

TRÁNSITO

A photograph of a person's legs sticking out from a dense, green, leafy bush. The legs are positioned in a way that suggests the person is lying down or sitting within the foliage. The background is filled with more greenery and some purple flowers.

**UNA EXPERIENCIA
DE DRAMATURGIA
EN EL CIRCO CONTEMPORÁNEO:
PROCESO DE CREACIÓN
DE TRÁNSITO,
UN EXPERIMENTO
DE VIDEO-CIRCO**

Diocélio Barbosa

Diocélio Batista Barbosa (1)

En enero de 2021, los cuerpos-mentes de tres artistas-creadores latino-americanos, cargados de anhelos y cuestionamientos que giraban en torno a las poéticas del circo contemporáneo, se cruzaron en una residencia artística en la ciudad de Santiago, en Chile. Este encuentro fortaleció el deseo de investigar los procedimientos de creación artística en el circo, relacionándolos con las prácticas culturales de los pueblos indígenas de los países del sur de América. Así, los cuerpos transculturales del chileno Alexis Ayala, el argentino Exequiel Verón y el mío, Diocélio Barbosa, brasileño, se encontraron en esta experiencia, que contó con el fomento del programa ibero-americano IBERESCENA - Ayuda para la Creación de Experiencias en Residencia. El proyecto también contó con el apoyo de los compañeros chilenos de la Compañía Balance y del Centro de Artes Aéreas.

Una vez iniciado el proceso de residencia, las actividades se fueron diseñando de acuerdo al calendario previsto para su realización, así como las funciones asignadas a cada artista-residente. De este modo, Alexis se encargó de la preparación corporal a través de sus estudios sobre la danza somática; Exequiel, de la preparación circense por medio de sus vivencias con la práctica del acroyoga; y a mi se me encargaron actividades a partir de mis experiencias en torno a la dirección artística y la dramaturgia en el circo. El proyecto de la residencia preveía finalizar con la realización de un experimento artístico.

Es muy común que en el ámbito de los procesos creativos del circo contemporáneo, la dramaturgia surja a medida que la práctica investigativa se va desarrollando. Así, paralelamente a las otras actividades, fui, entonces, conduciendo diversas prácticas, dirigidas a la producción de materiales reflexivos, con el fin de servir como dispositivos para la composición dramática del experimento.

Las actividades tuvieron dos puntos de apoyo que denominé de palabras-núcleo: "pueblo indígena" y "circo"; y fueron utilizadas como estímulos para la selección y concepción de los procedimientos artísticos en esta experiencia. Durante el proceso, fui percibiendo que las actividades que se me encomendaban, muchas veces, extrapolaban mi condición de dramaturgo y director artístico dentro del proceso, comenzando a demandarme otras actividades: pensar estrategias para agudizar y problematizar temas relacionados a la obra y promover composiciones de sentidos; proponer seminarios internos entre los artistas-residentes y entrevistas virtuales con los artistas invitados(2); seleccionar y estimular la lectura de textos relacionados a las palabras-núcleo; y proponer visitas a espacios culturales que contuviera exposiciones que dialoguen con la investigación. De esta forma, a partir de estas funciones enumeradas, fui también reconociéndome como dramaturgista dentro de aquel proceso inmersivo de residencia artística que duró 25 días.

La función del dramaturgista aun es poco reflexionada y debatida en el ámbito de las prácticas de circo contemporáneo. Una profesión que es relativamente reciente en Brasil y que comenzó sus trabajos, en el ámbito del teatro, a partir de los años de 1980, "sobre la denominación de asistencia o asesoría teórica", según Fátima Saadi (2021, p. 14). Sin embargo, es cierto que, en otros países, tal profesional ya está presente desde hace más de 250 años en las producciones teatrales, donde su surgimiento se produjo en 1767, en Alemania, por medio de la figura del dramaturgo de teatro Lessing (1729-1781). Un año antes de la aparición del circo moderno en Inglaterra (1768).



Por lo tanto, en el caso brasileño, esta profesión surgió con otras denominaciones y, poco a poco, se fue afirmando dentro de cada proceso de creación, trayendo consigo todo un universo de particularidades prácticas y teóricas. A pesar de acumular funciones variadas - algunas de ellas siendo aquellas enumeradas anteriormente -, cada proceso revela sus propias especificidades. Así, durante la residencia percibí que sería posible el dramaturgista acumular otras funciones dentro del mismo trabajo, pues ellas no se confunden, pero, sí se complementan, al fin y al cabo, como confirma el dramaturgista brasileño Antonio Durán en una entrevista(3), en cierto modo, todo dramaturgista es dramaturgo, pero no todo dramaturgo es dramaturgista. Esto ocurre porque, a pesar de que ambos trabajan en la construcción de sentidos, el dramaturgismo ocurre a través de un proceso de diálogo con la producción práctica de la obra en la sala de trabajo y con los demás creadores. De este modo, no consiste en una práctica de autoría en gabinete apartado del proceso creativo. Durán destaca que el dramaturgismo dialoga con la puesta en escena como dramaturgo y con el dramaturgo como director de la puesta en escena. Es un lugar intermedio, de tránsito, una posición que necesita dominar los dos lugares. A partir de este movimiento de hibridación entre las funciones, todavía según Durán, es posible que haya un director-dramaturgista, porque esta función ya lleva en sí, dentro del proceso de creación, una mirada para las composiciones de sentidos de la obra.

De este modo, asumí en aquel instante, aquello que, para Durán(4) (GONÇALVES JUNIOR, 2017), sería una mirada crítica y autónoma de espectador, observador o ciudadano, que cuestiona, interroga, tensiona su visión de mundo en relación a la forma de mirar el mundo a través de la cual la obra artística escogió expresarse. Es decir, el "dramaturgista-espectador", otro término utilizado por Durán, orbita entre las concepciones y deseos de los creadores del proceso y no de sus anhelos particulares.

Así, según Maaïke Bleeker, podemos concluir que:

Al igual que el coreógrafo o el director, el dramaturg(5) se compromete con la totalidad. Sin embargo, al contrario del coreógrafo o director, el dramaturg no lo hace a partir de una posición de autor o creador de la obra, dirigiendo el desarrollo de la creación (en diálogo con los otros) de acuerdo a su elección. En cambio, el dramaturg se relaciona con todos estos aspectos y las relaciones entre ellos, como aspectos de la creación de otra persona. (GONÇALVES JUNIOR, 2017, p. 135 apud BLEEKER, 2015, p. 71; traducción del autor).

En este sentido, el dramaturgista pone en movimiento y en fricción ideas planteadas por los creadores durante el proceso, con el fin de tejer la red de construcciones de sentidos de la obra, a partir de esas chispas-respuestas que son generadas por aquel punto de tensión. Fue en ese contexto que accioné con mi mirar de agente cuestionador y problematizador de las elecciones de contenido y forma pensadas por el equipo de creación. Según Durán (2018, p. 45-46), este posicionamiento está posicionado a "(...) una mirada crítica y, a la vez, abierta y sensible a las respuestas que el trabajo da cuando entra en fricción con el contexto social, en el que se inserta". Es decir, una mirada con cualidad porosa, donde la forma de observar el proceso implica también en absorber las situaciones inesperadas que van surgiendo durante el trayecto y verlas como posibilidades propositivas para investigación, experimentación y creación del contenido y la forma de la obra.

Percibir la importancia en estar abierto y sensible a estas respuestas emergidas durante el proceso fue esencial, tanto para alimentar la obra como para mi trabajo como dramaturgista. Para Durán (GONÇALVES JUNIOR, 2017), la actuación del dramaturgista estaría en el umbral de dos miradas: una centrada para las propias



poéticas constitutiva de la obra, y otra con las materialidades que genera la fricción con los aspectos de la realidad social en que la obra se inserta. Es decir, una mirada dialéctica, que se retroalimenta a medida que esa doble vía de movimiento de la mirada se va estableciendo dentro del proceso de creación y que constituye la dialéctica entre "forma formadora" y "forma formada", términos evocados por Duran y que fueron elaborados por el filósofo italiano Luigi Pareyson.

Esta doble mirada se hizo aún más presente durante la creación del experimento que vino a llamarse Tránsito, en el que la espacialidad se convirtió en una interrogante dentro del proceso. Esto se debe a que, inicialmente, la residencia estaba prevista para realizarse en las dependencias del Centro de Artes Aéreas de la ciudad de Santiago, un espacio increíblemente equipado para recibir prácticas circenses. Sin embargo, el proceso fue revelando otros deseos, y la práctica laboratorial pasó a ser realizada en espacios urbanos de la ciudad, como parques, plazas y jardines. Con todo esto, el proceso tenía otra re-vuelta: sustituimos el entorno urbano por un ambiente natural, lejos del caos de la gran ciudad. Pasamos a ocupar un nuevo territorio en la Cordillera de los Andes, específicamente en la zona llamada Cajón del Maipo. Este cambio se produjo debido a nuevos cuestionamientos, justamente por la tensión generada entre el contenido y la forma, una vez que - para dialogar con las palabras-núcleo y con todo lo que ellas representaban - percibimos que era necesario abrazar temas como: naturaleza, itinerancia, territorio, ritual, performance, contemplación, juego, elementos naturales, cosmología, resistencia, indígena, etc. De este modo, las palabras-núcleo florecieron, y de ellas surgieron estas y muchas otras palabras-dispositivo, que iban atravesando a todo momento nuestro proceso artístico. Todo esto sólo fue posible gracias a aquella mirada porosa y crítica.



Así, adoptamos el Cajón del Maipo como territorio para investigación y realización de las actividades artísticas teórico-prácticas. Tal vez, si nos hubiéramos limitado sólo a un espacio cerrado, como era la idea original de la investigación, no habríamos encontrado las materialidades discursivas que fueron convergiendo perfectamente con los cuestionamientos planteados inicialmente por el proyecto. Probablemente, en un territorio circunscrito por muros de concreto, las interferencias externas podrían haber sido aún más controladas y menos incisivas, pero no habríamos tenido la oportunidad de oír lo que los guardianes del bosque tenían para contarnos. Y de esta experiencia inmersiva que nació el experimento video-circo Tránsito(6), una obra que revela el desplazamiento de la piel húmeda, áspera y asoleada, en conexión ancestral con los relieves montañosos del paisaje chileno. Una experiencia performativa que mezcla el lenguaje circense contemporáneo con aspectos culturales intrínsecos de los pueblos indígenas, pertenecientes a los países de los artistas-residentes. La experiencia se basó a partir del entrelazamiento de vínculos directos con la interacción entre cuerpos y elementos naturales. Ella nos lleva a descubrir que, a través de estos diálogos en conexión con la naturaleza, es posible despertar la consciencia humana sobre las prácticas de violencia e invisibilización que son constantemente manipuladas por la ganancia explotadora del capitalismo. A través de tales principios, el experimento invita a una reflexión en torno a la valorización y preservación de la naturaleza, así como a una escucha sensible en torno a las voces en eco de los guardianes de nuestros paisajes latinoamericana. ¡Tránsito es un saludo para los pueblos indígenas!

Notas

(1)

Investigador brasileño y artista de la escena como actor, circense, director, dramaturgista y profesor. Ha desarrollado su labor artística en diversos países: Argentina, Chile, Portugal y Francia. Actualmente, está cursando o doutorado en Artes Escénicas en la Universidad Federal de Bahía (Brasil), con investigaciones sobre la escritura escénica circense. Diplomado en Dramaturgia de Circo en Francia por el CNAC - Centre National des Arts du Cirque. Integrante y fundador de la Trupe Arlequín de Circo Teatro y del Festival Internacional Balaio Circense.

(2)

Como, por ejemplo: el artista plástico y performer chileno Sebastián Calfuqueo, perteneciente a los pueblos indígenas de Chile, Los Mapuches; y la brasileña Isis Cardoso, investigadora de música y danzas populares vinculadas a los pueblos indígenas brasileños.

(3)

Entrevista concedida a este autor, realizada en diciembre de 2019, en la ciudad de São Paulo, para el proyecto de investigación en el ámbito de la Pasantía Doctoral - PROPG/UFBA (no publicado).

(4)

El artista firma como Antônio Duran, mientras es dramaturgista. Académicamente, mientras es investigador, firma como Gonçalves Junior. Por lo tanto, ambos nombres se refieren a la misma persona.

(5)

La palabra Dramaturg, según el Dicionário do Teatro Brasileiro (2009, p.129), fue "(...) incorporada al contexto teatral brasileño en su grafía germánica, pero se creó, últimamente, el neologismo dramaturgista".

(6)

Con actuación y dirección de Alexis Ayala y Diocélio Barbosa. Banda sonora del indígena brasileño Zu'ú Kennedy - ceremonia de convocatoria / Bahsá Busawi'i. Edición y montaje de Bruno Vinelli. Colaboración de Valentín Ochoa. Y fragmentos de poemas de los mapuches Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf. Ver el teaser en: <https://cutt.ly/iWWF2fl>. Acceso el 29/08/2021.

Referencias

BARBOSA, Batista Diocélio; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. "Pluralidad dramaturgica en los circos contemporáneos". En BARBOSA, Batista Diocélio; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. (org.). Estudios sobre Circo y Comicidad. - 1. ed. -- Jundiaí, SP: Paco, 2021.

DURAN, Antonio. "Dramaturgismo y vértigo". En FERNANDES, Sílvia (Org.). Teatro da Vertigem. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

GONÇALVES JUNIOR, A. L. "Dramaturgismo: movimientos de una mirada - pensamiento crítico en el proceso de creación artística". En Sala Preta, 17(1), 123-139, 2017. Ver en: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p114-130>. Consultado el 29/08/2021.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). Diccionario del Teatro Brasileño: temas, formas y conceptos. 2 edición rev. y ampl. São Paulo: Perspectiva/ Ediciones SESC SP, 2009.

SAADI, Fátima. "Dramaturgistas". En DURAN, Antonio; CORDOVA, Daniel; ROLIM, Michele (Org.). Entre: dramaturgistas [libro electrónico]. Porto Alegre: Instituto Goethe, 2021. Disponible en: <http://goethe.de/brasil/entredramaturgismos>. Acceso en 28/08/2021.



TRÂNSITO

A photograph of a person's legs sticking out from a dense, green, leafy bush. The legs are positioned in a way that suggests the person is lying down or sitting within the foliage. The background is filled with more greenery and some purple flowers, creating a natural, outdoor setting. The lighting is bright, suggesting daylight.

**Uma experiência de dramaturgismo
no circo contemporâneo:
processo de criação de Trânsito,
um experimento de vídeo-circo**

Diocélio Barbosa

Diocélio Batista Barbosa (1)

Em janeiro de 2021, os corpos-mentes de três artistas-criadores latino-americanos, carregados de anseios e questionamentos que giravam em torno das poéticas do circo contemporâneo, cruzaram-se em uma residência artística na cidade de Santiago, no Chile. Esse encontro fortaleceu o desejo de investigar os procedimentos de criação artística no circo, relacionando-os com as práticas culturais dos povos indígenas dos países do sul das Américas. Assim, os corpos transculturais do chileno Alexis Ayala, do argentino Exequiel Verón e o meu, Diocélio Barbosa, brasileiro, encontraram-se nessa experiência, que contou com o fomento do programa ibero-americano IBERESCENA - Ajuda para a Criação de Experiências em Residência. O projeto contou ainda com os parceiros chilenos da Companhia Balance e do Centro de Artes Aéreas.

Iniciado o processo de residência, as atividades foram aos poucos se desenhando dentro do cronograma previsto para as suas realizações, assim como as funções destinadas a cada artista-residente. Desse modo, Alexis encarregou-se da preparação corporal através de seu estudo sobre a dança somática; Exequiel, da preparação circense por meio da sua vivência com a prática do acroyoga; e a mim encarregaram-se atividades a partir de minhas experiências em torno da direção artística e dramaturgia no circo. O projeto da residência previa finalizar-se com a realização de um experimento artístico.

É muito comum que, no âmbito dos processos criativos do circo contemporâneo, a dramaturgia surja à medida que a prática investigativa vá se desenvolvendo. Assim, paralelamente às outras atividades, fui, então, conduzindo diversas práticas, direcionadas à produção de materiais reflexivos, a fim de servir como dispositivos para a composição dramática do experimento.

As atividades tiveram dois pontos de apoio que denominei de palavras-núcleo: “povos indígenas” e “circo”; e foram utilizadas como estímulos para a seleção e concepção dos procedimentos artísticos nessa experiência. Durante o processo fui percebendo que as atividades a mim confiadas, muitas vezes, extrapolavam a minha condição de dramaturgo e diretor artístico dentro do processo, e passando a me demandarem outras atividades: pensar estratégias para tensionar e problematizar questões relativas à obra e promover tessituras de sentidos; propor seminários internos entre os artistas-residente e bate-papos virtuais com artistas convidados; selecionar e estimular a leitura de textos relacionados às palavras-núcleo; e pensar visitas a espaços culturais que abrigassem exposições que dialogassem com a pesquisa. Dessa forma, a partir dessas funções elencadas, fui também me reconhecendo como dramaturgista dentro daquele processo imersivo de residência artística que durou 25 dias.

A função de dramaturgista ainda é pouco refletida e debatida no âmbito das práticas do circo contemporâneo. Uma profissão que é relativamente recente no Brasil e que iniciou os seus trabalhos, no âmbito do teatro, a partir dos anos de 1980, “sob a designação de assistência ou assessoria teórica”, segundo Fátima Saadi (2021, p. 14). No entanto, é certo que, em outros países, tal profissional já se faz presente há mais de 250 anos nas produções teatrais, sendo que o seu surgimento ocorreu em 1767, na Alemanha, por meio da figura do dramaturgo de teatro Lessing (1729-1781). Um ano antes do surgimento do circo moderno na Inglaterra (1768).



Portanto, no caso brasileiro, essa profissão surgiu com outras denominações e, aos poucos, foi se afirmando dentro de cada processo de criação, trazendo consigo todo um universo de particularidades práticas e teóricas. Apesar de acumular funções variadas – algumas delas sendo aquelas elencadas anteriormente –, cada processo revela as suas próprias especificidades. Assim, durante a residência percebi que seria possível o dramaturgista acumular outras funções dentro de um mesmo trabalho, pois elas não se confundem, mas, sim, complementam-se, afinal, como confirma o dramaturgista brasileiro Antonio Duran em entrevista, de certa forma, todo dramaturgista é dramaturgo, mas nem todo dramaturgo é um dramaturgista. Isso ocorre porque, não obstante ambos trabalharem na construção de sentidos, o dramaturgismo ocorre através de um processo de diálogo com a produção prática da obra na sala de trabalho e com os demais criadores. Desse modo, não consiste em uma prática de autoria em gabinete apartado do processo criativo. Duran ressalta que o dramaturgismo dialoga com a encenação como dramaturgo e com o dramaturgo como encenador. É um lugar do entre, de trânsito, uma posição que precisa dominar os dois lugares. A partir desse movimento de hibridização entre as funções, ainda segundo Duran, é possível que haja um diretor-dramaturgista, pois esta função já carrega em si, dentro do processo de criação, um olhar para a tessitura de sentidos da obra.

Desse modo, assumi naquele instante, aquilo que, para Duran (GONÇALVES JUNIOR, 2017), seria um olhar crítico e autônomo de espectador, observador ou cidadão, que interroga, questiona, tensiona sua visão de mundo em relação à forma de olhar o mundo pelo qual a obra artística escolheu para se expressar. Ou seja, o “dramaturgista-espectador”, outro termo utilizado por Duran, orbita entre as concepções e desejos dos criadores do processo e não dos seus anseios particulares. Assim, segundo Maaike Bleeker, podemos concluir que:

Como o coreógrafo ou diretor, o dramaturg envolve-se com a totalidade. No entanto, ao contrário do coreógrafo ou diretor, o dramaturg não o faz a partir da posição de um autor ou criador da obra, dirigindo o desenvolvimento da criação (em diálogo com os outros) de acordo com a sua escolha. Em vez disso, o dramaturg relaciona-se com todos esses aspectos e as relações entre eles, como aspectos da criação de outra pessoa. (GONÇALVES JUNIOR, 2017, p. 135 apud BLEEKER, 2015, p. 71; tradução do autor).

Nesse sentido, o dramaturgista coloca em movimento e em fricção ideias postas pelos criadores durante o processo, a fim de tecer a rede de construções de sentidos da obra, a partir dessas fagulhas-respostas que são geradas por aquele tensionamento. Foi nesse contexto que agi com o meu olhar de agente questionador e problematizador das escolhas de conteúdo e forma pensadas pela equipe de criação. Segundo Duran (2018, p. 45-46), esse posicionamento está relacionado a “(...) um olhar crítico e, ao mesmo tempo, aberto e sensível às respostas que o trabalho dá quando em atrito com o contexto social, no qual está inserido”. Ou seja, um olhar com uma qualidade porosa, no qual a forma de enxergar o processo implica também em absorver as situações intempestivas que vão surgindo durante o trajeto e vê-las como possibilidades propositivas para investigação, experimentação e criação do conteúdo e da forma da obra.

Perceber a importância em estar aberto e sensível a essas respostas emergidas durante o processo foi essencial, tanto para alimentar a obra quanto o meu trabalho de dramaturgista. Para Duran (GONÇALVES JUNIOR, 2017), a atuação do dramaturgista estaria no limiar de duas formas de olhar: uma que está voltada para as próprias poéticas constituintes da obra, e outra com as materialidades geradas pela fricção com os aspectos da realidade social em que a obra está inserida.



Ou seja, um olhar dialético, que se retroalimenta à medida que essa via dupla do movimento de olhar vai se estabelecendo dentro do processo de criação e constituindo a dialética entre “forma formante” e “forma formada” – termos evocados por Duran e que foram elaborados pelo filósofo italiano Luigi Pareyson.

Esse duplo olhar tornou-se ainda mais presente durante a criação do experimento que veio a se chamar Tránsito, no qual a espacialidade se tornou uma questão dentro do processo. Isso porque, inicialmente, a residência estava prevista para ocorrer nas dependências do Centro de Artes Aéreas da cidade de Santiago, um espaço incrivelmente equipado para receber as práticas do circo. Porém, o processo foi revelando outros desejos, e a prática laboratorial passou a ser realizada em espaços urbanos da cidade, como parques, praças e jardins. Contudo, o processo teve ainda nova reviravolta: substituímos o meio urbano por um ambiente natural, longe do caos da grande cidade. Passamos a ocupar um novo território na Cordilheira dos Andes, especificamente na zona chamada Cajón del Maipo. Tal mudança ocorreu devido a novos questionamentos, justamente pela tensão gerada entre o conteúdo e a forma, uma vez que – para dialogar com as palavras-núcleo e com tudo o que elas representavam – percebemos que era preciso abraçar questões como: natureza, itinerância, terreiro, ritual, performance, contemplação, jogo, elementos naturais, cosmologia, resistência, indígena etc. Dessa forma, as palavras-núcleo engravidaram, e delas foram surgindo essas e muitas outras palavras-dispositivo, que iam atravessando a todo o momento o nosso processo artístico. Tudo isso só foi possível graças àquele olhar poroso e crítico.

Assim, adotamos o Cajón del Maipo como território para investigação e realização das atividades artísticas teórico-práticas.

Talvez, se tivéssemos ficado restritos apenas a um espaço fechado, como era a ideia original da pesquisa, não teríamos encontrado as materialidades discursivas que foram convergindo perfeitamente com as questões levantadas inicialmente pelo projeto. Provavelmente, em um território circunscrito por muros de concretos, as interferências externas poderiam ter sido até mais controladas e menos incisivas, mas não teríamos tido a oportunidade de ouvir o que os guardiões da mata tinham a nos falar.

E foi dessa experiência imersiva que nasceu o experimento de vídeo-circo Tránsito, uma obra que revela o deslocamento da pele molhada, áspera e ensolarada, em conexão ancestral com os relevos montanhosos da paisagem chilena. Uma experiência performática que mescla a linguagem contemporânea circense com aspectos intrínsecos culturais de povos indígenas, pertencentes aos países dos artistas-residentes. A experiência deu-se a partir do entrelaçamento de vínculos diretos com a interação entre corpos e elementos naturais. Ela nos leva a descobrir que, através desses diálogos em conexão com a natureza, é possível despertar a consciência humana sobre as práticas de violência e apagamento que são constantemente arquitetadas pela ganância exploratória do capitalismo. Mediante tais princípios, o experimento convida para uma reflexão em torno da valorização e preservação da natureza, bem como para uma escuta sensível em torno das vozes ecoadas pelos guardiões da nossa mata latino-americana. Tránsito é um salve aos povos indígenas!



A mim, essa experiência revelou que, enquanto dramaturgista, foi importante eu ter entrado nesse processo não como um profissional crítico que tem um método próprio para guiar um trajeto de criação artística. Pelo contrário, entendi que cada processo é único, e revela as suas próprias especificidades. Nesse sentido, é preferível estar em um campo oscilante entre aquilo que sabemos e o que não sabemos, ou pelo menos o que achamos que sabemos. Ou seja, em um contexto movediço, que desestabilize qualquer tipo de certeza absoluta que porventura venha a surgir. Por fim, todos esses aspectos só foram possíveis de perceber, graças à colaboração dos artistas-residentes Alexis Ayala e Ezequiel Véron, que me auxiliaram a chegar a esse olhar crítico e poroso de dramaturgista. Assim, é importante termos este olhar movediço, que vá ao encontro de um trabalho de criação que seja traçado e alinhado por um rigor artístico, em conexão com questões políticas que emergem da nossa sociedade, como discutidas em Barbosa e Oliveira (2021), sem desprezá-las. Assim, adotamos o Cajón del Maipo como território para investigação e realização das atividades artísticas teórico-práticas.



Referências

BARBOSA, Batista Diocélio; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. "Pluralidade dramaturgica nos circos contemporâneos". In BARBOSA, Batista Diocélio; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. (org.). Estudos sobre Circo e Comicidade. - 1. ed. -- Jundiaí, SP: Paco, 2021.

DURAN, Antonio. "Dramaturgismo e Vertigem". In FERNANDES, Sílvia (Org.). Teatro da Vertigem. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

GONÇALVES JUNIOR, A. L. "Dramaturgismo: movimentos do olhar – pensamento crítico em processo de criação artística". In Sala Preta, 17(1), 123-139, 2017. Ver em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p114-130>. Acesso em 29/08/2021.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. 2 edição rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2009.

SAADI, Fátima. "Dramaturgistas". In DURAN, Antonio; CORDOVA, Daniel; ROLIM, Michele (Org.). Entre: dramaturgismos [livro eletrônico]. Porto Alegre: Goethe Institut, 2021. Disponível em: <http://goethe.de/brasil/entredramaturgismos>. Acesso em

