

TEATRO DE GRUPO NA COLÔMBIA PARTE III: UM ESTUDO PRESENCIAL EM MEDELLÍN E BOGOTÁ

GROUP THEATER IN COLOMBIA PART III:
A PERSONAL STUDY IN MEDELLÍN AND BOGOTÁ

Rosyane Trotta

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2022v5n1ID30773>

Resumo: O artigo, que dá continuidade a reflexões publicadas anteriormente, sintetiza resultados de uma pesquisa de campo empreendida em 2022, nas cidades de Medellín e Bogotá, que buscou identificar as condições de produção e de criação dos grupos teatrais colombianos. A amostragem parte de um panorama composto de quatorze grupos e se detém sobre três dos conjuntos mais representativos do teatro de criação coletiva.

Palavras-chaves: teatro colombiano, grupo teatral, modo de produção, criação coletiva

Abstract: The article summarizes the results of a field research undertaken in 2022, in the cities of Medellín and Bogotá, which sought to identify the conditions of production and creation of Colombian theater groups. The sampling starts from a panorama composed of fourteen groups and focuses on three of the most representative sets of the theater of collective creation.

Keywords: Colombian theater, theater group, mode of production, collective creation

Há muitos anos atuo como dramaturga em processos criativos em que texto e cena nascem juntos. Também me dedico a pesquisa sobre modos de organização e de criação em grupo, assim como ao teatro de grupo como movimento reivindicatório de políticas culturais descentralizadoras e voltadas ao modo de produção dos grupos teatrais.

Meu interesse pelo teatro colombiano se deve à disseminação da prática da criação coletiva, baseada em temáticas nacionais, no estudo da realidade local e na expansão social do público. Os historiadores consideram que o desenvolvimento da criação coletiva durante a década de 1980 foi o acontecimento mais relevante para a revolução estética que ocorreu no teatro colombiano: das 14 obras que assisti em minha estada de dois meses, todas tinham textos nacionais e contemporâneos e, com exceção de uma, todas tinham dramaturgia construída para aquele espetáculo e por aquela equipe. Neste artigo, apresento alguns desses conjuntos e detenho-me sobre o processo de criação de três grupos de trabalho continuado: Colectivo Teatral Matacandelas e Corporación Cultural Nuestra Gente, em Medellín, e Umbral Teatro, em Bogotá.

O teatro colombiano, desde a segunda metade do século XX, se caracteriza pelo desenvolvimento prático e teórico da criação coletiva, tendo dali se difundido para toda a América Latina. Seus principais autores, Santiago García (1928-2020) e Enrique Buenaventura (1925-2003), fundadores respectivamente dos grupos La Candelaria e Teatro Experimental de Cali, fizeram de sua trajetória artística como encenadores uma prática laboratorial de criação dramaturgical a partir da experimentação em coletivo. Ao final de dois meses de estada no país, concluo: mais de noventa por cento dos espetáculos feitos por grupos se constitui de textos inéditos. Entre eles, apenas o Teatro Petra e o Umbral Teatro têm a encenação de dramaturgas que, mesmo escrevendo a partir do processo de criação da sala de ensaio, assinam individualmente seus textos e os publicam em livros. Nos demais grupos, a dramaturgia está inserida no trabalho da encenação, geralmente sem assinatura, mesmo quando os textos são considerados obras autônomas a ponto de serem publicados: o Teatro Matacandelas tem um livro com quatro peças de autoria coletiva. Não vi em nenhum grupo a função de dramaturgia exercida por

alguém que se ocupasse apenas dela, o que me leva a dizer que não há processos colaborativos mas, de fato e somente, criação coletiva.

Os livros de história do teatro colombiano contam que essa transformação começou com o chamado Nuevo Teatro, quando o trabalho continuado dos grupos Teatro La Candelaria e Teatro Experimental de Cali difundiu a produção de textos oriundos de pesquisa sobre histórias e temas locais, criados a partir dos experimentos das atrizes, apresentados gratuitamente ou a ingressos baixos. Enrique Buenaventura recusava a ideia de que a criação coletiva fosse um método de escrita dramaturgica e enfatizava que o foco da experimentação cênica era o discurso do espetáculo. Santiago García escreveu sobre este modo de criação, sistematizando-o no livro *Teoría y práctica del teatro*, que teve três edições feitas pelo próprio grupo, e como professor ensinou a criar em conjunto a partir de pesquisa temática. Também veio do Nuevo Teatro a busca de descentralização da criação, da produção e da circulação teatral, o que “conduziu a novos conteúdos e, em 15 anos, formou um público de operários e trabalhadores” (Britos, 2009, p.20), com espetáculos que circulavam por aldeias camponesas e bairros operários. Este modo de criação e concepção teatral implicou no surgimento e valorização de temáticas nacionais e das realidades locais. Estudos recentes sobre a prática da criação coletiva na América Latina apontam que o método, disseminado em diversos países, levou os grupos a “estudiar los procesos de producción de significado de la vida social y su relación con sistemas de poder, es decir recuperar la dimensión política de lo simbólico y de lo estético” (Jaramillo y Osorio, 2004, p.101).

Nos anos 1980 diversos grupos se fixam em casas e ali constroem seus teatros – leis como *Salas Concertadas*, embora não custeiem a compra ou o aluguel, permitem equipar e subsidiar parte dos gastos com as salas. Dos 13 teatros que visitei, apenas 2 são edifícios construídos para esta finalidade. Quase

80% das salas de espetáculo e das sedes dos grupos foram reformadas a partir de casas antigas, algumas coloniais, com pátio interno cercado de corredores. São salas muito simples, chão de cimento onde se coloca uma arquibancada e, às vezes, um tablado. Em todas as salas o palco está no nível do chão ou próximo a ele e a plateia se ergue de um lado só (apenas em uma delas havia arquibancadas em dois lados).

Corporación Cultural Nuestra Gente, Teatro Tespys, Teatro Matacandelas, Pequeño Teatro, Teatro El Trueque, Teatro La Hora 25, Teatro La Candelaria Santiago Garcia, Teatro Petra, Teatro Tierra, Teatro Libre Candelaria, foram instalados em casas compradas e reformadas pelos grupos que dão nome ao espaço. Como identifiquei anteriormente (Trotta, 2022), na Colômbia o grupo de teatro se funde ao espaço que ocupa, em uma tendência histórica, apoiada anualmente por editais de manutenção e equipamento de salas, que recentemente começou a ser quebrada: a impossibilidade de manter o grupo em sistema de dedicação exclusiva e de custear a manutenção de uma casa antiga gerou a categoria “grupos sem sala” como movimento de reivindicação. A maioria dos grupos vem tendo reduzida sua jornada e seus componentes, substituindo o sistema de trabalho cotidiano pelo sistema de trabalho por projeto – fenômeno que se espalha em muitos países. Passa a haver uma diferença entre aqueles que estão sempre – e que o grupo precisa sustentar – e aqueles que vem para os projetos – e precisam ter outras fontes de sobrevivência. Esse segundo grupo impõe restrições de horário: mesmo no período de processo de criação e produção não pode haver dedicação integral. Faço aqui um panorama baseado nas salas de grupo que pude visitar:

– Corporación Cultural Nuestra Gente. Localiza-se em Santa Cruz, bairro da periferia de Medellín. Ocupa um sobrado que comporta saletas de escritório e de ensaio, cozinha e copa, além de um teatro de cerca de 60 lugares. A casa havia

sido um bordel e estava abandonada quando, em 1985, o grupo composto por mais de 30 jovens do bairro pediu verba ao governo e contraiu dívida para comprar a casa. Segundo o diretor Jorge Blandón, no lugar onde hoje está a área cênica ficavam os quartos e o banheiro.

- Teatro Matacandelas. Possui uma casa antiga, no centro de Medellín, comprada nos anos 1980 e reformada ao longo dos anos. É o único grupo na Colômbia em que há dedicação em tempo integral de todos os componentes, inclusive os atores (outros grupos mantêm apenas a equipe de produção em trabalho contínuo), que acumulam diversas funções, e onde se pagam salários fixos a todos.

- Umbral Teatro. Fica em uma sala alugada em um centro comercial, chamada de El Galponcito de Umbral. Está entre as salas menores, em tamanho e recursos financeiros e técnicos, e permite fazer apresentações para cerca de 40 espectadores. Carolina Vivas, dramaturga e diretora, é quem coordena o espaço, e o grupo conta com 27 componentes intermitentes. É um dos grupos de maior destaque na cena colombiana, pela invenção estética que produziu.

- El Trueque. Fundado em 2001 por estudantes da Universidade de Antioquia, sob a direção de Ana Maria Otalvaro, vive nos primeiros anos como grupo sem sede. Em 2009, aluga uma casa onde passa a apresentar suas obras, geralmente releituras de clássicos, e receber outros grupos, em uma sala que comporta cerca de 30 pessoas em duas arquibancadas que se erguem diante de um espaço cimentado de cerca de 30 metros quadrados. Hoje, no entanto, sua página virtual já não traz informações sobre sua história, não identifica nomes, e parece ter se tornado apenas uma sala que se aluga para apresentações.



Fachada do teatro El Trueque, onde se apresentava *Yocasta*, em fevereiro de 2022.

- Teatro La Hora 25. A atriz Carola Martínez Bandera se encarrega do texto, da encenação e da direção geral. Com ênfase na corporeidade, o grupo, criado em 1994, investe em uma linguagem acrobática, de grande vitalidade. Em março de 2022, endividado desde que o teto da casa caiu e obrigou a diretora a pedir empréstimo para reforma, anunciou a decisão de vender a casa e se tornar um grupo que ensaia e se apresenta nas salas de outros. Seu cotidiano se reduz a quatro integrantes, sendo os demais acionados para ensaios e apresentações.



Teatro La Hora 25, em ensaio de *La caída de los discursos*, março de 2022. Foto da autora.

- Pequeño Teatro. Apesar do nome, possui a maior sala de espetáculo de grupo de Medellín, com capacidade para 200 pessoas. Adquiriu o terreno ao lado da casa, onde construiu um prédio que abriga sua escola de teatro, sustentada com a cobrança de mensalidades. Foi o único lugar em que não vi criação coletiva. Fundado em 1975, funciona hoje como uma empresa, com diversas atividades simultâneas, tendo na administração os próprios atores e diretores.

- Teatro Elemental. Fundado em 2003, localiza-se no bairro de Santa Elena, no alto da montanha, a uma distância do centro de Medellín em que 15 quilômetros tomam 40 minutos de carro e até duas horas de transporte público. Há duas casas no centro de um grande terreno, gramado e sem muro. Para pagar o aluguel, o grupo subloca a casa da frente a um restaurante. Como em outros grupos, os atores são chamados quando há ensaios e apresentações, e mesmo os cinco integrantes fixos têm outras fontes de sobrevivência. Em *Incêndios*, 2019,

acolhia o público com uma sopa e um cobertor para enfrentar o frio e as três horas de espetáculo. Como a maioria dos grupos, ele faz também obras para crianças.

- Teatro Tespys. Fundado em 1988, está sediado em El Carmen de Viboral, a 60 quilômetros de Medellín. Sua casa, no centro da cidade, comporta um teatro com arquibancada de 60 lugares, cozinha, escritório e horta. O grupo realiza o mais importante festival internacional da região, El Gesto Noble, que está em sua vigésima oitava edição e é uma forma de aquecer a economia da cidade e de manter o grupo atualizado e inserido no circuito teatral. Durante o ano, o grupo faz estudos e realiza um projeto de circulação em que leva atividades artísticas e pedagógicas aos povoados andinos isolados.

- Teatro La Candelaria. Grupo onde Santiago Garcia desenvolveu seu sistema de criação coletiva. Pode-se dizer que é o grupo mais importante política e historicamente, com atuação desde 1966. Há quatro anos o grupo não tem diretor e vem procurando modos de criar a partir desta realidade. Em 2019 iniciou um projeto de solos, em que cada integrante deveria ser o ator, o diretor e o autor, além de tomar como fonte o gênero de autoficção. Este projeto se concluiu no ano de 2022, com uma temporada que reuniu todos os solos em dias consecutivos.

- Colectivo Teatral Luz de Luna. Sediado em um bairro conflagrado de Bogotá, oferece formação aos jovens do entorno, faz eventos de encontro social na rua e seus espetáculos também são em espaços públicos. Sua casa não tem teatro. Participa da Rede Colombiana de Teatro em Comunidade.

- Teatro Tierra. A sede do grupo, casa dos integrantes fixos, tem uma sala de ensaio improvisada no quintal. É um grupo familiar que vive principalmente da circulação pelo interior e convida outros artistas quando tem projetos apoiados por editais públicos. Os textos são escritos pelo diretor e a linguagem, com máxima economia para permitir a circulação sem veículo próprio, se baseia nos recursos

do ator, que pode incluir máscara e manipulação de objetos cenográficos, e na música.



A família Terra em seu espaço de ensaio. Foto da autora.

- Teatro Petra. Grupo de grande sucesso que monta comédias de autoria do diretor. Em sua casa, o andar do térreo é tomado por um restaurante de serviço terceirizado e suas mesas. No segundo, andar, o teatro se compõe de duas arquibancadas que acomodam cerca de 120 pessoas.

- Casa del Silencio é um dos grupos que já teve uma sede e decidiu abrir mão dela e alugar espaços para atividades específicas, por conta dos gastos e aborrecimentos trazidos pela administração de um imóvel. São poucos integrantes que trabalham com uma linguagem muito especializada de teatro gestual, o que aumenta sua dificuldade em trabalhar com atores sem formação específica. Mais da metade do ano é destinada a circulação fora do país.

- Teatro Laboratorio Movil é um exemplo de grupo jovem que, embora conte com um repertório de duas obras, não tem espaço próprio nem dinheiro para alugar uma sala. Seus encontros acontecem em espaços públicos – praças,

quando fazem ensaios e treinos físicos, ou estabelecimentos que oferecem mesa, quando vão ler e debater ideias.

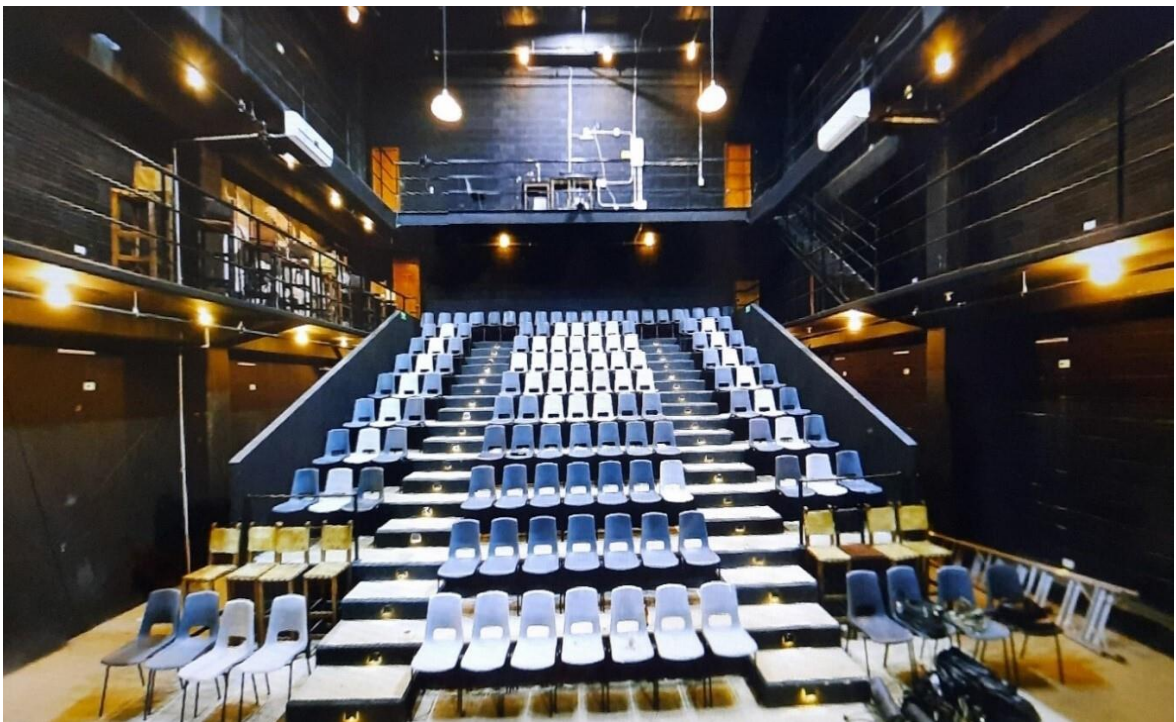
Um teatro de todo dia

Em relação ao modo de produção, a prática da maioria dos grupos vem se diluindo – como em todo o mundo capitalista – em um sistema que aglutina o coletivo em torno de projetos sazonais. Aponta-se, como conjuntura ligada a esse sistema, a impossibilidade de sustentar tantas pessoas continuamente e a atração exercida pelos espaços de atuação que proporcionam experiências profissionais diversas. Dos quatorze grupos que visitei, apenas um apresentava trabalho cotidiano e dedicação exclusiva. Aqui resumo o que colhi sobre sua organização.

O Teatro Matacandelas foi fundado em 1979. Com o empréstimo da cooperativa Confiar comprou a casa onde reside até hoje, no centro de Medellín, de propriedade de sua pessoa jurídica. O imóvel original, uma casa antiga de um único andar, foi sendo reformado ao longo dos anos e hoje possui dois andares segmentados em cômodos de diversas alturas, todos posicionados como na moldura de um quadrado e voltados para um centro sem paredes nem teto, onde o sol, o vento e a chuva entram quando querem. No térreo há um bar e uma área de mesas e cadeiras que serve também de plateia a um palco, um jardim de inverno de onde saem escadas para outros pisos (escritório, biblioteca, sala de figurino, ateliê de bonecos, sala de descanso, sala de reuniões, cozinha e copa com mesa de refeições) e um teatro à italiana de 180 lugares construído e equipado com auxílio de um edital público. O trabalho se distribui em quatro áreas fundamentais: o teatro onde se ensaia, o escritório onde se gerem os projetos e o grupo, o ateliê onde todas as coisas são construídas e a cozinha que pontua os turnos de trabalho em tempo integral com refeições.



El cantadero ao fundo do bar, palco para apresentações musicais. Foto da autora.



Teatro inaugurado em 2016. Foto da autora.

São 10 artistas e 4 funcionárias administrativas – cozinheira, faxineira, secretária e mensageiro. Não há salários nem cachês. O grupo paga as despesas fixas dos integrantes (por exemplo, aluguel e impostos) e os gastos eventuais são solicitados – tudo isso ficando no limite de um salário mínimo e meio por pessoa. Em dezembro, há um bônus, distribuído em cotas iguais com acréscimos por ano trabalhado, o que totaliza de dois a quatro salários mínimo para cada integrante. Durante a pandemia, o grupo manteve seus membros com pagamentos básicos e ninguém saiu. Cristóbal Peláez, fundador do grupo, diz que a receita provém de sete cotas: 1) editais públicos; 2) venda de apresentações; 3) aluguel da sala; 4) bilheteria... e as demais três cotas equivalem a todos os serviços que as integrantes prestam ao coletivo sem remuneração. A atriz Margarita Betancur, por exemplo, é também trombonista, costureira, coordenadora de projetos de editais, coordenadora das funcionárias administrativas, responsável pelo menu e pelas compras. Ela resume a política de gestão do grupo com a frase “cada um com suas capacidades, cada um com suas necessidades”.

Cristóbal es nuestro ejecutivo de vendas, Buñolim es nuestro jefe de sistemas, Tatiana se encarga del diseño de las piezas publicitarias, dos compañeros se encargan de las comunicaciones: solo ahí economizamos 15 millones de pesos en salarios. Comemos muy bien todos los días, como te has dado cuenta. Una vez al mes nos hacemos una paella, una vez al mes nos hacemos un salpicón mediterráneo de marisco. Estoy aquí de lunes a domingo, desde las nueve de la mañana. Matacandelas es mi única actividad y no me gustaría hacer ninguna otra. (Margarita Betancur em entrevista à autora no Teatro Matacandelas, fevereiro de 2022)

Juan David Correa, que entrou no grupo aos 17 anos, me diz que não tem especial interesse pelo teatro: “La razón principal por la que entré al grupo fue haber encontrado la rebeldía frente a la sociedad, la posibilidad de camaradería, de unión y de hacer cosas juntos.” Ele trabalha como ator, produtor, músico,

técnico de computadores, responsável pelo *site* e redes sociais, representante do coletivo frente ao sistema legal, sonoplasta... e sublinha que tudo isso aprendeu a fazer com o grupo e porque o grupo necessitava. Peláez, que dirige os espetáculos, salienta a falta de continuidade no estilo do grupo, que faz de cada processo uma aventura e um aprendizado novos. Ele identifica três linhas estéticas nas obras: o festivo, o poético e o histórico-político. Os elementos recorrentes são a função marcante da música executada ao vivo e a ênfase no jogo cênico como consequência de ter o som, a luz, o figurino e o cenário concebidos, realizados e executados pelas atrizes.

Os processos de criação começam com um longo período de leituras e debates, passam por uma fase central de esboços cênicos, quando se fazem dezenas de propostas práticas dirigidas pelas atrizes, até chegar às hipóteses de sentido e estruturação do roteiro. Juan David diz que no primeiro processo de que participou, a partir da obra de Fernando Gonzales, o grupo leu os dezessete livros do autor e uma série de obras sobre ele, e essa fase durou meses. Essa fase faz com que os atores fiquem “totalmente inundados y llenos” do universo temático, e nesse momento começa a fase das proposições cênicas com o que eles chamam de “esboços”. Para cada esboço é preparado ao longo de vários dias, porque inclui a encenação mais completa possível da proposta. Quando o esboço é apresentado, o grupo debate a proposta – concepção, execução, pertinência. “Sobre todo, lo que se trata es de buscar el tono de la obra, el color, el estilo, el hilo narrativo. Eso es lo más difícil.”, diz Juan David.

A última fase, de roteirização, é concebida pelo grupo como um quebra-cabeças de cujas peças deverá surgir uma arquitetura. Neste processo, há cenas para as quais se elaborará um texto e há textos que ainda carecem de encenação. Só após o processo de seleção e experimentação de fragmentos começa a emergir a linguagem e a temática do espetáculo.

Segundo os integrantes, este modo de produção e criação das obras impede que o grupo concorra às verbas de editais de públicos para novos espetáculos, porque não permite antecipar informações e dados o projeto. As verbas públicas representam a menor parte das fontes de sustentação financeira do Maticandelas, que obtém mais de 50% de seu custo mensal da venda de ingressos dos espetáculos que apresenta em sua casa. Para Margarita Betancur, o rigor está ligado à importância da bilheteria para o sistema econômico do grupo.

Dependemos completa y absolutamente del público. Eso hace que nuestro nivel de exigencia sea muy alto. Por eso nos demoramos tanto haciendo una obra, por eso tratamos de ser judiciosos con el estudio de los instrumentos, tratamos de darle un valor agregado al público siendo muy disciplinados. En cuarenta años no hemos cedido al gusto por lo comercial. (Margarita Betancur, idem)

O diretor Cristóbal Peláez é muito crítico com relação aos editais de compra de apresentações, dizendo que eles favorecem o surgimento de “grupos de ocasião”, temporários, que fazem um espetáculo para três apresentações e se dispersam.

Eso para nosotros es mortal: no permite crear grupo, no permite maximizar o rentabilizar ese producto artístico en nivel social. Hay un compromiso ético también con el público, que el producto tenga una optimización respecto a su uso. Somos tres millones de habitantes. Ese es un punto muy importante en nuestro ideario del teatro, nuestra ideología teatral: que la obra llegue a la gente. Nosotros tenemos una obra de 800 funciones, otra de 500. Para nosotros el carácter de perdurar es importante. (Cristóbal Peláez em entrevista à autora no Teatro Maticandelas, fevereiro de 2022)

O Colectivo Teatral Maticandelas, declarado patrimônio cultural da cidade de Medellín em 1991, tem no curriculum mais de 55 montagens das quais 20

permanecem em repertório. O período que passei junto ao grupo me trouxe a lembrança dos meus primeiros contatos com o grupo gaúcho Ói Nós Aqui Traveiz, quando me maravilhei em conhecer uma casa de teatro diariamente em movimento. Me veio aos ouvidos a voz de Paulo Flores (2004), em *Diário de Bordo – a Saga de Canudos em Santa Catarina*: “Já pensaste em não pagar o maldito aluguel?”. Mas sempre que compartilhei com os artistas colombianos minha admiração pela política cultural que permitiu a tantos grupos adquirirem seus espaços próprios, obtive uma resposta contrária. Apesar do apoio que recebem (entre 10 a 30% do orçamento), os artistas são críticos em relação ao poder público, por sua postura frente ao extermínio de 300 mil colombianos ao longo de seis décadas. Cristóbal Peláez, em artigo para a revista cubana Conjunto, termina dizendo que para o governo de seu país “o teatro é uma fachada para o matadouro”.

O teatro político de Nuestra Gente

Durante o mês de fevereiro de 2022, acompanhei as atividades da Corporación Cultural Nuestra Gente, em sua Casa Amarela no bairro de Santa Cruz, período em que o grupo criava o espetáculo *PandeMías o el barrio de la señal de la cruz*. Ali tive a liberdade que nenhum outro grupo concedeu: a de observar ensaios, reuniões e debates em torno da concepção e da construção da obra, além de oficinas e outras atividades realizadas pelo grupo em sua casa. Ao lado da entrada da sala de espetáculos, há uma cozinha que funciona o dia inteiro, provendo aos trabalhadores da casa 3 ou 4 refeições, a depender da jornada – e sempre que eu estava ali, era convidada a me sentar na mesa e compartilhar daquele momento.



Ensaio de Nuestra Gente no teatro da Casa Amarilla. Foto da autora.

Nos intervalos de ensaio, Jorge Blandón me falava sobre a história do teatro em Medellín. Compartilhou livros, revistas e jornais sobre o teatro contemporâneo na cidade e no país. Nos ensaios, eu entrava em contato com a criação coletiva praticada pelo grupo, seu modo de construção do texto em diálogo com a encenação – e muitas vezes fui inserida no debate, questionada sobre minha compreensão da cena que acabara de ser testada. Estive presente na apresentação da obra em processo, no dia 27 de fevereiro, quando diretores, professores, artistas de outras áreas, vizinhos e convidados pelo grupo fizeram apreciações ao final. E estive presente também à estreia oficial, dia 5 de março, e à apresentação de comemoração de aniversário, na véspera de minha partida. Em todas essas ocasiões, gravei depoimentos, registro de imagem e anotações.

A estreia do espetáculo comemorou 35 anos do grupo e foi patrocinado por um edital de criação no teatro comunitário. No início de fevereiro, o grupo, que

estava trabalhando no projeto desde dezembro, já tinha levantado diversos elementos da dramaturgia:

- Desenho temporal: estrutura organizada em três tempos cronológicos para relacionar o presente (pandemia da covid-19) e o passado (“pandemia do chumbo” nos anos 1980-1990);

- Conceito central: a sindemia, conjunto de fatores que afetam a saúde de uma população no contexto de persistência de situação social adversa;

- Personagens: a cidade, o sicário, o menino cooptado, a menina que se torna mulher, o guerrilheiro;

- Fio central: a violência social que gradativamente entra nas relações individuais;

- As relações interpessoais: etapa a ser desenvolvida nos ensaios.

A dinâmica dos ensaios se estrutura em composições: os atores concebem e preparam uma cena, e depois apresentam ao diretor, que comenta. Desta conversa, surgem novas propostas que serão testadas em uma recomposição. Vão se acrescentando música, figurino, luz, cenário.

Como em outros grupos, há uma pequena equipe administrativa que mantém a casa em funcionamento, oferecendo serviços à comunidade, cuidando dos editais e dos projetos. A equipe dos espetáculos se reúne quando se tem um projeto com carreira inicial definida – seja uma temporada ou uma circulação. Como grupo longo, Nuestra Gente agrega jovens que ingressaram na casa quando crianças. Em *PandeMías*, a atriz Jennifer Valderrama, que tem 28 anos e interpreta o menino cooptado pela milícia, começou a fazer oficinas quando tinha oito anos. No segundo ato do espetáculo, quando a peça chega ao presente, entram em cena seis adolescentes que fazem oficina desde pequenos – um deles me diz, com orgulho, que estava na barriga da mãe quando ela trabalhava na casa.

Segundo narra Blandón, o investimento na formação de “quadros qualificados para a organização” começa em 1996, quando o grupo decide criar uma escola para a gestação de grupos. A estrutura pedagógica foi concebida em cinco linhas formativas: técnica, artística, humana, gestão cultural e gestão política. As obras eram ações performativas, intervenções urbanas e instalações, sempre em espaço público. Como resultado desse investimento, formaram-se cerca de 200 alunos e 14 grupos teatrais. Parte dos egressos atua no ensino primário.

Uma dramaturga na direção da criação coletiva

Fundado em 1991 por Carolina Vivas e Ignacio Rodriguez, o Umbral Teatral se define, em sua página virtual, como grupo de pesquisa e criação movido pelo objetivo de levantar e colocar questões, tanto sobre o ofício quanto sobre país, e propor aos seus contemporâneos novos pontos de vista. O grupo optou por não ser a fonte de sobrevivência de seus integrantes, para priorizar uma criação livre de pressões alheias ao desejo artístico – e, segundo Carolina Vivas, isso não implica em perda no aprimoramento, mas implica em que só pode participar de um processo criativo quem tem sua sobrevivência garantida. Em conversa na sala de espetáculo – localizada no quarto andar de um centro comercial e dotada de instalações artesanais de recursos simples e fundamentais como uma pequena arquibancada e uma mesa de luz analógica – ela me diz que o grupo tem 27 artistas que nunca trabalham juntos, porque cada projeto reúne uma composição diferente: “Eu anuncio: vamos iniciar o processo de criação da nova obra; os ensaios ocorrerão tais dias em tais horários; iniciaremos dia tal. Quando chega esse dia, quem pode e quer participar vem. E aí vemos quem são.”

A dramaturga e diretora do Umbral Teatro, que foi atriz do grupo La Candelaria durante a década de 1980 e aluna de Santiago Garcia, aborda no livro *Dramaturgia y presente* (FERREIRA, 2016) alguns de seus processos criativos. No

processo de *La que no fue*, quando chegou o dia marcado para reunir os atores disponíveis, só havia cinco mulheres no teatro, de 28 a 60 anos.

A montagem se propôs a ser uma criação coletiva a partir da indagação ao imaginário das atrizes, de materiais enraizados em sua história e universo pessoais, que foram considerados como pré-textos. Não quis perguntar o que as inquietava, do que queriam falar. Preferi colocar nelas um termômetro, quer dizer, sondar os universos possíveis trabalhando com exercícios de associação livre que me permitissem detectar por onde passavam suas inquietações sem ter que recorrer ao diálogo e sob o lema: viva a incerteza. (Ferreira, 2016, p. 97-98, tradução nossa)

O processo consiste, muito resumidamente, em uma série de improvisações e composições individuais, em torno de temas que vão se tornando mais específicos, e cada uma delas gera uma ficha descritiva e analítica que é numerada e arquivada. A primeira improvisação, para avivar o universo pessoal de cada participante, foi livre e com a única exigência de ser um solo e não haver nenhuma influência entre as atrizes. Cada improvisação foi analisada pelo coletivo sob diversos pontos de vista: a forma, o sentido, o objetivo, a recepção, etc.

O trabalho seguinte foi sobre o medo e o desejo. Cada atriz compartilhou o que temia, o que desejava: medo da solidão, do fracasso, do escuro e da morte; desejo de amor, saúde, tranquilidade, entre outras coisas. Fizeram-se uma série de improvisações sobre esses assuntos que foram novamente analisadas, numeradas e postas na memória do processo.

A diretora fez indagações à memória infantil das participantes (a primeira lembrança que viesse, sem escolha), à sua indignação (de onde surgiram temas como a pobreza, a desigualdade, a fome, o machismo, a contaminação do solo) e pediu que as atrizes escrevessem uma argumentação a favor daquilo que as indignava. Depois, buscaram possíveis contextos de enunciação para aquela argumentação, com que não estavam de acordo.” Pediu em seguida que cada uma

levasse uma música e ficou surpresa ao constatar que todas as músicas escolhidas eram tango ou bolero – e a música levou a outras improvisações.

Completamos 30 fichas de jogo. Fizemos uma pausa. Havíamos terminado a primeira fase e tínhamos muitas fichas para um possível jogo, que ainda não tinha regras e que não as teria por muito tempo. Fizemos um balanço dos elementos da dramaturgia e encontramos ações, personagens, conflitos, imagens, textos e linhas temáticas do mais variado leque. Com esses exercícios, eu havia descoberto os que as perturbava e do que queriam falar. O termômetro estava posto e marcava a temperatura de suas inquietações. (Ferreira, 2016, p.99)

Carolina Vivas pede às atrizes que escrevam meia página começando com “eu sou” e decorem esse texto para o ensaio seguinte, levando também a roupa com que se sentem mais bonitas e a roupa com que se sentem mais murchas. No ensaio, pediu que as atrizes usassem a melhor roupa para dizer os textos mais negativos e a pior roupa para dizer os textos mais positivos.

“Para onde estamos indo?, perguntavam as atrizes. E eu dizia: não sei. Não era o momento de saber, não era o momento de tomar decisões. Depois de dois meses de ensaios eu tinha só intuições.” (idem, p. 100) Seguindo a metodologia criada pelo diretor mexicano Luís de Tavira (2019), como ferramenta para se distanciar do teatro dramático, Vivas decompôs os textos separando e agrupando os verbos (presente, passado, futuro, infinitivos, gerúndios, advérbios, participios), substantivos e adjetivos (sensações, sentimentos, alusões religiosas, políticas e morais, cores, climas, parte do corpo humano, elementos da natureza, etc.). Em seguida elaborou grupos de três palavras que pudessem dar origem a uma imagem, por exemplo: ovelhas, pele, choro. Vivas diz que confiou na função da imagem como “a expressão e a noção que se opõem às expressões do texto, da fábula ou da ação” (Pavis, 1998, p.204). Emergiram desse trabalho quinze imagens que se tornariam guias de linguagem para a elaboração dos materiais arquivados.

Em seguida vieram os relatos e descrições sobre as mães, em falas de dois minutos, e as avós maternas, em textos de meia página. “Nesse momento, eu já tinha uma hipótese para a estrutura da dramaturgia.” (idem, p.101) O grupo foi em busca do contexto histórico em que haviam crescido as duas antepassadas, o que o levou a estudar a história do país no século vinte – a guerra, as lutas sociais, o movimento feminista, as mulheres na vida econômica, a vida cultural e artística. Carolina Vivas propôs que as atrizes se indagassem sobre as situações vividas por cada família em função da guerra. Foram feitas 15 improvisações que iam desde os maus negócios dos pais até acusações falsas de delitos políticos, tios que haviam fugido do país, bombas e desaparecimentos. Na obra na pintora colombiana Devora Arango (1907-2005) elas buscaram as figuras de sua avó, de sua mãe e de si mesmas. Estudaram o aspecto dramático das figuras escolhidas, fizeram reproduções, criaram situações análogas.

Neste momento, quando já reuniam 85 fichas em seu acervo de processo, Carolina Vivas relata que entendeu que cada uma das cinco atrizes ia representar a si mesma, sua mãe e sua avó. Haveria 15 personagens em cena. Com ajuda de Vivas, cada atriz se entregou ao exercício de “escrever a voz” de suas personagens pessoais em situações conflitivas de diferentes fases da vida. Na etapa final, cada atriz combinou essas vozes com imagens ou situações do arquivo de fichas.

Outra ferramenta de produção de material para a composição das personagens usada por Vivas em seus processo de criação coletiva é a escrita automática (as atrizes escrevem na presença da diretora, sem parar, a partir de estímulos dados no momento). Em *La que no fue*, este procedimento foi usado para adensar as personagens e o estímulo consistiu de frases que começavam com “eu me lembro que”. Vivas acredita que, desta forma, sem preparar a escrita, há maior chance de se colher lembranças e criações sem censura.

Na última fase, a dramaturga toma o acervo e seleciona, monta, edita. Seu trabalho consiste em “tirar o que sobra” até os materiais deixem de ser parte isoladas e façam visualizar uma estrutura dramática em movimento. O texto resultante se estrutura como um cruzamento de monólogos, às vezes narrativos outras vezes dramáticos, cujas histórias se comunicam internamente e cujos personagens, de diferentes épocas, surgem como alegorias e vultos que conectam o histórico e o pessoal, e cujo sentido é aberto à memória do espectador.



Carolina Viva e Rosyane Trotta. Foto da autora.

Os três conjuntos praticam a criação coletiva de modos muito distintos, decorrentes da concepção teatral que funda o próprio grupo. Jorge Blandón, imerso na comunidade de Santa Cruz, dirige seus processos em busca da fábula que sintetize e ilumine aspectos do jogo político e dos personagens sociais. O diretor planeja o roteiro dramatúrgico em trabalho de mesa e, no processo criativo, debate com os atores o significado da cena, deixando a cargo deles as propostas de encenação. Carolina Vivas elege como foco o particular, o humanamente

específico, fazendo com que o contexto histórico e político seja a causa e o pano de fundo de uma fábula poética de personagens únicos. A diretora debate com os atores a linguagem da cena. Cristóbal Peláez não toma a realidade como fonte de suas criações; seu processo é investigativo, aberto e posto nas mãos dos atores; cabe ao diretor orientar o estudo e as etapas do processo coletivo que resultará em uma encenação da qual o texto é consequência.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Carolina Vivas. *Dramaturgia y presente – Umbral Teatro 25 años*. Bogotá: Umbral Teatral / MinCultura, 2016.

FLORES, Paulo. *Diário de bordo: a Saga de Canudos em Santa Catarina*. Santa Catarina, SESC, 2004.

JARAMILLO, María Mercedes y OSORIO, Betty. *Teatro en Colombia. ¿Qué papel le asigna al método de la creación colectiva en la historia del teatro colombiano?* In: *Revista de Estudios Sociales* n.17, fevereiro 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELAEZ, Cristóbal. *Aproximaciones a lo sonoro y a lo musical en el Teatro Matacandelas*. In: *Conjunto*, edición 199. La Havana, Casa de las Américas, 2021.

TAVIRA, Luís de. *Introducción a la poética de Aristóteles*. Oaxaca: Grupo Crisol, 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/11914770/Introducci%C3%B3n_a_la_Po%C3%A9tica_de_Arist%C3%B3teles, Acesso em 06/11/2022.

TROTTA, Rosyane. *Grupo de teatro e teatro de grupo na Colômbia Parte I – um estudo remoto em Medellín*. In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n.43, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21410>. Acesso em: 06/11/2022.