



**PRÁTICAS DE ENCENAÇÃO FRONTEIRIÇAS:
Tamara Cubas e Roberto Suárez**

**BORDELERLINE STAGING PRACTICES:
Tamara Cubas and Roberto Suárez**

**PUESTA EM ECENA FRONTERIZA:
Tâmara Cubas y Roberto Suárez**

Fausto de Lima Pereira Ribeiro¹

<https://orcid.org/0000-0003-2895-2188>

Resumo

Este artigo apresenta uma amostra da pesquisa de campo conduzida pelo autor, centrada em sua investigação e prática como diretor-pesquisador no Uruguai. As premissas abordadas resultam de um estudo de campo contínuo, iniciado em 2018, que examina e expõe alguns conceitos, experiências e saberes que orientam os processos criativos dos diretores uruguaios Tâmara Cubas e Roberto Suárez. A pesquisa visa aproximar o público e os leitores brasileiros das práticas cênicas desses dois criadores, desde uma perspectiva fronteiriça.

Palavras-Chave: encenação contemporânea; artes cênicas uruguaias, artes de fronteiriças

Resumen

Este artículo presenta una muestra de la investigación de campo realizada por el autor, centrada en su indagación y práctica como director-investigador en Uruguay. Las premisas abordadas son el resultado de un estudio de campo continuo, iniciado en 2018, que examina y expone algunos conceptos, experiencias y saberes que orientan los procesos creativos de los directores uruguayos Tâmara Cubas y Roberto Suárez. La investigación busca acercar al público y a los lectores brasileños a las prácticas escénicas de estos dos creadores, desde una perspectiva fronteriza.

Palabras Clave: Puesta en escena contemporánea, Artes escénicas uruguayas, Artes Fronterizas

Abstract

This article presents a sample of the field research conducted by the author, focused on his investigation and practice as a director-researcher in Uruguay. The premises discussed are the result of an ongoing field study, initiated in 2018, which examines and reveals certain concepts, experiences, and knowledge that guide the creative processes of the

¹ Doutor em Artes da Cena com ênfase em Teatro, Dança e Performance pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sob orientação de Holly Cavrell (EUA). Atualmente, reside no Uruguai, onde leciona Atuação para o Cinema na Escuela de Cine del Uruguay (ECU). Em paralelo, atua na Secretaria de Saúde do Uruguai (ASSE), no Centro Psicossocial de Pando, desenvolvendo práticas de atuação voltadas para usuários com diagnóstico de esquizofrenia. Preparador de atores para Amazon Prime, Netflix e SatrPlus. Coordena e dirige os Coletivo Istmo Nômade (Ita-Bra-Uru) e, Coletivo Caída Libre (Uru-Arg).

Uruguayan directors Tâmara Cubas and Roberto Suárez. The research aims to bring Brazilian audiences and readers closer to the theatrical practices of these two creators from a borderland perspective.

Keywords: Contemporary staging, Uruguayan performing arts, Borderline arts

Sobre fronteiras e desejos

O presente estudo, que também poderia ser intitulado *Cadernos de Campo*, representa um recorte no espaço e tempo, refletindo minha experiência como espectador, diretor cênico e pesquisador, quase nessa mesma ordem. O que compartilho aqui com você, leitor, é um fragmento de uma expedição, uma jornada que começou em 2018 e que, até hoje, continua a percorrer ruas, esquinas e a estabelecer encontros com artistas rioplatenses – uruguaios e argentinos.

Ao longo desse percurso, muitos encontros surgiram de um lugar de desejo e curiosidade. Explico brevemente: desde 2014, minha trajetória como criador foi gradualmente se transformando, de performer a diretor/encenador. Nesse novo papel, outras perspectivas e olhares começaram a se formar, com o objetivo de instruir os coletivos e atores com os quais trabalhava, buscando novas ferramentas para os projetos que realizávamos. Essas ferramentas frequentemente se entrelaçavam com minha experiência como performer, espectador e observador da vida cotidiana. Assim, as "colagens" ou fragmentos autobiográficos começaram a se expandir numa perspectiva de criação colaborativa com os coletivos com os quais tive a oportunidade de trabalhar.

No meio dessa trajetória como encenador, alguns diretores de referência marcaram profundamente meu pensamento, expandindo e retroalimentando meus desejos pessoais em diálogo com os coletivos com os quais fui convidado a colaborar. Cada uma dessas "inspirações" me permitiu sentir e "apropriar-me" de partículas de suas práticas, que foram justapostas aos meus anseios como criador.

Portanto, voltando ao tema deste nosso encontro, a base deste trabalho nasce do desejo de conhecer e me nutrir de artistas fronteiriços, cujas obras e práticas eram desconhecidas para mim enquanto estava no Brasil. Foi desse lugar de espectador desejoso pelas premissas e práticas de direção cênica que este estudo pode hoje ser apresentado a vocês.

Por que o Uruguai?

O que me levou a Montevideu foi a oportunidade de assistir a duas obras que, em meados de 2015, me impactaram profundamente como criador. A primeira foi *Multitud*,

de Tamara Cubas, apresentada na Bienal de Dança do SESC. A segunda foi *Bienvenidos a Casa*, de Roberto Suárez, apresentada na primeira MIT – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

Conhecer de perto, ver, entrevistar e talvez vivenciar algo com esses criadores tornou-se uma necessidade primária para minha imaginação e como criador cênico uma necessidade, levando-me a atravessar a fronteira entre os dois países. A imersão de alguns meses em Montevideú foi uma busca por respostas às minhas "angústias" criacionais relacionadas àquelas duas obras que, em 2015, me suscitaram perguntas urgentes e desejosas por resposta, por saber mais quem eram estes dois sujeitos até então nunca havia escutado falar sobre eles.

No decorrer deste percurso, compartilhei, vivenciei e criei inúmeros trabalhos com Suárez e Cubas, ademais de ter a oportunidade de dirigir sete obras cênicas e terras *charruas*². E por fim, antes de abrir este trabalho, toda esta investigação criacional, foi base da minha tese de doutoramento defendida em 2024 na Unicamp³.

Ponto de Partida

Em meados de 2018, ao me estabelecer no Uruguai como pesquisador e artista, fui convidado para lecionar Direção Cênica I e Expressão Corporal I na EMAD - Escuela Multidisciplinaria de Artes Escénicas del Uruguay. Esse convite, longe de ser fortuito, foi resultado direto da minha atuação como pesquisador de doutorado no país. Paralelamente à minha função como docente, dediquei-me a uma intensa pesquisa de campo, realizando entrevistas e diálogos com artistas locais para aprofundar minha compreensão das práticas cênicas uruguaias.

Não pretendo aqui examinar detalhadamente os conceitos que fundamentam a EMAD, o maior instituto de formação cênica do Uruguai, nem descrever suas práticas pedagógicas em profundidade. Contudo, gostaria de compartilhar uma breve reflexão sobre minhas experiências como estrangeiro recém-chegado ao país. Durante meu processo de adaptação e aprendizado, identifiquei divergências e potencialidades nas práticas pedagógicas locais. Em particular, observei que a formação na EMAD direciona seus estudantes para uma criação cênica centrada em textos dramáticos, o que pode

² Os Charruas eram um povo indígena nômade que habitava o sul do Brasil, Uruguai e parte da Argentina. Conhecidos por sua resistência à colonização europeia, foram praticamente exterminados no século XIX.

³ <https://repositorio.unicamp.br/Resultado/Listar?guid=1724694653190> acesso em 26/08/2024

afastar o foco criativo do corpo, dos conceitos e dos desejos próprios dos alunos, direcionando-os para um "pré-texto" que orienta todas as fases do processo de criação.

Essa dependência do texto dramaturgico é visível até hoje (2024) em muitos coletivos uruguaios, onde a dramaturgia frequentemente serve como "semente" para as montagens em palcos, ruas e espaços não convencionais. Apesar das influências contemporâneas e dos manifestos políticos que permeiam a cultura teatral uruguaia, essa dependência dramaturgica persiste. No entanto, alguns coletivos têm se destacado por romper com esse modelo, como o Implosivo Teatral, Armazém Teatral e o Coletivo Istmo Nômade Back to Back. Ao longo da pesquisa, percebi que essa característica de dependência dramaturgica pode, paradoxalmente, ser uma fonte de potência no processo formativo. O realismo psicológico – quase cinematográfico - que emerge desse processo chamou minha atenção e me levou a reconsiderar minhas próprias práticas, inspirando-me a construir uma prática de encenação fronteiriça que dialoga com a cena contemporânea latino-americana em particular em minha atuação como encenador; porém neste artigo, focaremos no trabalho de campo a partir dos encontros com as práticas de encenação de Tamara Cubas e Roberto Suárez.

TAMARA CUBAS

Estava em um Uber, rodando por ruas e avenidas de Montevideú. Era março, uma terça-feira ensolarada. Tudo era novo: o calor, a umidade do ar, o sotaque castelhano, diferente do espanhol tradicional que aprendi nas escolas brasileiras. Tentava me distrair com a paisagem do bairro de Pocitos, enquanto dentro de mim uma caldeira em ebulição gritava, chiava e esmurrava meu peito. Ansiedade, medo, temor, terror? O ponto de chegada era a casa de Tamara Cubas, coreógrafa e diretora do coletivo Perro Rabioso. Seria meu primeiro encontro com uma das vozes da minha pesquisa de doutorado, minha primeira entrevista em terras estrangeiras com uma artista que admiro, e que nunca me viu na vida, mas que aceitou me receber em sua casa para essa primeira conversa.

O carro parou. Desci minhas coisas, calculei em pesos uruguaios o valor do Uber, e por algum motivo minha cabeça converteu o preço da corrida em reais. Mais uma fuga, para não encarar a realidade que me aguardava. Desci do Uber e vi no meu velho e fiel Motorola que ainda faltavam três minutos para as 14:00, horário marcado com Cubas. Sim, um cigarro, um cigarrillo. Outra desculpa para a ansiedade. Meu coração batia repetidamente e forte, podia sentir. Olhei pelo portão da casa e não vi

nenhuma movimentação. Seria ali mesmo? Olhei o papelzinho onde tinha anotado o endereço. Sim, era ali! Dois jovens passaram fumando marijuana. Sim, no Uruguai é legalizada. O cheiro é bom, mas não sou muito adepto da marijuana, pensei rapidamente, me dá muita lombo e me faz procrastinar. “Hola, Fausto?” Era a voz de Tamara, me olhando por uma janela e cortando meus pensamentos à deriva. “Me bajo y te abro el portón!” Sim, era ali mesmo sua casa, não tinha como escapar. Esta pesquisa já começava na prática.

Por alguns segundos, enquanto aguardava Tamara abrir o portão de sua casa, meus pensamentos me levaram de volta a 2015. Naquela época, ainda como estudante de Mestrado, estava imerso em práticas artísticas em espaços urbanos, que desenvolvia junto ao Núcleo Confluências, em Ribeirão Preto-SP, e como diretor do coletivo, vinha “roubando” elementos vistos em *Multitud* e assimilando-os à minha maneira em minhas práticas. Nesse lapso de tempo - que aguardava Tamara abrir o portão - me foi embora todo o aparato de perguntas que havia formulado e tentando memorizar, e um alívio invadiu minhas tripas, uma sensação de prazer e descoberta pela qual traduzo em uma ou duas frases, foi o que naquele ínterim ficou frisado em meu ser: **Quero ouvi-la e aprender. Apenas isso.**

O portão se abriu, peguei minha mochila, minhas coisas e entrei!

TAMARA CUBAS – 2ª Parte – Formação, Práticas e outras coisitas

Em nosso primeiro encontro-entrevista, Cubas me recebeu em sua casa-escritório-estúdio; estar ali, naquela sala de 4m², com cartazes, fotos e materiais gráficos espalhados na mesa e paredes do lugar, era como estar envolvido em uma teia de criação de Tamara. Ali estavam expostos todos os trabalhos realizados por Tamara Cubas e Francisco Lapetina (esposo, músico e compositor). Cubas, junto a Lapetina, criaram, no início dos anos 2000, o atual Coletivo *Perro Rabioso*. Junto à história criativa do casal, que tem dois filhos adolescentes, inúmeras criações em parceria sucederam desde o nascimento do coletivo.

Desde sua fundação, uma das premissas do coletivo é a interdisciplinaridade, unindo música, teatro, vídeo, dança e performance. Nos últimos cinco anos, o coletivo liderado por Cubas abriu uma nova frente de trabalho, *Campo Abierto*⁴, localizado na fronteira entre a cidade de Rivera (Uruguai) e Santana do Livramento (Brasil). A criação

⁴ <https://campoabierto.uy> Acesso em 20/07/2024.

deste espaço, desvincilhado do nervo central do coletivo em Montevideu, busca expandir e descentralizar as atividades do coletivo, abarcando intercâmbios artísticos, festivais e mostras com artistas de todo o mundo.

Cubas sobre Campo Abierto:

Creamos espacios para los contenidos que deseamos trabajar y para las interrogantes que tenemos. Es un grupo con diferentes intereses artísticos (video, danza, diseño etc.) que se dedica al área de creación y gestión o producción. Un grupo que entiende a la obra de arte como algo global y que reconoce en el intercambio la posibilidad de hacer algo más rico. Cuando producimos un concierto de música de una banda que es parte de ese colectivo, pensamos en cada soporte relacionado a la música, como un video promocional, el diseño gráfico, el arte que será parte del lugar, en varios aspectos relacionados, que para nosotros son tan importantes como la obra. Es una relación de colaboración y una experiencia muy rica para los artistas. Y es también algo político, la tomada como acción. Las realizaciones se basan en las creaciones de los propios artistas que participan y de producciones que son hechas para terceros (COLECTIVO PERRO RABIOSO, entrevista, 2020).

A característica multidisciplinar e experimental talvez seja o principal motor que conduz a criação de Cubas ao longo de sua trajetória como criadora, diretora, gestora e coreógrafa do Coletivo *Perro Rabioso*. Este fato ou necessidade de Cubas, pela experimentação, é o ingrediente secreto de suas criações. Suas inquietações, derivadas desde aspectos estéticos, biográficos e políticos, é a força sinérgica que vemos em suas direções. Porém, ressaltamos que a criadora também é uma performer, e faz deste lugar um ponto de ligação com suas criações e futuros processos de direção⁵.

O corpo, para Cubas, é um veículo; é um laboratório e uma ponte de comunicação com os receptores. Durante nossas conversas-entrevistas, sua generosidade em explicar os processos, histórias e motivações por trás de suas criações era notável. Para mim, foi uma experiência totalmente nova, já que meu conhecimento anterior sobre a artista se limitava a sua obra apresentada no Brasil, *Multitud*⁶.

⁵ A primeira montagem de Cubas, antes mesmo da criação do Coletivo *Perro Rabioso*, foi *Ella – no tiene nada que ver con eso* (2000), como parte da finalização de seu curso na Faculdade de Belas Artes, na cidade de Montevideu. Nesta ocasião, foi a primeira vez que Cubas e Lapetina trabalharam juntos. Cubas não coloca este espetáculo como uma investigação do *Perro Rabioso*, de tal maneira que data o nascimento de seus trabalhos com a obra *ATP* de 2008. Mesmo assim, durante as séries de entrevistas com a diretora, observei que ao narrar os procedimentos de criação de *Ella – no tiene nada que ver con eso* (2000), muitos elementos que anos mais tarde voltaram a emergir na história artística da diretora já se apontavam neste espetáculo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gnj3a5CWya0>. Acesso em 20 de maio de 2020.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=I81r_s1XnTI Obra *Multitud* em Mexico acesso: 23/07/2024

Apesar de possuir um título acadêmico em Belas Artes pela Universidade da República do Uruguai - UDELAR e, logo um mestrado na Holanda, Cubas, não se sentia totalmente à vontade com as estruturas teóricas preestabelecidas em algumas instituições. Durante nossas conversas, frequentemente expressava que seu afastamento da academia se devia ao fato de não conseguir encaixar seus métodos e criações em uma estrutura conceitual definida em palavras e teorias. Ele preferia a liberdade e a frescura da criação contínua, sempre experimentando e inovando. E para este lugar de experimentação, Cubas, faz uso e busca no corpo – seu corpo e dos performers que a acompanham – a estrutura relacional e narrativa de seus experimentos.

O corpo ocupa um papel crucial e provocativo na obra de Tâmara Cubas. Embora essa ideia possa inicialmente parecer metafórica, ela oferece uma perspectiva valiosa para entender o processo criativo da artista. A abordagem de Cubas destaca o corpo como um elemento central em sua prática, colocando-o na vanguarda de sua composição artística e preparando-o para enfrentar desafios e responder a questionamentos. É fundamental observar que a presença e a representação do corpo humano são elementos constantes e recorrentes em suas obras, mantendo-se sempre como núcleos centrais de sua criação.

Na obra de Tâmara Cubas, o corpo não apenas suscita reflexões sobre o passado, mas também se aprofunda na exploração da criação cênica. Ele desafia o espectador e contribui para o avanço da teoria da dança contemporânea. A presença do corpo em sua obra é multifacetada, manifestando-se de várias maneiras e conectando-se com diferentes contextos e disciplinas artísticas. Essas questões estão diretamente ligadas ao surgimento da dança contemporânea no final dos anos 60, um período caracterizado por uma transformação radical e uma ruptura com as convenções estabelecidas.

Ao analisar o trabalho de Cubas em um contexto mais amplo, observamos uma ruptura com os métodos de criação e o pensamento tradicionais na dança. Sua busca por inovação e originalidade resulta na desconstrução das fronteiras convencionais da dança contemporânea. Mesmo que Cubas não compreenda totalmente o que se oculta nos bastidores do processo criativo, ela continua a se desafiar incessantemente, mostrando um compromisso constante com a exploração e a descoberta.

Conforme apontado pela pesquisadora e professora do Instituto de Dança da *Universidad de la República*, a uruguaia Lucía Nasser, ao longo de suas obras Cubas estabeleceu marcas distintivas de autoria.

Dentro da diversidade de suas criações, é possível rastrear continuidades e sinais de uma busca constante por inovação e expressão artística. Essa abordagem desafia não apenas as convenções estabelecidas na dança contemporânea, mas também a própria compreensão do corpo como meio de expressão artística. Em última análise, o trabalho de Cubas se destaca como uma contribuição significativa para a evolução da dança contemporânea e a expansão de suas fronteiras criativas (NASSER, 2013, p. 03, tradução nossa).

É deste lugar, de autoria, de busca incansável por criar métodos específicos a cada novo trabalho que, de algum modo, ver, assistir *Multitud* me tocou profundamente, a ponto de querer saber mais, de investigar profundamente aspectos que aquela obra gritava no peito. E estando em campo, encontrei, através de arquivos apresentados por Cubas, e de outras vozes predominantemente uruguaias, resumos e vídeos de obras anteriores a *Multitud* que conformam princípios metodológicos interessantes e que se repetem a cada nova criação da autora, sendo que o corpo é o veículo que leva e posiciona suas investigações.

Mapa ou Disparadores de Cubas

1. palco branco e quarta parede	7. criação em tempo real da música na cena
2. projetos de criação entre artistas uruguaios e estrangeiros	8. estudos ao ar livre
3. produção de matrizes em outros países	9. participação do espectador
4. imagem como disparador	10. o global e local
5. construção de discursos apoiados na linguagem oral	11. o utópico
6. antropofagia	12. <i>Copyleft</i>

Fonte: Elaborado pelo autor.

A distribuição dos elementos no quadro acima não segue uma ordem específica, refletindo a diversidade das influências e técnicas utilizadas por Cubas em seus processos criativos. Essas observações foram feitas a partir da análise de suas obras desde 2002, destacando como Cubas utiliza um "glossário" de referências para guiar sua criação. A seguir, são destacados outros aspectos importantes de sua prática.

- 1- Métodos de criação inventados para cada processo e no decorrer dos mesmos.
- 2- Diversas influências colaborativas nos últimos anos.

3- Presença constante de elementos biográficos e intercâmbios profissionais no processo de criação.

4- Como o viés político está inserido em suas estratégias de criação.

5- O espetáculo como pesquisa e a pesquisa como resultado do espetáculo.

6- Elementos que constroem a singularidade de Cubas como criadora, dentro e fora da obra.

Tendo em conta a lista anterior, o que mais me chamou a atenção no processo de pesquisa em campo com Cubas, foi seu faro aguçado para roubar, para apropriar-se de linguagens, o que seria, em termos exatos, o que a diretora denomina *Copyleft*.

COPYLEFT

Cubas se descreve como uma "devoradora" de influências, utilizando o termo para ilustrar seu processo de criação e apropriação. Ela absorve inspirações de outros diretores e, por meio de uma abordagem antropofágica, segue um ciclo de observar, assimilar, experimentar e, finalmente, expelir essas influências. Neste sentido pode-se dizer que o *copyleft* é a marca registrada na maioria dos trabalhos da autora, tendo em vista sua sagacidade em unificar e construir conceitos e imagens alheias a uma perspectiva criacional de autoria própria.

O "vômito" para Cubas é a fusão do que foi absorvido com suas próprias interpretações e experiências, resultando em uma criação nova e pessoal. Esse processo reflete seu estilo único e adaptado a cada obra. Dentre as diversas fontes de inspiração Cubas, incluindo artistas cujas influências são perceptíveis em sua obra, destacam-se figuras como Veras Salas (coreógrafa), Marcelo Evelin (diretor/coreógrafo - Brasil), Andréa Arroba (diretora/coreógrafa uruguaia), Maurício Kartun (diretor teatral - Argentina), e Claudia Perez (diretora). No âmbito da filosofia, Cubas busca estabelecer bases corporais inspiradas por pensadores como Sueli Rolnik, Franco "Bifo" Berardi, Roland Barthes, Luis Valenzuela, Francis Bacon, Claudia Perez e Ileana Diéguez.

Em sua trajetória como diretora/coreógrafa/encenadora, uma análise minuciosa de cada uma de suas obras revela fragmentos das influências desses artistas e escritores mencionados.

Ao refletir sobre a interação com Cubas e sua abordagem de apropriação ou *copyleft*, há uma reflexão sobre a transparência e a partilha de métodos criativos. A sua abordagem parece estar alinhada com a ideia de um processo colaborativo e acumulativo, onde diferentes elementos são integrados para enriquecer a performance. Isso contrasta

com a ideia de um risco físico puro, onde a exposição e a vulnerabilidade do performer são centralizadas sem outras camadas de significado ou contexto.

Conhecendo Tamara Cubas de perto e escutando seus inumeráveis relatos experiências de criação, outro elemento importante para conhecermos os processos de criação da diretora é o conceito de “autonomia dos performers”. Este termo, surgiu toma maior dimensão na construção da obra *Multitud*.

Esta autonomia dos performers para Cubas, elaborada em *Multitud*, parte da necessidade e desejo do performer na sua “atuação”. Cubas trata de deixar o performer à deriva dentro de uma ilha espacial, previamente coreografada, e com mapas e esquemas de movimentação que exploram o risco físico e a violência. Dentro deste esquema estrutural coreográfico ou de encenação, o performer deverá buscar em si mesmo respostas, movimentos e planejamento no ato, para solucionar problemas dentro do ecossistema de pistas projetado pela diretora.

A premissa de autonomia é um recurso do qual Cubas faz uso, mas não deixa a seus cúmplices e executores uma definição clara, ao mesmo tempo que espalha fragmentos, o que inúmeras vezes gera confusão no executor. O domínio da técnica e o virtuosismo são substituídos por buscas infortunadas, ações inoperantes e improdutivas, movimentos sem causa nem consequência. Não se trata de uma representação psicológica do fracasso, e sim do próprio fracasso.

A obra de Tamara Cubas explora a multidão como um corpo físico, um conceito analisado na filosofia contemporânea por autores como Antonio Negri e Paolo Virno. Cubas, assim como a coreografia *Úmbal* de Mariana Arteaga, evita a homogeneização do coletivo e valoriza as individualidades políticas de cada grupo. Edwin Cruz Rodríguez destaca que, ao contrário do povo, que é homogêneo e exclui o que está fora, a multidão é um conjunto inclusivo e diverso. Chantal Mouffe complementa essa visão, afirmando que a multidão reflete a capacidade da cidade de resistir à privatização e que as práticas culturais e artísticas podem desafiar os consensos e a ideia de um espaço público homogêneo.

A obra de Tamara Cubas não se limita a cenários específicos como contêineres definitivos de sua montagem, nem encerra as possibilidades políticas dos corpos que a compõem. Em diferentes contextos, sua obra adquire significados variados: na Europa, a presença de corpos identificados como migrantes oferece uma interpretação, enquanto na Plaza Manuel Tolsá, na Cidade do México, com uma maioria de jovens participantes, outro significado emerge. Essa diversidade de interpretações reflete-se na maneira como

sua obra utiliza a contradição interna como ferramenta, deixando espaço para a subjetividade de cada performer em uma negociação constante.

A *Multitud*, tal como apresentada por Cubas, é um fenômeno efêmero que se contrapõe à institucionalização e à rigidez de uma partitura fixa. Em sua obra, a multidão não é apenas uma prática cênica, mas também uma prática política que desafia as estruturas estabelecidas, abrindo espaço para a experimentação e para a reflexão sobre o coletivo no espaço urbano e além.

Neste mesmo ano que conheço Cubas pessoalmente, e atravessado pelas experiências da diretora, tentei assimilar como diretor/encenador alguns elementos da autora em minha primeira direção em terras uruguaias *Caída Libre*⁷, que, e talvez, em algum momento podemos voltar neste tema.

Entrevista TAMARA CUBAS – IEMBA – Facultad de Artes – UDELAR – 2018(click para ouvir)



ROBERTO SUÁREZ

Chegamos a Roberto, fui até Roberto, e dali nos tornamos amigos, extrapolando outra fronteira entre pesquisador e artista!

Roberto é um desses tipos que quando você propõe em tomar um café, para passar a lomba do almoço e, ele te leva a tomar um whisky às 15:30 da tarde! Roberto Suárez é um bicho de teatro!

Roberto Suárez, nascido em 1970 em Montevideú, se define como um ator, diretor cênico, roteirista e cineasta multifacetado. Atualmente, Suárez é coordenador e diretor do Teatro Odeon em Montevideú e professor no Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay (INAU). No início dos anos 1990, ele fundou o Pequeno Teatro de Morondanga, dando início à sua carreira como diretor com a peça *Las fuentes del abismo* em 1992.

A década de 1990 foi marcada pelo surgimento de uma nova geração de criadores nas artes cênicas uruguaias, caracterizada por uma ruptura significativa com as práticas anteriores. O pesquisador uruguaio Roger Mirza (1992) identifica esse período como um divisor de águas, especialmente em relação às transformações que ocorreram após a ditadura dos anos 1980. Maria Esther Burgueño, em seu estudo de 1996, aprofunda essa

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=vOG056Fo910> acesso em 20/07/2024

análise ao destacar o surgimento de novos diretores cênicos como Sergio Blanco, Roberto Suárez, María Dodera, Ernesto Clavijo e Álvaro Ahunchain, que desempenharam papéis centrais na reconfiguração das artes cênicas no Uruguai durante essa época.

A importância deste marco temporal é fundamentada nas novas experiências estéticas criadas por estes diretores/dramaturgos/atores. Mas desde uma óptica uruguaia, o Diretor/Encenador é aquele que comanda todo processo de criação, sua figura central quase todas as decisões, estéticas e organizacionais; nesta pesquisa notamos claramente que esta geração de diretores dos anos 90 busca fugir de temas políticos, referentes aos anos de 1980, apropriando de outras esferas simbólicas e espaciais, como vemos nesta citação de Mirza:

la creación de un espacio simbólico, la superposición de tiempos, diálogos por momentos inconexos, la creación de un juego de tensiones entre el adentro del afuera frecuentemente invisible pero audible-, la subordinación de la acción a la atmósfera, el clima, la música, la iluminación y el gesto, en una estética de la fragmentación y la yuxtaposición que sustituyen la ilación narrativa y la causalidad. (MIRZA, 1992, p.185)

Os parágrafos seguintes aprofundarão essa análise, oferecendo exemplos que ilustram as características estéticas amplamente discutidas por Mirza. Nossa pesquisa de campo, que nos levou a encontrar Roberto Suárez em seu próprio espaço de criação, revela paralelos com o encontro que tivemos com Tamara Cubas. Partimos de questões sobre os marcos criativos e as práticas de composição de Suárez, conhecidas através de suas obras no Brasil. Ao interagir diretamente com ele, percebemos que o resultado de suas investigações é fruto de uma trajetória extensa, marcada por experimentações e muitos fracassos⁸, que foram progressivamente incorporados em obras subsequentes. Esse processo culminou na consolidação de uma estética singular e de uma expectativa pública que fazem de Suárez uma referência crucial no cenário artístico uruguaio.

Seria impossível nesta pesquisa detalhar todas as obras de Suárez, porém, deixamos aqui, em ordem cronológica, suas criações desde a primeira direção, em 1992:

- *Las Fuentes del Abismo*, 1992: diretor e dramaturgo;
- *Kapelusz*, 1994: diretor e dramaturgo;
- *Rococó Kitsch*, 1996: diretor e dramaturgo;

⁸ Refiro-me a fracassos relacionados a experimentos, tentativas e práticas que, em trabalhos anteriores, não foram bem-sucedidos ou não chegaram a ser levados à cena. O diretor, em produções subsequentes, revisita esses recursos e experimentos, buscando novas possibilidades para que possam ser mais eficazes ou explorados de forma mais aprofundada.

- *El bosque de Sasha*, 2000: diretor e dramaturgo;
- *La estrategia del comediante*, 2008: diretor e dramaturgo;
- *Bienvenidos a casa*, 2012: diretor e dramaturgo;
- *Chacabuco*, 2019-2020: diretor e dramaturgo.

Nesta pesquisa, dedicamo-nos a coletar vídeos, fotos, áudios e outros materiais que pudessem esclarecer os procedimentos criativos de Roberto Suárez. No entanto, o mais surpreendente – e, em certo sentido, inquietante – foi descobrir a escassez de registros relacionados às suas obras mais recentes. Suárez, com sua singularidade, parece ser notavelmente desatento ou até negligente em relação à documentação de seu trabalho anterior. Esse fenômeno, para nós, como pesquisadores, é tão curioso quanto desafiador. Compreender essa “negligência documental” exige mergulhar na mente de Suárez e entender sua visão única de como ver, dirigir e criar obras cênicas.

No meu caso, como pesquisador, a busca por respostas sobre a obra *Bienvenidos a casa*⁹ me levou a entrar em seu mundo, não apenas como observador, mas como participante. Para obter respostas diretamente de Suárez, precisei envolver-me em seu jogo, integrando-me ao seu coletivo e participando do processo de montagem de seu último espetáculo. Aos poucos, a aura de mistério que envolvia o processo criativo de *Bienvenidos a casa*¹⁰ foi se dissipando, à medida que me aproximava desse artista - diretor latino-americano. Estar presente nesse processo não só transformou minha função de pesquisador, mas também me levou a questionar meu próprio percurso acadêmico – e, por vezes, quase me fez seguir Suárez com o circo, sim por inúmeras vezes quase desisti de seguir com a escrita da tese e me instalar nas ruínas do Teatro Odeon.

O pesquisador esquartejado

O período que naveguei neste barco com Roberto Suárez deu-se de junho de 2018 até dezembro de 2019. Neste mesmo período, estava mergulhado em processos de

⁹ O argumento descreve o processo de criação da obra *Bem-vindo a casa*, que explora a relação entre o público e os atores através da "sympatheia", ou a conexão íntima entre espectador e cena. A obra é apresentada como uma tragicomédia com humor negro, que expõe a miséria e as características mais marcantes dos personagens, desafiando o espectador a refletir sobre seus julgamentos e percepções. *Bem-vindo a casa* se desenvolve ao longo de dois dias, com duas peças sobrepostas que devem ser vistas na ordem. O foco está na vivência compartilhada entre atores e público, questionando a realidade e a fantasia, e promovendo a cumplicidade e o prazer. A obra busca que o público se imerja em uma experiência festiva, sem predisposições intelectuais, concentrando-se na comunicação e na paixão dos atores.

criação, como *Caída Libre*, e começando a trilhar a criação de minha segunda direção no Uruguai, *La Última Noche*.

Estamos em junho de 2018. Faz frio. É início das temperaturas inverniais; é meu primeiro inverno no Uruguai. Todos me dizem que tenho que me preparar para julho, onde as temperaturas oscilam entre máxima de 12 graus para mínimas de 2 ou zero graus.

Estou dentro de um ônibus sentido ao Parque Centenário, onde se encontra a casa de Roberto Suárez. Não conheço Roberto pessoalmente, nossos contatos todos partiram de e-mails. Em 2015, quando assisti, na MIT, a obra 'Bienvenidos a casa', nunca imaginei que este dia me trairia para ESTE outro dia. Desde que cheguei ao Uruguai foram meses tentando buscar o contato de Suárez, até que um professor da EMAD, de modo clandestino e pedindo para não citar seu nome, me passou seu correio eletrônico. A mística que rodeia, pelo menos aqui no Uruguai, sobre Roberto é algo incrível.

É fabuloso como sua característica reservada e anárquica gera este tipo de especulação, e pequenas histórias em torno de sua personalidade e, principalmente, de modo de trabalho. Meu interesse em desvendar segredos sobre o diretor e seu processo de criação, a partir da obra 'Bienvenidos a casa', faz parte das perguntas que tenho em meu pequeno caderno, guardado em minha inseparável mochila. Outras fontes, mesmo estando aqui há quase sete meses, não pude encontrar, salvo algum artigo acadêmico e contos de admiradores artistas que fazem parte de meu círculo laboral.

Assim que desço do ônibus, atravesso a Avenida Itália e me encaminho a passos lentos, um pouco pelo vento que entrava pela jaqueta e esfriava terrivelmente meu corpo, outro pelo medo de estar tão próximo da casa do meu entrevistado.

Recorro ao meu velho Motorola, para certificar-me do endereço correto. Para frente ao número X, é aqui! Acendo um último cigarro, percebo pequenos tremores em minhas articulações das mãos; não é pelo frio, é por ansiedade. Conheço meu corpo e quando ele reage desta maneira. Toco o interfone, e uma voz grave, preponderante de garganta, me responde e pede para aguardar, que já vai abrir; curiosamente escuto ruídos por trás dessa voz, sons de brinquedos infantis, não me atrelo a isto e aguardo Roberto sair.

Através do vidro na parte central da porta de metal vejo uma silhueta aproximando-se: era Suárez. Me abre a porta, me chama pelo nome e diz que entremos, porque sua filha está dentro da casa. Ao entrar na casa de sua Suárez vejo um cômodo

de entrada grande, onde se vê da entrada a cozinha e uma porta que dá acesso a um quarto infantil. Logo a minha frente uma escada para um andar superior, possivelmente outro quarto ou banheiro.

Estou sentado em um sofá dois lugares, Suárez ao meu lado, em uma poltrona marrom; no piso, um monte de brinquedos e, cortando a grande sala unida à cozinha, passa Nina, filha de Suárez, com seu velotrol. Naquele momento Nina tinha uns 5 anos. Nina brinca pelo espaço, enquanto isso me acomodo, e Suárez observa e responde mensagens em seu celular. De modo brusco se levanta, pede para olhar por uns instantes Nina, que terá que ir até o portão de entrada novamente, porque chegou o caminhão de lenha. Fico ali, sentado, observando Nina que, por sinal, não dá bola para a minha presença e segue brincando.

Somente depois de acomodada a lenha Roberto se sentou, e disse: ‘ahora listo, empecemos, me diga lo que pretende de mi, como me conoció?’.

Suárez inverteu a entrevista, começando as perguntas. Achei ótimo que começamos assim, era um alívio, e me senti mais livre desde aquele momento.

Fausto: quem é Roberto Suarez?

Roberto: un bicho de teatro

F: que isso quer dizer?

R: que soy aquello que hablo y hago. Mesmo transitando por otros rincones, mi cabeza funciona 24 horas en favor del teatro.

F: Quando se deu conta que era isso que te instigava e transformou em um modo de vida?

R: Desde niño, de mi crianza. Viví muchos años con mi abuela y mis hermanas. La casa que vivíamos era algo llena de misterios, de voces, humedad, de cosas raras. Creo que desde ahí, algo me picó. Cargo conmigo espectros desde la época, obviamente, no os traigo en tiempo real todo el tiempo, son cosas que están en la piel, en la sensibilidad.

F: Quando assisti, em 2015, ‘Bienvenidos a casa’, em São Paulo, fiquei espantado. Algo ali me levou a repensar meu modo de atuar, de dirigir, de ver teatro. Como foi o processo de criação ou as inspirações que levaram a criação de ‘Bienvenidos’?

R: Mira... la función en San Pablo, fue nuestra última función.

F: Sério?

R: Si. Unos de los actores tuvo un problema personal, trancamos las funciones y le dimos de baja la obra. Justo en este momento, estaríamos para salir de gira por Europa, ya estaba todo arreglado, con pasajes, hoteles, todo, ¡todo!

F: Mas não seria possível, realizar uma substituição, e seguir com a obra?

R: No. No es lo mismo. No sería la misma obra, sería otra obra, sabes? No andamos con muletas. Es necesario, una organicidad, un lugar de fidelidad con los espectadores, no podemos poner una sombra donde hay un trozo de carne. Por lo menos para nosotros, trabajamos casi cinco años en el montaje, todo equipo se conocía muy bien, teníamos todos los mecanismos en nuestras manos, y esta cosa de sustituir, reemplazar otro organismo, es como cambiar un órgano vital, la pulsación sanguínea es otra. Por lo menos, así es mi modo en que trabajamos.

F: É algo que nunca tinha escutado de um coletivo, não parece um tanto quanto radical? Digo, tendo em vista a quantidade de coletivos e grupos que buscam ter estas oportunidades, e vocês escolheram não seguir?

R: Si. Elegimos esto. No es radical, es solo un modo nuestro de trabajo.



Divulgação de *Bienvenidos a casa*: Fonte: Revista Madrid, 2012.

*F: Roberto, quais caminhos, ou métodos você utilizou na criação e encenação de *Bienvenidos a casa*?*

*R: Mira... esto depende mucho, no hay un único modo de abordar. Para mi, todo parte de los actores que están conmigo y del momento socio cultural en que atraviesa el mundo, nuestras vidas. Creo que, en '*Bienvenidos a Casa*', no podría decir que fue una creación, totalmente nueva, todo venía de antes, hay cosas ahí que vienen después en '*Bosque de Sasha*', por ejemplo. Lo más noble en este trabajo es que podremos generar una suspensión temporal, en que los espectadores quedaron asombrados por los fantasmas y espectros de la dramaturgia y del espacio, lo cual fue parte fundamental de nuestro juego escénico.*

F: Sabiam que 'Bienvenidos' seria uma obra que romperia paradigmas estéticos não somente no Uruguai? Por exemplo, chegaram a ir para um dos maiores festivais brasileiros, coisa que é muito difícil de vermos com obras e dramaturgias em língua espanhola.

R: Si! Nuestro modo de trabajo plantea, en primer lugar, generar este riesgo entre nosotros: el colectivo. Luego de esto, de nos atrevernos a descubrir cuáles caminos la obra y nuestros deseos quieren llevarnos, empezamos a descubrir o oler posibles rompimientos de fronteras a partir de las presentaciones.

F: Mas, diga uma coisa, em 'Bienvenidos', quando a vi em São Paulo, o que mais me intrigou foi a intensidade dos diálogos, e no segundo dia, as revelações do lago B destes mesmos personagens, performers, que são revelados, como os bastidores.

R: Bueno, 'Bienvenidos a casa' es un juego, una posibilidad de juego, quizás un metalenguaje daquello que nosotros mismos somos y hacemos como oficio. Lo que logramos, creo yo, es que los actores, puedan bucear profundamente en ojos estados psicofísicos de cada personaje. Esto es lo que intensifica nuestra abordaje dramática.

F: Poderia contar um pouco mais sobre estes estados psicofísicos?

R: Es un modo de trabajo, quizás un método, aunque soy resistente a los métodos, porque ellos son muletillas para los actores. La actuación por estados es algo que vengo trabajando desde un lugar de riesgo, donde los actores, y en muchos talleres, me encontró con muchos bailarines también, que andan buscando esta otra conexión, entre la plástica corporal y la intensidad emocional. Mi trabajo propiamente dicho es conducir los actores para zonas poco exploradas de sus personalidades, esto no es memoria emotiva, o algo parecido, simplemente es la intensificación de cosas que están ahí, guardadas a tiempos, e cuando o sujeto se mete a entrar en la actuación, tiene que estar abierto o empezar a abrirse para que estas metafísicas invisibles, que los nomeo de estados emocionales, puedan dar soporte a sus personajes.

F: Você disse que não é um método, porém, para trabalhar com estes atores/bailarinos etc., você usa alguma dinâmica prática para conduzi-los a estas aberturas emocionais. Sendo que cada sujeito é totalmente diferente e tem tempos diferentes.

R: ¡Exacto! Por esto me encanta el tiempo, el tiempo del encuentro, por esto nuestros encuentros son largos, no para nosotros más que para los ojos del mercado. A esto no me importa un carajo, lo que busca es la potencia de verdad más íntima de mis compañeros de trabajo.

Neste momento da entrevista, Nina – filha de Roberto – cai e começa a chorar. Roberto vai até ela, coloca no colo, lhe dá água, de súbito volta com o rosto até mim, e diz:

R: Wacho, tienes ganas de seguir con la charla en otro local. Quizás muchas cosas que estamos hablando te sirvan para que veas en la práctica su funcionalidad. ¿Tienes ganas?

Com a queda de Nina, minha primeira entrevista com Suárez foi interrompida, mas, ao mesmo tempo, abriu-se outra porta. Roberto me convidou para acompanhá-lo no ensaio de sua nova montagem, que até aquele momento não sabia da existência.

Pedreiro e Pesquisador

No início deste tópico, em que mergulhamos na criação e nos procedimentos e estratégias de Roberto Suárez, como criador e diretor, mencionamos que existe uma espécie de mística ao redor de seu núcleo criativo. Suárez busca trabalhar com mistérios, com a suspensão e a quebra de expectativas do que está por vir. A mística, neste caso, é que toda uma classe teatral, com a qual já estava me familiarizando desde minha estadia na EMAD, como outras personalidades do meio cultural com quem também estava em constante contato, tinham a informação que Roberto e seu coletivo – Pequeno Teatro de Morondonga – estavam em processo de montagem de uma obra nova, e este processo já vinha de um período de três anos, aproximadamente. Se fizemos um cálculo, podemos dizer que este processo se iniciou logo após a última apresentação de *Bienvenidos a casa* em São Paulo (2015).

Os murmúrios e os buchichos a respeito da nova obra de Suárez faziam ecos misteriosos. Roberto sabia conduzir a expectativa dos seus espectadores, desde o processo de montagem, gerando curiosidade e, por que não, ansiedade nas expectativas.

Quando fui convidado por Suárez a acompanhar um dos ensaios do grupo, não tinha a mínima ideia do que poderia esperar. Me nutria de expectativas e, para mim era um prazer, porque estava dentro da casa de Roberto, com sua filha chorando e com um tremendo convite, que naquele momento, para esta pesquisa, seria um desdobramento fundamental para conhecer seu processo de criação em tempo real.

No táxi a caminho do lugar de ensaio, que até o momento era parte do mistério sobre a nova montagem de Roberto, já que ninguém sabia onde e o que os integrantes da Cia de Suárez andavam fazendo, pensava mil coisas, imagens. Roberto, ainda reverberando um pouco das perguntas da entrevista, quebra o silêncio no percurso: “*el*

único director brasileño que conozco, y no sé se anda ahora, es Antunes Filho. Lo vi hace muchos años, no aquí, pero no me acuerdo en qué lugar, algún festival, yo que sé.... Era una figura tremenda y la obra de una genialidad que nunca imaginé que había cosas así en Brasil”.

Roberto ainda falou algumas coisas que não tenho registrada na memória, sobre a obra que viu de Antunes; eu o escutava e olhava a cidade começando a escurecer. Outra vez Roberto se dirigiu a mim, e me fez uma proposta, ou melhor, compartilhou um segredo: uma mentira. *“Sabes, Fausto, tengo algo para ti hoy. Mira, haremos así, cuando llegamos al teatro, los otros compañeros van a preguntar quien sos. Les diré que sos mi primo, hijo de mi hermano Carmelo que fue a vivir a Brasil a estudiar teatro. Y que ahora está haciendo una investigación académica sobre el teatro uruguayo”.*

Claro! Entrei no jogo proposto por Roberto. Havia aproximadamente 5 horas que nos conhecíamos pessoalmente e já tinha conhecido sua casa, sua filha, vivido um pouquinho de sua intimidade, compartilhado um táxi, iria conhecer e ver o ensaio da nova e misteriosa obra que tanto era falada nas rodas culturais do Uruguai e, agora, por último estamos compartilhando uma mentira.

Quando descemos do táxi, Roberto tirou da mochila uma chave e caminhou em direção a um portão de metal enferrujado. A estrutura ao redor era uma espécie de muro em ruínas. Ali, naquele local em ruínas, era onde Suárez e seu coletivo estavam realizando sua nova obra. O local em anos remotos foi um teatro – *Teatro Odeon* –, que tinha sido incendiado e por mais de três décadas se desmoronava com o passar dos dias. À medida que entramos no lugar, com cuidado para não esbarrar e cair em pregos e pedaços de madeiras pelo chão, Roberto me relatava como chegaram a este lugar.

Em 2016, buscando um novo lugar para sua nova montagem, um amigo lhe indicou que no Mercado Livre estavam vendendo o terreno e as ruínas do antigo *Teatro Odeon* por 1\$ (dólar). Roberto pensando que era uma *estafa*, ou uma farsa, entrou em contato com os demais integrantes do coletivo e decidiram averiguar. Assim que tiveram mais informações, confirmaram que os donos do terreno eram pastores evangélicos de uma famosa rede de igrejas latino-americanas, e que realmente estavam querendo se “livrar” daquele espaço, já que para uma reforma, ou a construção de uma nova igreja, seria demasiadamente caro.

Por fim, compraram o terreno e daí começou a construção do “novo” *Teatro Odeon*, o que abrigaria o grupo de Suárez na nova montagem e na construção de um teatro com dimensões específicas para o espetáculo que estavam construindo.

Ruínas Odeon(*frontal*)



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2018.

Ruínas Odeon (*fundos*)



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2018.

Roberto Suárez centra suas produções na construção do espaço e na dramaturgia. Em *Bienvenidos a Casa* (2012), ele e seu coletivo criaram o Teatro La Gringa, integrando a edificação do espaço à encenação. Após o sucesso e várias temporadas, o coletivo desmontou o espaço, reforçando sua natureza nômade e transitória.

Após meu primeiro encontro com a equipe da obra de Suárez e a convicção de que eu realmente era parente de Roberto, fui acolhido sem muita desconfiança por todos. Nesse dia, que foi o meu primeiro, Roberto me chamou para um canto e perguntou se eu

poderia ser o sonoplasta do ensaio. Ter a oportunidade de estar presente, reproduzir as músicas solicitadas e testemunhar o treinamento peculiar em um espaço estreito e com mofo tomando pedaço por pedaço das paredes, situado na parte superior de uma antiga área de recepção do velho Teatro Odeon, aquilo foi um presente. Naquele momento, pela primeira vez, pude observar como Suárez conduzia o aquecimento inicial dos atores, enfocando desde o princípio as "*entradas por estados*" antes de começarem a trabalhar nas pequenas cenas que já estavam em andamento antes da minha chegada.

Nesta mesma noite, antes de me direcionar para a parada de ônibus e retornar para minha casa, Suárez, junto com outros companheiros do elenco, me pergunta se toparia ir assistir os ensaios e auxiliá-lo na assistência de direção. Não tinha respostas no momento, e teria que ver os horários, já que teria que estar disponível 5 dias da semana das 19hrs até as 23hrs - período de ensaios do coletivo.

Ensaio *Chacabuco*



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2018.

No dia seguinte, escrevi a Roberto aceitando o convite, porém dizendo que somente quatro dias da semana estaria disponível. Com a aceitação de estar presente nos bastidores da nova de Roberto, vi que era uma oportunidade de aprender desde dentro, de ver e presenciar como funcionava a estrutura deste coletivo tão singular.

Logo depois da primeira semana acompanhando os ensaios e orquestrando a parte musical dos mesmos, os atores iniciaram a construção de uma nova agenda, onde começaram a trabalhar na obra, ou seja, na construção da sala do espetáculo.

Em poucas semanas, vi que estava já totalmente submerso dentro do coletivo que exaustivamente criava uma nova obra entre as ruínas do *Teatro Odeon*, sua futura casa. Foi também neste período que se iniciaram as primeiras limpezas e trabalhos de construção na futura sala. As jornadas iniciavam – para todos que podiam chegar – às

17hs, para trabalhos de pedreiro e carpintaria¹¹. Logo, às 19hs, todos subiam para a salinha estreita e dava-se início aos ensaios.

Levantando o *Odeon*



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2018.

Suárez nas ruínas do *Odeon*



Roberto Suarez por Manuel Gainoni, 2018, Teatro Odeon.

Minha permanência como assistente de Roberto e ajudante de construção do *Odeon* me fez ver com outros olhos a construção cênica contemporânea uruguaia, literalmente a construção cênica: o *Pequeno Teatro de Morondanga*, criado, ensaiava uma obra e, ao mesmo tempo, construiu um teatro. Ver, sentir, presenciar tal acontecimento foi uma experiência que reverbera até os dias atuais; ao mesmo tempo, o tempo, o afeto e amor com que os pares de Suárez compraram a ideia e a tornaram deles também é algo singular e transgride qualquer tipo de experiência que eu tenha notícia como processo de criação de um coletivo cênico desde que iniciei meus trabalhos artísticos, em 2003.

¹¹ <https://photos.app.goo.gl/rXFxcyB7mMeke2ig9>.

Procedimentos - Ensaios

Os procedimentos de ensaios de Roberto Suárez são de fundamental importância para os saberes das artes da cena devido à sua abordagem intensa e imersiva, que valoriza a pureza do processo criativo e a concentração absoluta dos atores.

Os ensaios aconteciam diariamente, durante quatro horas seguidas, sem interrupções para discussões de produção, exceto em ocasiões especiais. Esse compromisso ininterrupto com o trabalho artístico demonstra a seriedade e a profundidade com que Suárez abordava a preparação teatral. A ausência de distrações permitia que os atores mergulhassem totalmente em seus personagens e nas dinâmicas da peça, favorecendo uma conexão mais autêntica e visceral com o material.

Ambiente de Trabalho:

Os ensaios de Suárez eram permeados por um ambiente que combinava descontração e intensidade. Entre muitas *puchos*¹², e pequenas garrafas de *Grappamiel* – bebida alcoólica típica do Uruguai –, os ensaios se dividiam do seguinte modo:

Esse equilíbrio entre momentos de descontração e trabalho intenso ajudava a criar uma atmosfera de camaradagem e confiança, essencial para o desenvolvimento artístico coletivo.

Quadro 1 – Procedimentos de Criação

Entradas e Estados	<p>As entradas, ou em espanhol <i>aperturas</i>, é um exercício de aquecimento criado por Suárez desde a preparação do elenco na obra <i>Bienvenidos a casa</i>, e que está até os dias atuais incorporado ao processo de criação do diretor. Podem ser executados com cinco ou mais performers ao mesmo tempo, ou simplesmente com um performer.</p> <p>O objetivo do jogo é criar um espaço onde os performers possam entrar em contato, desde uma proposta aparentemente simples, com estados psicofísicos. Suárez trabalha com duas camadas: <i>extrema alegria e nostalgia</i>.</p> <p>Existe uma dinâmica pré-estabelecida e comunicada aos performers antes de se iniciar.</p> <p>1: os performers devem permanecer fora de “cena”, ou seja, atrás de alguma cortina, porta ou camarim.</p> <p>2: Suárez solta uma música de “rock and roll” com volume muito alto, ainda com o cenário vazio.</p>
--------------------	---

¹² Cigarros em Português.

	<p>3: nos bastidores, antes da entrada, os performers são instruídos a entrarem no ritmo da canção, mesmo fora de cena.</p> <p>4: logo de alguns segundos que a música toma conta do espaço vazio, Suárez dispara com um grito o botão de start, que é o comando de entrada para os performers: <i>Adelante!</i></p> <p>5: a entrada deverá ser executada de imediato após o anúncio do diretor. Todos os performers se perfilam frente ao diretor e demais estudantes e elenco, olhando fixamente e com um sorriso escancarado no rosto. Roberto vai passando, do lado de fora, algumas recomendações, por exemplo: interiorizar a alegria, deixar que flua as emoções sem deixar o corpo conduzir o processo com gestos estereotipados de “alegria”; deixar com que os olhos sejam a ponte sensorial entre o que passa dentro do performer com a audiência externa.</p> <p>6: Suárez incita os performers a buscarem dentro desta redoma de estímulos – música, presencialidade indicada de alegria – uma espécie de empurrão para o exterior das emoções que a cada performers vá ocorrendo no momento, como estímulos exteriores, desde: “não dissimule, seja”, “cuidado para não desenhar as emoções no corpo, nas articulações, busque ser fiel ao estado que está em jogo”.</p> <p>7: a etapa seguinte é o momento de anexar o estado oposto ao da alegria, isto é, no auge da entrada, que podemos chamar de “Rock and Roll”, é indicada uma transição para o estado de “Nostalgia”. Tudo isto ocorre de maneira fluida e sem parar. A única mudança significativa é o estímulo musical, que se antes iniciava com AC/DC, agora vai para Adele.</p> <p>8: a música é um eventual ajudante externo para indicar o corpo, as memórias dos performers, a levar suas emoções ao estado indicado.</p> <p>9: a contra capa deste segundo estado, Nostalgia, é usada por Suárez como um portal a sentidos claramente opostos ao primeiro, sendo que neste caso a Nostalgia, ou a despedida de um dia feliz, ou de um encontro feliz, é o segredo interior que cada performer deverá criar internamente para si, para deixar-se atravessar pelo estado.</p> <p>10: em resumo, as “Entradas” possuem esta dinâmica; as nomeia Roberto um aquecimento emocional. Ademais, esta dinâmica, com os mesmos performers, é repetida inúmeras vezes, até que Suárez sinta que os performers estão preparados para iniciar um processo de trabalho do dia, desde a proposta mais específica dos estados.</p> <p>11: Roberto sempre propõe que esta dinâmica de trabalho é um jogo, e que cada performer busque o prazer em auto explorar-se e arriscar-se ir mais</p>
--	---

	profundo, mesmo não entendo de imediato a proposta.
Estado Interior e Contradição	<p>O artista intérprete deve deliberar sobre um estado interno, como mágoa, violência, alegria ou energias sexuais. Após a seleção, é crucial que ele se concentre intensamente na forma como esse "estado" influencia sua expressão física, permitindo que, a partir desse momento, o estado oriente as ações que se desdobram. Para Roberto, é o estado que comanda essas ações, gerando autenticidade e contradição.</p> <p>Frequentemente, optou-se por explorar o oposto do estado inicialmente escolhido. Isso ocorria especialmente quando era solicitada a apresentação de algum discurso, como quando o estado escolhido era raiva, mas o discurso (texto) deveria ser uma história infantil ou até mesmo uma narrativa sobre uma paisagem.</p> <p>Ao longo deste trabalho, observei que o método empregado tinha como objetivo principal fazer com que o intérprete transcendesse sua zona de conforto e literalidade, explorando novas perspectivas e possibilidades interpretativas.</p>
“No Matizar” ou Não desenhar com o corpo	<p>Desde a introdução do conceito de "estado" é essencial evitar a adição de gestos superficiais e desnecessários ao corpo. Em outras palavras, é crucial não permitir que o corpo seja codificado de forma artificial, desvinculando-se do "estado". Com frequência, ouvia a voz de Roberto alertando: "Não desenhe: seja!"</p> <p>A partitura física para Suárez não deve ser tratada como o foco primordial. Simultaneamente, o intérprete precisa possuir uma ampla consciência de suas capacidades físicas, permitindo que as vibrações resultantes do jogo psíquico dos estados fluam com naturalidade.</p>
Friso	<p>O intérprete deve ingressar no palco e manter-se imóvel, dirigindo o olhar para a plateia com o estado delineado. Por alguns momentos, ele deve ocupar esse espaço, permitindo que algo se desenrole, sem buscar persuadir ou encenar emoções.</p> <p>O passo seguinte desenrola-se de maneira gradual, à medida que pronuncia diálogos pertinentes à dramaturgia, no caso que esteja o coletivo trabalhando em uma determinada montagem.</p> <p>Ressalto que não somente são trabalhados textos, mas, também, ações específicas e relações entre os performers.</p>
<i>A la cancha</i>	Refere-se ao momento em que, de fato, encerra-se o aquecimento e o ensaio começará com base na obra em questão.
Conceito Geral	Neste resumo sobre a práticas de ensaios de Suárez percebe-se que a suspensão será mantida por meio de um "jogo camuflado", de modo que, em muitas circunstâncias, dados reais – autobiográficos – serão utilizados, buscando confundir o espectador.

Assim, o mistério e a surpresa tornam-se nossos fios condutores na encenação.

Fonte: Elaborado pelo autor.

PRÁTICA DE ESTADOS: <https://photos.app.goo.gl/Bc4burAoM6BT1XCT6>.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Trad. Davi Pessoa. Rio de Janeiro: Autêntica, 2015.

ARAUJO, Antonio Carlos da Silva. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese de doutorado apresentada na Universidade de São Paulo, pela Escola de Comunicação e Artes (ECA), 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Coelho Teixeira. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTEAGA, Mariana. **Úmbal**: La Multitud en Movimiento. Cidade do México: Editorial Planeta, 2018.

AUDIVERT, Pompeyo. **A potência do pensamento**. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Revista do Departamento de Psicologia – UFF, v. 18, n. 1, p. 11-28, 2006.

AUDIVERT, Pompeyo. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Iraci Poletti. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. AUDIVERT,

AUDIVERT, Pompeyo. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius Hicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2010.

AUDIVERT, Pompeyo. **O que resta de Auschwitz**. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Boitempo Editorial, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Trad. Michel Lahud. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad. Michel Lahud. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARTHES, Roland. **Cómo vivir juntos**: Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Ed. Siglo XXI, 2003.

BAUMGÄRTEL, Stephan. **O teatro da época do Big Brother**. Revista Caderno do Folias, n. 13, 2009.

- BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**. Direção e Curadoria geral de Solange Oliveira Farkas. Edições SESC-SP, 2010.
- BROOK, Peter. **La puerta abierta**: Reflexiones sobre la teatralidad y el teatro. Alba, Espanha, 1994.
- BURGUEÑO, Maria Ester. El espacio no convencional en el teatro uruguayo. In: MIRZA, Roger. **Situación del teatro uruguayo contemporáneo**. Banda Oriental: Montevideo, 1996.
- BURGUEÑO, Maria Ester. **Teatro y contracultura**: sumisión y desafío. Montevideo, Série Memoranda, ed. XXXIV, 2003.
- CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à história**. Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- CLURMAN, Harold. **La dirección teatral**. Grupo Editor Latinoamericano, Argentina, 1990.
- CUBAS, Tamara. **Tamara Cubas instala su Multitud en Fresno**. Revista Milenio. Guadalajara, México. Volume 21, p. 17-46, 2011.
- CUBAS, Tamara. **Corpo e Multidão**: Práticas Cênicas e Políticas. Montevideu: Editorial Trilce, 2019.
- CRUZ RODRÍGUEZ, Edwin. **Multitudes y Pueblos**: Una Aproximación desde la Teoría Política Contemporánea. Cidade do México: UNAM, 2016.
- DE MARINIS, M. **En busca del actor y del espectador**: Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- DUBATTI, Jorge. **El teatro jeroglífico**. Atuel. Buenos Aires, 2002.
- FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Revista Sala Preta, n. 8. São Paulo: USP, 2008.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Tradução: Diana Martin.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral** [recurso eletrônico]: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. Natal, RN: EDUFRN, 2016.
- HERAS, Guillermo. Búsquedas en Artes y Diseño. In: **Huellas**, n. 1, Mendoza, Argentina, 2001.
- KARTUN, Mauricio. **Narradores y dramaturgos**. Inteatro. Buenos Aires, 2002.
- LOUPPE, L. **Poética de la danza contemporánea**. Bruxelas, Bélgica: Contredanse, 2007.
- MACÍAS, Z. **El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea**. Bilbao, Espanha: Artesblai, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia de la percepción**. Trad. Donald A. Landes. Éditions Gallimard, Routledge, 1945.

MOUSSEAU, Chantal. **Agonística: Pensar o Mundo Politicamente**. São Paulo: Editora Autêntica, 2016.

NAJMANOVICH, Denise. **Mirar con nuevos ojos: nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo**. Editorial Biblos, 2008.

NASER, Lucía. La performance latinoamericana: sus estudios, sus representantes y sus presentantes desde Estados Unidos. In: REMEDI, G. **Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos: Horizontes y trayectorias críticas**. Montevideo, 2016.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. **Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império***. Rio de Janeiro: Record, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEVERONI, Gabriel. Ella y la Multitud: Entrevista con Tamara Cubas. **Caras y Caretas**, 29 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www.perrorabioso.com/node/2917>>. Acesso em: mar. de 2020.

PEVERONI, Gabriel. **Hacia un teatro de lo fantástico**. Brecha, v. 4, 1994.

PEVERONI, Gabriel. La joven guardia: entrevista a Roberto Suárez, Mariana Percovich, Alberto Rivero y Mario Ferreira. **Revista Posdata**, 2000, pp. 77-82.

PEVERONI, Gabriel. **Pesadillas en una casa abandonada**. Revista Posdata, 2000, pp. 100-105.

PIGNATARO, Jorge e CARBAJAL, Maria Rosa. **Diccionario del teatro uruguayo**. Montevideo: Cal y Canto, 2001.

PIGNATARO, Jorge. **Presencia, papel e importancia del director en el teatro uruguayo**.

ROLNIK, Suely. **O corpo Vibrátil de Lygia Clark**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>>. Acesso em: 12 de ago. de 2019.

SILVEIRA, Carolina. **Seminario sobre Metodológicas y Prácticas de Creación en Danza Contemporánea**. Editora Estuario, 2009.

SUÁREZ, Roberto. **Bienvenido a casa: Obra dos, Día dos**. (manuscrito cedido por el autor), 2012b.

SUÁREZ, Roberto. **Bienvenido a casa: Obra uno, Día uno**. (manuscrito cedido por el autor), 2012a.

SUÁREZ, Roberto. **La estrategia del comediante**. (manuscrito cedido por el autor), 2009.

VIRNO, Paolo. **Gramática da Multidão: Para uma Análise das Formas de Vida Contemporâneas**. São Paulo: Annablume, 2004.