

O ato de inventariar práticas artístico-pedagógicas através de três companhias de teatro de Maringá-PR

André Rosa

Universidade Estadual de Maringá
Maringá, PR, Brasil
alrosa@uem.br
orcid.org/0000-0002-4932-2858

Sidmar Gomes

Universidade Estadual de Maringá
Maringá, PR, Brasil
ssgomes@ume.br
orcid.org/0000-0003-4177-2464

Samara Lupion

Universidade Estadual de Maringá
Maringá, PR, Brasil
sahlupion@gmail.com
orcid.org/0000-0001-8658-813X

Resumo | A reflexão que fizemos se centrou em aspectos sociais, políticos, culturais e existenciais do ato de arquivar práticas artístico-pedagógicas. Com uma análise interseccional, focamos em algumas produções artísticas contemporâneas de três companhias de teatro da cidade de Maringá-PR, sendo elas: *Grupo Pau de Fita* (1975), *Circo Teatro Sem Lona* (1996) e *Cia Tipos&Caras* (1982). Por conta da pandemia e de uma metodologia analítica-discursiva-performativa, decidimos por entrevistas com integrantes das companhias pela plataforma *Google Meet*, acessando, também, outros relatos e materiais coletados no espaço digital. Ao assumirmos a posição de arquivistas performáticas, acabamos por inventariar rastros da permanência ou desaparecimento das companhias e suas produções no campo da arte e educação.

PALAVRAS-CHAVE: Pedagogia do teatro. Inventário artístico-pedagógico. Políticas culturais públicas.

The act of inventorying artistic-pedagogical practices through three theater companies in Maringá-PR

Abstract | The reflection we made focused on social, political, cultural and existential aspects of the act of archiving artistic-pedagogical practices. With an intersectional analysis, we focus on some contemporary artistic productions by three theater companies in the city of Maringá-PR, namely: *Grupo Pau de Fita* (1975), *Circo Teatro Sem Lona* (1996) and *Cia Tipos&Caras* (1982). Due to the pandemic and an analytical-discursive-performative methodology, we decided to interview company members through the *Google Meet* platform, also accessing other reports and materials collected in the digital space. By assuming the position of performing archivists, we end up making an inventory of traces of the permanence or disappearance of companies and their productions in the field of art and education.

KEYWORDS: Theater pedagogy. Artistic-pedagogical inventory. Public cultural politics.

El acto de inventariar prácticas artístico-pedagógicas a través de tres compañías de teatro en Maringá-PR

Resumen | La reflexión que realizamos se centró en los aspectos sociales, políticos, culturales y existenciales del acto de archivo de las prácticas artístico-pedagógicas. Con un análisis interseccional, nos enfocamos en algunas producciones artísticas contemporáneas de tres compañías de teatro de la ciudad de Maringá-PR, a saber: *Grupo Pau de Fita* (1975), *Circo Teatro Sem Lona* (1996) y *Cia. Tipos&Caras* (1982). Debido a la pandemia y a una metodología analítica-discursiva-performativa, decidimos entrevistar a los integrantes de la empresa a través de la plataforma *Google Meet*, accediendo además a otros reportajes y materiales recopilados en el espacio digital. Al asumir la posición de archiveros actuantes, terminamos por inventariar las huellas de la permanencia o desaparición de las empresas y sus producciones en el campo del arte y la educación.

PALABRAS CLAVE: Pedagogía teatral. Inventario artístico-pedagógico. Políticas culturales públicas..

Enviado em: 15/10/2022
Aceito em: 26/10/2022
Publicado em: 06/11/2022

O Sol queima o tempo. O capitalismo, as vidas

Podemos atear fogo
 à memória da casa
 desaprender um idioma
 palavra por palavra
 podemos esquecer uma cidade
 suas ruas pontes armarinhos
 armazéns guindastes teleféricos
 e se ela tiver um rio
 podemos esquecer o rio
 mesmo contra a correnteza
 mas não podemos proteger com o corpo
 um outro corpo do envelhecimento laçando-
 nos sobre a lembrança dele.

Ana Martins Marques

Este artigo parte de inquietações a respeito da problemática de arquivar práticas artístico-pedagógicas, que constituem as diversas narrativas sobre criação, produção e circulação nos campos da arte, da educação e da cultura. Ao evitarmos o pensamento hegemônico que escolhe e considera apenas como “oficial” uma das tantas histórias e possibilidades de se documentar uma prática artístico-pedagógica, e acaba, assim, propagando uma narrativa única, o que faz desencadear a necessidade expressa, nesta escrita, em investigar maneiras outras de inventariar/documentar diferentes realidades sociais, políticas, culturais e existenciais das produções em arte e educação.

Interessa-nos o embaraçar do político com o poético, aproximando-o também das discussões direcionadas ao avanço digital e seus desdobramentos para a criação artística e educacional. Esses questionamentos nos arremessam a procurar, além de estratégias entre o ato de inventariar e as trajetórias dessas companhias de teatro, sobretudo, as relações de poder que institucionalizam e validam os conhecimentos e suas práticas.

Com isso, problematizamos de modo mais amplo, a própria concepção linear das narrativas oficiais, o que não chegou até nós, e se perdeu por aí. Perdeu-se ou simplesmente foi apagado, ignorado, assassinado, deslegitimado e assim quase deixado de existir. Se não fossem as resistências, as lutas, os registros que escaparam à normatização, as memórias, a tradição oral e vivências múltiplas que fazem os dispositivos de uma história única entrarem em contradição, revelando que sua concepção está envolta de intencionalidade de quem a estruturou. De quem detinha e detém o poder do arquivamento dito legítimo.

Por isso, nos alinhamos ao que diz Chimamanda Ngozi Adichie, escritora feminista nigeriana, em *O perigo de uma história única*, “[...] insistir só nas histórias negativas é simplificar minha experiência e não olhar para as muitas outras histórias que me formaram. A história única cria estereótipos, e o problema não é que sejam mentiras, mas que são incompletos” (ADICHIE, 2019, p. 26). As incompletudes inerentes de um sistema hegemônico de seleção e arquivamento das narrativas artístico-educacionais, ou seja, do que se tornará relevante e legítimo no campo da arte e da educação, solicitam rachaduras profundas nessa linearidade, ajudando a

sair do que é imposto e das generalizações fragmentadas e cruéis ao insistir apenas no que as interessam, reforçando toda a estrutura social, cultural e econômica de desigualdade, crueldade, opressão e preconceitos, camuflados por uma validação que se alimenta pela exploração, um ciclo de poder e dominação.

Quando reconhecemos as estruturas que balizam a validação da produção e circulação de conhecimento, ainda mais em se tratando de produção artística e educacional, temos que ter consciência dos processos que fizeram manter vivo parte de uma vida, de um movimento, de um grupo ou o que facilitou o desaparecimento e o silenciamento destes.

E nesse jogo pela existência, há uma política de arquivamento vigente. Sendo esses espaços finitos, passam por critérios de seleção do que vale a pena ser guardado, dialogando com o que vale a pena ser conhecido, uma dialética que acompanha a homogeneização e a hegemonia dos saberes. Celso Castro, diretor e professor do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), pontua em *Pesquisando em arquivo* (2008) que:

Há tradições dominantes que são mais legitimadas pelas elites e, portanto, mais facilmente e melhor preservadas pelo Estado. Com isso, o acesso à tradição de grupos marginais em relação à cultura dominante é, muitas vezes, complicado. É comum, por exemplo, que nesses grupos predomine a tradição oral, inexistindo documentação escrita. (CASTRO, 2008, p. 14 e 15)

Com uma análise interseccional¹, a partir de produções artísticas contemporâneas de três companhias de teatro da cidade de Maringá-PR, sendo elas: *Grupo Pau de Fita* (1975), *Circo Teatro Sem Lona* (1996) e *Cia Tipos&Caras* (1982), indagamos suas vivências e experiências com o intuito de contribuir para o campo da Pedagogia do Teatro, na medida em que as memórias e os corpos dos/das integrantes dessas companhias possuem um repertório de vida e de arte que, na maioria das vezes, não interessa para a política cultural da preservação, inexistindo documentação que trate desta dimensão de arquivamento. No ato de reconhecer, arquivar e reativar essas histórias culturais e memórias pessoais podemos refletir, tecer referências e visitar os caminhos de uma parte da construção artística de Maringá-PR e suas aberturas.

Acionamos uma metodologia analítica-discursiva-performativa, por meio de entrevistas com integrantes das companhias de teatro, pela plataforma *Google Meet*, acessando, também, outros relatos e materiais coletados no espaço digital, uma vez que todo o contato com os/as integrantes e as investigações teóricas, através de bibliografias e repertórios imagéticos, se deram remotamente por conta da situação pandêmica.

Práticas artístico-pedagógicas e as políticas de arquivamento

Após a Segunda Guerra Mundial, com a criação da ONU (Organização das Nações Unidas) e da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a

¹ De acordo com Kimberlé Crenshaw, "a interseccionalidade é, simultaneamente, a maneira sensível de pensar a identidade e sua relação com o poder [...]" (AKOTIRENE, 2019, p. 118).

Ciência e a Cultura), na tentativa da humanização e equiparação dos direitos para todos os corpos, questionamos: quais são os corpos vistos com direito a essa humanização? Seja pela mídia de massa, pelo sistema carcerário, pela pobreza, pela cisheteronormatividade, pelo patriarcado, pelo capitalismo e tantos outros sistemas e estigmas que nos desumanizam, impedindo-nos de contar e questionar nossas vivências, experiências, afetos e atravessamentos. Essas ramificações - de controle e validação dos corpos - afetam também as práticas artístico-pedagógicas e seus respectivos processos de documentação, registro e mediação.

Inteiramente conectados/as com a disputa por narrativas, muitas pessoas artistas, educadoras e pesquisadoras, acerca das documentações e registros no âmbito da criação em arte e educação, indagam: quais corpos podem permanecer nesses espaços de criação? Por meio dessas próprias práticas artístico-pedagógicas, a diversidade das produções e corpos que a habitam, André Luís Rosa, artista, educador e pesquisador das artes da cena, em *corpys sem pregas: performance, pedagogia e dissidências sexuais anticoloniais* (2017), convida-nos a refletir que:

A produção e a escrita em performance se tornaram lugares propícios para diversas análises sociais, políticas e culturais, e a cada dia mais aumentam as pluriversalidades em discutir, questionar os processos performáticos que ocorrem na arte e no cotidiano e como se engendram politicamente nos corpys, alastrando interfaces de trocas acadêmicas e artísticas, em direção a um atravessamento de fronteiras que o próprio campo solicita. Há um esforço de pensar as diversas práticas da performance como transmissões diversificadas de conhecimentos, conhecimentos diferenciados e incorporados. (ROSA, 2017, p. 92/93)

Compreendemos o termo performance como construto artístico e, também, como encenações de processos culturais, sociais, econômicos e políticos, configurando-se como espaços de transmissão de conhecimentos e acessos às memórias sociais; como práticas incorporadas de conhecimentos que evidenciam os excessos e transbordamentos dos corpos, e tomam posições nas dinâmicas das identidades culturais. As performances têm manipulado e ampliado a incorporação, fazendo com que questionemos os limites do corpo e das formas tradicionais de incorporação, convidando-nos a reformular os lugares da “presença” e do “efêmero”. Tudo o que se entende por corpo e como este corpo conhece e se situa, não é simplesmente um instrumento de algo alheio a ele, mas uma “inteligência ativa” epistemológica, política e estética. Sendo assim, trago algumas discussões a respeito do ato de registrar/documentar práticas artístico-pedagógicas, a partir de uma perspectiva arquivística-performática.

Nos anos de 1970, os registros e sua documentação passaram a auxiliar na comprovação e expansão do que acontecia em cena, e também na autonomia do/da artista em criar formas de captação e registro sobre a sua própria criação e produção artística. Especialmente na América-Latina, que passava por regimes de governos ditatoriais, as formas de registro e documentação continham, na sua própria ação, estratégias de segurança a possíveis ataques e perseguição, além de se constituir como um inventário *in process* de reivindicações, denúncias e posicionamentos ideológicos. (ROLNIK, 2012).

Ademais, contribuíram para ampliar o alcance e suas formas de resistência,

uma vez que os regimes ditatoriais, naquele momento, promoveram tortura, desaparecimento, sequestro e assassinato de grupos e pessoas que confrontavam e não se enquadravam nessa forma de governo autoritário e eugenista. Suely Rolnik, professora, escritora, psicanalista, curadora e crítica de arte e da cultura, em *Furor de Arquivo* (2012), chama esse ato de "compulsão de arquivar", e explica que:

O foco da compulsão de arquivar colocado nessas práticas situa-se num campo de forças em disputa pelo destino de sua retomada no presente – variado espectro desde iniciativas que pretendem ativar sua potência poético-política até aquelas movidas pelo desejo de ver tal potência definitiva e irreversivelmente desaparecida da memória de nossos corpos. (ROLNIK, 2012, p. 98)

Corroborando cada vez mais a ânsia por reconhecimento e respeito dos movimentos de artistas e militantes fora do eixo europeu, e os movimentos de artistas e militantes estadunidenses dissidentes que não se encaixavam nos cânones da produção em arte, e que não concordavam e não se sentiam representados/as pelas imposições e limitações socioculturais e políticas. Borbulhava freneticamente a importância do ato de arquivar e reativar as culturas - sobretudo as que sofreram invasões coloniais - que vinham até então sufocadas e subalternizadas pelo contexto histórico-político, e também pelas limitações de muitos/as teóricos/as e artistas que negavam a diversidade na produção e circulação em arte como estratégia de dominação, poder e apagamento. Rolnik expõe essas mudanças dizendo que "é toda uma concepção de modernidade que começa a esfarelar-se: transmuta-se subterraneamente a consistência de seu território, modifica-se sua cartografia, ampliam-se seus limites" (ROLNIK, 2012, p. 98).

Após os anos de 1990, acompanhando o avanço tecnológico digital, o fluxo histórico e a globalização, foi escorregando ainda mais as barreiras postas pelos/as teóricos/as que ditavam as regras, noções e a dimensão do que poderia ser considerado arte e sua validação no agenciamento geopolítico nos mercados de arte locais e globais. Rebecca Schneider, pesquisadora e professora estadunidense de Teatro e Estudos da Performance, em *El performance permanece* (2011), sugere que a linearidade ocidental da lógica de arquivo desconsidera nessas condições de desaparecimento a possibilidade de alojamento, marca e permanência por meio da memória e as contribuições orais para a história. Ao negar o ato de arquivar para determinadas práticas artístico-pedagógicas, qual crítica às formas existentes de políticas de arquivo e, conseqüentemente, de acesso à história e à informação, poderá ser construída? A autora argumenta que:

Es de acuerdo con la lógica del archivo que el performance está destinado a desaparecer, y la mimesis (siempre en una relación enredada y complicada con lo performativo) es, de acuerdo con una larga historia de prejuicios antiteatrales, degradada o incluso temida como elemento destructivo de la prístina idealización de todas las cosas que se señalan como "originales". (SCHNEIDER, 2011, p. 227)

As consequências de ter nossa história somente contada e exposta por pessoas fora do vínculo e/ou com interesses hegemônicos de captura das memórias, pode gerar grandes prejuízos e preconceitos sobre a diversidade de ideias e vivências, como já se mostrou várias vezes nos processos históricos. Além disso, delimita a autonomia e oportunidade de observar por novos ângulos e influencia massivamente em uma só opinião e sentido. E é exatamente ao restringir o arquivo e o registro como *lócus* de preservação que se repete toda a visão e a conclusão posta sobre esse fazer, como se fosse possível defini-lo e analisá-lo simplesmente por essa única via, e não se atentar ao que escapa a lógica capitalista de rotulação das práticas artístico-pedagógicas.

Em sua perspectiva fenomenológica, Philip Auslander, professor em estudos da performance e sua relação com a tecnologia e documentação, evidencia que a sensibilidade estaria presente na relação do documento de performance com o/a espectador/espectadora, mesmo sendo por meio de recortes/registros ou artefatos totalmente construídos digitalmente, e não somente em sua forma de captura oriunda do presencial. Em *A performatividade da documentação em performance* (2006), afirma que: “talvez a autenticidade do documento de performance resida em sua relação com o seu observador e não como um evento ostensivamente originário: sua autoridade pode ser fenomenológica e não ontológica” (AUSLANDER, 2006, p. 13).

Neste sentido, de documentação das performances e de acordo com o autor, elas se dividem em duas categorias, a documental e a teatral. A primeira diz respeito ao registro da performance que aconteceu de forma presencial; e a segunda ocorre quando a produção artística é realizada a fim de suscitar algum arquivo digital. Auslander (2006) nos instiga a pensar nos impactos dessas categorias e aponta que se a preocupação for somente com a construção histórica, essas categorias não terão relevância significativa e essas divisões se tornam apenas uma questão ideológica.

Acompanhando esse debate, em *Presença In Absentia: a experiência da performance como documentação* (2013), Amelia Jones, historiadora/teórica/crítica de arte, autora e curadora, questiona a hierarquia posta entre presenciar performances ao vivo ou ter o contato mediante vestígios documentais. Ela argumenta que, fenomenologicamente, esta relação é equitativamente intersubjetiva, uma vez que o encontro entre a performance e o/a espectador/espectadora ou o/a espectador/espectadora e o documento é uma questão logística, independentemente de respeitar sua forma presencial. Em relação às vantagens de fazer parte daquele contexto histórico em específico, a teórica diz que em vários momentos só conseguimos ter noção real dos impactos e modelos padronizados quando há um distanciamento da situação e período histórico, o que auxilia a compreensão mais detalhada.

Jones agrega em seus estudos vestígios diversos, como textos, oralidade, fotos, vídeos e filmes, e afirma que não existe produto cultural sem mediação e, nesse caso, o corpo seria o ponto de intersecção. O corpo por si sem uma análise interseccional que envolva as dimensões de raça, gênero, sexualidade, étnica, classe e demais marcadores sociais, não é autossuficiente para uma discussão

expandida. Ainda, defende que é exatamente a relação dos sujeitos/corpos com a documentação que desloca o devaneio do sujeito modernista fixado, normativo e centrado nele mesmo.

Um modo de existência é passar a considerar a performance como prática artístico-pedagógica para além do seu “produto final”, acrescentando-a anotações/ideias/rascunhos que antecederam o evento do encontro, incorporando outras formas de interferências que possam vir após, como afirma Daniele Quiroga Neves e as professoras Gisela Reis Biancalana e Nara Cristina Santos, que dividem seus estudos entre as Artes Visuais e as Artes Cênicas, em *Possibilidades da imagem: a arte da performance e a extensão do registro* (2011):

Pode-se passar a considerar qualquer fase do processo criativo de uma performance como a obra em si, e que toda a ação resultante da elaboração ou do planejamento da performance pertencem à obra. A imagem indicial da fotografia nesse sentido assume uma nova relação, pois não se limita a levar o olhar do espectador a um recorte da ação, tornando-se parte constituinte do trabalho. Pode-se pensar que as imagens geradas a partir do registro da performance, além de estabelecerem leituras para a ação documentada, configuram-se como objetos estendidos da ação performativa viva. (NEVES, BIANCALANA, SANTOS, 2011, p. 1621)

Considerar as práticas artístico-pedagógicas como processos incorporados de conhecimentos, em que o início, o meio e o fim não são lineares nem estáticos e se confundem entre si. A necessidade de manter vivo e fomentar a diversidade de registros e arquivos para fugir da história linear e do pensamento ocidental de considerar o que é válido ou não para permanecer, são fontes de conhecimentos e informações para que haja a construção de narrativas e registros plurais, inclusive, para o campo da arte e da educação.

Logo, as disputas entre as performances, seus registros e arquivos podem ser relacionadas com a tentativa de silenciamentos (presentes também em diferentes relações socioculturais), seja no modo “ao vivo”, em materiais suscitados e/ou no formato de práticas e acessos. Onde ficam as memórias, os rascunhos, as marcas no próprio corpo (externas ou internas), a autonomia e fuga dos olhares mal-intencionados e colonizados? Assumir esse modo de arquivamento (mutável, em diversas formas/formatos, materiais e imateriais) e performática (além do produto final e não-estática) causa a expansão dos corpos, suas experiências e vivências, ainda mais quando se está em disputa de poder por territorialidades que envolvem a criação, produção e circulação de ações artísticas e educacionais.

Experimentos remotos para inventariar práticas em arte e educação

Por conseguinte, utilizando a pesquisa teórica feita e o objetivo de realizar entrevistas como fonte de referências e acesso às histórias dessas companhias de teatro, em um contexto próximo a nós, aproximamos esse cenário à Maringá, uma cidade localizada ao noroeste do Paraná. Cidade essa que tem um projeto

segregacionista mais do que evidente, quando comparamos renda média domiciliar per capita, taxa de analfabetismo, abandono escolar e tantos outros índices de desigualdade social com sua Região Metropolitana, e não por coincidência, ainda, mais de 70% dos/das habitantes de Maringá se autodeclararam brancos(as), e essa contraposição permeia hegemonicamente nos tópicos do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), como Ana Carolina Torrente Pereira nos mostra em *A relação da segregação urbana e desigualdades educacionais nos municípios de Maringá, Paiçandu e Sarandi - PR* (2013), dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá.

Com a contribuição dessas companhias de teatro da cidade, investigamos experiências para o campo artístico-pedagógico, com entrevistas que visam instigar e reconhecer outros pontos de vistas de quem vivenciou a construção artística da cidade de Maringá-PR, e com auxílio de outros materiais já existentes nas redes de computadores - internet. Os arquivos manuseados podem assim questionar, analisar e interferir no campo da produção em arte e educação (em espaços formais e não-formais), em uma dimensão poética-política.

Buscamos nos aprofundar nessas vivências, escutá-los/as, questioná-los/as e escorregar pelo que já está registrado/documentado, fazendo emergir desdobramentos e reconfigurações dos diferentes contextos em que já criaram e produziram. Pois, consoante Anne Zink, historiadora francesa, “os mais preciosos são os documentos que não têm nenhum equivalente institucional, que não têm cópias em lugar algum, que informam sobre o que é exclusivamente privado” (ZINK, 2001, apud CAMARGO, 2009, p. 30).

Com as limitações de existir em um período pandêmico, exigindo adaptações e inúmeros obstáculos técnicos para o desenvolvimento de uma pesquisa de campo, e lidar com os discursos pautados na obrigação de continuar a rotina como se não estivesse acontecendo uma crise econômica, política e sanitária, simultaneamente, afetando também nossa saúde mental e desempenho. Ainda, com a situação do cenário artístico, neste caso, o teatro, sem perspectiva de volta presencial, não vemos outra alternativa senão considerar todos esses pontos para as reflexões desta escrita.

Sendo assim, convidamos três companhias de teatro da cidade de Maringá/PR que começaram suas atividades no século passado, especificamente:

- A Companhia *Pau de Fita*, criada em 1975, promove o resgate das formas teatrais brasileiras, principalmente o Teatro de Bonecos e as tradicionais Brincadeiras de Mamulengos;
- O *Circo Teatro Sem Lona* que é uma companhia independente criada em 1996, com o objetivo de pesquisar e criar uma linguagem teatral inspirada nas companhias de circo-teatro que movimentaram a circulação de espetáculos pelo interior do Brasil;
- A companhia *Tipos & Caras*, fundada em 1982, se mantém em atividade com oficinas e montagens de espetáculos para crianças, adultos e adolescentes. Seus espetáculos variam de comédia, drama, absurdo e espetáculos didáticos.

Esse experimento remoto teve mudanças significativas comparado aos

objetivos iniciais. A ideia era construir um acervo com as entrevistas realizadas sobre as companhias de teatro e com os/as integrantes, para se constituir um inventário artístico-pedagógico. Mas, por problemas relacionados à instabilidade da rede de computadores, as gravações não ficaram suficientemente audíveis e, assim, nos direcionando para um outro caminho: relacionar-se com os/as integrantes e todo o material suscitado como um provocador de afetos e encontros, através da construção das narrativas, entrelaçada entre memórias pessoais e histórias culturais, tal como o acesso a outros materiais disponíveis *online* e, sobretudo, a relação com que nós ativamos as nossas memórias para revisitar momentos, sutilezas, percepções que não foram possíveis de serem captadas. O percurso se alterou, porém estávamos cientes dos imprevistos e instabilidades também presentes no meio digital, e decidimos por trazer todos esses emaranhados para a tessitura destas narrativas.

Assim, representando a *Companhia Pau de Fitas* (1975), que foi a primeira companhia de bonecos da cidade de Maringá-PR, nos encontramos com Leonil Lara, bonequeiro, presidente e fundador da Associação de Artesãos de Maringá (ARTEMAR). Leonil teve seu primeiro contato e encanto com o teatro de bonecos em sua infância no período escolar. No decorrer de sua adolescência e na efervescência dos anos de 1960, participou de movimentos políticos e de outras companhias de teatro infantil e de bonecos, com temáticas sempre voltadas para o desenvolvimento cultural, político e científico. Com o golpe militar de 1964, as condições só pioraram para quem se posicionava contra essa forma de governo e os ideais que carregavam, com perseguições, abusos e torturas. Também representando a *Cia Pau de Fitas*, conversamos com a Sueli de Souza Lara que desde a infância teve contato com a dança, com o teatro e com a música popular. Desenvolveu pesquisas na Universidade Estadual de Maringá, principalmente com o Grupo Fogança².

Com mais alguns integrantes formaram a companhia e queriam continuar o legado de suas vidas, contando com a expansão de bonequeiros e contribuir para a formação política da cidade, visando a diversidade e emancipação de tradições populares. Trouxeram, inclusive, eventos importantes para o ramo das Artes Cênicas em Maringá, como o Festival de Teatro Amador do Paraná (FITAP), sendo crucial para a chegada e formação de mais companhias na cidade.

Relataram que no início não tinham visibilidade nos meios de comunicação daquele período (rádio, televisão e jornal), a alternativa foi realizar teatro nas ruas e nas praças, uma estratégia efetiva considerando o público que queriam alcançar e os assuntos que permeiam em seus posicionamentos e apresentações.

Um dos incômodos pontuado nas entrevistas é quando há a diminuição do valor profissional, artístico e educacional em suas apresentações, na medida em que algumas pessoas acham que teatro de bonecos é inferior ou menos importante que outras linguagens artísticas, e por concluírem que esse modo de atuação é somente direcionado a crianças, logo, dado como infantil e não digno de atenção e

² O Grupo Fogança teve início em agosto de 1988, a partir da realização de um curso de extensão sobre danças e movimentos populares, desenvolvido pela Universidade Estadual de Maringá. Foi coordenado pela professora Sueli de Souza Lara, responsável pelas pesquisas e coreografias até novembro de 2019.

relevância. Eles/as lidam com julgamentos antes mesmo do primeiro movimento em cena.

Enfatizam que o aprender e o ensinar é uma via de mão dupla constante, motivando o resgate da nossa e de suas culturas, o que faz sentido, envolve, acalenta a alma. São comprometidos/as com a responsabilidade social de contribuir para um mundo melhor, para que um dia possa existir equidade para todas as pessoas. Como exemplo de suas apresentações, Sueli cita o *Auto de Natal*. De acordo com a artista: "O *Auto de Natal* é uma experiência diferente: muito cheio de boneco e gente [...] foi montado em 1984 e ele está até hoje atuante [...] ele tem uma preocupação, uma linguagem social, política, extremamente brasileiro, um *Auto de Natal* que fala de nós, que canta nossas músicas, nossos guerreiros, nossos folguedos, nossas formas de ver. Como o *Auto de Natal* é construído dentro do nosso país? [...] sem perder a linguagem política, que esse é o método do grupo". E diz que estão na luta para conseguir que essa prática artístico-pedagógica faça parte, além da história de suas vidas, da história de Maringá-PR.

O grupo *Circo Teatro Sem Lona* (1996), representado pelo diretor artístico e fundador Pedro Ochoa, traz em suas apresentações a linguagem popular pensada para cada público, por meio de eventos, oficinas e parcerias. Nesses anos, desenvolveram experiência na ação cultural e social. Uma de suas características é levar teatro aos bairros que não ficam na área central da cidade, nas praças, escolas, dentro e fora do Paraná, com temas, por exemplo, que abordem o combate à violência sexual e ao trabalho infantil, com suporte pós apresentação para possíveis denúncias. Utilizam histórias clássicas, como *Branca de Neve*, carregadas de paradigmas a serem discutidos e repensados, para chamar a atenção do público. Usam a visibilidade que essas histórias têm para criticar as relações postas nelas, questionam o que não faz mais sentido e as mudanças que precisamos conversar, pois não cabem em nossas relações sociais e políticas atuais.

Ele vê artistas como agentes socioculturais, e procura levar em seus espetáculos a informação para quem precisa saber dela, pois por fatores como falta de incentivo a políticas públicas e falta de estrutura para formulação de pensamentos críticos e reivindicações de direitos, faz com que a população esquecida e violentada não tenha perspectivas novas para suas vidas, e tempo suficiente para pensar os reais motivos por estarem nessas situações.

Quando o assunto do encontro foi voltado para o Teatro na Escola, Pedro ressalta um ponto relevante para a concepção dessa ação em ambiente escolar: associar a vida e o dia-a-dia com os demais conteúdos escolares. Ter o teatro e a expressão corporal aliada nesse diálogo com diferentes linguagens para além da fala e do ato de decorar os conteúdos para provas avaliativas. Diz que não tem que ser a representação e, sim, a busca pelo incentivo a pensar e contestar nossa forma de se enxergar e ver o outro no mundo. Visto que a maneira que se dá uma sala de aula atualmente, em fileiras, com hierarquias e sem estímulos corporais e artísticos, distancia o conhecimento, uma vez que esse modo está fadado a levar ao desinteresse de quem está presente, onde não há uma ligação com o que estão aprendendo e a relação com sua realidade e a posição conectada na construção histórica, persistindo assim a problemática da realidade educacional padrão e seus desdobramentos.

Pedro questiona, ainda, a importância da produção para o meio teatral, dizendo que “para você trabalhar com teatro, a produção é fundamental, porque se não tiver alguém pensando na produção, como essa companhia existe? [...] formas de manter, produzir, subsidiar [...] ela não existe, fica muito romântico e para por ali, [...] o trabalho que dá se manter fazendo teatro”. Acrescenta o preconceito que existe para assumirem o fazer teatral como profissão, que vai além do lazer e ultrapassa as apresentações realizadas no palco, que há muito estudo e dedicação além daquelas horas do espetáculo.

Majô Baptistoni, atriz, escritora, produtora cultural, diretora da companhia e presidente da Academia de Letras de Maringá, foi nossa convidada referente à companhia *Tipos&Caras* (1982). A Companhia acredita na arte como possível meio para questionar as imposições e paradigmas da sociedade. Leva em seus espetáculos assuntos sobre sexismo, violência contra mulheres, entre outros.

Uma de suas falas foi direcionada às várias funções que exerce na companhia por necessidade, o que nos leva a refletir sobre a forma como profissionais estão tendo que se adaptar nessa era, por pressão e também necessidade precisam se enquadrar a modelos digitais para promover seus trabalhos, mesmo que não tenham conhecimento algum com essas tecnologias. Uma função nunca parece o suficiente, um trabalho nunca parece o bastante. Seguindo ainda a lógica das redes sociais digitais, percebo que nunca foi, ao mesmo tempo, tão fácil e tão difícil ser artista e professor/a. A linha tênue entre os aparatos digitais auxiliarem na democratização das informações e alimentarem a desinformação, com ela a negação do conhecimento científico.

Pensando no hoje, ela aponta seu questionamento que, apesar de mais oportunidades de editais e incentivos em Maringá-PR, as exigências dos editais fazem com que os espetáculos não tenham tempo suficiente para imersão e absorção de estudos e aprofundamento das questões que colocam em ênfase, nomeando-os como espetáculos “miojo”, uma corrida contra o tempo, dificultando o estudo do texto que acha necessário para a criação. Sobre essa parte do processo, ela aponta que “conhecer a personagem, saber seu tempo na história, saber seu local na história, você vai entender o texto, dentro do texto você vai procurar características do seu personagem [...] então sabendo isso, fazendo esse estudo, o decorar o texto é o de menos [...] a gente aprende o texto”.

Ainda, desabafa que não somos máquinas reprodutoras, é um trabalho árduo ignorar as circunstâncias e ser produtivo/a e criativo/a tais como as condições que é viver financeiramente de arte, empurrando-nos quase sempre para uma segunda fonte de renda. Majô relata que na época da ditadura tinham que viajar até os postos militares, encenar para eles, tirar as partes que não os agradavam, para assim conseguir o certificado de autorização para apresentar uma peça, havia ameaças de prisões caso fossem contra as ordens. Afirma que artistas sempre eram vistos como suspeitos/as, mas, isso nunca abalou sua vontade de fazer arte e seu comprometimento com a construção artística da cidade.

E dessa forma essas companhias e demais grupos/artistas, que não foram possíveis de serem pesquisados, fortaleceram o cenário artístico de Maringá: nas ruas, praças, em espaços educacionais formais e não-formais, com a linguagem popular e adaptações visando o contexto social presente. Realizaram espetáculos,

pesquisas e estruturaram a parte burocrática de conquista de espaços e direitos aos/às artistas. Contribuíram para as políticas públicas, aliás, para as implementações das leis de incentivo à cultura em Maringá, e também no percurso da implementação de cursos superiores voltados às Artes na Universidade Estadual de Maringá.

Toda a luta por direitos à cultura apesar de ser um trabalho desvalorizado financeiramente quando politizado, independente e interiorano, eles/as são unânimes em dizer que vale a pena pelos laços criados, por realizarem o que gostam, as experiências que ninguém pode tirar e o sentimento que a vida valeu a pena ao deixar uma marca positiva e agregadora nas lutas e reivindicações culturais, artísticas e educacionais.

Uma percepção que marcou todas as falas foi o visível retrocesso atualmente e o cenário similar com a pré-ditadura, uma vez que duas das três companhias passaram ativas por esse período de censura e autoritarismo. A semelhança com os dias atuais além de desanimar, não nos dá outra alternativa senão continuar a lutar, nos alinharmos a movimentos e ideais de resistência a qualquer modelo político que tenha características fascistas e neonazistas, com regras absolutistas, hegemônicas, colonialistas e segregacionistas.

É fato que o desmonte da educação e saúde pública não começou nesse atual governo, somando o descaso com as políticas públicas voltadas para ações culturais e artísticas, porém, com a negligência dos atuais governantes, principalmente, a nível federal e estadual, juntamente com o período pandêmico, só vem escancarando cada dia mais quais vidas e ações importam para o Estado. Por isso, repetimos, não há outra alternativa a não ser o engajamento em uma pedagogia do teatro politicamente ativa. É por meio de diálogos, ações, dúvidas, práticas e encontros coletivos que há a construção de teorias, métodos e conhecimentos.

Arquivos em disputa – considerações finais

Nossa forma de nos relacionarmos com diferentes objetos, registros e documentos como fontes de saberes, materiais digitais ou não, desloca instituições até então provedoras de referências selecionadas a partir de anseios que corroboram para uma perspectiva única da história e das disputas por narrativas, para dar visibilidade aos rastros inundados por suor, sangue e lágrimas.

As formas de se adaptar, principalmente nos dias atuais, rompem paradigmas que pareciam inquestionáveis. Revisar nossas certezas é um passo importante, pois é nas dúvidas que caminhos distintos se abrem, e com eles, novos imaginários e movimentos de vida que ultrapassem a lógica ocidental de padronização e genocídio dos corpos e práticas. Assumir a pluralidade e diversidade como modo de existência.

Nesses convívios encontramos caminhos para questionar e registrar/documentar aspectos socioculturais que nos atravessam e consideramos relevantes a serem debatidos, e se constituírem como políticas de arquivamento que disparam atos de inventariar práticas artístico-pedagógicas movediças, transitórias e provisórias. Ao assumirmos a posição de arquivistas performáticas, colocamos à baila da cena, quais formas outras de arquivamento poderiam ter

suscitado desta pesquisa, de forma material, retomando as discussões iniciais sobre os arquivamentos e as histórias hegemônicas.

Sinto um abismo entre como essas companhias de teatro percebem suas vivências, como elas permaneceram em suas memórias, como chegaram até nós e como as transformamos em escrita-arquivo. Seria essa parte da história artístico-pedagógica de Maringá-PR ou não? Onde estão as contradições (individuais e coletivas)? Seus interesses sócio-políticos as fazem decoloniais? O que tem na minha forma de captação e captura dos arquivos que fuja das linearidades convocadas por uma história única? Quais outras propostas e experimentações poderiam ter sido feitas além da consulta de entrevistas estruturadas e roteirizadas? Essas companhias de teatro tiveram/têm o reconhecimento desejado? Onde estão os grupos inviabilizados? Nessa determinação de espaço, o que nos conecta? Essa captação de arquivos vivos e mutáveis e não fixos nos leva a perceber que constantemente estamos produzindo políticas de arquivamento, em atos de inventariar que transcorrem e deslizam por entre o poético e o político.

Trago isto, pois justamente torna-se pertinente questionar as diretrizes que fomentam atividades culturais, possuindo a prerrogativa de determinarem a circulação de artefatos, acervos e documentação, e em como esses arquivos operam em torno de práticas artísticas que emergem das articulações entre o poético e o político. Esta escrita se faz por um processo de documentação e torna-se um arquivo de convívios que remete e tenta acionar os repertórios das companhias pelos encontros/confrontos entre o poético e o político.

Confluir essas práticas artísticas com escritas teóricas que reposicionam, não somente estratégias pedagógicas - descrição e documentação -, e ampliam a transmissão de conhecimentos incorporados, trazendo maneiras de acessar de forma crítica, as dimensões de vida e arte dos seus repertórios.

Deparar-me com essas três companhias de teatro de Maringá/PR, *Cia Pau de Fita*, *Circo Teatro sem Lona* e *Cia Tipos & Caras*, nestas fronteiras entre o poético e o político, possibilita construir espaços que arremessam nossos desejos tão contraditórios, fraturados, numa ação ininterrupta das nossas condições de vida, onde nossos corpos não param de acessar repertórios - gestos, movimentos, olhares - que inundam e contaminam a criação em arte e educação com outras formas de análise e constituição de arquivos.

A forma que essas companhias falam sobre seus trabalhos é uma forma de arquivamento móvel, pensando em suas trajetórias, traçam rabiscos e rastros. Não tivemos o intuito de realizar uma historiografia da construção artístico-pedagógica de Maringá e, sim, perceber e valorizar diferentes percepções, memórias e formas de lidar com arquivos e documentação perenes no encontro com os/as integrantes dessas companhias de teatro, no contexto interiorano do Paraná.

Escutar essas pessoas, suas histórias frente à uma companhia independente é extremamente poético-político, e ao pensar em todos os pontos enfatizados que percorreram seus cotidianos e suas relações incorporadas, os processos criativos e suas práticas, possibilita rachaduras de onde emergem, constantemente, questionamentos socioculturais.

Não é sobre colocar toda a responsabilidade da sociedade na Educação e nas Artes, mas, por estarmos em constante transformação enquanto modificamos o

meio, será que o fomento das políticas públicas para essas áreas da cultura pode amenizar, de alguma forma (direta ou indiretamente), o medo que tenho de andar na rua segurando a mão da minha namorada ou até mesmo apresentá-la para minha família? Penso, se eu tivesse tido contato com uma peça teatral na escola com assuntos voltados à violência sexual infantil, teria tido coragem de ter denunciado quando sofri abuso? Se eu tivesse tido contato mais cedo com as questões sobre gênero, associaria os silenciamentos que tive no decorrer da vida ao que chamo hoje de timidez? Será que se outras pessoas soubessem o conhecimento e questionamentos que adquiri pela Educação e pelas Artes, estariam em uma situação diferente da atual? Penso que em alguns pontos sim, outros não.

Entrar em contato com esses/as integrantes para um encontro que acessa quase uma vida de experiências, onde revisitam suas memórias pessoais que ecoam e marcaram a trajetória feita na história cultural de Maringá, acionando juntamente nossas memórias e vivências desse e tantos outros convívios artístico-educacionais. Levando-nos a perceber que para poder ter alguns direitos básicos sempre houve luta, nunca foi algo dado, sempre nas dúvidas, na vontade e na visão de que há espaços para ocupar e direitos para conquistar, além de cobrar a aplicação dos que já temos. E também a análise do que acontece em momentos de crise e de governos autoritários: ataques aos documentos que podem contar e perpetuar histórias e culturas diferentes. Como o incêndio que aconteceu no acervo da Cinemateca brasileira, onde é um crime administrativo pensando que havia várias solicitações de reparos enfatizando o abandono que passava, igualmente ao apagão nos dados do CNPq.

Todo respeito e admiração por essas pessoas que criam coletivos e fomentam companhias que traçam e conseguem se manter ativas e vivas apesar dos obstáculos, e por aquelas que tentaram e não tiveram estrutura suficiente para sustentar seus planos, desejos e vontades. Essa história também é sobre elas e todo esforço não reconhecido, toda história invisibilizada, distorcida e apagada dos registros convencionais.

Continuaremos resistindo contra opressões raciais, de classe, de gênero, de sexualidade, de intolerância religiosa e todas outras. Iremos emergir por todos os cantos e brechas existentes, ocupar lugares e posições que nos foram negadas. Emanar diversidade nos registros, documentos e apresentações, reconhecendo que estamos em constante processo, performaticamente vivas/vivos. Expandindo e reconhecendo os conhecimentos incorporados que desfilam e transitam em nós - as nossas práticas artístico-pedagógicas e as das companhias de teatro que nos relacionamos durante os experimentos remotos -, constituem uma importante estratégia na produção e circulação de outras *epistemes*, convocando formas incorporadas de análise na política dos arquivamentos.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. **Revista de Arquivo Público Mineiro**, Minas Gerais, p. 27-39, 2009. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2009-2-A02.pdf> Acessado em: 04 de dez.de 2020.

CASTRO, Celso. **Pesquisando em arquivos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.

JONES, Amelia. Presença In Absentia: a experiência da performance como documentação. Trad. Ana Ban. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 1, n. 5, 2013 (1ª ed. 1997). Disponível em: <<https://performatus.com.br/traducoes/presenca-in-absentia/>> Acessado em: 18 de fev. de 2021.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

NEVES, D.Q.; BIANCALANA, G.R.; SANTOS, N.C. Possibilidades da imagem: A arte da performance e a extensão do registro. **ANPAP Anais**, Rio de Janeiro, 2011 Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/daniele_quiroga_neves.pdf> Acessado em: 25 de set. de 2020.

PEREIRA, Ana Carolina Torrente. **A relação da segregação urbana e desigualdades educacionais nos municípios de Maringá, Paçandu e Sarandi - PR**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/311>> Acessado em: 20 de nov. de 2020.

ROLNIK, Suely. Furor de Arquivo. **Arte&Ensaio**, Rio de Janeiro, v. 24, p. 96-105, 2012. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Suely_Rolnik.p> Acessado em: 04 de nov. de 2020.

ROSA, André. Tran(S)arau: do pulso à virilha e os arquivos em convivialidades. In: **corpxs sem pregas: performance, pedagogia e dissidências sexuais**

anticoloniais. Tese (Doutoramento em Estudos Artísticos) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Coimbra, p. 347, 2017. Disponível em: <<https://eg.uc.pt/handle/10316/42728>> Acessado em: 10 de out. de 2020.

SCHNEIDER, Rebecca. El performance permanece. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Em: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela (eds.) **Estudios Avanzados de la Performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011, p. 215-240.