do **Proyecto Fronteras**, converteu-se na base de diversas cenas. Mas neste tópico vou focar na cena III, a dos *Narradores de las historias de las abuelas*¹⁶³. Estes personagens surgiram não somente como

¹⁶³ Narradores das histórias das avós.

representação de todos os netos e netas envolvidos no projeto, mas também como uma forma homenagearmos às mulheres e homens que nos deram à luz.

Dentro da diversidade de histórias, quatro foram desenvolvidas para serem contadas nessa cena. A primeira linha de fuga é o relato da avó de Rubén, uma mulher da roça, no interior da costa equatoriana que, como muitas mulheres nas Américas, convertem-se em chefas de família desde muito jovens, dadas as circunstâncias resultantes do patriarcado:

Se llama como llaman a la mayoría de las mujeres latinas [...]. María. Y como si fuera poco, le pusieron el lamento por segundo nombre, como un escapulario impregnado en el pecho: “Magdalena”. Sí, su nombre completo era María Magdalena. Por cuestiones del amor, de aquellos amores que no son los benditos para las personas buenas como ella [...]. Ser abandonada por un hombre cuyos amoríos, son el desayuno diario a mesa puesta, [...] Muy humilde se la jugó por el amor de sus 5 hijos. “Agarra el burro que te espera y en su cadera deberás ir haciendo la tarea que te han dejado en la escuela” [...]. Matar gallinas, hacer masa para las tortillas, reír y escuchar una radio con el noticiero de la seis de la mañana, esperando ansiosa, que anunciaran la muerte de su amor furtivo. [...] en una comunidad como cualquier comunidad de su país, en una casa como sus casas, en una cocina como sus cocinas, hay una María Magdalena, [...] Hay una mujer que está sola, prendiendo su fogón y quemando sus historias secas, desechas por el tiempo. (FRONTEIRAS, 2013, p. 9-10).¹⁶⁴

Rubén tem uma relação muito próxima com as mulheres da sua família, questão que durante o processo de criação o fez afirmar que sentia uma enorme semelhança entre sua personalidade e a da sua avó. Foi ele mesmo quem escreveu a história dela.

Outro relato é sobre o avô de Milena, nascido no Brasil e filho de um alemão que chegou ao país fugindo da guerra. Por isso Milena tem pele branca, pois é resultado de uma história que denota a mistura racial e a hibridez cultural existente no país. Isso vai de encontro à percepção errônea que se tem do provo brasileiro, associado à negritude, ao samba, ao futebol e ao carnaval. Esta história foi retomada por mim. E eu a reescrevi a partir da inspiração que Milena trouxe ao contar o carinho e a conexão que tinha com o seu “Avô do cinema”:

Contaba que la sangre corría en las calles, mientras su familia procuraba no ensuciarse los pies [...]. Llegando a Latinoamérica el bombardeo se convirtió en un río de pájaros, haciendo del nuevo paisaje música para sus oídos. Comenzar de cero en un nuevo continente, era un reto para reconfigurar los pedazos de humanidad

¹⁶⁴ Maria Madalena, é assim que se chama à maioria das mulheres latinas [...]. Maria. E como se fosse pouco, colocaram-lhe o lamento por segundo nome, como um escapulário no peito: “Magdalena”. Sim, seu nome completo era Maria Magdalena. Por questões do amor, daqueles amores que não são os benditos, para as pessoas boas como ela [...]. Ser abandonada por um homem cujas paixões são o café da manhã cotidiano na mesa, [...]. Humilde venceu batalhas pelo amor dos seus 5 filhos. “Pega o burro que te espera e na sua cadeira deverás ir fazendo a tarefa que tem te deixado na escola” [...]. Matar galinhas, fazer farinha para as *tortillas*, rir e escutar uma rádio com o noticiário das seis horas, esperando ansiosa que anunciassem a morte do seu amor furtivo. [...] em uma comunidade como qualquer comunidade do seu país, em uma casa como suas casas, em uma cozinha como suas cozinhas, há uma Maria Magdalena, [...]. Há uma mulher que está sozinha, ascendendo o fogão e queimando suas histórias secas, desfeitas pelo tempo. (FRONTEIRAS, 2013, p. 9-10, tradução nossa).

perdida. A nosotros nos importaba poco su aspecto desaliñado y sucio por los años de trabajo con máquinas descompuestas. Sus rasgos duros contrastaban con el tono de su voz. [...] Una vez hizo de una heladera, una piscina para mi prima y para mí. [...] Era un hombre grande, de manos fuertes, blanco como un chocolate europeo. Pasé toda mi niñez con él, escuchando que Cinema Paradiso era la película de su vida. [...] Así era él, detrás de cada tornillo un respiro, detrás de cada imagen una mirada. [...] Cada vez que hablo de él me pregunto ¿Cómo se puede vivir en un cuerpo de hombre, cuando la sensibilidad te asalta cada poro? No cabe duda que mi abuelo, era una extraña combinación de alegría y recuerdos en la época de los hombres que no lloran. (Idem, p. 10-11).¹⁶⁵

A terceira história foi escrita por Camila, para retomar as travessuras e o jeito descontraído de ser da bisavó:

Foi só depois que ela morreu que descobrimos que já tinha feito 100 anos. Chegou a ser centenária sem celebrar e ninguém nunca saberá se foi por descuido, por que os longos anos de trabalho não davam espaços para detalhes dessa natureza, ou se foi a propósito, para se fazer 3 ou 4 anos mais jovem. Nasceu no Líbano, em família católica do oriente médio. Ainda era criança quando sua família foi para o Brasil, no início dos anos 1900 e chegou por São Paulo. [...] Viveu por anos casada com um filho de português, o ‘seu Ferreira’, senhor tranquilo e pacífico, criador de passarinhos e apreciador de tardes na rede. Ela, o oposto: gorda, forte, braba como quem sabe quem e, só às vezes, um doce. Até seu carinho era pesado, bruto.

Tinha um armário cheio de doces que devorava mesmo com seus mais de 90 anos. Guardava aí balinhas, jujubas, biscoitos, chocolates. [...] Era ‘mão-fechada’, não dava presentes assim, abertamente, desregradamente. Chamava um por vez no seu quarto, em um ambiente de segredo e escolhia para cada pessoa um presentinho entre todas estas delícias guardadas a sete-chaves.

Teve uma saúde impressionante: nada de doenças próprias da velhice, [...]. Até mais de oitenta anos cozinhou e bordava com destreza e sensibilidade [...]. Já tinha netos e bisnetos quando contratou um professor para que lhe ensinasse a ler e escrever. Eram suas tardes preferidas, esperava com ansiedade, preparava bolos e biscoitinhos e se esmerava em aprender, [...] Entre xingamentos em árabe, caramelos, lentilhas, a família grande, bordados esmerados e letras tremulas viveu seu século de vida. Os cem anos guardados tão em segredo quanto os doces e logo a morte tranquila como um sonho bom: deitar para dormir e não acordar, um punhado de jujubas coloridas na boca... (Ibid. p. 11-12).

Cada vez que Camila falava da sua família, o choro e um sorriso apareciam. Era lindo ver a fragilidade de cada uma-um de nós ao ter que lembrar das nossas origens. Isso nos permitir conhecer detalhes íntimos do quais conseguíamos identificar os porquês de nossas formas de ser. E é porque esses ancestrais vivem em nós, é que estão presentes a cada

¹⁶⁵ Contava que o sangue corria pelas ruas, ao tempo que sua família tentava não sujar os pés [...]. Chegando na América Latina o bombardeio se converteu em um rio de pássaros, fazendo na nova paisagem música para os seus ouvidos. Começar do zero em um novo continente era um desafio para reconfigurar os pedaços de humanidade perdida. Para nós importava pouco seu aspecto desalinhado e sujo, pelos anos de trabalho com as máquinas descompuestas. Seus traços duros contrastavam com o tom da sua voz. [...] Uma vez fez de uma geladeira uma piscina para minha prima e para mim. [...] Era um homem grande, de mãos fortes, branco como um chocolate europeu. Passei toda minha infância com ele, escutando que Cinema Paradiso era o filme da sua vida. [...] Assim era ele, detrás de cada parafuso um respiro, detrás de cada imagem um olhar. [...] Cada vez que falo dele me pergunto, como pode se viver no corpo de um homem, quando a sensibilidade assalta cada um dos teus poros? Não há dúvida de que meu avô, era uma estranha mistura de alegria e lembranças na época dos homens que não choram. (Idem, p. 10-11, tradução nossa).

instante: como Camila, que além de ser uma mulher forte, é amante do chocolate, como sua bisavó.

A última história a ser compartilhada com o público é a de “Dona I”, minha avó materna. Uma mulher mexicana, educada para ser boa mãe e boa esposa. A mulher inteligente e sensível de quem me vem o gosto pelas letras, a escrita, a cozinha e a espiritualidade:

Su nombre es María Irene y más que mi abuela ha sido como mi madre. Sus manos abiertas, me curaron la fiebre y cosieron los vestidos de mi niñez. Nació en Puebla en 1927. Una ciudad colonial del centro del país, que según la historia oficial fue planeada por los ángeles. Me contaba que le gustaba estudiar español y matemáticas, [...] Su letra cursiva ha predicho varios de mis pasos. Por ella aprendí la clasificación de las palabras y las reglas básicas de ortografía. Desde los 19 años es maestra de catecismo, amante de las plantas y de la cocina mexicana. [...] mis primeros 7 años, fui criada por ella y por mi abuelo Valentín, con quien ha compartido 69 años de su vida [...]. Tal vez en algún momento ella cambió de opinión, pues hasta ahora ha sido la única mujer que me ha dicho: No te cases, vive tu vida. Hace unos 4 o 5 años, alguien le jugó una broma [...], le robaron los ahorros de mucho tiempo, también se llevaron un pedazo de alegría y su confianza en el mundo. Desde ese día nada es igual, la sonrisa le cambió, [...] y últimamente está perdiendo la memoria. Quizás sea un síntoma natural de la edad o la negación a recordar otros olvidos. [...] La mejor herencia que tengo de ella, es haber aprendido a creer en lo invisible. (Ibid., p. 13-14).¹⁶⁶

Engraçado reescrever a história, passar de novo pelos fatos que há cinco anos mexeram com a necessidade de acompanhar os últimos anos das pessoas que me viram crescer. Confronto-me, mais uma vez, com a fronteira da memória.

Na sala da Casa Malayerba, onde acontecia o encontro, era possível perceber a potência da cena ao criar um ambiente de aconchego com o público. Vimos muitas reações - e talvez seja porque o papel dos avós sempre está ligado à memória, ao carinho, à proteção e ao tempo em que estes seres se sentem aliviados do peso da educação integral; se esquecem da disciplina, e da exigência de ser pai ou mãe, e voltam a ser crianças, ao se divertirem com outras crianças.

O rizoma então não é apenas um conceito, um dispositivo ou uma raiz. Nossas veias são rizomas. Nossos neurônios são rizomas. Nossos relacionamentos humanos são rizomas. E

¹⁶⁶ Seu nome é Maria Irene e mais que minha avó tem sido como minha mãe. Suas mãos abertas, curaram minha febre e costuraram os vestidos da minha infância. Nasceu em Puebla no ano de 1927. Uma cidade colonial do centro do país, que segundo a história oficial, foi planejada pelos anjos. Me contava que gostava de estudar espanhol e matemática, [...] A forma da sua letra tem predito vários dos meus passos. Por ela aprendi a classificação das palavras e as regras básicas de ortografia. Desde os 19 anos é professora de catequese, amante das plantas e da comida mexicana. [...] meus primeiros 7 anos, fui criada por ela e por meu avô Valentín, com quem tem compartilhado 69 anos da sua vida. [...] Talvez, ela tenha mudado de opinião em algum momento, pois até agora tem sido a única mulher a me dizer: não te cases, vive tua vida. Há uns 4 ou 5 anos alguém lhe fez uma brincadeira, [...], lhe roubaram a poupança de muitos anos, também lhe levaram um pedaço da sua alegria e sua confiança no mundo. Desde aquele dia nada é igual, seu sorriso mudou [...] e ultimamente está perdendo a memória. Talvez seja um sintoma natural da idade ou a negação a lembrar outros esquecimentos. [...] A melhor herança que tenho dela é ter aprendido a acreditar no invisível. (Idem, p. 13-14, tradução nossa).

como tal, a escrita da cena estava se apresentando em múltiplas possibilidades de contar histórias que falam das nossas próprias raízes; criando brotos e desenhando linhas de fuga; indo ao encontro de outras histórias, não necessariamente contadas, mas reveladas nos olhos do espectador. Pois ao fim e ao cabo, como afirma Eduardo Galeano (2012): “Dizem os cientistas que somos feitos de átomos, mas a mim, um passarinho me contou que somos feitos de histórias”¹⁶⁷

4.2 NEM TUDO É FICÇÃO

Todas as fronteiras abordadas na dramaturgia vieram à tona ao fazerem parte dos processos pessoais de cada um dos atores e atrizes do elenco. Seria muito complicado dizer que o espetáculo estava distanciado de nós como indivíduos - e, como o objetivo não era fazer uma peça auto ficcional, para falar das fronteiras tínhamos que fazer empreender uma viagem interior para entendermos porque algumas fronteiras externas nos preocupavam.

A preocupação se dava desde questões muito íntimas e pessoais - como, por exemplo, admitir publicamente a orientação sexual; passar pelo luto do rompimento de um relacionamento afetivo, dentro de um novo relacionamento; enfrentar a insegurança de estar em cena por crenças impostas de que não se é capaz; aceitar que estar em grupo também é não ser aceito por todos, ou que esses todos concordem com o que uma pessoa diz, Até questões macro, que atingem contextos sociais e políticos dos países nos quais nascemos, como: as ditaduras dos países do Cone Sul na segunda metade do século XX, a discriminação racial e indígena, o machismo, a violência contra as mulheres, ou a colonização nas escolas de arte.

Neste sentido, durante o processo, e olhando para a escrita como rizoma, conseguimos compreender que absolutamente tudo vem de um lugar de memória individual ou coletiva. E que tudo é político, pois cada coisa que jogamos para ser dita ou encenada é produto dos nossos pensamentos, da nossa formação empírica ou acadêmica, da nossa experiência de vida e, portanto, da ideologia e posicionamento político-ético, que se vê refletido na poética-estética específica com a qual criamos artisticamente.

¹⁶⁷ “Los científicos dicen que estamos hechos de átomos pero a mí un pajarito me contó que estamos hechos de historias.” Frase dita durante a apresentação do seu último livro *Los Hijos de los Días*, na 38ª FERIA Internacional del Libro de Buenos Aires, 2012. 5min 20s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UQhNPgN04rk>>. Acesso em: 10 de abr. 2018.

O primeiro exemplo a expor é a cena XI, que fica no limite entre este tópico e o anterior, ao ser a somatória da reconstrução genealógica das atrizes, enquanto, cartografia das dores compartilhadas pela violência histórica e atual no corpo das mulheres, especialmente, das mulheres latino-americanas.

Na cena está a mulher *Acosada*¹⁶⁸ que atravessa as fronteiras construídas pelo papel (e que divide o palco em três partes) durante o canto de um coro de mulheres que acompanham suas diversas tentativas de fuga:

¿De qué tenés miedo cuando salís de tu casa? ¿Cruzas la calle cuando ves un hombre caminando atrás tuyo? ¿Cuantas veces chequeas si tu puerta está cerrada con llave? Parece que una nace con un miedo genético, o entonces es que nuestras madres nos lo pasan por el cordón umbilical, en la sangre del parto, o en la leche. Yo tenía diez años la primera vez que descubrí que tenía un cuerpo de mujer. Un cuerpo que puede ser observado, un cuerpo que puede ser juzgado, invadido, un cuerpo. Un cuerpo femenino ¿Ya has tenido insomnios peor que las pesadillas? ¿No sentís cómo si estuviera brotando en tus entrañas una especie de náusea? ¿O de enojo? [...] ¿Hasta qué horas caminás sola? ¿En qué pensás cuando tomas un bus abarrotado? [...] ¿En qué pensás cuando tenés ganas de vomitar? Son miedos y precauciones que siempre estuvieron aquí, ¿entendés? Desde la leche materna, desde mucho, mucho tiempo antes de mí... Palpitando siempre... Yo sé que viven en mis células los recuerdos de las que se casaron a la fuerza, de las indígenas violadas, de las esclavizadas, de las mutiladas. En mí escucho ecos, gemidos ahogados, la golpiza de un padre hacia su hija, las dudas de las que se quedaron embarazadas sin entender, los deseos reprimidos, el llanto reprimido, el grito reprimido, las culpas varias. Vive en mí, el miedo del infierno en el que no creo, y aun así me asusta. Yo siento en mi estómago la vergüenza de mi abuela al lavar a escondidas sus pañuelos de la menstruación. Las apedreadas y quemadas vivas, las brujas. El asco y la humillación de las que se desnudaron y realizaron deseos ajenos sin placer ni ganas. Siento a las bulímicas y a las mamás de hijas violadas, a las que desangraron en abortos mal hechos. (Ibid., p. 40-41)¹⁶⁹

¹⁶⁸ Acossada.

¹⁶⁹ Texto original de Camila Guilera que foi escrito em português para a encenação do *Fronteras/Fronteiras*. Contudo, ao ser, Natalia Durán, uma atriz costarriquenha quem faria a personagem, foi encenado e colocado no texto final a versão traduzida para o espanhol. É importante fazer este esclarecimento, pois Arístides Vargas, faz referência ao texto durante uma conferência, citada nesta dissertação, confundindo a autoria original: “Do que você tem medo quando sai de sua casa? Você atravessa a rua quando vê um homem atrás de você? Quantas vezes você checa se sua porta está trancada? Parece que a gente nasce com um medo genético, ou então que nossas mães nos passaram esse medo pelo cordão umbilical, pelo sangue do parto, pelo leite. Eu tinha dez anos quando descobri pela primeira vez que tinha um corpo de mulher e que esse meu corpo podia ser invadido. Você já teve insônias piores que pesadelos? Não sente como se estivesse brotando em suas entranhas uma espécie de náusea? Ou de nojo? [...] Até que horas você caminha sozinha? O que pensa quando pega um ônibus lotado? [...] No que você pensa quando tem vontade de vomitar? São tensões que sempre estiveram aqui, você entende? Desde o leite materno, desde muito muito tempo antes de mim... Palpitaram sempre... Eu sei que vivem em minhas células as lembranças daquelas que se casaram à força, das índias violadas, das escravizadas, das mutiladas. Eu sei que ecoam em mim os gemidos engolidos, os tapas paternos, a dúvida das que ficaram grávidas sem entender, os desejos reprimidos, o pranto reprimido, o grito reprimido, as culpas várias. Vive em mim o medo do inferno, em que não acredito, mas que ainda assim me assusta. Eu sinto em meu estômago a vergonha de minha avó ao lavar às escondidas suas toalhas da menstruação. As apedrejadas e queimadas vivas, as bruxas. O asco e a humilhação das que se desnudaram e realizaram desejos alheios sem prazer nem vontade. Sinto as bulímicas e as mães de filhas violadas, as que se ensanguentaram em abortos mal feitos.”. (Idem, p. 40-41, tradução nossa).

Esta cena é um tipo de denúncia. Uma espécie de grito coletivo ao ter recolhido depoimentos de cada um-uma de nós sobre a situação histórica das mulheres em diversas latitudes. É assim que se fazem presentes as indígenas esterilizadas durante a guerra interna do Peru (anos de 1980-2000); que se visibiliza a luta das mulheres negras no Brasil, que viveram a escravidão; que as milhares de desaparecidas de Ciudad Juárez e o resto do México são lembradas. Ciente da luta de cada uma das oito mulheres do **Proyecto Fronterias**, a busca por curar velhas feridas é iniciada e nos tornamos mais conscientes do mundo que construímos diariamente.

O segundo exemplo é a cena XIII, dos *Viajantes de las aduanas*. Ela acontecia em uma habitação com três portas, pelas quais os atores tentavam entrar e sair com alguns impedimentos “clássicos” como uma alusão aos espaços nos quais os migrantes costumam ser barrados (aeroporto, rodoviária, escritório da polícia, departamento de migrações, etc.). O público do lado de dentro da casa assistia à cena como se fossem os “cidadãos” que estão esperando passar pela aduana e que não fazem nada diante de uma situação dessas:

I.- ¿Qué pasa, oficial?

II.- ¿No se puede entrar?

III.- Não, não tenho drogas.

I.- Cinema Paradiso y mi guitarra.

II.- Ropa, un libro y unos dulces.

III.- Uns papéis de trabalho e algumas recordações.

I.- Está bien, la dejo aquí.

II.- ¿Por qué me la tengo que sacar?

III.- Tem muita gente aqui, “tá” fazendo frio.

I.- No, no soy terrorista.

II.- ¿Creen que por ser policías pueden hacer lo que quieran?

III.- Nos filmes sempre temos direitos a uma ligação telefônica. Aquí también?

I.- Déjenme llamar a mi pareja. Ella puede aclararlo todo. ¡No, no soy terrorista!

II.- Ser homosexual no es un delito, ¿o sí?

III.- Sou brasileira. No meu país também existem mulheres brancas como eu.

I.- No, creo que estoy despierto.

II.- Quizás me quedé dormido en el camino.

III.- Mas eu já estou acordada. Tenho certeza.

I.- [...] Argentino.

II.- Peruano.

III.- Brasileira.

I y II.- Fueron más de 70.000 muertos, entre terroristas y el Estado.

III.- Mais de 70 mil mortos. (Ibid., p. 25-27)¹⁷⁰

No final da cena, os viajantes conseguem passar para o outro lado após algumas humilhações, representadas pela retirada parcial de suas roupas.

Voltando para a questão da dramaturgia rizomática, nesta cena não há uma história específica, pois são três pessoas que se encontram na mesma situação. Isto abre algumas linhas de fuga para a cena XIII, que acontece no palco. Nela, fica claro o posicionamento da equipe do **Proyecto Fronteras** diante da existência das barreiras geográficas após um diálogo sobre situações da rotina de uma alfândega, referentes às imigrações do membros do grupo ao tentarem chegar aos encontros anuais - considerando que dentro do **Colectivo Âmbur** existem pessoas de países cujas relações exteriores permitem um trânsito mais fluido que outros.

Um exemplo da enorme diferença no “trato com cidadãos estrangeiros” é o Equador. Embora sua moeda seja o dólar, seus cidadãos precisam de visto para viajar para países como México, Costa Rica, Cuba ou Guatemala, só para citar alguns, sendo que cidadãos de nacionalidade argentina, brasileira, ou mexicana não precisariam de visto. E o que dizer do tratamento internacional dado aos colombianos, em face da história recente, que generaliza uma suposta ligação com o narcotráfico?

Estou me referindo às distinções e classificações que originam a divisão das sociedades, impedindo qualquer tentativa de aproximação humana mediante a empatia e a solidariedade. O uso do poder contra a sociedade civil é um ato que precisa ser transformado para promover um respeito real da diversidade e das diferenças:

III.- Tenho pés?

I.- ¿Tengo alas?

II.- ¿Tengo carne?

TODOS.- La piel no me la pueden quitar. Minha pele ninguém pode tirar. [...]

I.- De ningún lado, no soy de ningún lado... Soy un poco de aquí, un poco de allá...

¹⁷⁰ “I.- Que acontece, oficial? / II.- Não pode entrar? / III.- Não, não tenho drogas. / I.- Cinema Paradiso e meu violão. / II.- Roupa, um livro e umas balas. / III.- Uns papéis de trabalho e algumas recordações. / I.- “Tá” bom, as deixo aqui. / II.- Por que tenho que tirar a camisa? / III.- Tem muita gente aqui, “tá” fazendo frio. / I.- Não, não sou terrorista. / II.- Acham que por ser da polícia podem fazer o que quiserem? / III.- Nos filmes sempre temos direito a uma ligação telefônica. Aqui também? / I.- Me deixem ligar para minha companheira. Ela pode esclarecer tudo. Não, não sou terrorista! / II.- Ser homossexual não é um delito, ou sim? / III.- Sou brasileira. No meu país também existem mulheres brancas como eu. / I.- [...] Argentino. / II.- Peruano. / III.- Brasileira. / I y II.- Foram mais de 70 mil mortos, entre terroristas e o Estado. / III.- Mais de 70 mil mortos.”. (Idem, p. 25-27, Tradução nossa).

III.- Importa realmente aonde nasci? Eu não entendo o que esse pedaço de papel quer me dizer...

II.- Los pájaros no tienen patria. Yo no soy un pájaro pero tampoco creo en la patrias, en las banderas, en las naciones. La noción de nación me parece un tanto nociva ¿Sabe? Yo soy un apátrida, un apátrida apócrifo, un jeroglífico, un mamarracho, un collage...

I.- Por mis venas corre la sangre de todos los países que pisé, de todos los paisajes, de todos los paisanos. No creo en las fronteras. Mi casa está en la frontera...

III.- Eu sou nômade, transhumante. Não me mudo de um lado a outro para ficar calada, quero falar, cantar, dançar em cada lugar, em cada parcela de terra ou de ar que me dê vontade, sem ter que prestar contas a ninguém, nem à polícia, nem aos políticos, nem aos críticos nem aos místicos.

II.- Cuando termine esto no seré el mismo que fui al empezar... ¿Qué es lo que me define?

I.- ¿Y por qué tenemos que definirnos?

TODOS.- Mis pies están rotos... Pero ¿Para qué quiero pies si tengo alas para volar? Meus pés estão machucados... Mas, para que quero pés se tenho asas para voar? (Ibid., p. 46-49).¹⁷¹

Este texto representa um dos posicionamentos mais claros que existe entre os âmbares ao acreditar na possibilidade de transitar a vida sem se identificar plenamente com categorias sociais, sexuais e religiosas impostas para o controle da população mundial. Entre nós, **Colectivo Âmbar**, existe uma diversidade enorme nas formas de pensar, de sentir, de fazer e de expressar em todos os âmbitos de nossa vida, para os quais seria absurdo querer assumir um modelo específico de ser. Por inocente ou utópico que pareça, acredito que é importante assumir nosso lugar de fala diante dos tempos de censura e repressão presentes no contexto internacional.

O terceiro exemplo relacionado a uma escrita rizomática, ligado à ideia de que nem tudo é ficção, é a situação que se entretetece entre a aparição das *Niñas* e sua relação com a(s) *Maestra(s)* e a(s) *Mãe(s)*.

¹⁷¹ “III.- Tenho pés? / I.- Tenho asas? / II.- Tenho carne? / TODOS.- [...]. Minha pele ninguém pode tirar. [...] / I.- De lugar nenhum, não sou de lugar nenhum... Sou um pouco daqui um pouco de lá... / III.- Importa realmente aonde nasci? Eu não entendo o que esse pedaço de papel quer me dizer... / II.- Os pássaros não têm pátria. Eu não sou um pássaro mas também não acredito nas pátrias, nas bandeiras, nas nações. A noção de nação me parece um pouco nociva. Sabe? Eu sou um apátrida, um apátrida apócrifo, um *hieroglifo* um *mamarracho*, um *collage*... / I.- Pelas minhas veias corre o sangue de todos os países que pisei de todas as paisagens, de todos os *paisanos*. Não acredito nas fronteiras, minha casa está na fronteira... / III.- Eu sou nômade, transhumante. Não me mudo de um lado a outro para ficar calada, quero falar, cantar, dançar em cada lugar, em cada parcela de terra ou de ar que me dê vontade, sem ter que prestar contas a ninguém, nem à polícia, nem aos políticos, nem aos críticos nem aos místicos. / II.- Quando isto terminar não serei a mesma pessoa que fui ao começar... O que é me define? / I.- E porque temos que nos definir? / TODOS.- [...]. Meus pés estão machucados... Mas, para que quero pés se tenho asas para voar?” (Idem, p. 46-49).

Na primeira ação (cena XIV), pesquisamos a cara da violência simbólica e psicológica, exercida no corpo das mulheres, a partir de depoimentos reais de algumas atrizes do elenco “formadas” em escolas de dança:

MAESTRA I

Você já viu alguma bailarina gorda? Eu nunca conheci nenhuma, nem hei de conhecer, [...]. Ser bailarina significa sacrifício, significa adotar uma filosofia de vida, adotar um sonho e trabalhar duro para conquistá-lo. Veja seus quadris. A Ana Pavlova tem quadris assim? Não! Nós, brasileiras, nós latinas já começamos nossa carreira no prejuízo e temos que nos sacrificar o triplo, por que nosso corpo não está feito para o balé. Para as russas, as francesas, está mais fácil, mas nós temos que domar nosso corpo, submetê-lo a uma disciplina incessante, aprender a controlar cada músculo para equilibrar essa postura, sumir com a lordose e disfarçar o excesso de bunda. [...] No queremos aquí bailarinas torpes, mediocres, [...] el cuerpo centroamericano, cholito no sirve, no tienen condiciones, que se dediquen a la salsa, al swing criollo o al contemporáneo, que bailen raro y feo. [...]

MAESTRA II

Se você realmente quer ser bailarina, tem que se sacrificar, isso significa conviver com a dor, significa que sua infância e adolescência não serão como as das outras meninas. [...]. A partir de agora você é uma profissional [...]. Uma bailarina não é bailarina só na sala de ensaio, você tem que [...] estar vigilante 24h por dia. A postura sempre reta, buscando o céu. Uma bailarina não come brigadeiros nem pizza, não senta no sofá relaxada. Enquanto assiste tv, se alonga, enquanto está no carro ou no ônibus, repassa a coreografia na cabeça. Seguir, sempre seguir, nunca parar, [...], você é forte, [...], uma bailarina não se equivoca. Silêncio. Você tem que chegar cedo, [...], não se distrair conversando com as outras colegas, disciplina. Quem chega cedo ocupa o melhor espaço na barra, [...]. O espelho é seu companheiro fiel, sempre estão vocês dois. [...]. Sempre se observe, para corrigir-se. Sempre há o que corrigir. Você, seu corpo, o espelho e seus erros. [...]

MAESTRA III

[...]. Sorrir, sempre! Sempre! Ninguém pode saber o que se passa com seu corpo, essa é a magia do balé: não importa se seu pé sangra dentro da sapatilha, [...] se seus músculos doem, [...]. E tem que parecer para o público que não está fazendo esforço nenhum, [...]. Muitas começam a fazer o balé, mas as que seguem são as que tem o verdadeiro talento, [...]. Só as que fazem parte de uma linhagem especial, são as escolhidas pelo rei. Você é bela, linda, colhe flores e tem uma sapatilha de ouro, tem que mostrá-la, mostrá-la ao nosso rei. Mostre sua beleza ao rei, busca a sua aceitação. [...]. Nós somos feitas para voar, para ter o corpo de fadas, de seres etéreos! [...]. Quem te vê tem que pensar que você não é feita de carne e osso e sim de puro ar! Nosso centro é sempre firme, nossas pernas são fortes, como flechas. Nossos pés são mágicos e nossos braços como asas! Este palacio solo tiene espacio para las perfectas! (Ibid., p. 49-51).¹⁷²

A cena anterior constitui um tipo de representação sobre a pressão das escolas de arte para com os alunos, enquanto pensamento colonizado que olha para Europa como o cânone

¹⁷² “MAESTRA I: [...]. Não queremos aqui dançarinas torpes, mediocres, [...] o corpo centro-americano, *cholito* não serve, não tem condições, que se dediquem a dançar *salsa*, ao *swing criollo* ou ao contemporâneo, que dancem estranho e feio.

MAESTRA III: [...]. Este palácio só tem espaço para as perfeitas!” (Ibid., p. 49-51, tradução nossa).

que precisa ser seguido a qualquer preço, exigindo padrões de corpo que possam obedecer e continuar as tendências mundiais das “belas artes”. Sem perceber que a riqueza identitária e cultural existente deste lado do mundo basta e sobra para fazer nossa própria arte, sob nossos próprios princípios de valorização estética.

Não posso generalizar, pois felizmente, cada vez mais, existem espaços acadêmicos ocupados por professoras e professores com práticas que surgem a partir das noções da decolonialidade. Porém, o sistema educativo das nossas sociedades ainda está permeado pelos estandartes internacionais impostos.

Por outro lado, na cena IV, pensada para acontecer no camarim, indaga-se a frustração da Mãe que não conseguiu realizar seu sonho e, por conta disso, exerce pressão psicológica para que a *Niña* cumpra suas expectativas. Esta questão é aplicável para todas as áreas do conhecimento: as múltiplas histórias de pais que obrigam os filhos ou para a continuação de um ofício ou profissão que é costume na linhagem familiar, ou por uma suposta preocupação por um futuro que, na realidade, não lhes pertence:

Mãe e filha. A mãe está elegantemente vestida e maquiada. Noite de estreia da apresentação de ballet da menina, que está sendo vestida para entrar em cena. A mãe ajuda a filha a se preparar: fecha um vestido muito apertado [...], enfaixa seu pé, a penteia [...], a maquia, lhe dá água para beber, esfrega seus dentes com bicarbonato de sódio etc. São ações de aparente cuidado, ainda que torturantes. Em intervalos regulares corrige sua postura. Se escuta alguma conhecida ária de Tchaikovsky vinda do palco acima e uma contagem de oito incessante, como uma professora ensaiando uma turma. Os gestos da mãe são bruscos e rudes, contrastando com sua voz tranquila e macia. A menina tenta ocultar expressões de dor e faz esforço para sorrir e mostrar-se animada. Só a mãe fala. Ela, a mãe, nunca se olha no espelho. [...]

MÃE.- Eu nunca sonhei que podia voar. [...]. Talvez por que sempre me ensinaram que sou pesada demais para criar asas. Que há que ter pés firmes no chão e força de vontade. Pelo contrário, sempre sonhei que caía, que tropeçava, que me desequilibrava – sempre para o chão, nunca para cima. [...]. Meu corpo não teve suficientes aulas de voo, embora frequentasse as classes: método cubano e depois The Royal Academy of London. [...]. Você está entendendo? Você tem todas as oportunidades, minha filha. Nunca voei, nem em sonhos. [...]. Se você quiser, e for tenaz, pode chegar onde quiser, meu amor. Temos que dançar para romper o silêncio. (Ibid., p. 15-16).

As duas cenas anteriores, como linhas de fuga no rizoma da escrita, são também uma lembrança dos motivos que fizeram surgir o **Colectivo Âmbar**, a busca para gerar alternativas à formação artística recebida na Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, Peru e México diante da educação formal - que exclui os perfis físicos, perfis de pensamento, de personalidade e que exclui as inquietações artísticas que não representamos cânones ocidentais-ortodoxos nem a prática das artes nos nossos países.

4.3 DE QUEM SOMOS FILHAS E FILHOS? OU DE COMO O ÂMBAR É TAMBÉM UM RIZOMA.

Agora preciso sair da escrita rizomática para abordar outras ideias associadas ao rizoma e os aprendizados da experiência do **Projecto Fronteiras**, que não necessariamente tem a ver com a dramaturgia do *Fronteras/Fronteiras* como espetáculo.

Vimos de tempos revoltos, mas acho que o são mais agora. Tentar um olhar para diante implica, desde minha perspectiva, não só reconhecer em nós a possibilidade de imaginar o futuro, de inventa-lo, e não só aceitar o que vem como se fosse dado, como parte de uma ordem natural incontestável. Implica, também, saber de onde viemos, qual é essa memória que temos guardada sobre aquilo que temos denominado Teatro Latino-americano, a que agora aparece como uma área inapreensível e, quando não, desconhecida de nossa história, de nossa biografia artística. (RUBIO, 2011, p. 15).

Uma questão que vem reverberando em mim, ao longo da pesquisa, diz respeito à importância de afirmar que o **Colectivo Âmbar** convive com os grupos de Criação Coletiva Latino-americana, permitindo a influência que lhe atravessa enquanto experiência teatral/humana, mas consciente de que, por ser uma outra geração, o coletivo trabalha na construção de um caminho próprio.

Tentar ser uma réplica seria monótono e não teria sentido algum, pois ainda que sejamos resultado de histórias compartilhadas na geografia continental dos séculos XX e XXI, nós temos sido determinados ao nascer no contexto da aldeia global, característica que nos diferencia - ao sermos os “amigos da nuvem”, tornam-se distintas nossas estratégias de articulação e funcionamento coletivo, assim como nossa forma de subsistência.

Em primeiro lugar, acho importante esclarecer qual é o posicionamento que existe dentro do Âmbar ao reconhecer alguns grupos como mestres, pelo menos pela minha perspectiva. Isto porque tenho visto colegas, ex-professores e estudantes que repelem categoricamente a figura do mestre-aluno ou do mestre-aprendiz. Talvez porque muitas pessoas (não só no campo artístico) têm se aproveitado disto para reproduzir um tipo de relação desigual e hierárquica, que eleva o status de um lado e demérito o lugar do outro. No entanto, no caso de Âmbar é diferente.

A relação com os mestres busca estabelecer um diálogo entre criadores e criadoras, escutando aos que têm mais experiência para construir a experiência própria.

Portanto, o sentido que o Âmbar dá ao considerar o Grupo Malayerba, La Candelaria, o Teatro de Los Andes e Yuyachkani como grupos mestres tem a ver com reconhecer suas

experiências de vida na prática das artes cênicas (com as especificidades poéticas, resultado das experiências sociais-políticas que nos espelham), assim como, com a forma sensível com a qual compartilham esse conhecimento/experiência com novas gerações em diferentes países dentro e fora do continente.

Um segundo aspecto a elucidar é sobre as gerações (dentro e fora das Américas) que têm sido influenciadas pelo trabalho dos grupos de Criação Coletiva Latino-americana, devido à disciplina, à coerência ética e estética e à qualidade artística que se conjugam nas suas poéticas particulares. E talvez seja essa inspiração que vai deixando um legado para o teatro latino-americano atual- pelo menos na prática de quem reconhece a criação coletiva como eixo de influência fundamental no nosso fazer teatral.

Após os primeiros oito anos de trabalho do coletivo, com as conquistas e tropeços necessários da criação conjunta, é gratificante ver que nossos mestres e mestras têm se convertido nos nossos melhores promotores. Os quais de viva voz falam do **Âmbar**, fazendo com que novas pessoas, jovens em formação ou criadores com mais experiência que nós, aproximem-se para conhecer e contribuir com os projetos do coletivo.

Provavelmente o que nos diferencia de outras experiências coletivas é que o **Âmbar** tem escolhido, por identificação, aproximar-se de grupos específicos que, juntos, geram uma rede de representatividade da Criação Coletiva na América Latina. E nesse sentido, ainda que temos muitos lugares para descobrir e grupos com os quais experimentar e/ou compartilhar, é inegável que somos filhos e filhas desse movimento artístico.

Desta forma, é possível pensar em uma relação rizomática, gerada pela Criação Coletiva, como movimento artístico e suas ramificações como resultado de uma prática associada a um espaço-tempo que reverbera e produz novos brotos na criação cênica do século XXI. O **Colectivo Âmbar** constituiria uma linha de fuga que, por sua vez, gera outros brotos nas presenças que o formam e que, desde o início, estão espalhados por países diversos.

Inclusive, o **Colectivo Âmbar** em si mesmo é um rizoma com possibilidade de ser estudado e experienciado através da diversidade dos seus componentes (projetos).

Em uma terceira e última ordem de ideias (porque alguma organização deve existir dentro do caos), emergem reflexões sobre as teatralidades latino-americanas.

Impossível definir o teatro da América Latina como um só uma vez que está repleto de diferenças culturais e raízes históricas, responsáveis por dotar de identidade cada uma das

propostas desenvolvidas em diferentes países. No entanto, o segredo está em como essas teatralidades convivem e se misturam entre si. Como dialogam ou se enfrentam. Esse seria o caso do **Proyecto Fronteras** e de todos os questionamentos desenvolvidos ao longo desta pesquisa.

Para o **Colectivo Âmba**r, o teatro na América Latina se revela como campo fértil, no qual temos nascido como criadores cênicos, como gestores e produtores de nossos espaços de trabalho. Mas também ele tem se apresentando como possibilidade de expansão do olhar ao perceber, na própria alteridade, uma possibilidade de enriquecer a criação, ao lado de outras e outros, que também procuram espaços de expressão fora das convenções estabelecidas, em cada um dos lugares que habitamos.

Procurar conhecer os grupos que semearam as flores da resistência (que hoje temos a oportunidade de sentir), é saber que nós precisamos colocar novas sementes e nutrir a terra para fazer frente às nossas realidades, apresentando outras possibilidades de teatralidade e de existência. Ainda que mudemos de século, são as mesmas forças que querem barrar qualquer tipo de dissidência, qualquer alternativa de empoderamento das populações que promovem liberdade e respeito à diferença, ou que tentam garantir os direitos fundamentais do ser humano.

Nesse sentido, mais uma vez, e por utópico ou clichê que pareça, a arte é nossa pátria e bandeira, pois:

Em uma dessas, a arte não serve para nada, não tem uma utilidade clara [...], determinada, porque sempre colocamos a arte em função de algo, mas a arte pode ser simplesmente o jogo que se estabelece entre a sensibilidade de alguém ou de um conjunto de pessoas, com sua própria realidade é isso é tudo, e não é necessário justificar muito mais além. [...]. Para que serve a arte? [...]. Quando se é professor em uma escola serve para uma coisa, quando se é ator serve para outra coisa, e quando se é cidadão serve para outra. Parecerá que a arte é um bem imaterial, que não necessariamente deve ter uma utilidade pragmática em uma sociedade altamente técnica e pragmática como a que vivemos [...]. A arte é uma riqueza espiritual [...], me refiro a determinados símbolos que nos engrandecem [...], que nos tornam mais solidários, mas generosos, que nos aproximam.¹⁷³

É assim que a diversidade de teatralidades latino-americanas contidas no **Colectivo Âmba**r se configura como parte de um rizoma, no qual se desdobram linhas de fuga que conduzem seus participantes ao desenvolvimento de trabalhos artísticos na cena local de seus

¹⁷³ Fala de Arístides Vargas na conferência *El teatro como espacio de inclusión*, durante as *XVIII Jornadas sobre la Inclusión Social y las Artes Escénicas*, realizadas na Espanha no ano de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TL6elbS4pS8&t=917s>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

países e em comunidades nas quais as artes não costumam ser o pão de cada dia (centros de detenção, hospitais, orfanatos, escolas, comunidades rurais, etc.). Treinando, desta forma, a “inutilidade” da arte e os encontros humanos, que parecem ser nosso “passatempo” favorito.

As experiências que temos construído em conjunto entre 2010 e 2018, vem gerando um perfil de criadores que assumem a prática profissional também desde a incidência social, o que significa um posicionamento político.

Para finalizar, no *Fronteras/Fronteiras* tentamos “entender a peça de teatro como um espaço gerador de novas realidades¹⁷⁴[no qual] o afetivo é o território”. (Vargas, 2016). E é talvez essa busca do território afetivo que permite, por um lado, o encontro com os grupos mestres nos identificando com poéticas específicas do teatro latino-americano. E, por outro, o encontro entre nós, como novos criadores com perspectivas comuns e próprias das teatralidades latino-americanas que produzimos.

Rizomas, fronteiras, experiências...

Fronteiras, experiências, rizomas...

Experiências, rizomas e fronteiras...

A vida! Minha vida diversificada em países, idiomas e pessoas.

Uma cartografia afetiva, um mapa coletivo.

A tentativa sempre é continuar.

E o teatro? Existir.

E a existência tem que ser coletiva para ser.

Porque se é para andar sozinha, o rizoma não tem como existir, não há fronteira a cruzar. E assim, não quero teatro, nem América Latina; não quero experiência, nem Âmbar, nem nada.

¹⁷⁴ Idem. 16min 33s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TL6elbS4pS8&t=917s>>. Acesso em: 5 abr.2018.

ATÉ! (COLOCANDO UM PONTO ONDE NÃO TEM FINAL)

Acredito que os acontecimentos só se transformam em experiência uma vez que passam pelo processo de integração no aprendizado do sujeito. A compreensão dos fatos não é apenas racional, passa pelo corpo, pela emoção, até integrar-se nos diferentes níveis de memória existentes em nós, seres humanos.

Inclusive, me atrevera a dizer que no caso dos artistas se vive de uma forma ainda mais intensa devido à natureza da escolha no fazer, pois a carga de adrenalina contida nos processos artísticos é difícil de experimentar com outra atividade.

Na tentativa de concluir este trabalho de pesquisa, proponho fazer um apanhado de ideias que giram em torno à existência do **Colectivo Âmbar**, à compreensão do que significou participar do **Proyecto Fronteiras**, assim como os aprendizados que se geraram com a realização desta pesquisa.

Antecipadamente já sei que isto não termina aqui, que esta pesquisa de mestrado tem sido o veículo de memória que construí para entender a presença da alteridade dentro do coletivo, assim como a configuração da experiência em mim como criadora cênica, e suas reverberações na vida da equipe que formamos parte do projeto.

Com esta pesquisa não só procuro fazer um registro do trânsito do **Colectivo Âmbar** por América, ou uma análise da experiência de criação do **Proyecto Fronteiras**. É também uma tentativa que visa convidar outros artistas para ocupar a academia de pesquisa em artes cênicas, através da experimentação e criação de outras dinâmicas de reflexão/registo acadêmico, incentivando o fluxo da comunicação para o trabalho conjunto da teoria e a prática, entorno à criação cênica.

Para mim, a construção de pensamento sobre a criação artística é uma forma de entender o tipo de arte que estamos propondo ao mundo. A compreensão profunda daquilo que me atravessa como ser humano, e que escolhe um caminho específico para o diálogo e convivência com o público que também é ser humano.

Isto implica ter um posicionamento estético e político na arte como compromisso na experiência vital para a qual existimos neste planeta. E para isso é necessário ter convicção sobre tudo o que é colocado durante o processo criativo e sobre o palco, para que seja coerente entre o que pensamos, dizemos e fazemos.

O que seria preciso dizer sobre o **Colectivo Âmbar**?

No momento que me pergunto isso, algumas palavras aparecem rapidamente: trânsito, coletivo, encontro, trabalho, carinho, itinerante, América Latina, multiculturalidade, troca, compartilhamento, teatro, visibilidade, autogestão, artes cênicas, viagem, criação coletiva, conhecer, português, espanhol...confiança, Malayerba, Colômbia, riso, dançar, palco, olhares, amigos, colegas, maestros, os amigos da nuvem, fronteiras, La Candelaria, o caribe, país Âmba, Bahia, início, Yuyachkani, trajeto, beijos, sentido, paciência, rito, criar universos autônomos, rede de afetos...descoberta, amor, tentativa, erro, crescer, Jalcomulco, Fitlâ, sonho, desafio, comunidade, aprendizado, perguntas, acompanhar, enxergar, intuição informada, produtores, criadores, música, a cena, luz. Caminho.

E é que com o passar do tempo a transformação acontece, a perspectiva muda, o aprendizado perdura, a experiência fica. O **Colectivo Âmba** criou uma comunidade de artistas da cena latino-americana que compartilha a vontade do encontro através das experiências que propicia. A configuração da experiência no nível macro do coletivo se dá na acumulação de vivências e aprendizados conjuntos, na nostalgia que produz a esperança de um novo encontro.

Um encontro que antes que artístico é humano, e que tem nos aproximado de artistas que não só tem um enorme conhecimento das artes cênicas, mas que dão importância a valores como a humildade e a solidariedade, como princípios éticos do trabalho coletivo. É isso o que tem nos levado a ter uma identificação profunda com os grupos que consideramos nossos grupos mestre, incentivando assim a rede de afetos.

Por um lado, o trabalho desenvolvido pelo **Colectivo Âmba** ao produzir laboratórios de formação com diferentes grupos do continente, busca a pesquisa e experimentação contínua dos artistas, estudantes e professores que participam dos projetos, assim como a visibilidade dos espetáculos, processos criativos e pesquisas realizadas pelos artistas da rede mediante o FITLÂ; no caso das micro-redes é diferente, ao precisar de uma articulação e logística que envolve países ou pessoas específicas dentro do coletivo.

Neste sentido seria pertinente dizer que após oito anos de projetos contínuos, durante a realização do FITLÂ Peru 2017 percebemos que uma nova etapa do Âmba está se inaugurando. Os integrantes mais antigos da rede têm deixado de ser estudantes de graduação há alguns anos, mas as experiências humanas e criativas produzidas no Colectivo Âmba tem sido uma escola integral ao nos aproximar de forma prática com muitas das áreas que a nossa profissão abrange.

O anterior abre também uma brecha na compreensão das gerações que participam no *Âmbar*. Por um lado, ano após ano continuam chegando jovens de diversas universidades e criadores cênicos com vontade de participar nos laboratórios de formação, o qual resulta magnífico para a renovação e continuidade dos projetos promovidos.

Desta forma o FITLÂ também tem se nutrido ao possibilitar a participação de grupos e artistas de diferentes linguagens, para além do curriculum que muitas vezes determina a mobilidade dos espetáculos produzidos nos nossos países.

E por outro lado, se encontra a geração mais velha do coletivo que além de sustentar a gestão e produção internacional, atualmente busca estabelecer colaborações mais pontuais, para abrir diálogos específicos entre criadores que compartilham o código comum gerado nestes anos de trabalho. Um trabalho que não é fechado, mas que apresenta novas necessidades coletivas de crescimento e experimentação.

Ainda não sabemos para que lugar que esse intuito vai nos levar, quanto tempo vai demorar, nem como vamos realizá-lo. Isto é apenas o anúncio de uma etapa que vem se vislumbrando, além das três linhas gerais de trabalho pelas quais o *Âmbar* já transita.

O coletivo não pode definir um perfil específico dos artistas que participam nele, mas pode se dizer que atores, diretores, dramaturgos, maquiadoras, figurinistas, produtores, gestores, cenógrafos, iluminadores, professores, pesquisadores, arte educadores, artistas audiovisuais, do circo e do teatro de bonecos, assim como, trabalhadores sociais e músicos da Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, Espanha, México e Peru, formam parte da rede, promovendo um fluxo constante de pessoas que constituem a diversidade de possibilidades artísticas que se entrecruzam em cada encontro. E que resultam em projetos conjuntos, em colaborações a distância.

A multiplicidade de poéticas e teatralidades presentes no coletivo também é resultado da multiculturalidade que nos integra e nos diferencia. Os métodos de trabalho e as formas de viver são muito diversas, e isso cria interesse no intercâmbio, no estabelecimento de diálogos artísticos e relacionamentos humanos. Seria complicado dizer que o **Colectivo *Âmbar*** é uma rede só de trabalho, pois se mescla a arte com a vida, o suor do palco com a conexão de um olhar cúmplice. Sem afeto não tem efeito.

A percepção da alteridade se apresenta em detalhes tão simples como o sotaque, ou tão complexos como precisar de tempo e distância para curar as feridas de um relacionamento que nasceu, cresceu e morreu no meio do trabalho do *Âmbar*. Ser coletivo é uma decisão

complexa dentro de um sistema que pede para separar mente, corpo e coração. E provavelmente nós não estamos mudando nada, mas tentamos nos desconstruir para habitar o mundo sendo mais livres.

Finalmente, ainda que o **Âmbar** pareça um espaço quase idílico que lida constantemente com a diferença, é também um espaço de constante desafio, dadas as circunstâncias das políticas culturais e dos incentivos à cultura na América Latina, o qual determina completamente as condições sob as quais trabalhamos e produzimos os projetos do coletivo.

E o **Proyecto Fronteras**?

O **Proyecto Fronteras** representa em primeiro lugar, a materialização de um sonho coletivo, ao propiciar uma residência artística para trabalhar sob a guia do grupo de teatro que incentivou a existência do **Âmbar**: o Teatro Malayerba.

Conseguir estabelecer um lapso de tempo e espaço comum para mergulhar em um processo criativo conjunto, foi a confirmação de que a teimosia para nos encontrar uma vez por ano, não se devia apenas à emoção de uma nova viagem. Senão que conformava um intuito de criar um código artístico comum, que pudesse ir para além da geografia ao estar presente na poética de cada um de nós ainda quando estivéssemos longe uns dos outros.

É por isso que o **Proyecto Fronteras** é o veículo perfeito para a análise do processo que desvenda ao longo desta dissertação o funcionamento do **Colectivo Âmbar**, assim como a configuração da experiência de criação coletiva que traçou um antes e um depois dentro da rede. Inclusive, para nos questionar porque após a realização desse projeto, não se realizou outra experiência desse tipo.

As ideias, inspirações e sonhos são muitos, no entanto lembrar e reconstruir a vivência de **Fronteras/Fronteras** é um processo que levou anos para ser digerido. No meu caso pelo menos, esta dissertação é o fechamento real do acontecimento, a conclusão que ao longo destas páginas se transforma em quase um ato psicomágico que cura, reconforta e traz a visão do que sou agora.

Entender que este trajeto não é apenas meu, que não pertence a um grupo de amigos que se reúnem cada ano, ou a doze pessoas que moraram juntas; é reconhecer que tudo está interconectado neste rizoma e que a presença do coletivo muda rumos e pensamentos. É compreender que eu não teria realizado esta pesquisa, nem teria oportunidade de morar no Brasil se não fosse pelas portas que o coletivo tem aberto para mim. E que assim como eu,

muitos dos meus companheiros e companheiras tem realizado sonhos e projetos graças à existência do **Colectivo Âmbar**.

Provavelmente, esta pesquisa contribua à reflexão e incentive a realização de um novo projeto de residência artística, que possa derivar em um espetáculo ou outras reverberações cênicas, performativas, teóricas, que continuem delineando as andanças do coletivo por América.

Falamos então de uma cultura de grupo, como afirma Arístides Vargas, que usa a figura da rede para conectar pessoas e enfoques cênicos além da geografia e do tempo. O afeto (que nem sempre é sinônimo de bons momentos) é uma característica que tece as memórias da alteridade, como fibras internas de um coletivo de seres humanos que acredita no trabalho conjunto como forma de resistência ao sistema que afoga histórias e movimentos. Inventar o teatro todos os dias da nossa vida, talvez seja a tentativa de construção do novo mundo que queremos habitar. Porque se no final a arte serve para sonhar, então é preciso continuar.

REFERÊNCIAS

ALVES, S. M. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural Revista de Ciências Sociais**. Universidade de São Paulo. São Paulo, v. 24, n.1, p. 214-24, 2017. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/plural/article/view/113972/133158>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

ARENAS, H. J. La Creación Colectiva (II). **Jornal Desde Abajo**, la otra posición para leer. Bogotá, 22 jul. 2009. Ed. 148. Disponível em: <<https://www.desdeabajo.info/ediciones/item/4976-la-creaci%C3%B3n-colectiva-ii.html>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

_____. La creación colectiva (II). **Rebelión**. Colômbia: ago. 2009. Disponível em: <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=89815>>. Acesso em: 25 mar.2018.

ATAHUALPA, Y. Los Hermanos. Intérprete: Mercedes Sosa . In: **Mercedes Sosa en Argentina**. Argentina: Philips, 1982.

AUGÉ, Marc. **Os não lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9 ed. Brasil: Papyrus, 2004.

AUSTIN, John L. **Cómo hacer cosas con las palabras**. Barcelona: Paidós Comunicación, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Ronald. **La muerte del Autor**. In El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994.

BENEDETTI, Mario. **Primavera com una esquina rota**. Buenos Aires: Planeta Argentina S.A.LC./ Seix Barral, 2000.

_____. Mario Benedetti y la teoría del desexilio [16 dez. 1984]. Madrid: **Jornal El País**. Entrevista concedida a Jarque Fietta. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1984/12/16/cultura/471999607_850215.html>. Acesso em: 11 fev. 2018.

BRIJALDO, Gina C. Interpretaciones Íntimas sobre la Escritura Performativa. **La Palabra**. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Boyacá, núm. 24, p. 111-117, jan.-jun. 2014. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451544860010>> . Acesso em: 22 jul. 2018.

BORDIEU, Pierre. **Razones prácticas**. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama, 1997. Disponível em: <<https://sociologia1unpsjb.files.wordpress.com/2008/08/03-bourdieu-espacio-social-espacio-simbolico.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BORGES JÚNIOR, Eli. Tecnodyonisos: transorganicidade e hibridismo tecnológico na cena digital contemporânea. In: XVIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA

REGIÃO SUDESTE, USP, 18., 2013, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP, 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0973-1.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Ana Hidalgo editora, 2008. Disponível em: <http://www.perrorabioso.com/textos/Estetica-relacional-Nicolas-Bourriaud.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2018.

CASTELLS, Manuel. Internet e sociedade em rede. In: MORAES, D. (Org.). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 255-258.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 27 jul. 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Rizoma. **Revista de la Universidad de México**. Cidade do México, n. 2, p. 14-26, outubro, 1977. Disponível em: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10506/public/10506-15904-1-PB.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2018.

DEL MONTE, F. Lo ético, lo político, lo estético: um teatro actual. **Tierra Adentro**, Cidade do México: 2016. Disponível em: <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/lo-etico-lo-politico-lo-estetico-um-teatro-actual/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

_____. Repetir para apropriarse: tendencias de la dramaturgia ibero-americana. **Tierra Adentro**, Cidade do México: 2016. Disponível em: <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/repetir-para-apropiarse-tendencias-de-la-dramaturgia-iberoamericana/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

_____. La voz del autor, como configuración del “otro” en la escena contemporánea. In: COLOQUIO 17, INSTITUTO DE ESTUDIOS CRÍTICOS, 2016: SEGREGACIONES CONTEMPORÁNEAS, LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOCIÓN DEL OTRO, 2016, Cidade do México. **Anais eletrônicos...** Cidade do México: [s.n], 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/35711565/La_voz_del_autor_como_configuracio_del_otro_en_a_lgunas_dramaturgias_contemporaneas_.docx>. Acesso em: 03 fev. 2018.

DE TORO, Fernando. La(s) Teatralidad(es) Postmoderna(s) 1: simulación, deconstrucción y escritura rizomática. In: DE TORO, A. (Org.). **Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual**. Hibridez-Medialidad-Cuerpo. Madrid: Frankfurt/Main, 2004. p.73-93.

_____. La(s) Teatralidad(es) Postmoderna(s) 2 en Latinoamérica. In: DE TORO, A. (Org.). **Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual**. Hibridez-Medialidad-Cuerpo. Madrid: Frankfurt/Main, 2004. p.95-103.

DE TORO, Alfonso. Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica-mediática-corporal. In: _____. **Estrategias postmodernas y postcoloniales**

en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo. Madrid: Frankfurt/Main, 2004. p. 9-20.

DRAMATURGO Arístides Vargas 10 Festival Colombiano de Teatro Primera Parte Dossier 3.1 HDV 2754. Produção de Debora Arango. Medellín, 2011, 15min 06s, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g3Q1-XUQQHs>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

DRAMATURGO Arístides Vargas 10 Festival Colombiano de Teatro Segunda Parte Dossier 3.2 HDV 2756. Produção de Debora Arango. Medellín, 2011, 06min 44s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x-mN_ZZWw04>. Acesso em: 13 jan. 2018.

DUBATTI, Jorge. **Introducción a los estudios teatrales.** México: Libros de Godot, 2011.

_____. Dramaturgia(s) y nuevas tipología del texto dramático. **Saquen una Pluma Dramaturgia Rodante.** Buenos Aires: maio 2011. Disponível em: <<https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/09/05/dramaturgias-y-nuevas-tipologias-del-texto-dramatico-por-jorge-dubatti/>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

EDUARDO Galeano: ¿Para qué sirve la utopía? Produção do programa Singulares da TV3. Catalunha, 2012, 1min 32s, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GaRpIBj5xho>> . Acesso em: 16 mar. 2018.

EL DRAMATURGO y la creación contemporánea. Celcit, documentales de bolsillo. Serie Técnicas y oficios teatrales, n. 10. Direção de Elena Carpman. Buenos Aires, 2013, 09min 02s, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VFj-yQnkBgc>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

EM primeira pessoa: Antunes Filho. Produção do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do SESC São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/teatro-nao-e-o-fim-e-o-meio-afirma-antunes-filho>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

ENNE, A. L.; DUTRA, M. Entre conter e resistir: relações entre cultura e territorialidades. **Z Cultural** - Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro: ano XI, n. 2, 1º semestre, 2016. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entre-conter-e-resistir-relacoes-entre-cultura-e-territorialidades/>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

EZLN, Exército Zapatista de Libertação Nacional. **Manifesto Sexta Declaração da Selva Lacandona.** Chiapas, 1º de janeiro de 1996. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2005/06/30/sexta-declaracao-da-selva-lacandona/>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

FERÁL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 97-210, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>> Acesso em: 15 jul. 2018.

FERNANDES, Ciane. **Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação.** Belo Horizonte: UFMG, 2008. (Comunicação

oral). Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/difusaocultural/adminmalestar/documentos/arquivo/Abrace%202008%20Ciane%20Fernandes%20Revisado.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

_____. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

FILHO, Atunes. Antunes Filho: bate-papo [fev. 2014]. São Paulo: Centro de Pesquisa e Formação - SESC SP, 2014. 12 de fevereiro de 2014. Bate-papo no projeto **Em primeira pessoa**. Disponível em: <<http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/teatro-nao-e-o-fim-e-o-meio-afirma-antunes-filho>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena** - Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes/ Departamento de Artes Dramáticas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tradução Helena Maria Mello. Porto Alegre: n. 07, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

FRONTERAS/ FRONTEIRAS. GUILERA, C.; CASTRO, I.; DARIO, R.; EDDOWES, S.; VARGAS, A. **Colectivo Âmbor**: Red de Artistas y Promotores Escénicos Latinoamericanos. Quito: 2013.

GALEANO, Eduardo. **El libro de los abrazos**. Argentina: Siglo XXI Editores, 1989.

_____. **Los hijos de los días**. México: Siglo XXI Editores, 2011.

GEIROLA, G. La práxis teatral y lo público: una reflexión sobre lo político en el teatro actual. **Revista Cronopio**, Colômbia, ed. 63, outubro 2015. Disponível em: <<http://www.revistacronopio.com/?p=16647>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

GOMES, J. H. L. Escrita performática latino-americana contemporânea. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA Abralic - TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/JULIANA_LEAL.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2018.

GRANDES Experimentais da Cultura Digital & Livre (1): Rubens Velloso. **Baixa Cultura**, São Paulo, jun. 2011. Disponível em: <<http://baixacultura.org/grandes-experimentais-da-cultura-digital-livre-1-rubens-velloso/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

GRUPO YUYACHKANI. Lima, 2018. Disponível em: <<http://www.yuyachkani.org/>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

HAESBAERT, R. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre [s.n], 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva**. Tradução Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.

HALL, Stuart. **Sin garantías:** trayectorias y problemáticas en estudios culturales. 1ª ed. Ecuador: Corporación Nacional Editorial, 2013, p. 431-457. Disponible em: <http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/stuart_hall_-_sin_garantias.pdf>. Acceso em: 31 mar. 2018.

INSTRUCCIONES para abrazar el aire y el grupo Malayerba. Celcit, documentales de bolsillo. Serie: la escena ibero-americana, n. 8. Dirección de Elena Carpman. Ecuador, 2014, 16min 57s, son., color. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fyzuV5mhacw>>. Acceso em: 23 jan. 2018.

ISVARAN, Sangeeta. Cuando el cuerpo es todo ojos. **Investigación Teatral**. Xalapa, v.1, n.1, p.149-159, primavera 2011, segunda época. Disponible em: <<http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1040/1910>> Acceso em: 3 ago. 2018.

JARAMILLO, D.s. La ciudad imaginada: los territorios, lo simbólico y lo imaginario. **Revista Estoa**. Cuenca: n. 02, 2013. Disponible em: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/27661/1/Estoa2_4.pdf>. Acceso em: 25 nov. 2017.

KURAPEL, Alberto. Teatro de la alteridad y la memoria: estética del desarraigo, de la insatisfacción. In: DE TORO, A. (Org.). **Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual**. Hibridez-Medialidad-Cuerpo. Madrid: Frankfurt/Main, 2004. p.182-208.

LACAN, Jaques. El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. México: Siglo XXI Editores, 2009, p. 99-105. Disponible em: <https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/lacan_estadio_del_espejo.pdf>. Acceso em: 06 abr. 2018.

LARROSA, Jorge. **Tremores**. Escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. Sobre la experiencia. **Aloma: Revista de psicología, ciències de l'educació i de l'esport**. Catalunya, n. 19, p. 87-112, 2006. Disponible em: <<http://www.raco.cat/index.php/Aloma/article/viewFile/103367/154553&a=bi&pagenumber=1&w=100>>. Acceso em: 18 mar. 2018.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Campinas, n.19, p. 20-28, jan., fev., mar., abr. 2002,. Disponible em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acceso em: 10 out. 2017.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas**. UDESC, Florianópolis, v. 2, n. 19, (2012) p. 93-99. Disponible em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194/2327>> Acceso em: 15 de julho de 2018.

LÉVY, Pierre. Pela ciberdemocracia. In: MORAES, D. (Org.). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 367-384.
 _____. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MALAYERBA: 25 años de teatro. Produção de Diego Bolaños. Quito, 2004, 1h 18min 22s, son., color. Disponível em: <<http://hidvl.nyu.edu/video/000029207.html>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

MALDONADO, Concepción. **El grupo de teatro Malayerba y la poética de la diferencia**. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2013.

MALGESINI, G.; GIMENEZ, C. **Guia de conceptos sobre migraciones, racismo y interculturalidad**. Madrid: Los libros de la catarata, 2000.

MARTÍNEZ, Jaime. **Eso que llaman comunalidad**. Col. Diálogos, Pueblos Originarios de Oaxaca. México: CONACULTA, 2010.

MARTÍNEZ TABARES, V. Teatro. **Enciclopédia Latinoamericana**. São Paulo: maio, 2017. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/t/teatro>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

_____. Teatro de Los Andes. **Enciclopédia Latinoamericana**. São Paulo: maio, 2017. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/t/teatro-de-los-andes>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

MCLUHAN, M.; POWERS B. R. **La Aldea Global**. México: Gedisa, 2005.

PAIS, Ana. **Comoção: os ritmos afetivos do acontecimento teatral**. 2014. Tese (Doutoramento em Estudos Artísticos. Especialidade em Estudos de Teatro) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

PAULO, D. R. Investigação baseada nas artes: caminhos de metáfora e escrita performativa. **PERFORMA´11- ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE**, 2011, Portugal. **Anais eletrônicos...** Portugal: Universidade de Aveiro, Portugal, 2011. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/DelfimRibeiro.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

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

PELÁEZ, Cristóbal C. Entrevista a Arístides Vargas. La mirada que permanece inclinada a través de una ventana. **Medellín en escena**. Colômbia, n.34, p.3-7, jul. 2014. Disponível em: <https://issuu.com/medellin-en-escena/docs/edicion34pdf>. Acesso em: 27 jul. 2018.

PHELAN, P. A ontologia da performance: representação sem produção. **Revista de comunicação e linguagens**, tradução André Lepecki, Lisboa, n. 24. p.171-191, 1997.

ROBLES-MORENO, L. Colectivo Âmbra y el Fitlá. Teatro emergente en la reconfiguración de fronteras transnacionales (la herencia de la creación colectiva). **Revista Conjunto**, La Habana, n. 167, p. 28-37, abril-junho 2013.

_____. Fitlâ Perú 2017. Rede de afectos en expansión. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 184, p. 90-97, julho-setembro 2017.

GEIROLA, G. Una posible genealogía de lo político teatral: el régimen de verdad de la escena teatral. **Revista Artescena**, Colômbia, n. 3, 2017. Disponível em:

<http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2017/06/Artescena_N%C2%B03_Arti%CC%81culos_Geirola_Una-posible-genealogi%CC%81a-de-lo-poli%CC%81tico-teatral.-El-re%CC%81gimen-de-la-verdad-en-la-escena-1-2.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2018.

ROJAS-TREMPE, L. Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. **Latin American Theatre Review**, Fall: v. 28, n. 01, p. 159-165, 1994. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/latr/article/view/1043>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2 ed. Porto Alegre: Sulina (UFRGS), 2016.

_____. **Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil**. Núcleo de Estudos da Subjetividade – PUC-SP. São Paulo, 2007.

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf> Acesso em: 12 mar. 2018.

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

SÁ, T. Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo Social, Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v.26, n.2, p. 209-229, 2013. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n2/v26n2a12.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

SALLES, Cecilia. **Redes de criação**. Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Anasblume, 1998.

SANTIAGO García y La Candelaria: 50 años de teatro - El Tiempo. Dirección de Simón Sánchez S. Bogotá, 2016, 22min 38s, son., color. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=6BvQzhyOnn4>>. Acesso em: 9 dez. 2017.

SIMÕES, I. A. G. A sociedade em rede e a cibercultura: dialogando com o pensamento de Manuel Castells e de Pierre Lévy na era das novas tecnologias de comunicação. **Revista Temática**. Paraíba: ano V, n. 05, maio 2009. Disponível em:

<http://www.insite.pro.br/2009/Maio/sociedade_ciberespa%C3%A7o_Isabella.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2018.

SILVEIRA, M. D. P. Efeitos da globalização e da sociedade em rede via Internet na formação de identidades contemporâneas. **Pepsi – Periódicos Eletrônicos em Psicologia**. Brasília, v. 24, n. 4, p. 42-51, dez. 2004. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932004000400006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 08 mar. 2018.

SZURMUK, M.; MCKEE, R. **Diccionario de estudios culturales latinoamericanos**. México: Siglo XXI Editores-Instituto Mora, 2009.

TEATRO ABYA YALA. Costa Rica. Disponível em: <<http://www.teatro-abyayala.org/>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

TEATRO de los acontecimientos. Teatro La Candelaria. Produção de Leida Ortega (Canal Capital), Bogotá, 2016, 52min 53s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJG1ymkKke8>. Acesso em: 12 dez. 2017.

TEATRO LA CANDELARIA. Bogotá, 2018. Disponível em: <<http://teatrolacandelaria.com/general.php?idmg=3>>. Acesso em: 20 de nov. 2017.

TEATRO MALAYERBA. Quito, 2016. Disponível em: <<http://teatromalayerba.com>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

TELLES, N. Memorial de silencios y margaritas y Escuela: memoria y micro-política en la escena latinoamericana contemporánea. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 172, 2014. Disponível em: <<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/172/telles.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

TODOROV, Tzevan. **La conquista de América, el problema del otro**. México: Siglo XXI Editores, 1997.

VIII JORNADAS sobre la inclusión en la educación y en las artes escénicas. Arístides Vargas: la obra de teatro como espacio de inclusión. Produção do Ministério da Educação, Cultura e Esporte da Espanha – Canal Cultura. Espanha, 2016, 1h 27min 34s, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TL6elbS4pS8>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

VILLEGAS, Juan. Modelos de referencialidad visual en el teatro latinoamericano en tiempos de globalización. In: DE TORO, A. (Org.). **Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual**. Hibridez-Medialidad-Cuerpo. Madrid: Frankfurt/Main, 2004. p.161-179.

XX ENCUENTRO Internacional Teatro Malayerba – Enero 2017. Ecuador. 2017, 8min 45s, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ottq5TjEIUk>>. Acesso em: 2 nov. 2017.

ANEXO A

Histórico dos grupos em espanhol (idioma original):

TEATRO MALAYERBA (QUITO, EQUADOR)

Disponível em: <http://www.teatromalayerba.com/grupo-de-teatro>

HISTORIA. El Grupo Malayerba nace en Quito en el año 1980 conformado por un equipo de actores profesionales e independientes interesados en hacer un teatro que exprese su realidad en un lenguaje propio. Jurídicamente es una “Asociación Cultural sin fines de lucro”.

Ha realizado más de 20 montajes, que han sido difundidos en distintas provincias del país y han representado al Ecuador en numerosas ocasiones en festivales nacionales e internacionales. Ha participado en obras para otros grupos de teatro de Ecuador y otros países.

En 1989 el grupo crea el Laboratorio Malayerba, donde se proporciona a los jóvenes que deseen dedicarse al teatro los instrumentos técnicos y éticos actorales necesarios para la consecución de un teatro nacional digno.

Desde el año 2001 hasta el 2008 produce la revista Hoja de Teatro, como un instrumento para la crítica, la teorización, y la difusión del pensamiento teatral ecuatoriano.

Desde 1995, la Casa Malayerba es la sede del Grupo, en la que funciona una sala de teatro con capacidad para sesenta personas y el Laboratorio del Grupo.

FILOSOFIA. El teatro para el Grupo Malayerba es la búsqueda de un lenguaje artístico que exprese la vida, al ser humano y sus conflictos, para poder asumir una posición crítica, activa y constructiva frente a los procesos sociopolíticos de nuestra realidad. El grupo entiende el teatro como un espacio artístico, ético y técnico.

En sus trabajos escénicos, el Grupo Malayerba, conformado actores profesionales de distintos orígenes, distintas nacionalidades, distintas culturas y procedencias, ha logrado expresar que esta mezcla no sólo es posible, sino que puede constituir una identidad y una unidad sobre la base de las diferencias y enriquecida por ellas.

INTEGRANTES. Arístides Vargas, María del Rosario Francés, José Rosales, Gerson Guerra, Santiago Villacís, Daysi Sánchez, Cristina Marchán, Manuela Romoleroux, Joselino Suntaxi, Tamiana Naranjo, Javier Arcentales.

- Endereço: Teatro Malayerba. Sodiro 345 y Av. 6 de Diciembre, Quito.
- E-mail: teatromalayerba@gmail.com
- Telefone: +593 02 223 5463

- Site: <http://www.teatromalayerba.com/>
- Facebook: <https://www.facebook.com/teatromalayerba/>

YUYACHKANI (LIMA, PERU)

Disponível em: <http://www.yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf> e <http://www.yuyachkani.org/doc/yuyachkani-equipo.pdf>

YUYACHKANI, palabra quechua que significa “estoy pensando, estoy recordando”, por lo mismo sus obras y su pedagogía están dirigidos y relacionados con la sociedad y la diversidad cultural peruana. Tomando como referencia dos fuentes esenciales: por un lado los ritos, lo sagrado, el espacio andino; y por otro lado la herencia de la teatralidad universal tanto de oriente como de occidente. Provocar una introspección en el pasado que nos hace entender el presente e involucrando en un acto reflexivo y apasionante al espectador.

Con 45 años de trayectoria ininterrumpida Yuyachkani ha forjado una sólida identidad y ha sabido integrarse al paso del tiempo combinando tradición y modernidad.

En la actualidad está ampliamente reconocido en el campo pedagógico esencialmente como un centro de investigación de las tradiciones culturales peruanas y latinoamericanas y un laboratorio permanente de formación y desarrollo del arte del actor y los lenguajes escénicos sin fronteras. Desde sus inicios en el año 1971 sus integrantes han venido desarrollando una metodología propia en temas como la Voz, Máscara, Ritmo, Dramaturgia, Entrenamiento, Uso del Objeto, entre otros. Lo que los ha llevado a crear Demostraciones, Desmontajes y Talleres que han compartido y realizado en casi todas las ciudades del interior del Perú, así como en Encuentros y Festivales del Ecuador, Chile, Colombia, Bolivia, Argentina, Brasil, Venezuela, Costa Rica, México, Guatemala, Nicaragua, Puerto Rico, Cuba, Estados Unidos, España, Estonia, Holanda, Alemania, Italia, Dinamarca, China, entre otros países.

En el campo social ha orientado su acción en torno a un objetivo principal: contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la memoria ciudadana para propiciar una vida con derechos y oportunidades para todos. Con énfasis sobre la memoria y su constante mantenimiento, revalorización y revisión.

EQUIPO. Miguel Rubio Zapata, Teresa Ralli, Ana Correa, Rebeca Ralli, Débora Correa, Augusto Casafranca, Julián Vargas.

- Endereço: Jirón Tacna 363 - Magdalena del Mar Lima - Perú
- E-mail: informes@yuyachkani.org
- Telefone: (+51) 01 - 2634484
- Site: <http://www.yuyachkani.org/>
- Facebook: <https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>

TEATRO DE LOS ANDES (YOTALA, BOLIVIA)

Disponível em: <https://www.nodalcultura.am/2017/01/25-anos-del-teatro-de-los-andes/>

El Teatro de Los Andes ha sido fundado en Bolivia en 1991. Su sede está en la localidad de Yotala, cerca a la ciudad de Sucre, en una pequeña hacienda dónde prepara y presenta sus espectáculos, realiza encuentros y talleres sobre teatro, y hospeda otros artistas y grupos teatrales.

Su trabajo está caracterizado fundamentalmente por la creación colectiva. Todos, director y actores, aportan en la creación en diferentes disciplinas; desde los elementos de la puesta en escena, hasta la propuesta musical, escenográfica y dramaturgica. En sus espectáculos busca reflexionar sobre el espacio escénico, sobre el arte del actor y la necesidad de contar historias, de recordar, de retomar la propia esencia, construyendo un puente entre la técnica teatral y las fuentes culturales andinas, utilizando el encuentro, el contacto y el diálogo como elementos imprescindibles para su trabajo cultural. La relación con el público determina su quehacer: llevar el teatro dónde están las personas, buscar un nuevo público para el teatro y crear un nuevo teatro para este público.

En los más de 20 años de su existencia, el Teatro de Los Andes ha producido obras de teatro que ha llevado a todos los rincones de Bolivia y a varios países de los cinco continentes. También ha dictado talleres sobre la formación del actor y la puesta en escena y ha realizado proyectos sociales dónde el teatro no es un fin en sí mismo, pero un medio de discusión e inclusión social.

Después de 20 años trabajando con César Brie como director, desde su alejamiento en 2010, el grupo ingresa en una nueva fase y pone en escena su primera obra con un director invitado (Diego Aramburo): Hamlet, de Los Andes. En este espectáculo existe una nueva búsqueda estética del grupo. En el 2014 estrena la obra "MAR" dirigida por el Director Invitado Aristides Vargas.

Actualmente el Teatro de los Andes está integrado por GIAMPAOLO NALLI (Coordinador General), GONZALO CALLEJAS (Responsable Artístico, Actor, Escenógrafo), LUCAS ACHIRICO (Responsable Musical, Actor), ALICE PADILHA GUIMARAES (Responsable Pedagógica, Actriz).

Sobre o trabalho de César Brie: <http://www.centrocultural.coop/revista/18/una-experiencia-en-bolivia-el-teatro-de-los-andes-de-cesar-brie-1991-2009>

- Endereço: Yotala, Sucre, Bolivia.
- E-mail: teatrodelosandes@gmail.com
- Telefone: +591 4 6439174
- Site: não disponível
- Facebook: <https://www.facebook.com/teatrodelosandes/>

ABYA YALA (SAN JOSÉ COSTA RICA)

Disponível em: <https://www.teatro-abyayala.org/compania/abya-yala>

El Teatro Abya Yala, dirigido desde su fundación en 1991 por Roxana Avila y David Korish, es un teatro independiente residente en Costa Rica dedicado a crear trabajos escénicos originales. Además de hacer espectáculos, mantener espacios de entrenamiento e investigación, dar talleres, conferencias y seminarios a nivel nacional e internacional, se mantiene activo en el campo de la producción y promoción de actividades artísticas y culturales en Costa Rica y Centroamérica.

Abya Yala se caracteriza por mantener dos formas de trabajo - investigación y creación - lo cual permite un desarrollo integral, intenso y personal. Desde 1996, Teatro Abya Yala ha mantenido tres laboratorios de entrenamiento actoral y de investigación teatral: el primero de 1996 a 1997; el segundo de 1997 al 2000; y el último del 2004 al presente.

Abya Yala ha sido galardonada con el Premio Nacional al Mejor Grupo de Teatro en 1999, 2002 y 2006, así como el premio Aquileo J. Echeverría en dramaturgia en el 2002 por la obra Nos Esperamos. Su obra original Sade, fue Mención de Honor del premio Uchimura de la UNESCO en el 2001.

Durante los últimos años Abya Yala ha variado su conformación y ahora es un conglomerado de artistas y personas de distintas áreas las cuales aportan con su trabajo y talento para el desarrollo y creación de las puestas en escena. El modelo de grupo cerrado de teatro se nos hizo pequeño y así hemos trabajado con distintas personas, si bien muchas son las mismas en distintas ocasiones (nos llamamos rehenes voluntarios), para producir las obras desde el 2009 hasta hoy. Cada una de ellas además mantiene una vida activa en otras esferas y así nos nutrimos mutuamente.

INTEGRANTES. Roxana Ávila, David Korish, Andrea Gómez Jiménez, Grettel Méndez, Janko Navarro Salas, Lili Biamonte, Aysha Morales López, Erika Mata González, María Luisa Garita, Maitén Silva, Valetina Marengo, Micaela Piedra, Mariela Richmond, Anabelle Contreras, Aylin Morera.

- Endereço: Apdo. 656, Moravia 2150, Costa Rica
- E-mail: info@teatro-abyayala.org
- Telefone: 506-2241-1519
- Site: <https://www.teatro-abyayala.org/>
- Facebook: <https://www.facebook.com/teatroabyayala>

LA CANDELARIA (BOGOTÁ, COLÔMBIA)

Disponível em: <http://teatrolacandelaria.com/general.php?idmg=3>

La Candelaria se fundó en 1966 por un grupo de artistas e intelectuales independientes provenientes del naciente teatro experimental y del movimiento cultural.

Este grupo inició labores en un galpón de la calle 20 con el nombre de CASA DE LA CULTURA. Allí funcionó durante dos años alternando el teatro con la música y las artes plásticas.

Durante los primeros cuatro años se montaron obras de vanguardia. Los críticos del momento calificaron esta etapa como: “El acceso a la modernidad del Teatro Colombiano” Obras como: MARAT-SADE de Peter Weiss, LA MANZANA de Jack Gelber, LA COCINA de Arnold Wesker, LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO de Eduard Albee y el TRICICLO de Fernando Arrabal, constituyeron parte del repertorio de los 60’s y movilizaron decenas de estudiantes e intelectuales a la CASA DE LA CULTURA.

Por supuesto, desde los inicios del grupo se tuvo como preocupación fundamental trabajar paralelamente por el acceso del público popular al teatro y por la apropiación de la dramaturgia nacional. Se hicieron adaptaciones de obras nacionales como SOLDADOS y el PADRE de Álvaro Cepeda Samudio, dirigidas por Carlos José Reyes y algunos experimentos que se denominaron MAGICOS, que eran experiencias libres de crear conjuntamente entre teatreros y artistas de la plástica.

Entre 1966 y 1970 varios teatreros, algunos surgidos de LA CANDELARIA y otros provenientes de escuelas de teatro de Europa y América Latina, iniciaron la construcción y adaptación de nuevas sedes en Bogotá y Cali.

A partir del 68 LA CASA DE LA CULTURA se instala en una sede colonial propia en el barrio La Candelaria del centro de Bogotá en donde se adaptó una sala para 250 espectadores. A partir de allí toma el nombre de TEATRO LA CANDELARIA.

Al finalizar la década de los 60’s LA CANDELARIA emprende sistemáticamente la creación de obras originales de dramaturgia nacional con el método de creación colectiva y participación en la formación de la Corporación Colombiana de Teatro.

La incursión en temas míticos y la aprobación consciente de situaciones y personajes nacionales produjeron un fenómeno masivo de movilización de público que permitió, en muy poco tiempo, despertar el interés por LA CANDELARIA y por el movimiento teatral nacional a lo largo y ancho del país y por parte de numerosos Festivales y eventos Internacionales.

El trabajo de creación colectiva y la producción de materiales teóricos por parte de La Candelaria y del movimiento teatral constituyeron una verdadera escuela de formación y creación teatral en América Latina.

A partir de 1982 algunos de los integrantes del grupo escriben y montan sus propios textos. De allí surgen, por ejemplo: EL DIALOGO DEL REBUSQUE, escrita y dirigida por Santiago García, LA TRAS - ESCENA escrita y dirigida por Fernando Peñuela. EL VIENTO Y LA CENIZA, escrita y dirigida por Patricia Ariza y la TRIFULCA, de Santiago García, entre muchos otros.

También se hacen algunas experiencias en Danza - Teatro como la HISTORIA DEL SOLDADO de Stravinski – Ramus en coproducción con la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Las obras nacionales del repertorio, la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y la producción de imágenes de nuestro entorno, reconocibles por el público han trascendido hacia adentro y hacia fuera. Numerosos festivales del mundo se interesan por LA CANDELARIA y decenas de investigadores visitan al país y al grupo para estudiar los procesos de montaje, las metodologías de trabajo y las obras.

Paralelamente, tanto en el grupo como en el movimiento Teatral se desarrollan manera sistemática investigaciones sobre la práctica teatral a través de talleres, seminarios y encuentros.

LA CANDELARIA, mantiene el repertorio, la experimentación y el debate como hechos constitutivos de la creación artística, para el 2011 cumple 45 años de trabajo artístico.

INTEGRANTES. Santiago García, Patricia Ariza, Fernando Mendoza López, Luis Hernando Forero, Carmiña Martínez V., Adelaida Otalora S., Alexandra Escobar A., Nohra González, Rafael Giraldo G., César Badillo, César Amézquita S., Erika Guzmán, Edith Laverde.

- Endereço: calle 12 #2 59, Bogotá
- E-mail: teacande66@hotmail.com
- Telephone: 2 86 37 15 - 2 814 814
- Site: <http://teatrolacandelaria.com/>
- Facebook: <https://www.facebook.com/teatro.lacandelaria/>

ANEXO B

Carta de Arístides Vargas com motivo da realização do FITLÂ Brasil 2015

CARTA AL COLECTIVO ÂMBAR

Queridos y queridas: siempre pensé que el color ámbar es el color de la nostalgia, un color compuesto por partículas doradas que, al unirse, conformaban el tono de las cosas relacionadas con el tiempo y con la edad.

Todos sabemos que el tiempo no es cronológico, es un transcurrir nuestro en pequeños e inevitables accidentes (accidente: encuentro o choque, inesperado de dos realidades diferentes que se modifican) sí, porque ¿qué otro color tendría el encuentro entre dos personas venidas de tan lejos la una de la otra? Digo, si es que los encuentros tienen colores, (que yo creo que sí los tienen), por ejemplo: ¿qué color tenía aquel día que le tomé la mano a alguien para sujetarle de una caída inevitable y, aun así, cayó? sí, pero de una manera diferente porque es diferente caer sola o solo que caer con alguien que nos sujete. Caer hacia abajo o hacia arriba, que sería una de las tantas maneras de volar, caer solo o acompañado que sería como volar en soledad o volar con otros, sin brújula, confundir el rumbo, corregir el vuelo, volar sobre lo volado, quiero decir que cuando los pensamos, los pensamos juntas y juntos.

Que cumplan años y que se sigan juntando es otra forma de los vuelos creativos de cada uno de ustedes y, de alguna manera, certifica que lo que pensábamos algunos de nosotros era razonable: la única forma de crear es en el otro, en la otra, nuestras emociones navegan hacia alguien, aunque muchas veces no tengan la precisión que quisiéramos, pero de vez en cuando acertamos y entonces algo parecido a la felicidad se instala entre las y los ámbares, y como por arte de magia, todo funciona, y el encuentro teatral son muchos encuentros sucesivos, y el que quería hacer una obra extraordinaria hace una obra extraordinaria, y la que quería escribir una obra sobre una ventana y una mujer abriendo un atlas la escribe, el que quería encontrar a alguien con quien compartir algo como una caja de zapatos llenos de secretos lo encuentra, y así los encuentros se vuelven poéticos y humanos, más humanos, decididamente humanos.

Las cosas de la vida aparecen en el teatro, las calles de la ciudad amada, las manos de las personas amadas, los gestos más pequeños, los días en que no fuimos correspondidos, la luz de aquella tarde, los adioses que nunca debieron decirse, todo aparece en el teatro y todo

desaparece cuando se apaga la luz ámbar, pero la luz son ustedes queridas y queridos, la luz es humana, la luz no se ve, se siente que está allí aunque no esté; por esto les acompañamos aunque no estemos, compartimos el espacio que ustedes iluminan,

El trabajo que realizan es extraordinario porque detrás hay una idea del teatro, una conversación entre creadoras y creadores diferentes, un intento de cuestionar lo que nos venden como incuestionable, una fisura en lo que en apariencia es una organización social e ideológica perfectamente estructurada, y lo hacen creando espacios itinerantes, errantes, móviles, que no tienden a instalarse como verdades artísticas porque no terminan siendo definitivas, se edifican como experiencia cuando se juntan, es una acción colectiva en tránsito, son parte de una cultura de grupo.

Les queremos.

Arístides Vargas

(Teatro Malayerba)

ANEXO C

Cartografía do Colectivo Âmba



Gráfico: Noelia Cruz

ANEXO D

Contato e sites do Colectivo Âmba: Rede de Artistas e Promotores Cênicos Latino-americanos

- E-mail: colectivoambar.la@gmail.com
- Wix: <https://colectivoambarla.wixsite.com/colectivoambar>
- Facebook: <https://www.facebook.com/colectivoambar>
- Fan page: <https://www.facebook.com/colectivoambar.la/>
- You Tube: <https://www.youtube.com/user/ColectivoAmbar>

Registro audiovisual de alguns encontros:

- “Proyecto Quito-Sucre 2012”.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=DsvWhC5kPLo>
- Laboratório Âmba México 2014. “Guardianes de la Antigua”
Link: https://www.youtube.com/watch?v=5cBwka_6F8w&t=2s
- “XIX Encuentro Internacional con el Grupo Malayerba” 2016.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=2s4kgv4UqcM>

Festival Itinerante de Teatro Latino-americano Âmba- FITLÂ

- Wix: <https://colectivoambarla.wixsite.com/colectivoambar/nuestro-festival>
- Facebook: <https://www.facebook.com/festivalfitla/>
- Demo de todas as edições: <https://www.youtube.com/watch?v=iQMIW2ZmaMQ>
- Fitlâ Costa Rica 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=c96U96nGwkg&t=56s>
- Fitlâ Brasil 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=jN6m-LWxAxc>
- Fitlâ Argentina 2019 (promoção): <https://www.youtube.com/watch?v=ZYrE1CGnxJg>

Proyecto Fronteras

- Facebook: <https://www.facebook.com/Projeto-Fronteras-144897542355303/>
- Blog: <https://projectofronteras.wordpress.com/colectivo-ambar/>

Material Audiovisual do Proyecto Fronteras

- Vídeo do espetáculo: https://www.youtube.com/watch?v=KWAj_turxo8

- Entrevista a Aristides Vargas durante o processo de criação do Proyecto Fronteiras. Programa Expresarte. Quito, Equador, 2013.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=luGIDIsL8uY>
- Conferência Arístides Vargas. VIII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. Espanha, 2016.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=TL6elbS4pS8&t=14s>
- Vídeos do processo criativo de Fronteiras
 - Primeiras improvisações “Escena de las dormidas I”.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=fofUI2uyA0E>
 - Primeiras improvisações “Escena de las dormidas II”.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Mxt6awx1PPQ>
 - Montagem na sala de teatro da Casa Malayerba. Ensaio “Bailarinas”
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=7i6HSbwYLgg>
 - Montagem da cena inicial. Ensaio “escena de las ventanas”
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=7Cc0ARA3vDg&t=30s>

ANEXO E

Matérias de jornal sobre o espetáculo

Jornal EL TELÉGRAFO

18 de agosto de 2013

CULTURA

“Fronteiras” que se desbordan

“Fronteiras” es el nombre de la coproducción internacional entre el Colectivo Âmbor y el Teatro Malayerba. Cuenta con la participación de seis países de Latinoamérica que son integrantes del Âmbor: Argentina, Brasil, Costa Rica, Ecuador, México y Perú. La escenificación de “Fronteiras” parte de la multiplicidad de su equipo de creación y producción -teatristas jóvenes- el cual pretende explotar las nociones de territorialidad y pertenencia en América Latina. Para esto, el equipo concibe el concepto de “frontera” como una construcción político-cultural que se establece y actúa en diversas dimensiones sociales: en los cuerpos, las leyes, las naciones, la cartografía oficial, las estructuras gubernamentales y, por supuesto, en la cultura y las artes. La puesta en escena será producto de la dramaturgia colectiva, escrita por integrantes del proyecto, que contará con una versión final de Arístides Vargas, quien fue responsable de la dirección escénica. La propuesta se realizará en espacios no convencionales a través de paneles móviles. Es decir, fragmentos o partes de estructuras narrativas que

pretenden provocar la reflexión en el público, insertado en la movilidad de dichas estructuras escénicas. El estreno de la obra será el próximo martes en Casa Malayerba (Sódiro 345 y 6 de Diciembre, junto a la Iglesia del Belén), a las 20:00, y tiene un costo de \$8 para público en general, \$6 para estudiantes y \$4 para adultos mayores.

Disponível em: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/fronteiras-que-se-desbordan>

Jornal LA HORA

23 de Agosto de 2013

CULTURA

Jóvenes de siete países presentan proyecto incluyente

Artistas de Argentina, Colombia, Brasil, Costa Rica, Ecuador, México y Perú se unen para presentar un proyecto que desarma cualquier pensamiento separatista y de exclusión entre los seres humanos. Bajo el título de 'Fronteiras' llega a Quito un montaje internacional entre el Grupo Malayerba y el Colectivo Âmba.

Esta coproducción se desarrollará hasta el primero de septiembre en la Casa Malayerba, lugar que ha sido intervenido por los actores y dramaturgos para representar las distintas ideas de territorialidad y pertenencia. "El colectivo Âmba junto a Malayerba elegimos hacer una intervención en todos los espacios de la casa. El tema que se trabaja en la obra son las fronteras de diversos tipos: geográficas, sociales, políticas, de cuerpo, de sexualidad", comentó Arístides Vargas, director de la obra.

Toma de la casa

Los textos con los que nace 'Fronteiras' son trabajados por los dramaturgos Camila Guilera, de Brasil; Ixchel Castro, de México; Rubén Darío Romero, de Ecuador y Sebastián Eddowes, de Perú, quienes además también actúan en la obra.

Desde el primer piso de la Casa hasta el altillo es escenificado con materiales reciclados, ambientes que se asemejan a un viaje por los sueños de cada ser humano. Este rompecabezas que se va entretejiendo con distintas visiones del concepto 'frontera', van tomando forma cuando el público reconoce que la vida se termina con la 'última frontera', la muerte.

Miedos como explorarse el cuerpo, llegar a un aeropuerto y ser detenido, a la moral, a no tener el cuerpo esbelto de una bailarina, a que tus hijos no lleguen a ser lo que tú no fuiste son vistos como impedimentos que, al final del día, no dejan actuar con libertad y disfrutar de la vida.

'Fronteiras' nace de ese deseo de crear con el bagaje que trae cada uno de los artistas. Somos todos de países diferentes, viajantes, entonces la frontera es este punto de encuentro donde todo puede suceder", comentó Camila Guilera, una de las dramaturgas y actrices.

El Dato

La obra cuenta con el auspicio del Fondo para las Artes Escénicas Iberescena.

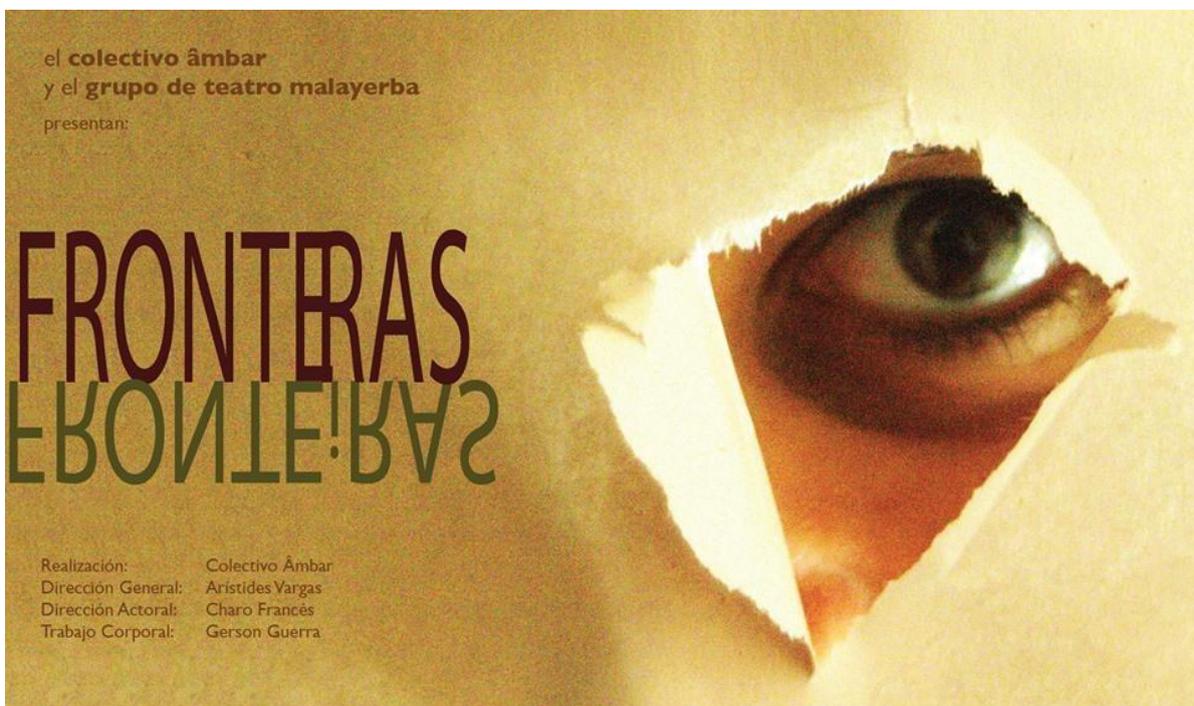
Tome Nota

Funciones: martes a sábado 20:00, domingos 18:00. Entradas: general \$8, estudiantes \$6, tercera edad \$4.

Disponível em: <https://lahora.com.ec/noticia/1101552605/noticia>

ANEXO F

Cartaz/ Programa de mão “Fronteiras”



casa malayerba sodiro 345 y 6 de diciembre - plazoleta del belén, diagonal al churo de la alameda
 funciones del 20 al 25 y del 27 de agosto al 1 de septiembre 2013
 horarios martes a sábado 8pm - domingos 6:30pm
 entradas general \$8 - estudiantes \$6 - adultos mayores \$4
 Información telf. 2235463 - www.teatromalayerba.com - www.facebook.com/teatromalayerba



malayerba



EQUIPO DE TRABAJO

TEXTO:	Aristides Vargas, Camila Guilera, Ixchel Castro, Rúben Darío Romero y Sebastián Eddowes.
DIRECCIÓN:	Aristides Vargas
ASISTENCIA DE DIRECCIÓN:	Daniela Chávez Palomino
ELENCO:	Camila Guilera, Daniela Chávez Palomino, Gonzalo Alfonsín, Ixchel Castro, Jane Santa Cruz, Laura Leal, Lilith Marques, Milena Flick, Natália Durán Guier, Rúben Darío Romero, Sandro La Torre y Sebastián Eddowes.
ACTORES INVITADOS:	Abel Toledo, Fernanda Auz y Julia Vargas.
PRODUCCIÓN:	Daysi Sánchez, Camila Guilera, Daniela Chávez Palomino, Jane Santa Cruz, Lilith Marques y Milena Flick.
ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN:	Ixchel Castro y Rúben Darío Romero.
PREPARACIÓN CORPORAL:	Gerson Guerra
INTERPRETACIÓN:	Charo Francés
ESCENOGRAFÍA:	Lilith Marques, Sandro La Torre y Rúben Darío Romero.
ASISTENCIA DE ESCENOGRAFÍA:	Gonzalo Alfonsín y Ixchel Castro
LUCES:	Daniela Chávez Palomino y Jane Santa Cruz.
VESTUARIOS:	Laura Leal, Milena Flick y Natália Durán Guier.
MÚSICA:	Julián De La Torre
FOTOGRAFÍA:	Sandro La Torre
DISEÑO GRÁFICO:	Elena Vargas
REALIZACIÓN:	Colectivo Ámbar y Teatro Malayerba
APOYO FINANCIERO:	Iberescena

FROTE BAS FROTE BAS
FROTE BAS FROTE BAS

Realización:




Apoyo Financiero:




Apoyo:



IMPORTA REALMENTE AONDE NASCI?

Mi papá decía que el ave no es del nido donde nace sino del viento que recorren sus alas

O tempo não morre como morrem os homens, de uma vez e para sempre.

TAMBIÉN SOY URUGUAYO, ECUATORIANO, MEXICANO...

Você me ensinou a presença da morte e me deu a oportunidade de vislumbrar meu próprio fim

Nós somos feitas para voar, para ter o corpo de fadas, de seres etéreos!

Até seu carinho era pesado, bruto. *Fueron más de 70,000 muertos, entre terroristas y el Estado.*

Até mais de oitenta años cozinava e bordava com destreza e sensibilidade

¿Qué es lo que me define?

Vejo monstruos de diecisiete colas que parecen perros gigantes.

La observé correr en tono sepia, agitando su cabello al viento, como la menina del personaje

A GENTE APRENDE A SE ESPELHAR NESSA MARCA QUE É O NOSSO NOME

Pueden quitarme la brújula y el mapa, pero la piel no me la pueden quitar.

¿QUÉ HORA ES ME PREGUNTO YO?

me levantaba con el cantar de las oyeras a las seis de las mañana

Comenzar de cero en un nuevo continente era un reto para reconfigurar los pedazos de humanidad perdida.

Bravo, sean todos bienvenidos. Pensé que ya no llegaban.

Esas imágenes, que no son nada más que imágenes, son lo que llamamos mundo

Yo no soy un pájaro pero tampoco creo en la patrias, en las banderas, en las naciones

Siempre he querido estar en un trío. Todos queremos, ¿no?

La rectitud de un hombre se mide por lo intachable de sus actos

Para el fútbol se necesitan buenas piernas, para las ciencias buen cerebro

SEMPRE SONHEI QUE CAIA, QUETROPEÇAVA, QUE ME DESEQUILIBRAVA

Le pregunte ¿Y por qué no se quedó?

ES SOLO MI MANO ACARICIANDO TU MEJILLA

A partir de ahora você é uma profissional e tem que se portar como tal

Por ella aprendí la clasificación de las palabras y las reglas básicas de ortografía

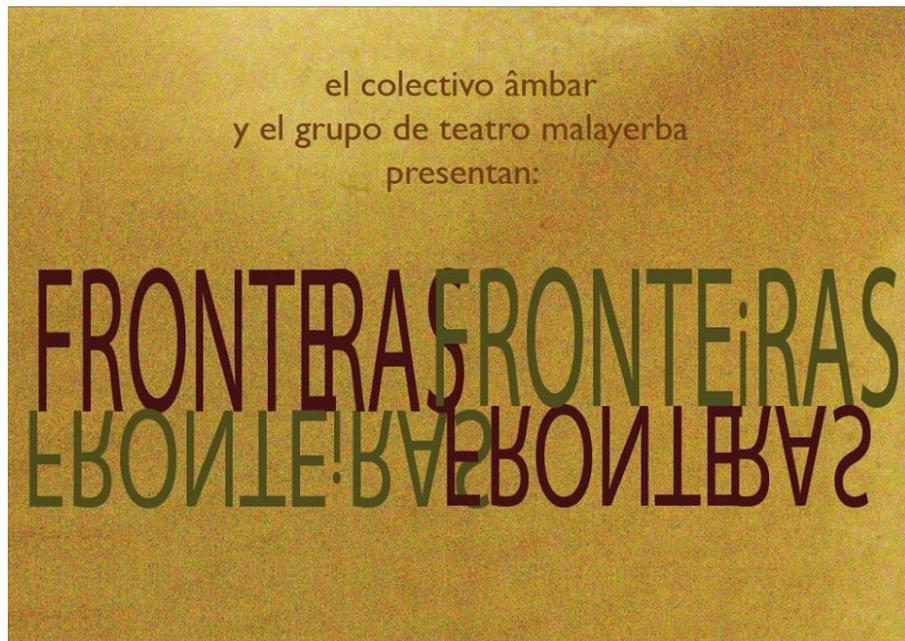
Aparecen rostros conocidos que son irreconocibles, pero por alguna razón los reconoces.

La gente duerme de pie y sueñan despiertos

Seguir, sempre seguir, nunca parar, não se detenha, não desabe nunca, você é forte, nunca se equivoque, nunca

TENEMOS QUE REGLAMENTAR NUESTRAS NECESIDADES.

Yo sé que viven en mis células los recuerdos de las que se casaron a fuerza



AGRADECIMIENTOS

El equipo del Proyecto Fronteiras agradece a:

Abel Toledo	Joselino Suntaxi
Ariel Manzaba	Julia Vargas
Carolina Basconez	Julián De La Torre
Carlos Delgado	Nixon García
César Augusto Salazar	Pablo Mosquera
Cristina Marchán	Pancho González
Elena Betancour	Pepe Rosales
Elena Vargas	y Rosana Flick;
Fernanda Auz	

al Ministério da Cultura do Brasil y a la Universidad Veracruzana - México;

al público que colaboró con su asistencia en las Noches de Despelote Âmbar;

a todo el Colectivo Âmbar y Grupo Malayerba;

a todas las familias, especialmente a nuestras abuelas y abuelos.

Dedicamos esta obra a las compañeras y compañeros del Colectivo Âmbar que fueron parte de este proyecto y que por razones várias no pudieron llegar a la finalización de este. Nuestro cariño a: Ana Lucía Rodríguez Soto, Coco Maldonado, Madeleine Garita y Marcel Razalas.

**FRONTEIRAS FRONTEIRAS
FRONTEIRAS FRONTEIRAS**

ANEXO G

Escrita rizomática ou dramaturgia do espetáculo

**Colectivo Âmba: Red de Artistas y Promotores Escénicos
Latinoamericanos y Grupo de Teatro Malayerba**

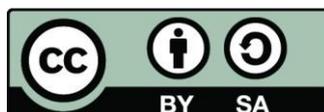


FRONTERAS / FRONTEIRAS

En español, portugués y portuñol

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución- Compartir Igual 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visita <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Textos: Arístides Vargas, Camila Guilera, Ixchel Castro, Rubén Darío Romero, Sebastián Eddowes.

Colaboración: Gonzalo Alfonsín

Coordinador de dramaturgia: Arístides Vargas

Dirección: Arístides Vargas

Asistencia de dirección: Daniela Chávez

Dramaturgia construida sobre las improvisaciones y propuestas de todas las actrices y actores.

Equipo:

Gonzalo Alfonsín (Argentina)
 Camila Guilera (Brasil)
 Jane Santa Cruz (Brasil)
 Lilith Marques (Brasil)
 Milena Flick (Brasil)
 Natalia Durán (Costa Rica)
 Rubén Darío Romero (Ecuador)
 Ixchel Castro (México)
 Laura Leal (México)
 Daniela Chávez Palomino (Perú)
 Sebastián Eddowes (Perú)
 Sandro la Torre (Perú)

Actores invitados:

Abel Toledo (Argentina-Ecuador)
 Julia Vargas (Argentina-Ecuador)

En, con y para la Casa Malayerba durante los meses de julio/agosto/septiembre del 2013.

Dramaturgia del espacio: Las descripciones espaciales están aquí registradas con base en la ‘arquitectura’ pensada para este primer montaje.

En este caso, los asistentes ingresan a la obra, divididos en tres grupos, en tiempos diferenciados. De manera que, las escenas del primer y segundo piso se repiten 3 veces. En el tercer piso, los tres públicos se reúnen y en este espacio transcurre la última parte de la experiencia.

Las necesidades de adaptación a cada espacio nuevo, serán determinantes para cómo se desarrolle la secuencia y el número de escenas. Así como las imágenes, textos de conexión y la conducción del público.

PERSONAJES:

Niñas I, II y III: Jane, Lílith, Laura

Ama de llaves: Camila

Acosador (y dos dobles): Sandro (Gonzalo, Rubén / Sebastián)

Acosada (y dos dobles): Natalia (Daniela, Milena)

Narradores de historias de las abuelas (2 actrices y 2 actores): Lílith, Ixchel, Gonzalo, Rubén

Madre I y II: Laura, Milena / Natalia

Viajantes de aduanas I, II y III: Milena, Sandro, Gonzalo / Sebastián

Andrés – personaje de la fiesta: Sebastián

Sofía – personaje de la fiesta: Daniela

Renata – personaje de la fiesta: Camila

Modelos de funeraria I y II: Gonzalo, Rubén

Casi Muerta: Ixchel

Abuelas I, II y III: Jane, Laura, Milena

Padre y Madre (voz off): Sebastián, Daniela / Abel, Julia

Bailarina y Hombre – imagen del baño: Abel, Julia

Maestras I, II Y III: Ixchel, Natalia, Camila

ESCENA I

Parque exterior de la Casa Malayerba

Niñas I, II y III están jugando a las escondidas en el patio externo. Después juegan a la pídola dirigiéndose a la casa. Sale el Ama de Llaves por la puerta principal. Camina entre el público mientras habla de la casa, alternando, entre hablar a un grupo pequeño y a tod@s.

AMA DE LLAVES.- Esta casa viaja sobre el agua y sobrevive al fuego. Aletea, navega y se mete bajo la tierra. Sobrevive de los sueños que aquí habitan, moviéndose en círculos y espirales.

Avanzar hacia adelante o hacia atrás no es una opción, pero es imposible determinar la velocidad y el viento.

Los seres que viven en este lugar no tienen espacio, ni tiempo. Son de piel, escamas o plumaje. Se transforman de sólido a líquido, o de líquido a plasma según su historia.

¡Miren, allí están, son aire y luz!

Actrices y actores se asoman desde las ventanas. Ejecutan una secuencia coreográfica de acciones físicas.

Algunas veces se les ha visto cambiar de color.

Hoy viven aquí, mañana quién sabe. Soportan infartos de realidad porque en el fondo, su corazón no se ha cansado de latir. Dependen de las condiciones climatológicas para sentirse ¿Bien o mal? No importa, lo que importa es sentirse.

No saben quiénes son y si alguna vez lo supieron, no se acuerdan. La improbabilidad y el deseo de estar del otro lado del umbral, es lo único constante en esta vieja casa.

Bienvenidos al lugar del tiempo sin tiempo.

Invita al primer público a la casa

En el recibidor, las niñas juegan y cantan

NIÑAS.- Cuando la niña

Cumple los doce

Todos los meses

Empieza a sangrar

Sangra poquito

Sangra bastante

Llena de rojo

Su blanco calzón

Cuando a la niña

Le sangra su vientre

Todo su mundo

Empieza a cambiar

Crecen los pechos

Salen caderas
 Para mil hombres
 Poder conquistar

Pero la niña
 No quiere niños
 Que quieran su vientre
 Poder perforar
 La niña quiere
 Colores y olores
 Juegos y flores
 De dulces sabores

La niña espera
 Con ansias el día
 En que sus piernas
 Ya no sangren más.

Pero mientras llega
 El año maldito
 En que su vientre
 Se haga cicatriz

La niña busca
 El sabor de otras niñas
 Que cuiden su vientre
 Y lo hagan feliz

Las niñas, indicando al público que mire por los agujeros del cubo de papel que está construido en la primera sala.

NIÑA I.- Ven y mira...

NIÑA II.- Ven y mira...

NIÑA III.- Mira y ven...

NIÑA I.- Mira y ven...

ESCENA II

Transcurre en un cubo hecho de papel. El público mira a los actores por agujeros en las paredes. La escena es una secuencia corporal entre el acosador y la chica acosada. El único elemento de escenografía es una banca que está contra la pared. No hay texto. La secuencia plantea una situación violenta de acoso sexual.

La primera vez la escena dura 3 min. La segunda y tercera vez, 6min.

** Tránsito*

La Ama de llaves indica al público 1 el pasaje para la sala de la chimenea.

AMA DE LLAVES.- La primera frontera es la mirada ¿Qué ves cuando estás mirando? ¿Y qué estás mirando cuando cuentas lo que ves? En todo caso en este lugar pasan cosas extrañas, situaciones difusas de raras soluciones. La gente duerme de pie y sueñan despiertos. Hombres y mujeres ven avioncitos de papel caer desde el cielo, como si fuera una expresión natural del universo.

Las niñas jugando, abren la puerta para que entre el segundo público y lo reciben con la misma canción de la Escena I.

ESCENA III

Sala de la chimenea.

Sala dividida en tres cubículos de papel, cada uno posee una atmosfera distinta. El público se divide, llenando cada una de las salas, dónde se encuentra un narrador/a.

Cada dos minutos los narradores cambian de espacio, pudiendo alternar historias distintas, con cada público.

NARRADOR - Habla de María.- No sé porque estoy aquí, no sé qué hacen ustedes aquí. Se supone que ustedes se sientan y yo tengo la obligación de contar algo, de comenzar algo, de expresar algo.

Está bien. Ahí les va, pero hay que poner atención. Lo que les voy a contar solo tiene un espacio de una carilla y como unas cuatrocientas palabras.

Se llama como llaman a la mayoría de las mujeres latinas.

La nombraron con una especie de nombre, que busca la esperanza y la necesidad del sueño de una vida mejor. Le llamarón María. Y como si fuera poco, le pusieron el lamento por segundo nombre, como un escapulario impregnado en el pecho: “Magdalena”.

Sí, su nombre completo era María Magdalena.

Por cuestiones del amor, de aquellos amores que no son los benditos para las personas buenas como ellas.

Tuvo que escoger. Dejarse ser abandonada por un hombre cuyos amoríos, son el desayuno diario a mesa puesta, en cualquier pueblo de cualquier ciudad.

Muy humilde se la jugó por el amor de sus 5 hijos. “Agarra el burro que te espera y en su cadera deberás ir haciendo la tarea que te han dejado en la escuela”.

Eran las palabras que tenía para su hijo mayor de 12 años apenas.

De ahí en adelante, sus juegos pasaban entre amasar la yuca, tejer en telas con lanas, en hacer figuras que puedan volar cometas hacia el único cielo azul, que se mancharía por una cagada de alguna niña recién nacida. Lavaba ropa en una acción secuencial fuerte, como tratando de borrar su propia historia.

Matar gallinas, hacer masa para las tortillas, reír y escuchar una radio con el noticiero de la seis de la mañana, esperando ansiosa, que anunciaran la muerte de su amor furtivo. Era un juego de la ruleta rusa que a ella le encantaba, en el fogón de su casa.

Alguna vez viajo a la “JUNAY ESTAYS” (ESTADOS UNIDOS) por ser mujer líder comunitaria, nombramiento que otorgan algunas agrupaciones millonarias, que se quieren ganar el cielo con dinero sacado de lugares donde existe gente explotada.

Le pregunte. ¿Y porque no se quedó?

Ella ríe, como si el acto de reírse, fuese un acto de viajar hacia el recuerdo de nosotros.

Se mira y me mira, lo hace de una forma rara, como observando, como soy, como crezco, como miro, como todo.

Se vuelve a mirar a ella misma, y ahora sale por su boca en tomo muy seguro. Me vine por mis hijos.

Ya no me quedan palabras, la mujer ha dicho todo, no pregunto más, solo queda contarme y contarles.

Que en una comunidad como cualquier comunidad de su país, en una casa como sus casas, en una cocina como la de sus cocinas, hay una María Magdalena, como sus Marías Magdalenas. Hay una mujer que está sola, prendiendo su fogón y quemando sus historias secas, desechas por tiempo.

Hay una mujer que sigue escuchando la radio en la madrugada, esperando la noticia, su noticia desde hace una eternidad.

Hay una mujer que ruega que los domingos sean diarios, para poder ver a sus nietos más seguido. Hay una mujer, una María, una Magdalena que ya no llora.

NARRADOR - Habla del Abuelo de cine.- Dicen que al hombre que inventó este lugar le crecían flores en la boca, que vivió muchos años tras las imágenes de los fotogramas, en los que construía vidas soñadas. Despertaba muy temprano para salir a caminar y recibir el rocío del alba, con la vieja creencia de curar de su vista las imágenes producidas por la guerra. Contaba que la sangre corría en las calles, mientras su familia procuraba no ensuciarse los pies como si pudiesen huir de las huellas de un siglo.

Llegando a Latinoamérica el bombardeo se convirtió en un río de pájaros, haciendo del nuevo paisaje música para sus oídos. Comenzar de cero en un nuevo continente, era un reto para reconfigurar los pedazos de humanidad perdida.

A nosotros nos importaba poco su aspecto desaliñado y sucio por los años de trabajo con máquinas descompuestas. Sus rasgos duros contrastaban con el tono de su voz. Más que un abuelo, era un amigo, un compañero de aventuras.

Una vez hizo de una heladera, una piscina para mi prima y para mí. Algunas veces imaginé que los rieles que estaban a lo largo de la casa y que servían para movilizar a mi abuela, en realidad formaban parte del set con el que mi abuelo pretendía grabar su vida. Para eso estaba construyendo una casita de madera, donde cada noche declaraba su amor al cine sin ningún tipo de censura.

Era un hombre grande, de manos fuertes, blanco como un chocolate europeo. Pasé toda mi niñez con él, escuchando que Cinema Paradiso era la película de su vida y que Tornatore de haber sabido esto, lo hubiera llamado para ser protagonista.

Así era él, detrás de cada tornillo un respiro, detrás de cada imagen una mirada. Su único límite fue el paro cardíaco que lo llevó irremediabilmente de la realidad a la ficción. Cada vez que hablo de él me pregunto ¿Cómo se puede vivir en un cuerpo de hombre, cuando la sensibilidad te asalta cada poro? No cabe duda que mi abuelo, era una extraña combinación de alegría y recuerdos en la época de los hombres que no lloran.

NARRADORA - Fala da Bisa.- Foi só depois que ela morreu que descobrimos que já tinha feito 100 anos. Chegou a ser centenária sem celebrar e ninguém nunca saberá se foi por descuido, por que os longos anos de trabalho não davam espaços para detalhes dessa natureza, ou se foi a propósito, para se fazer 3 ou 4 anos mais jovem.

Nasceu no Líbano, em família católica do oriente médio. Ainda era quando criança sua família foi para o Brasil, no início dos anos 1900 e chegou por São Paulo. Nômade de destino, se mudou muitas vezes mais nos seu século de vida. Viveu por anos casada com um filho de português, o ‘seu Ferreira’, senhor tranquilo e pacífico, criador de passarinhos e apreciador de tardes na rede. Ela, o posto: gorda, forte, braba como quem sabe quem e, só às vezes, um doce. Até seu carinho era pesado, bruto.

Tinha um armário cheio de doces que devorava mesmo com seus mais de 90 anos. Guardava aí balinhas, jujubas, biscoitos, chocolates. Morreu comendo jujubas. Era ‘mão-fechada’, não dava presentes assim, abertamente, desregradamente. Chamava um por vez no seu quarto, em um ambiente de segredo e escolhia para cada pessoa um presentinho entre todas estas delícias guardadas a sete-chaves.

Teve uma saúde impressionante: nada de doenças próprias da velhice, de problemas de coração, de glicose, nada de enfermeiros e ajudantes. Até mais de oitenta anos cozinhava e bordava com destreza e sensibilidade e, além do mais, gostava de ensinar, de ter alguém do lado para passar adiante suas receitas árabes e sua habilidade com agulha e linha.

Foi analfabeta até já idosa. Já tinha netos e bisnetos quando contratou um professor para que lhe ensinasse a ler e escrever. Eram suas tardes preferidas, esperava com ansiedade, preparava bolos e biscoitinhos e se esmerava em aprender, em caprichar nas letras e na dedicação em fazer as tarefas.

Entre xingamentos em árabe, caramelos, lentilhas, a família grande, bordados esmerados e letras tremulas viveu seu século de vida. Os cem anos guardados tão em segredo quanto os doces e logo a morte tranquila como um sonho bom: deitar para dormir e não acordar, um punhado de jujubas coloridas na boca...

NARRADORA - Habla de Doña I.- Su nombre es María Irene y más que mi abuela ha sido mi madre. Sus manos abiertas, me curaron la fiebre y cosieron los vestidos de mi niñez.

Nació en Puebla en 1927. Una ciudad colonial del centro del país, que según la historia oficial fue planeada por los ángeles. Me contaba que le gustaba estudiar español y matemáticas, y que todas las mañanas salía temprano de su casa para tener tiempo de jugar con sus hermanos en el parque antes de la escuela. El pasamanos, era un juego para hombres en el México de Cárdenas y la expropiación del petróleo.

Su letra cursiva ha predicho varios de mis pasos. Por ella aprendí la clasificación de las palabras y las reglas básicas de ortografía. Y a pesar de verla anotar un montón de cifras, correspondientes a los gastos del día, nunca logré agarrarle amor a los números. Desde los 19

años es maestra de catecismo, amante de las plantas y de la cocina mexicana. Mi tío dice que nadie de nosotras heredó su sazón y aunque yo creo que cada una de nosotras tiene algo de ella, somos una familia dividida.

Yo, por ser hija única mis primeros 7 años, fui criada por ella y por mi abuelo Valentín, con quien ha compartido 69 años de su vida, entendiendo que el matrimonio es una yunta para cargar entre dos. Tal vez en algún momento ella cambió de opinión, pues hasta ahora ha sido la única mujer que me ha dicho: No te cases, vive tu vida.

Hace unos 4 o 5 años, alguien le jugó una broma, de esas tan pesadas que abusan de la inocencia del otro. Un día, la llamó un “sobrino” que estaba varado cerca de la frontera de Tamaulipas, diciendo que lo estaban acusando de un delito que no cometió y que era de vida o muerte que ella depositara en el banco cierta cantidad. Ella a sus ochenta y tantos años, lo hizo sin pensar. No solo le robaron los ahorros de mucho tiempo, también se llevaron un pedazo de alegría y su confianza en el mundo. Desde ese día nada es igual, la sonrisa le cambió, el ceño se le endureció y últimamente está perdiendo la memoria. Quizás sea un síntoma natural de la edad o la negación a recordar otros olvidos.

Cada vez que nos vemos nos abrazamos como si fuera la última vez, adivinando lo que hay en el interior de la otra. La mejor herencia que tengo de ella, es haber aprendido a creer en lo invisible.

** Tránsito:*

Mientras las niñas van girando y bailando vemos una luz encenderse en la sala de vestuario. Escena de transición a partir de una imagen:

IMAGEN 1

Una mujer baila ballet, un hombre sentado en una taza de baño al lado de ella.

HOMBRE.- ¿Tú crees que algún día vas a ser bailarina? ¿No te das cuenta que lo que estás haciendo es una reverenda cagada?

El Hombre cierra la puerta, la Mujer baila en silencio.

Niñas, para el grupo 1. Puede ser dicho en la escalera, mientras los espectadores suben al segundo piso

NIÑAS.- Aquí se baila para romper el silencio, andando el camino a oscuras porque la luz se lleva por dentro. Con el paso de la edad se aprende a creer en lo invisible. Improvisando la vida, transcurren las estaciones y los días. Riendo de tristeza y llorando de felicidad, jugamos al mundo al revés.

(Tránsito alternativo: los mismos actores y actrices que cuentan las historias de los abuelos, llevan a cada grupo al pasillo donde verán la escena de la bailarina en el baño)

IMAGEN 2

Esta Casi Muerta (o una muñeca) en el camino, en la misma posición estática que va a asumir después, en el escenario: parada inmóvil, sosteniendo un ramo de flores y con los ojos cerrados.

La Ama de Llaves conduce el público 2 a la sala de la chimenea y luego recibe al tercer grupo en la puerta

AMA DE LLAVES.- *(Para el grupo 2)* En este lugar pasan cosas extrañas, situaciones difusas de raras soluciones. La gente duerme de pie y sueñan despiertos. Hombres y mujeres ven avioncitos de papel caer desde el cielo, como si fuera una expresión natural del universo.

(Para el grupo 3) Aquí se baila para romper el silencio, andando el camino a oscuras porque la luz se lleva por dentro. Con el paso de la edad se aprende a creer en lo invisible. Improvisando la vida, transcurren las estaciones y los días. Riendo de tristeza y llorando de felicidad, jugamos al mundo al revés.

ESCENA IV

Cada grupo de público se divide en dos subgrupos. Las escenas suceden simultáneamente en el camerino y la cocina.

A: *Camerino*

Mãe e filha. A mãe está elegantemente vestida e maquiada. Noite de estreia da apresentação de ballet da menina, que está sendo vestida para entrar em cena. A mãe ajuda a filha a se preparar: fecha um vestido muito apertado para o tamanho da garota, enfaixa seu pé, a penteia com um pente fino, a maquia, lhe dá água para beber, esfrega seus dentes com bicarbonato de sódio etc. São ações de aparente cuidado, ainda que torturantes.

Em intervalos regulares corrige sua postura. Se escuta alguma conhecida peça de Tchaikovsky vinda do palco acima e uma contagem de oito incessante, como uma professora ensaiando uma turma.

Os gestos da mãe são bruscos e rudes, contrastando com sua voz tranquila e macia. A menina tenta ocultar expressões de dor e faz esforço para sorrir e mostrar-se animada. Só a mãe fala. Ela, a mãe, nunca se olha no espelho. A menina se senta de frente para o espelho e a mãe se coloca de frente para ela, entre a cadeira e a bancada. Às vezes se afasta para que a garota possa ver seu reflexo, mas toma muito cuidado para não encontrar-se com o seu próprio. Quando necessário, muda a direção da cadeira da filha.

MÃE.- Eu nunca sonhei que podia voar. Sempre provei do gozo das histórias, das danças e dos sonhos alheios. Talvez por que sempre me ensinaram que sou pesada demais para criar asas. Que há que ter pés firmes no chão e força de vontade.

Pelo contrário, sempre sonhei que caía, que tropeçava, que me desequilibrava – sempre para o chão, nunca para cima. Acho que não tem uma noite em que não desperte sobressaltada com mais uma queda.

Meu corpo não teve suficientes aulas de vôo, embora frequentasse as classes: método cubano e depois The Royal Academy of London.

Eu presente, mas ele, o corpo, nunca. Você está entendendo? Você tem todas as oportunidades, minha filha.

O corpo que é meu, anda por aí, alheio a mim, esparramado pelos cantos da casa: saltando para fora do jeans, perdido em baixo da cama, escondido atrás do espelho, esparramando-se sobre o álbum de fotos. Há que encontrá-lo por aí, impedir que escorra e faça poças no chão, para que eu não possa deslizar sobre elas e, outra vez, cair.

Nunca voei, nem em sonhos. E você? Só a cabeça aprendeu a encontrar o ar. Se você quiser, e for tenaz, pode chegar onde quiser, meu amor.

Secretamente, sempre sonhei com um pax-de- deux.

Esparramado, detestado, estranho a mim. Até nos sonhos.

Está pronta?!

Vá e tome um gole de água pra ficar mais tranquila.

Temos que dançar para romper o silêncio.

B: Cocina

Una niña camina en dirección a la ventana. Se escucha una discusión entre sus padres.

ÉL.- ¿Y porque tú no...?

ELLA.- Es que yo quería...

ÉL.- Tu siempre con...

ELLA.- ¿Me escuchas?

ÉL.- ¿De qué hablas?

ELLA.- Es que yo quería...

ÉL.- Ya no puedo...

ELLA.- Si al menos nosotros...

ÉL.- Ya vas a...

ELLA.- ¿Es pedir mucho que...?

ÉL.- Tú eres...

ELLA.- Por favor, cállate.

ÉL.- ¿Cómo?

ELLA.- ¿Qué?

ÉL.- Tu siempre con...

ELLA.- Te acuerdas que...

ÉL.- No me vengas con eso de...

ELLA.- ¿Sabes qué?

ÉL.- ¿Qué?

ELLA.- ¡Vete de una vez!

ÉL.- Cállate.

ELLA.- Eres...

ÉL.- No sabes cómo te...

ELLA.- Parasito

ÉL.- Lumbriga

ELLA.- Chicharrón.

ÉL.- ¿Cómo?

ELLA.- ¿Qué?

ÉL.- Tu siempre con...

ELLA.- Cállate, por favor.

ÉL.- ¿Qué te pasa?

ELLA.- Mira...

ÉL.- ¿Dónde está el control?

ELLA.- Donde siempre lo dejas.

ÉL.- Siempre se pierde... nunca está donde lo dejo.

ELLA.- Se ha de perder, igual como tú te pierdes.

ÉL.- Siempre lo mismo en esta puta mierda, es como una estúpida rutina.

ELLA.- Siempre lo mismo, siempre te pierdes, siempre pierdes el control. Esta casa es un desorden. Sos un desorden.

ÉL.- Como si no bastara lo que tengo que vivir en mi trabajo.

ELLA.- ¿Por qué siempre tienes que traer tu maldito trabajo a las discusiones entre tú y yo?

ÉL.- ¿Dónde chucha de su madre está el maldito control?

La niña está sola en la cocina y camina en dirección a la ventana. Habla simultáneamente a la pelea.

NIÑA.- ¿Para qué tengo alas si no puedo volar? Andamos el camino a tientas, tratando de percibir la luz y la oscuridad. Porque se puede reír de tristeza y llorar de felicidad. Bailamos para romper el silencio.

Sale la madre y se pone a lavar platos en la cocina. La niña se va acercando a ella y la abraza por la espalda. La madre se voltea.

MADRE.- Tranquila. Hace tiempo caminamos juntas, en silencio y a oscuras, bailando desde el vientre. ¿Me escuchas bien?

NIÑA.- Estoy atenta, pero ¿Por qué no puedo cerrar los ojos?

MADRE.- Sécame estos platos. Voy a darte tu acta de nacimiento.

NIÑA.- ¿Y mi papá?

MADRE.- No sé. No sé si duerme, vuela o sueña. Ayúdame a guardar esto.

NIÑA.- ¿Tengo alas?

MADRE.- Tendrás lo que quieras... Pero están mojadas. Sécatelas ¿Sí?

NIÑA.- Sí. ¿Ahora me voy a dormir o ya estoy despierta?

MADRE.- No sé. Ayúdame secando estos vasos. A partir de ahora tú eres responsable por ti misma. No quiero que nadie venga a decirme nada de ti: Lo que hagas de errado quiero saberlo por tu boca.

Ahora sécate las manos, los ojos y la risa. Tú ya eres casi una mujer.

Transcurridos tres minutos ambas niñas conducen al público al espacio contiguo y las parejas de actrices se alternan, para hacer la escena.

ESCENA V

Sala del segundo piso

Andrés, Sofía y Renata. Andrés duerme, Sofía mira por la ventana, Renata lee. Durante toda la escena hay un contacto evidente, de pareja, entre Andrés y Sofía, pero Sofía busca el contacto sutilmente con Renata, quien lo acepta siempre pero nunca lo busca. Sofía Baila y Andrés la mira.

ANDRÉS.- Amor, me gustas cuando bailas porque estás como ausente.

SOFÍA.- Eres un imbécil.

ANDRÉS.- Banksy dice que los malos artistas copian, pero que los artistas geniales nos dedicamos a robar. Y yo le robo a Neruda lo que me dá la gana.

SOFÍA.- Eso no lo dijo Banksy, lo dijo Picasso.

ANDRÉS.- Por eso Banksy y yo somos geniales.

RENATA.- ¡Oye! No se come pan enfrente de los hambrientos.

SOFÍA.- No seas pendeja, ¿no nos podemos amar si estás acá? Amor, besito de oreja.

ANDRÉS.- A mí me parece una petición plausible. Tenemos que reglamentar nuestras necesidades.

SOFÍA.- Regla uno.

RENATA.- Esta sociedad es una monarquía.

SOFÍA.- Ándate a la mierda.

RENATA.- Entonces una diarquía. Un matriarcado.

SOFÍA.- Tú, integrante de la plebe.

ANDRÉS.- ¿Me vas a quitar toda capacidad de decisión?

RENATA.- Sí. Serás el escriba de las diarcas.

ANDRÉS.- Acepto honrado el cargo. Escribir, aunque sea palabras groseras, siempre es mejor que el silencio, diría Friedrich Nietzsche.

RENATA.- Entonces ponte a escribir.

ANDRÉS.- A ver, recapitulemos.

RENATA.- Artículo primero. Esta sociedad es una diarquía matriarcal.

ANDRÉS.- Diarquía matriarcal. Qué pendeja te pones, Renata.

SOFÍA.- ¡Silencio! El derecho a cuestionarnos está prohibido a la plebe.

ANDRÉS.- Disculpe, excelentísima.

SOFÍA.- Esta sociedad será bautizada como República Independiente de Lesotho.

RENATA.- Este cuarto es un espacio liberado e independiente dentro de la casa, que es la República Independiente de Sudáfrica. El bar y el refrigerador son nuestras Embajadas en territorio hostil.

SOFÍA.- Así que ahora podemos hacer juergas y poner música a todo volumen. Artículo segundo. Ningún celular es causa suficiente para bajar el volumen.

RENATA.- A menos que llame Janis Joplin.

SOFÍA.- Sume a esa lista, súbdito, a Alanis Morissette.

ANDRÉS.- Andrés Calamaro y Friedrich Nietzsche.

SOFÍA.- Déjate de mariconadas, amor. Calamaro no.

RENATA.- A mí sí me gusta.

ANDRÉS.- ¿Nietzsche? No, Calamaro.

RENATA.- OK, que entre, pero por decisión de la otra diarca.

SOFÍA.- Caetano Veloso.

RENATA.- Sufjan Stevens.

ANDRÉS.- Stephen King.

SOFÍA.- ¡No!

ANDRÉS y RENATA.- Júlio Cortazar

RENATA.- Si siguen así no vamos a acabar nunca.

ANDRÉS.- David Bowie.

RENATA.- Mario de Andrade.

SOFÍA.- Stephen King.

ANDRÉS.- ¿Con él podemos acabar?

RENATA.- Artículo tres. En Lesotho está abolida la propiedad privada.

SOFÍA.- Artículo cuatro: confidencial.

ANDRÉS.- ¿Qué mierda significa eso?

RENATA.- Que solo las diarcas lo conocemos.

SOFÍA.- Artículo cinco: Lesotho está dividido en tres poderes, como toda República moderna e independiente. Contamos con Poder Ejecutivo, Poder Legislativo y Poder Judicial.

RENATA.- Y como toda República democrática, los tres cuentan con representantes sin autoridad. El poder fáctico es poseído por la diarquía, que controla el poder económico.

ANDRÉS.- ¿Y qué pasa si el dinero es mío?

SOFÍA.- Nosotros decidimos como se gasta el dinero. Somos como la Coca-Cola.

RENATA.- Falta el artículo seis. Las diarcas se reservan el derecho de reformar la Constitución cuando crean conveniente.

ANDRÉS.- ¿Y ya podemos acabar?

RENATA.- ¿Sí?

SOFÍA.- Sí.

RENATA.- Sí.

Se chorrean de los asientos. Secuencia de acciones físicas. Los tres juegan a encontrarse. Andrés, asustado, se aleja.

SOFÍA.- Las diarcas deciden lo que sucede en Lesotho.

ANDRÉS.- No.

RENATA.- Un súbdito no tiene derecho a negarse.

ANDRÉS.- El sexo es una trampa de la naturaleza para no extinguirse.

(Sale)

SOFÍA.- Así habló Zaratustra.

RENATA.- Como jode con Nietzsche.

ESCENA VI

La acción transcurre en la sala del medio del segundo piso, pero en verdad puede ser en un aeropuerto, en migraciones o aduanas, puede ser en una sala de policía o del ejército, puede ser en un sueño. Los tres personajes están en el marco de las puertas.

I.- ¿Qué pasa, oficial?

II.- ¿No se puede entrar?

III.- Não, não tenho drogas.

I.- Cine Paradiso y mi guitarra.

II.- Ropa, un libro y unos dulces.

III.- Uns papéis de trabalho e algumas recordações.

I.- Está bien, la dejo aquí

II.- ¿Por qué me la tengo que sacar?

III.- Tem muita gente aqui, tá fazendo frio.

I.- No, no soy terrorista.

II.- ¿Creen que por ser policías pueden hacer lo que quieran?

III.- Nos filmes sempre temos direitos a uma ligação telefônica. Aqui também?

I.- Déjenme llamar a mi pareja. Ella puede aclararlo todo. ¡No, no soy terrorista!

II.- Ser homosexual no es un delito, ¿o sí?

III.- Sou brasileira. No meu país também existem mulheres brancas como eu.

I.- No, creo que estoy despierto.

II.- Quizás me quedé dormido en el camino.

III.- Mas eu já estou acordada. Tenho certeza.

I.- Veo monstruos de diecisiete colas que parecen perros gigantes. Argentino.

II.- Brasileira.

III.- Peruano.

I y II.- Fueron más de 70,000 muertos, entre terroristas y el Estado.

III.- Mais de 70 mil mortos.

I.- El sol es un caramelo de azúcar que viaja todo el día para endulzar el mar.

III.- Às vezes eu posso voar.

II.- Otras veces me hundo en la tierra.

III.- Suponho que isso já não seja um sonho e sim um pesadelo.

I.- Una pesadilla también es un sueño.

II.- Como cuando uno tiene quince años y se sueña desnudo mientras todos lo miran.

III.- Danço enquanto os cachorros mordiscam minha carne e depois cospem fora sem devorá-la.

I.- Los monstruos de diecisiete colas han vivido por siglos.

II.- ¿Cómo hago para despertarme?

III.- Não quero ficar aqui. Diga o que eu posso fazer.

I.- A veces cierro los ojos mientras duermo y cuando los abro estoy despierto.

II.- ¿Por qué no puedo cerrar los ojos?

III.- Quando eu era criança tinha medo de ficar presa nos meus sonhos e não acordar nunca mais.

I.- ¿La muerte se anuncia o simplemente llega?

II.- Una vez soñé que mi cuerpo se podría pero yo estaba despierto y no podía moverme.

I.- Yo una vez soñé que estaba muerto, pero lúcido.

III.- Estou desperta e completamente lúcida.

II.- Esto no es un sueño. Si no, ya me hubiera despertado. Mis sueños nunca duran tanto.

III.- Suponho que chegará o dia em que o sonho começará e não acabará nunca.

II.- ¿Cuándo uno muere el tiempo se detiene? ¿O solo pasa más lento?

III.- Quando a gente dorme o tempo faz o que bem entende.

II.- Muchas gracias. Buen viaje.

III.- Boa viagem. Obrigada, obrigada.

**Tránsito – Escaleras.*

Público I. Dos modelos de funeraria reciben a la gente en la escalera, leyendo un epitafio, mismo que puede ser distinto en cada función.

MODELO 1.- “Tudo vale à pena, se a alma não é pequena”. Eso dijo un famoso poeta português hace siglos y ahora yo te lo digo a ti, mi querido amigo. Si, valió la pena.

Tu vida fue fugaz, pero igual marcante y aventurera y, por eso, hermosa como pocas. Hay belleza en la muerte precoz, en la juventud que se deshace sin perder su frescor. Mi querido avioncito de papel, sempre te he de recordar.

Desde los momentos en que fuiste masa deforme y blanca en mis manos. Luego me acuerdo de tus 7 dobleces, tus marcas hondas, tu aerodinâmica inmaculada. He de recordar tu esplendor al estar listo, inteiro.

Y, por cierto, el brillo de tu primer y último vuelo. Fueran pocos los ensayos entre cuatro paredes y luego fuiste a encontrar tu nueva morada entre las nubes. Me apoyo en la ventana de tu partida y suspiro: mi Paloma, mi brújula, mi caravela llegando a la lejana Índia, mi compañero de niñez – saludo tu vuelo.

Tu alma nunca será pequeña.

Público II y III – El Ama de Llaves conduce el público hacia el tercer piso de la casa.

ESCENA VII

AMA DE LLAVES.- En algún lugar de esta casa está escondida una brújula. No hay norte y no hay sur, es decir, al no haber dirección que obedecer, no hay locura. Lo cual no es positivo, ni negativo, sino todo lo contrario.

Sala de teatro. La última parte de la obra transcurre en este espacio. La escenografía es un espacio blanco (White box) construido con papel, alrededor de la sala. El escenario está dividido en tres callejones, separados por paredes/cortinas movibles de papel, de manera que el público solo ve una parte de la acción.

Ambos modelos reciben al público, improvisan pequeños textos dando la bienvenida al funeral. Casi Muerta está estática en el centro, con el rostro cubierto por un velo y los ojos cerrados.

MODELO 1.- Los tiempos ya no son los mismos.

MODELO 2.- Porque usted ya no es el mismo.

MODELO 1.- Las fronteras del cielo...

MODELO 2.- La tierra y el infierno...

MODELO 1.- Ya no serán las mismas...

MODELO 2.- Porque ha llegado el momento de morir con dignidad.

MODELO 1.- Y para que usted no se quede atrás, nosotros estamos aquí.

MODELO 2.- Somos la funeraria que está revolucionando el mercado.

MODELO 1.- Somos...

AMBOS.- Funerarias “La última frontera”

MODELO 1.- Porque morirse nunca antes fue tan elegante, tan divertido, tan sensual.

MODELO 2.- Con nosotros tendrá la muerte más cool y aniñada que se pueda imaginar.

MODELO 1.- No viva más lamentándose por sus enfermedades.

MODELO 2.- No se enferme más lamentándose por su vida. Muérase.

MODELO 1.- ¡Muérase!

MODELO 2.- Atraviese con nosotros la última frontera.

MODELO 1.- La última frontera... Yeah!

MODELO 2.- Llámenos ahora y conozca nuestras promociones.

MODELO 1.- Contamos con un amplio stock con gran variedad de vestuarios.

MODELO 2.- Para hombres, mujeres y andróginos... Vestuarios de moda y aniñadaaaaaaa.

MODELO 1.- Su funeraria “La última frontera” cuenta también con servicio de maquillaje.

MODELO 2.- Porque hasta en la muerte debemos dar una buena impresión.

MODELO 1.- Pintamos a su muertito de la manera que usted quiera.

MODELO 2.- Tenemos diversos modelos: triste

MODELO 1.- Alegre.

MODELO 2.- Enojado.

MODELO 1.- Sorprendido.

MODELO 2.- Aburrido.

MODELO 1.- Millonario.

MODELO 2.- Pobre.

MODELO 1.- Medio pelo...

MODELO 2.- Aniñado...

MODELO 1.- ¡Y dale con el aniñado!

MODELO 2.- Funeraria “La última frontera” pone a su disposición, diferentes combos de entierro.

MODELO 1.- Combo uno: Una señora que reza el rosario, dos lloronas y tres amigos acongojados alrededor del féretro.

MODELO 2.- Combo dos: Dos señoras que rezan el rosario, cuatro lloronas, un coro que acompaña el entierro, una viuda alegre, y una abuela que grita desgarrada y luego, se desmaya.

MODELO 1.- Y el combo tres. Entierro súper mega cool, que incluye: Orquesta sinfónica, un día de luto a nivel nacional, un amante desconocido, un stand con café y bizcochos, un hijo no reconocido, y un enano que baila.

MODELO 2.- Y por algunos dólares más, agrande su combo y llévese una docena de amigos con anécdotas, y una página a color con la invitación a la misa de réquiem en el periódico local de su pueblo.

MODELO 1.- Ya lo sabe: no deje que la muerte lo tome por sorpresa.

MODELO 2.- Llámenos ahora mismo al 099272169 o al 2552667

MODELO 1.- O búsqúenos en las redes sociales: Facebook, Twitter, YouTube, LinkedIn y Aladdin.

MODELO 2.- Funerarias “La última frontera”

MODELO 1.- Funerarias “La última frontera”

MODELO 2.- Haciendo que su muerte sea más placentera.

MODELO 1.- Llámenos ahora y aproveche nuestros descuentos.

MODELO 2.- ¡Llámenos ahora!

MODELO 1.- Ahora.

AMBOS.- ¡Ahora!

Los Modelos hacen una pasarela y visten a Casi Muerta. Le descubren el rostro. Ella despierta, no sabe dónde está.

CASI MUERTA.- ¿Será esta la tierra prometida o me habré equivocado de lugar? ¿Estaré muerta o no estaré muerta? Qué raro... yo me aseguré de que la botella dijera 100% agave. Seguro que me subí mal. Tenía que agarrar el de Pátzcuaro y agarré el de Pichincha. Es que en ningún lugar te dicen bien las direcciones. Primero, que siga recto, luego que camine 500 metros cortos a la derecha, luego que 300 metros largos a la izquierda, en el árbol verde olivo, con el chicle pegado en la rama más café. Está cabrón ¿Verdad? Y más cuando todos los pueblos se parecen tanto. Todos entre montañas, en la orilla del mar, con su gente de cacao y canela. Hablando de canela, ya que ando por aquí, háganme el favorcito de traerme un canelazo con harto piquete.

Cómo les decía, preguntando y preguntando llegue hasta aquí, a golpe de calcetín, porque quedé amolada, es decir, jodida y sin un peso, y con eso de las luchas por el petróleo y la caída de la bolsa, traen a la moneda como calzón de puta, de arriba pa abajo, de abajo pa arriba, entonces creí que no llegaba, y que ustedes tampoco llegarían, que no les alcanzaba para venir hasta la línea ecuatorial. Y menos mal que llegaron, porque en esta época homogénea y globalizada, comprender que una nace sola y se muere sola es bien cabrón, pero ¿Dónde queda el corazón?

¿Dónde queda la sensibilidad? ¿La empatía por el compañero caído en batalla? No es justo banda, olvidar que el otro es como yo, es como vivir sin poder respirar. Si ya lo dijeron mis ancestros los mayas “In lak´ech, halan ken”. O sea, yo soy otro tú, tú eres otro yo.

Hey tú. ¡Apaga esa chingadera! En la entrada les dijeron que apagaran los celulares que es un velorio, ¿no? Hasta en momentos de solemnidad nos cuesta trabajo acompañar al otro, que más que trabajo es miedo, porque cuando alguien se va, uno se queda con un hueco en el estómago, que las tortillas y el chat intentan llenar. O a ver, díganme: ¿Cuánta soledad cabe en una computadora? Porque el Facebook dice que yo tengo 1500 amigos pero aquí no hay ninguno de los que me ponen caritas felices y me dan like. Este mundo ya no es de dios, ni del gandalla que me trajo hasta aquí a que me muera. Porque yo he decidido morir, si mis cuates, morir, pero morir de amor, por voluntad propia de beber hasta que se me ahogue el corazón. Llegué a este último paraje porque “Quise ahogar mis penas en alcohol pero las condenadas aprendieron a nadar”. Ay mi cuata la Frida, tantísimo que sufrió con el Diego, yo también me enamoré de un Diego, y también es muralista, si, pinta muros y paredes, casas y departamentos, tiene la brocha gorda el condenado... Yo si le quería, pero el desgraciado se metió con una bulímica hija de la chingada y ahí nos vemos...

Pasan por el fondo las niñas como bailarinas de ballet

¡Chamaquita! En vez de estarte tragando todos los tamales, pásame un chupirul que de tanto hablar ya tengo seco el gaznate. Además, los tamales no son “muito gustosos” para las niñas bailarinas, pues... ¿Cómo te diré? Digamos que, el nivel de harinas, grasas y sabor exquisito, intervienen en el cerebro y la cintura danzante, provocando serios traumas de peso corporal y de conciencia para las familias que desean hacer del ballet clásico y las compañías nacionales el futuro de la nación. Porque aquí baila todo mundo, unos bailan en el palacio nacional y otros bailamos en la cuerda floja. Sin olvidar, las innumerables oportunidades que el campo artístico de este continente, ofrece a sus habitantes, a través de la perfección del cuerpo y la idea de belleza como auspiciadores de las becas vitalicias, que hacen de su creación una manipulación mediática de varios de sus círculos, además, de los brazos por los que hay que pasar para ser parte de tan pomposa élite.

Y yo por eso quise volar a esta última frontera, para ver por primera y última vez los colores de Latinoamérica, sin bandera, sin nación, solo ver Latinoamérica. Mi papá decía que el ave no es del nido donde nace sino del viento que recorren sus alas y ahora que llegamos a este punto, he de decirles que huele a miel y flores. Que no es cierto eso que dice la biblia y sus discursos apocalípticos. Aquí no hay nada de que arrepentirse porque no hay regreso. Lo hecho, hecho está y no hay por donde salvarse del desprendimiento del cuerpo, el aliento volará y las huellas del corazón por ahí quedarán.

¡Por fin, por fin! Ya la veo venir. ¡Ven manita! Ya llega, ya me voy y ahí se quedan, con sus celulares y sus tarjetas de crédito, con su comida chatarra y sus autos último modelo, con su internet y todas esas chingaderas, con las que creen que van a ser felices...

Entran las niñas y empiezan a recorrer las cortinas de papel, de forma que forman tres calles en el escenario. Los modelos llevan a la muerta para fuera de la escena.

ESCENA VIII

Entra la Acosada y las dos actrices que le hacen de doble. Cada una se instala en uno de los callejones. Caminan hacia adelante con los ojos cerrados. Entran el Acosador y sus dobles, se colocan detrás de cada una, al fondo del escenario. Las Acosadas realizan una secuencia física de caminata en el laberinto.

ACOSADOR.- Solo quiero pasear por el parque contigo. Solo eso

Tranquila, no pasa nada

¡No te vayas!

Amor, caricias, protección y...mi niñez

Nadie nos ve, es solo mi mano acariciando tu mejilla

Estuvimos juntos en una esquina de la ciudad blanca ¿Recuerdas?

Shhh. Tranquila

Camino por la calle, los faroles de la noche comenzaron a encender

La rectitud de un hombre se mide por lo intachable de sus actos

Que el silencio se rompa entre nosotros. Tranquila

El sol del día se ha escondido y con ello mis ojos empiezan a resplandecer

Él se paraba junto al marco de la puerta y me veía dormir. Mi padre era un hombre “intachable”

Piernas, caricias, asco y...mi niñez

Quédate aquí. Necesitamos que alguien nos mire

¡No te vayas!

La tarea de hoy es: Buscar como un gato otros ojos que poseer

Dejemos que la mirada nos penetre el cuerpo Mi padre me tocaba de maneras extrañas...

teníamos un pequeño secreto

El bar de la esquina, una mujer sola. El reloj da las 10

¿Y si regresamos al lugar donde nos vimos la primera vez?

A la mañana siguiente, él tomaba su jugo de naranja sin quitarme los ojos de encima

No soy un hijo de puta. Solo te quiero conocer Hace días sueño con tener tu cabello entre mis dedos

A gritos me pedía silencio Tranquila, no hay nada que temer

Efectos baratos y el anuncio de un motel Déjame caminar contigo

¿Qué miras cuando ves?

Quisiera llevarte a las estrellas...pareces una de ellas

¡Ni lo intentes!

No quiero ser un hijo de puta

¡Que no lo intentes, te dije!

Los pies se me frenaban pero mi padre me llevaba de la mano

No hay a donde correr...

Para jugar siempre estaba cansado Ven linda, disimula que estás bien

Para el fútbol se necesitan buenas piernas, para las ciencias buen cerebro...

¡Camina!... ¿Ves que todo está bien?

Mis manos están sudando porque tú estás cerca
 Yo cerraba los ojos para no gritar
 ¡No me mires así!
 Quédate aquí... ¿Es necesario que alguien nos mire?
 Y para el amor ¿Qué se necesita?
 ¡Que no me mires así! No me gusta que me miren
 Mi padre solo dejó de mirarme cuando se murió
 Y para el amor ¿Qué se necesita?

ESCENA IX

Mientras transcurre el texto de ama de llaves, se extienden dos sábanas horizontales de papel, en el escenario a oscuras. Se monta el escenario para el ingreso de Andrés.

AMA DE LLAVES.- Eu os coleciono. Gosto de coleccionar. Encontrei todas elas e todos eles por aí, perdidos dentro das suas casas, numa esquina, tomando sol no parque, esperando na fila do supermercado ou dentro de um rio. Os vi e só de trocar um olhar nos reconhecemos: somos as errantes, as ‘achantes’, aquelas pessoas que estão prenhes de perguntas e sonhos com asas.

Coleciono enigmas.

Existe um pacto silencioso entre todos que aqui habitamos: não precisei fazer nenhum convite, não esperei nem ouvi nenhuma resposta.

Não temos chaves, partir e chegar são conjugações do mesmo verbo no idioma que não usamos. Não conhecemos marcos, portais, umbrais, molduras.

Coleciono. Os encontrei em um barco cruzando o atlântico, ensinando os netos a matar galinhas no fundo do quintal. Alguns deixaram um beijo ou uma guerra pelo meio do caminho e vieram morar aqui.

Por que o mais difícil não é deixar o quintal da infância, as maletas ou o primeiro amor, o que sim nos custa é sair de nós mesmos e dar o grande salto. Conheci muitos que se perderam no meio do caminho, outros que nunca nem vislumbraram essa possibilidade. Aqui, ao menos, tentamos.

Não somos seres de cicatrizes. Somos compostos de ecos, poros, feridas abertas com sangue jorrando aos borbotões – fendas, enfim, por onde viajamos. Seres dessa casa sem sombras, navegante.

ESCENA X

Entre las sábanas de papel aparecen partes del cuerpo de las actrices, con el transcurrir del monólogo.

Susurros de las actrices, Andrés sube corriendo.

ANDRÉS.- En 1872, Friedrich Nietzsche publica su primer libro: El origen de la tragedia en el espíritu de la música. No es un libro de arte aunque hable de teatro. Según la tesis del libro, el mundo en el que vivimos no es más que una ilusión creada por un dios angustiado. Tan fuerte y profundo es su dolor por existir que necesita crear imágenes que lo distraigan de sí mismo. Esas imágenes, que no son nada más que imágenes, son lo que llamamos mundo. Todo a lo que le damos importancia no es nada más que una ilusión. Nosotros somos una ilusión. La moral, la fidelidad, la heterosexualidad, la pareja, el respeto, el cariño, el cuidado, el cuidado, el cuidado, todas esas cosas no son más que una puta ilusión. Cosas que inventamos para distraernos del dolor de estar vivos. Lo único real es la angustia, esa angustia del dios que nos dio origen. Cuando la sentimos nos identificamos con dios mismo. La angustia es trascendente. Lo único real es la angustia y lo que hacemos para distraernos de ella. Yo soy el marqués de la inmoralidad. El que trasgrede las ilusiones, el que destruye las imágenes, ese que es capaz de follar indiscriminadamente para demostrarle al mundo que lo que valora es una mierda. Las fronteras son una invención de la mente humana, y nuestra labor como profetas del dios angustiado es superarlas.

Siempre he querido estar en un trío. Todos queremos, ¿no? ¿Les parece si rompemos la barrera moral que nos lo impide? ¿Les parece si nos acostamos los tres como si mañana no fuera a ser incómodo? ¿Sí? Yo ya no tengo reparos morales. Hace un ratito los tuve pero ya terminaron. ¿Todavía quieren? Yo creo que ya puedo. Sí, no, nos han educado con miedo y el miedo no sale de uno así no más. Yo ya no tengo miedo. Si me da miedo después lo supero. ¿Tenemos un trío? ¿Tenemos un trío? ¿Tenemos un trío? ¿O tomamos un jugo de papaya?

RENATA.- Yo prefiero un jugo de papaya.

ANDRÉS.- Podemos ir en Trole al mercado.

SOFÍA.- Espéranos abajo.

RENATA.- Nos vamos a demorar.

ANDRÉS.- Espero acá.

SOFÍA.- No, espéranos abajo.

ANDRÉS.- Ya... ¡Pero no se demoren! ¡Voy bajando!

ESCENA XI

Monólogo de la chica acosada. Las niñas bajan las últimas cortinas de papel por entre el público mientras hacen preguntas. La Acosada está en el laberinto. Un coro de mujeres atrás, al que las niñas se unirán, luego de su acción anterior.

ACOSADA.- ¿De qué tenés miedo cuando salís de tu casa?

¿Cruzas la calle cuando ves un hombre caminando atrás tuyo?

¿Cuántas veces chequeás si tu puerta está cerrada con llave?

Parece que una nace con un miedo genético, o entonces es que nuestras madres nos lo pasan por el cordón umbilical, en la sangre del parto, o en la leche. Yo tenía diez años la primera vez que descubrí que tenía un cuerpo de mujer. Un cuerpo que puede ser observado, un cuerpo que puede ser juzgado, invadido, un cuerpo. Un cuerpo femenino.

¿Ya has tenido insomnios peor que las pesadillas?

¿No sentís cómo si estuviera brotando en tus entrañas una especie de náusea?

¿O de enojo?

Así fue: íbamos a una fiesta y mi mamá me advirtió: Mira, hijita, si algún hombre te manosea, no te callés. Vos gritás, hacé un escándalo para que el desgraciado muera de la vergüenza. Solo me acuerdo del consejo, no sé qué pasó esa noche.

Mi padre me decía: si un hombre te lanza un piropo no respondás, no lo mirés, ignorá y seguí caminando.

¿Hasta qué horas caminás sola?

¿En qué pensás cuando tomas un bus abarrotado?

No responder y seguir caminando

¿En qué pensás cuando tenés ganas de vomitar?

Son miedos y precauciones que siempre estuvieron aquí, ¿entendés? Desde la leche materna, desde mucho mucho tiempo antes de mí... Palpitando siempre... Yo sé que viven en mis células los recuerdos de las que se casaron a la fuerza, de las indígenas violadas, de las esclavizadas, de las mutiladas. En mí escucho ecos, gemidos ahogados, la golpiza de un padre hacia su hija, las dudas de las que se quedaron embarazadas sin entender, los deseos reprimidos, el llanto reprimido, el grito reprimido, las culpas varias.

Vive en mí, el miedo del infierno en el que no creo, y aun así me asusta.

Yo siento en mi estómago la vergüenza de mi abuela al lavar a escondidas sus pañuelos de la menstruación. Las apedreadas y quemadas vivas, las brujas. El asco y la humillación de las que se desnudaron y realizaron deseos ajenos sin placer ni ganas. Siento a las bulímicas y a las mamás de hijas violadas, a las que desangraron en abortos mal hechos.

ESCENA XII

Entran las abuelas conducidas por los viajantes.

Nota para abuela I: El nombre que ella dice siempre será cambiado por la actriz que la interpreta.

VIAJANTES I, II y III.- Cuando estoy pasando por migración, siempre pienso en mi abuela. Sempre que eu viajo, levo comigo as lembranças da minha avó.

ABUELA II.- No hagas bulla, no permitas que los demás me miren como solo tú puedes mirarme. ¿Qué hora es? Antes, cuando no teníamos reloj, me despertaba a las 6 de la mañana con el cantar de las oyeras. Era hermoso, siempre fue bello. Antes, cuando no teníamos reloj me levantaba como tú, sin zapatos, y sentía en el frío de mis pies, el calor que me regalaba la tierra.

ABUELA I.- Não sei por que lembrei de você agora, Jane. Deve ser por que aqui, caminhando por essa cidade estrangeira, vi uma menina que devia ter a idade que você tinha quando, por última vez, te conheci. Estava comendo jujubas... Era seu doce preferido, né?

ABUELA III.- Solo un espíritu como el de ella podría haber elegido el arte como camino, ya lo traía de familia. Siempre fue una chica sensible, aunque no lloraba por cualquier cosa. En el fondo, yo sabía que sus raíces alemanas y brasileras, hacían de su sangre una mixtura de sabor y fuerza.

ABUELA II.- Creo que la pisca de demencia que me regalo la vejez en mis tiempos, fueron pasadas a ti en edad prematura.

De recuerdo sigo teniendo un pequeño grito tuyo, de gente loca, un abrazo difuso entre mis brazos, un beso entremezclado con mis arrugas, de recuerdo sigo teniendo un rechazo de mi forma de comportamiento.

ABUELA I.- A gente aprende a se espelhar nessa marca que é o nosso nome. Jane. Nosso nome que é herdado como as louças e o relógio antigo. Quando eu mesma era criança, não gostava, mas hoje acho tão bonito... Jane, nos seus sonhos, como você se chamava?

ABUELA III.- Fui un fotograma en el ciclo evolutivo de mi árbol para que ella pudiese habitar el escenario, eso la hacía feliz. Me miraba inocente como preguntándose a sí misma qué había detrás de cada imagen. Callada y curiosa, su voz dulce me acariciaba el oído, marcando el ritmo de mi tiempo. Para los dos el tiempo era una cosa contraria al reloj.

ABUELA II.- No importa si eres el engreído o el no deseado, a la mierda el rechazo, eres familia... Y te pareces a mí, sé que miras el atardecer por aquella ventana como yo lo miraba, en busca desesperada de la sinfonía inconclusa de lo inexplicable.

Quiero recordarte recordándome, que de tus labios salga un beso con dirección hacia mi frente, qué tus brazos se abran como alas y me den calentura.

ABUELA I.- Eu lembro de você, claro que lembro. Parece que te vejo: Janinha de oito anos sai correndo e sobe em uma das árvores dos parque. Lembro do seu olhar perdido... E depois, lembro da sensação de que você estava faltando – sensação que não sei se era sua ou minha. Você foi a primeira morte de menina que eu conheci.

ABUELA III.- En flashback recuerdo el día que la vi en Pau Brasil. Era la niña detrás de la imagen y ahora era yo quien me preguntaba ¿Cómo había pasado de la realidad a la ficción?

ABUELA II.- ¿Qué hora es me pregunto yo? La locura...La locura, querido mío, es un tesoro que debemos cuidar, porque no todos tenemos la fortuna de tenerla.

ABUELA I.- E foi espantoso, porque nos seus dez anos, senti que podia ser eu.

ABUELA III.- Ella no lo sabe pero yo estuve ahí.

ABUELA II.- Silencio... escucha... escucha como cantan las oyeras... ellas me dicen.

ABUELA I.- Senti que se você tinha o meu nome e morria, também poderia ser eu a estar morrendo.

ABUELA III.- La observé correr en tono sepia, agitando su cabello al viento, como la menina del personaje.

ABUELA II.- Que ya es hora, ellas me dicen lo que la gente no me dice.

ABUELA I.- “Jane morreu”, foi seu pai quem disse e mesmo com toda delicadeza com que a notícia foi dada, eu podia ver a boca dele falando do meu próprio fim.

ABUELA III.- Pau Brasil también es el árbol ancestral que le da nombre al país.

ABUELA II.- Creo que me parezco a ti, porque te miro y algo dentro de mi late

ABUELA I.- Meu pai ao contrário, minha morte ao revés.

ABUELA III.- Cerca de la casa, había uno muy grande

Las voces de las tres abuelas empiezan a mezclarse y superponerse. Entran las actrices del coro anterior y las llevan hacia atrás, hasta desaparecer del escenario.

ABUELA II.- Querido mío, cuida de la demencia que te herede yo, cuida del frío que te herede yo y conviértelo en calor, créele al paso de la gente, al suspirar de la tarde. Yo fui esa imagen desconocida por ti, las lágrimas no derramadas y el abrazo no dado cuando lo necesitabas. La demencia, nuestros genes, la parte que nos une y la parte que tenemos la obligación de cuidar...

ABUELA I.- Vem cá, você me conta? Em troca te dou meu espelho de vida... Você me ensinou a presença da morte e me deu a oportunidade de vislumbrar meu próprio fim. Eu posso deixar com você, então, uma proposta de continuidade: te dou meus 11 anos, o primeiro amor poetizado e sofrido, a nova cidade, a adolescência solitária, a primeira menstruação. Te empresto as outras Janes que conheci: uma vizinha, as duas melhores amigas do colégio, a garota por quem um namorado me trocou um dia. Te dou minhas paisagens pintadas, meus 18, 25, meus 50 anos, os filhos que eu não queria ter, os netos e minhas escolhas no meio do caminho, só pra você poder dizer que faria diferente...

Agora me diz, que nome você queria ter?

ABUELA II.- Cada vez que ella tenía un problema, iba hasta él y se quedaba abrazándolo hasta anochecer. Yo la iba a buscar, ella sonreía, me tomaba de la mano y me decía: Abuelito, vamos a ver una película.

En tiempo real, uno de los dos se fue pero en nuestro tiempo seguimos soñando juntos.

ESCENA XIII

Entran los tres personajes viajantes de las aduanas

I.- ¿Cuándo uno muere el tiempo se detiene?

III.- Nosso tempo está lento.

II.- ¿Cuánta vida le queda al tiempo?

III.- Ninguém sabe. Saberemos no instante em que morra.

I.- ¿Cómo será la muerte del tiempo?

II.- Quizás se parezca a esto.

III.- O tempo não morre como morrem os homens, de uma vez e para sempre.

II.- El tiempo se puede haber muerto y no nos habríamos dado en cuenta.

III.- Sim?

I.- Sí.

II.- El sol es un caramelo de azúcar que viaja todo el día para endulzar el mar.

I.- La luna es un rincón que se ha convertido en mi nación.

III.- Tenho pés?

I.- ¿Tengo alas?

II.- ¿Tengo carne?

TODOS.- (*Improvisando*) La piel no me la pueden quitar. Minha pele ninguém pode tirar.

II.- Soy Argentino.

III.- Sou Brasileira.

I.- Soy peruano.

II.- También soy uruguayo, ecuatoriano, mexicano...

III.- Paraguaia, chilena...

I.- Boliviano

III.- Estrangeira

II.- Un poco español, un poco francés, un poco vietnamita...

I.- De ningún lado, no soy de ningún lado... Soy un poco de aquí, un poco de allá...

III.- Importa realmente aonde nasci? Eu não entendo o que esse pedaço de papel quer me dizer...

II.- Los pájaros no tienen patria. Yo no soy un pájaro pero tampoco creo en la patrias, en las banderas, en las naciones. La noción de nación me parece un tanto nociva...¿Sabe? Yo soy un apátrida, un apátrida apócrifo, un jeroglífico, un mamarracho, un collage...

I.- Por mis venas corre la sangre de todos los países que pisé, de todos los paisajes, de todos los paisanos. No creo en las fronteras. Mi casa está en la frontera...

III.- Eu sou nômade, transhumante. Não me mudo de um lado a outro para ficar calada, quero falar, cantar, dançar em cada lugar, em cada parcela de terra ou de ar que me dê vontade, sem ter que prestar contas a ninguém, nem à polícia, nem aos políticos, nem aos críticos nem aos místicos.

II.- Cuando termine esto no seré el mismo que fui al empezar... ¿Qué es lo que me define?

I.- ¿Y por qué tenemos que definirnos?

III.- Tengo los ojos húmedos y la boca seca.

I.- Tengo el ombligo en flor.

II.- Tengo las rodillas destrozadas.

III.- Tenho as mãos enrugadas.

I.- Y los cabellos dulces.

II.- Tengo las tetillas ajadas.

III.- E as nádegas firmes como frutas frescas.

TODOS.- Mis pies están rotos... Pero ¿Para qué quiero pies si tengo alas para volar? Meus pés estão machucados... Mas, para que quero pés se tenho asas para voar?

ESCENA XIV

Tres maestras sentadas al fondo de la escena. Las niñas están detrás de cada silla y hacen una coreografía de ballet alrededor de cada profesora. Hay un conteo incesante de ocho.

En un punto determinado de la coreografía, las bailarinas caen al piso. Siempre que eso sucede, son reprendidas por las maestras. Poco a poco, las niñas ganan espacio y van caminando en dirección al proscenio, al final de la escena su danza es torpe y desarticulada.

MAESTRA I.- Você já viu alguma bailarina gorda? Eu nunca conheci nenhuma, nem hei de conhecer, entende, Jane? Ser bailarina significa sacrifício, significa adotar uma filosofia de vida, adotar um sonho e trabalhar duro para conquistá-lo.

Veja seus quadris. A Ana Plavova tem quadris assim? Não! Nós, brasileiras, nós latinas já começamos nossa carreira no prejuízo e temos que nos sacrificar o triplo, por que nosso corpo não está feito para o balé. Para as russas, as francesas, está mais fácil, mas nós temos que

domar nosso corpo, submetê-lo a uma disciplina incessante, aprender a controlar cada músculo para equilibrar essa postura, sumir com a lordose e disfarçar o excesso de bunda.

Isso! Quadril encaixados, barriga pra dentro, escápulas abertas, costelas fechadas, pescoço alongado, ombros para baixo. Os cotovelos vão para trás e o pulso aberto. As mãos são delicadas. No queremos aquí bailarinas torpes, mediocres, a las de piernas cortas, caderas anchas, pies planos, gordas, el cuerpo centroamericano, cholito no sirve, no tienen condiciones, que se dediquen la salsa, al suin criollo o al contemporáneo, que bailen raro y feo. Pero en este espacio no caben estos bichos raros, vos si tenés posibilidades, un cuerpo largo, flexible, tenés condiciones, solo te falta esfuerzo.

MAESTRA II.- Se você realmente quer ser bailarina, tem que se sacrificar, isso significa conviver com a dor, significa que sua infância e adolescência não serão como as das outras meninas. Nada das mesmas comidas, das mesmas festas. A partir de agora você é uma profissional e tem que se portar como tal, controlando sua alimentação, suas horas de sonho, cuidando do seu corpo e se dedicando.

Uma bailarina não é bailarina só na sala de ensaio, você tem que se cuidar e estar vigilante 24h por dia. A postura sempre reta, buscando o céu. Uma bailarina não como brigadeiros nem pizza, não senta no sofá relaxada. Enquanto assiste tv, se alonga, enquanto está no carro ou no ônibus, repassa a coreografia na cabeça.

Seguir, sempre seguir, nunca parar, não se detenha, não desabe nunca, você é forte, nunca se equivoque, nunca, uma bailarina não se equivoca. Silêncio. Você tem que chegar cedo, em silêncio, não se distrair conversando com as outras colegas, disciplina. Quem chega cedo ocupa o melhor espaço na barra, no espelho e é modelo para as outras.

O espelho é seu companheiro fiel, sempre estão vocês dois. Você, o espelho e a música. Sempre se observe, para corrigir-se. Sempre há o que corrigir. Você, seu corpo, o espelho e seus erros. Não olhe para o lado, as outras são as outras, se elas erram você segue, se elas comem muito você se controla, se elas relaxam, você segue trabalhando. Você é uma profissional.

MAESTRA III.- Nós, as bailarinas, não somos como as mulheres comuns, entende? Sorrir, sempre! Sempre! Ninguém pode saber o que se passa com seu corpo, essa é a magia do balé: não importa se seu

pé sangra dentro da sapatilha, não importa se seus músculos doem, lembre: você sempre pode mais! E tem que parecer para o público que não está fazendo esforço nenhum, leveza e sorriso são nossos segredos!

Muitas começam a fazer o balé, mas as que seguem são as que tem o verdadeiro talento, que brilham entre todas, são as escolhidas. São as que fazem parte de uma linhagem especial, são as escolhidas pelo rei.

Você é bela, linda, colhe flores e tem uma sapatilha de ouro, tem que mostrá-la, mostrá-la ao nosso rei. Mostre sua beleza ao rei, busca a sua aceitação. Você tem que ser a melhor para ser uma das escolhidas, para que não corte a sua cabeça. As mais lindas não terão sua cabeça

cortada, serão aceitas. As mais frágeis, as pesadas, desengonçadas, medíocres, essas terão suas cabeças cortadas.

Você já não é mais como as outras meninas. Nós somos feitas para voar, para ter o corpo de fadas, de seres etéreos! Não temos corpos de dançarina de axé ou reggaeton. Quem te vê tem que pensar que você não é feita de carne e osso e sim de puro ar! Nosso centro é sempre firme, nossas pernas são fortes, como flechas. Nossos pés são mágicos e nossos braços como asas!

Este palacio solo tiene espacio para las perfectas!

ESCENA XV

Las niñas intentan alcanzarse unas a otras por entre las sábanas de papel.

Niña I.- ¿Líth?

Niña II.- ¿Jane? ¿Dónde estás?

Niña I.- Não sei. Laura?

Niña III.- ¿Jane? ¿Dónde estamos?

Niña I.- Estamos juntas?

Niña II.- No te veo.

Niña III.- No, estoy aqui

Niña I.- Tengo frío.

Niña III.- Aqui hace calor

Niña II.- No puedo caminar. Los pies se me quebraron. El tobillo se me partió. Creo que vuelo.

Niña I.- Eu também vôo, Lili.

Niña III.- Yo no. A mis pies les crecen raíces

Niña I.- Me dá a mão, Laura.

Niña III.- Las ilusiones se transforman y cambian de color todo el tiempo.

Niña I.- Estamos libres?

Niña II.- Nunca estamos libres.

Niña III.- Pero no importa, volamos presas y es como si estuviésemos libres

Niña I.- Sim! O sol é de açúcar!

Niña III.- ¿Estoy soñando?

Niña I.- Eu estou bem desperta!

Niña II.- Mis días se parecen a mis sueños

Niña III.- ¿Por qué no me puedo despertar?

Niña I.- Quando você não pode despertar é por que já está desperta, Laurita.

Niña II.- Porque los sueños nunca duran tanto.

Niña III.- Jane, ¿Nos vamos a morir?

Niña I.- As pessoas que voam não morrem nunca.

Niña II.- Mi abuelita volava sobre la tierra. Una vez la encontramos atascada en un árbol con una sonrisa.

Niña III.- Volamos con la casa

Niña I.- Voamos sobre a água

Niña II.- Nadamos sobre el aire.

Niña III.- Mi cuerpo aprendió a sangrar solito.

Niña I.- Meu corpo aprendeu a elevar-se sozinho.

Niña II.- Mi cuerpo aprendió a tocarse solito.

Niña I.- Minhas filhas nascerão com asas próprias, com o umbigo em flor, com o sexo fresco, e com a mirada plena.

Niña II.- Mis hijas no van a tener nación.

Niña III.- Serán del aire.

Niña I.- Serán del aire.

Niña II.- Serán del aire.

ESCENA XVI

Canción final

Fronteras, fronteras de luz

Fronteras, fronteras de edad

Fronteras de soledad

Fronteiras, fronteiras de luz

Fronteiras, fronteiras de idade

Fronteiras de solidão

¿Qué fronteras cruzaste hoy?

¿Qué puentes tendiste hoy?

¿Quemaste tu pasaporte?

¿Llegaste a otro corazón?

Que fronteiras cruzaste hoje?

Que pontes tendeste hoje?

Queimastes teu passaporte?

Chegastes a outro coração?

Fronteras, frontera social

Fronteras, fronteras de horror

Fronteras sexualidad

Estos pies no me sirven más

Tengo alas para volar

Alas rojas para subir

Alas blancas para escapar

Fronteras, frontera racial
Fronteras, fronteras país
Fronteras felicidad

¿Con qué líneas debes limitar?
¿Qué fronteras debes cruzar?
Para llegar, para estar
En la otra humanidad

Fronteras, fronteras felicidad (x3)

*** FIN/FIM ***

