

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Mi frontera vai nos atravessar – vivência intercultural e criação dramaturgica

Júnia Cristina Pereira
Marcos Machado Chaves
Karla Neves
Rossandra Cabreira

Para citar este artigo:

PEREIRA, Júnia Cristina; CHAVES, Marcos Machado; NEVES, Karla; CABREIRA, Rossandra. Mi frontera vai nos atravessar – vivência intercultural e criação dramaturgica.

Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e117

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Mi frontera vai nos atravessar – vivência intercultural e criação dramaturgíca¹

Júnia Cristina Pereira ²
Marcos Machado Chaves³
Karla Neves⁴
Rossandra Cabreira⁵

Resumo

Nesse artigo, será apresentado e discutido o processo de adaptação dramaturgíca que deu origem ao espetáculo *Era uma vez en la fronteira selvagem*. Será descrita parte do processo de criação cênica, composto de vivências interculturais, bem como de que forma o roteiro dramaturgíco adaptado incorporou essas vivências, transformadas em texto, inclusive, por meio de exercícios de escrita individual e coletiva, que trouxeram as contribuições dos(as) artistas da cena e de suas experiências com as línguas portuguesa, espanhola e indígena (kaiowá). Além disso, será discutida também a metodologia de criação compartilhada na qual as propostas dramaturgícas, cênicas e musicais influenciaram-se mutuamente.

Palavras-chave: Interculturalidade. Criação dramaturgíca. Diversidade linguística. Processo de criação compartilhada.

My border will cross us - intercultural experience and theatrical creation

Abstract

This work presents and discusses the dramaturgical adaptation process that gave rise to the play *Era uma vez en la fronteira selvagem*. The article describes will be described part of the theatrical creation process, shaped by intercultural experiences, and how the adapted theatrical script has incorporated these experiences, transformed into text, including through independent and collaborative writing exercises, which brought to the play contributions from theater artists and their experiences with Portuguese, Spanish and Indigenous languages (Kaiowá). Also explored, the shared creation method will be explored, in which dramaturgical, scenic, and musical proposals have influenced one another.

Keywords: Interculturality. Dramaturgical creation. Linguistic diversity. Shared creation process.

Mi frontera nos cruzará – vivencia intercultural y creación dramaturgíca

Resumen

En este artículo se presentará y discutirá el proceso de adaptación dramaturgíca que dio origen al espectáculo *Era una vez en la fronteira selvagem*. Se describirá parte del proceso de creación escénica, compuesto por vivencias interculturales, y cómo el guion dramaturgíco adaptado incorporó esas vivencias, transformadas en texto, incluso, mediante ejercicios de escritura individual y colectiva, que aportaron las contribuciones de los/las artistas de la escena y sus experiencias con las lenguas portuguesa, española e indígena (kaiowá). Además, se discutirá también la metodología de creación compartida en la cual las propuestas dramaturgícas, escénicas y musicales se influenciaron mutuamente.

Palabras clave: Interculturalidad. Creación dramaturgíca. Diversidad lingüística. Proceso de creación compartida.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Vitória Oliveira Lima. Bacharelado em Letras (português e linguística).

² Pós-doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestrado em Artes pela UFMG. Graduação – Licenciatura em Artes Cênicas e Bacharelado em Interpretação Teatral pela UFMG. Professora Adjunta atuando no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).  juniapereira@ufgd.edu.br
 <http://lattes.cnpq.br/0984467638051072>  <https://orcid.org/0000-0002-0007-3889>

³ Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Doutorado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduação em Música pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Professor Associado da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).  marcoschaves@ufgd.edu.br
 <http://lattes.cnpq.br/3979750863757284>  <https://orcid.org/0000-0003-1202-4977>

⁴ Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Especialização em Interdisciplinaridade em Artes e Ensino das Artes Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Graduação em Teatro pela UNESPAR. Fundadora e pesquisadora do Coletivo CLanDesTino, integrante do Orendive Teatro Intercultural. Diretora teatral, atriz, performer e professora.  karlanevesartes@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/0199295778203552>  <https://orcid.org/0009-0005-0737-6988>

⁵ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Mestrado em Educação e Territorialidade pela UFGD. Graduação - Licenciatura Intercultural Indígena Teko Arandu pela Faculdade Intercultural Indígena – pela UFGD. Professora de kaiowá, atriz, dramaturga e realizadora audiovisual.  rossandracobreiradasilva@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/5122825817590706>  <https://orcid.org/0000-0003-0870-1728>



Introdução

O Grupo *Orendive*⁶ *Teatro Intercultural* surgiu em Dourados, Mato Grosso do Sul, em 2017, a partir da criação do espetáculo/performance *Jaity Muro*⁷. Esse trabalho nasceu do desejo de uma criação artística intercultural e partiu das experiências pessoais com a cidade de Dourados de duas artistas – uma indígena, da etnia kaiowá; e a outra não indígena – as quais trouxeram para a construção da dramaturgia discursos advindos de diferentes vivências com o espaço urbano douradense e com o espaço da Reserva Indígena de Dourados⁸. Nesse primeiro trabalho do grupo, o processo de criação se iniciou com conversas, vivências e exercícios de escrita envolvendo as artistas. Parte desses registros se transformaram em texto dramaturgico:

Rossandra – Não sei se vocês já prestaram atenção, mas a gente fica muito calada. Quando a gente tá entre nós indígenas, a gente fala muito. Muito mesmo, só entre indígenas. Mas na cidade, tem medo de errar as palavras, medo de não entender nada que vocês estão falando. É difícil para nós fazer falar. Primeiro tem que ter confiança, pra depois falar. E tem outra coisa, que a gente pensa na nossa língua. A gente pensa na nossa língua, e aí para falar com vocês tem que fazer uma tradução, e não fica a mesma coisa (Cabreira; Neves; Pereira, 2022, p. 43).

O trecho acima, que é parte da dramaturgia de *Jaity Muro*, foi construído a partir do relato de Rossandra Cabreira, trazido durante vivências do processo de criação. No processo de convívio intercultural que resultou no espetáculo/performance, ainda que a diversidade linguística não fosse o tema central do trabalho, as questões presentes no texto acima, relacionadas à

⁶ Palavra que na língua kaiowá significa “nós juntos”.

⁷ *Jaity* é uma palavra que na língua kaiowá significa “derrubar” ou “derrubemos”, assim, “Jaity Muro”, título de um espetáculo teatral realizado em Dourados/MS desde 2017, pode ser traduzido por “derrubar o muro” ou “derrubemos o muro”. Entre 2017 e 2023, o espetáculo realizou doze apresentações e/ou temporadas em Mato Grosso do Sul, nas cidades de Dourados, Campo Grande, Ponta Porã e Bonito. O registro audiovisual do espetáculo, realizado em 2018, pode ser acessado pelo link: <https://vimeo.com/manage/videos/270182157>. A dramaturgia foi publicada pela Editora Javali em 2022.

⁸ Criada em 1917, sem respeitar o modo de vida tradicional e os territórios tradicionais dos povos originários, a Reserva Indígena de Dourados representou um projeto estatal de confinamento dos povos indígenas da região e a consequente liberação de território para a colonização. Atualmente, a Reserva encontra-se com superlotação, quase que totalmente desmatada e cercada pela cidade, e com vários problemas de infraestrutura, tais como falta de saneamento básico, dificuldade de acesso à água potável e a políticas públicas como, por exemplo, as de cultura, saúde e transporte.



dificuldade de falar em uma segunda língua e à imposição colonial do português como língua oficial, permearam as conversas entre as artistas e compuseram a dramaturgia como parte do que se configurou no espetáculo como “uma barreira, um muro. Muros estão em toda parte... podem ser concretos, simbólicos, agressivos, sutis, imateriais, concretos...” (Cabreira; Neves; Pereira, 2022, p. 29). Assim, o trabalho buscou tematizar as fronteiras entre pessoas indígenas e não indígenas em Dourados. Outra experiência com o preconceito linguístico foi mencionada no roteiro de *Jaity Muro*:

Júnia – [...] Então eu disse assim: “Professora, eu não entendi direito como é pra mim fazer...” A professora não deixou eu terminar a frase. Ela disse: “Pra mim fazer não! Você não é índia! Pra eu fazer! Mim não faz nada! Você está na Universidade!” Todos me olharam, eu fiquei vermelha de vergonha e até esqueci o que ia perguntar... (Cabreira; Neves; Pereira, 2022, p. 42-43).

O relato acima, também parte da dramaturgia, surgiu a partir da memória de Júnia Pereira. Enquanto Rossandra, indígena, vive a dificuldade de ter que se expressar em uma segunda língua, em seu próprio país; Júnia, não indígena, mesmo tendo o português como idioma materno, traz memórias do uso de uma variação linguística desprestigiada. As vivências não são equivalentes, mas guardam relação na medida em que as variações linguísticas do português brasileiro estão associadas, muitas vezes, à imposição do português como língua oficial e às transformações resultantes do uso da língua por diferentes grupos étnicos e sociais.

Em Dourados, há uma diversidade linguística muito grande. Além de muitas variações do português, há a presença muito forte do espanhol e da língua kaiowá. O espanhol se faz presente pela proximidade com o Paraguai, pois Dourados está situada a cerca de 120 km da cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero, que tem como idiomas oficiais o espanhol e o guarani. Além disso, entre 2018 e 2024, Dourados recebeu cerca de quatro mil migrantes e refugiados venezuelanos, tendo sido um dos maiores destinos de venezuelanos no Brasil nos últimos anos.

Em relação à língua kaiowá, além da proximidade com o guarani paraguaio devido à fronteira com Pedro Juan Caballero, temos a Reserva Indígena de Dourados, que conta com cerca de dezessete mil pessoas, entre guaranis, kaiowás



e terenas, na qual predominam os idiomas guarani e kaiowá. Na verdade, a cidade de Dourados foi construída em terras indígenas, e hoje a cidade está avançando cada vez mais sobre os limites da Reserva. Os muros já fazem parte da paisagem, muros que são construídos em volta da cidade, com medo de que os indígenas retomem a terra que lhes pertence. Esses muros, que inspiraram nosso trabalho *Jaity Muro*, também nos inspiram a falar sobre fronteira, pois os muros são as fronteiras do *tekoha*⁹ indígena.

Toda a diversidade linguística da população de Dourados, em lugar de ser valorizada pela sociedade local, muitas vezes é alvo de preconceito, e as pessoas falantes de espanhol, guarani e kaiowá acabam encontrando inúmeras barreiras no acesso a políticas públicas e a direitos básicos. A escola, que deveria promover o respeito e a valorização da diversidade, acaba reproduzindo o preconceito linguístico. De acordo com Marcos Bagno, existe o que se pode chamar de círculo vicioso do preconceito linguístico (Bagno,1999), formado a partir da união da gramática tradicional com os métodos tradicionais de ensino e os livros didáticos, além dos comandos paragramaticais, que seriam os manuais de redação, o jornalismo e a mídia como um todo.

Bagno centra sua análise no preconceito às variações linguísticas da língua portuguesa e aos seus falantes, cujas culturas são desprezadas no ambiente escolar e social. Mas, se isso acontece com as variações, mesmo quando os(as) falantes tem o português como língua materna, em grau maior ainda temos o preconceito com aqueles e aquelas, indígenas e migrantes, cujas línguas maternas não são o português e que, além de não terem a sua cultura e os seus conhecimentos valorizados nas escolas brasileiras, são obrigados(as) a se expressarem no ambiente escolar e social apenas em uma segunda língua, à qual precisam aprender “à força”, pois a escola muitas vezes não considera as necessidades desse público.

No caso das escolas indígenas, apesar da Constituição de 1988 já assegurar o direito à educação na língua materna, isso não está totalmente efetivado, pois temos um histórico de desvalorização das línguas indígenas nas comunidades,

⁹ Em língua kaiowá: lugar onde se vive, território tradicional.

que, antes da implantação da educação escolar indígena, eram proibidas de falar o idioma materno na escola. Atualmente, na Reserva Indígena de Dourados, existem sete escolas municipais e uma escola estadual de Educação Básica, e em todas há a disciplina de língua materna e cultura indígena, além da disciplina de Q.I.B. – Questão Indígena Brasileira. Há muitos(as) estudantes falantes da língua materna, e a escola busca valorizar isso, dando prioridade para que apresentem seus trabalhos em guarani e/ou kaiowá. Entretanto, é preciso considerar o preconceito com a língua e a cultura indígena que vigora no meio social como um todo, impactando diretamente nas práticas educacionais e sociais vivenciadas pelos(as) estudantes.

Pensando em intervir nessa realidade social, e dando continuidade à pesquisa em interculturalidade e criação artística iniciada com Jaity Muro, o grupo *Orendive Teatro Intercultural* realizou, em 2023, a montagem do segundo espetáculo do grupo: *Era uma vez en la frontera selvagem*¹⁰, dessa vez voltado ao público infantojuvenil e partindo de uma obra literária homônima, do escritor Douglas Diegues¹¹. Tal obra foi escolhida como ponto de partida para a criação por ser escrita em *portunhol selvagem*, espécie de interlíngua formada pela mistura do português brasileiro com o espanhol paraguaio e variações do guarani, além da influência de outras línguas. O *portunhol selvagem*, sem forma e norma gramatical fixas, é a língua na qual Diegues constrói sua literatura e que nos interessou pelo seu caráter lúdico e provocativo, mas também por refletir, com originalidade e inventividade, a diversidade cultural da fronteira sul-mato-grossense. Nas palavras

¹⁰ Ficha do espetáculo: Direção: Karla Neves | Elenco: Guilherme Godoy, Jadi Ribeiro, Maria Serafim, Odulio Gonçalves e Rossandra Cabreira | LIBRAS: Laryssa Durigon | Texto Original: Douglas Diegues | Adaptação dramaturgica: Júnia Pereira | Preparação Corporal: Denise Ortiz | Trilha Sonora Original, Preparação Vocal e Musical: Marcos Machado Chaves | Cenografia: Gil Esper e Raique Moura | Figurino: DesordemLab (Áurea Eu) | Maquiagem: Karla Neves | Iluminação: Gil Esper, Natali Portela e Rodrigo Bento | Registro audiovisual: Ricardo Zanella | Fotografia: Raique Moura | Produção: Júnia Pereira. O trabalho teve o patrocínio do Fundo de Investimentos Culturais do Estado de Mato Grosso do Sul, estreou em Ponta Porã em setembro de 2023 e também apresentou em Dourados, Corumbá e Campo Grande. Um registro audiovisual do espetáculo (outubro/2023) pode ser acessado pelo link: <https://youtu.be/nEvEAKIPjEE>.

¹¹ Douglas Diegues (1965), filho de pai brasileiro e mãe paraguaia, passou boa parte de sua vida em Ponta Porã/MS, na fronteira com a cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero. Um dos principais escritores e divulgadores do “portunhol selvagem”, é autor de diversos livros de poesia, tais como: *Dá Gusto Andar Desnudo por Estas Selvas* (Travessa dos Editores; Curitiba, PR, 2003); *Uma Flor na Solapa da Miséria* (Eloisa Cartonera, Buenos Aires, 2005); *El Astronauta Paraguayo*, (Yiyi Jambo, Asunción, 2007); *La Camaleoa*, (Yiyi Jambo, Asunción, 2008); *DD Erotikon & Salbaje*, (Felicita Cartonera, Asunción, 2009); *Sonetokuera en aleman, portuniol salvaje y guarani* (Mburukujarami kartonera, Luquelandia, Paraguay, 2009). *Era uma vez en la frontera selvagem* é o seu primeiro e único livro para crianças.



do autor:

El portunhol salvaje es la língua falada en la frontera du Brasil com el Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. [...] Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infancia. Es la lengua de mis abuelos (Diegues, 2016, p. 10).

Nosso objetivo, ao propor a adaptação de uma obra escrita em *portunhol selvagem* para a linguagem teatral e sua divulgação ao público infantojuvenil, foi contribuir para que crianças e jovens sul-mato-grossenses se sentissem representados ao ver o seu falar em cena, ressignificando positivamente estigmas relacionados à diversidade linguística, presentes no ambiente social e escolar.

Para realizar a adaptação dramática, optamos por partir da diversidade linguística e cultural presente no próprio grupo, de forma a construir uma dramaturgia que não somente transpusesse a obra literária para a cena, mas que expressasse as vivências do grupo de artistas, em sua diversidade étnica/racial, linguística e cultural, por meio de um processo de criação cênica compartilhada, no qual todo o grupo participou e contribuiu, junto a direção, a dramaturgia e a todos(as) os(as) outros(as) profissionais.

Processo de encenação, construção musical e adaptação dramática – de oficinas, atividades e (con)vivências à dramaturgia

Em nosso processo de criação, mesmo partindo de um texto já existente, a singularidade, as referências culturais e o lugar de fala de cada artista foram elementos considerados na criação do espetáculo, pois nos interessou justamente essa diversidade cultural e linguística do grupo de artistas. Apesar de ser o segundo trabalho do grupo, tivemos nesse projeto uma equipe muito maior, então era a primeira vez que iríamos trabalhar todos(as) juntos(as). Um grupo diverso, com diferentes bagagens e vivências culturais, sendo duas artistas: Rossandra Cabreira e Jádri Ribeiro, indígenas fluentes na língua kaiowá e um artista: Odúlio Gonçalves, fluente em espanhol e em guarani paraguaio.

Desde a concepção do projeto de montagem do espetáculo, a diretora Karla Neves propôs, em seu plano de encenação, incorporar todos os elementos de



construção do espetáculo nos encontros e ensaios, como a construção da dramaturgia, preparação corporal, preparação vocal, leituras, discussões sobre elementos da obra literária, experimentações, jogos dramáticos, jogos teatrais, improvisações, levantamento de ideias, memórias, imagens, referências, possibilidades para cenário, figurino, iluminação, sonoplastia e maquiagem. Assim, desde a origem, a encenação foi pensada de forma integrada a todas as etapas criativas, e em diálogo com todos(as) os(as) outros(as) profissionais, inclusive na construção de dramaturgia.

A encenação, por meio desses elementos de pesquisa e criação escolhidos, e, em diálogo com os(as) outros(as) profissionais envolvidos(as), possibilitou construir diversas narrativas: a narrativa corporal, narrativa sonora e narrativas sensoriais, durante o processo. Como alerta Boal, para as possibilidades da diversidade estética:

Paralelamente, temos que repudiar a ideia de que só com palavras se pensa, pois que pensamos também com sons e imagens, ainda que de forma subliminal, inconsciente, profunda! temos que repudiar a ideia de que existe uma só estética, soberana, a qual estamos submetidos – tal atitude seria nossa rendição ao Pensamento Único, à ditadura da palavra – que como sabemos, é ambígua (Boal, 2009, p.16).

A mistura das línguas: português, espanhol, guarani kaiowá, o *portunhol selvagem*, os animais e a fronteira apresentados na obra literária foram os pontos de interesse em comum entre o grupo na construção dessas narrativas. A imagem, o som e a palavra, propostos na metodologia do Teatro do Oprimido e incorporados pela direção, permearam os ensaios, por meio de exercícios, jogos e experimentações, possibilitando que a dramaturga Júnia Pereira obtivesse, em seu processo criativo com o grupo, contato com materiais de dramaturgia da cena: partituras corporais, sonorizações sem palavra, experimentações rítmicas e musicais que se tornaram elementos para a construção do roteiro dramático.

A direção trouxe propostas específicas advindas de sua pesquisa e do seu plano de encenação, tais como: pensar a encenação com público em todos os lugares, em formato de arena; possibilitar que a atuação tenha uma interação direta com o público, mas uma interação que não exponha o público ao constrangimento; a narração em cena. Tais propostas estruturaram

experimentações realizadas com o elenco, como, por exemplo, improvisações que utilizaram a narração ou exercícios de contação de história. Assim, o elenco foi experimentando estar em cena como personagem, artista e narrador, além de interagir com o público. Essa concepção de atuação e de relação com a plateia partiu da direção e alimentou a dramaturgia, que, depois, a partir da primeira proposta de roteiro, alimentou a direção. Essa troca aconteceu durante todo o processo.

Em relação ao processo de criação musical, o compositor e preparador musical Marcos Machado Chaves tomou as experiências sonoras do coletivo de artistas como ponto de partida. Sabemos que algumas pessoas compositoras defendem, de forma classista e/ou preconceituosa, que “a música para ser agradável precisa ter notas musicais, se não tiver dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, automaticamente [não é música]”¹² (Canal GNT, 2019). Desse pensamento, afastamo-nos com liberdade para potencializar criações que valorizam o som em vez do tom, em diálogo com Makis Solomos (2015) em suas pontuações a respeito da emergência do som na contemporaneidade: trata-se “de redefinir a música e de pensá-la, mais como som organizado [...] do que como combinatória de notas” (Solomos, 2015, p. 55). Assim, poeticamente, podemos dizer que, embora, há muito tempo nas vivências interculturais, nesse processo de criação, não desejamos apenas vivenciar as *notas musicais temperadas*¹³ – ao menos não temperadas em formatações coloniais, ou seja, não enquadradas em alturas específicas e tomadas como referências ou padrões fundamentais a serem reproduzidos.

O processo de criação musical mergulhou, sobretudo, nos trânsitos diversos do elenco conectados aos variados conhecimentos musicais formais, não formais e informais do grupo, em contato próximo com a diretora, que também participava dos exercícios que visavam descobrir materiais sonoros, e com a dramaturga, que propôs momentos cênicos na dramaturgia para explorarmos canções, bem como sugeriu letras em *portunhol selvagem* – valorizando as personalidades do coletivo – para trabalharmos, editarmos, acrescentarmos jogos e novas possibilidades a partir

¹² Pontuação elaborada por um compositor branco formado em música clássica que afirma que “O funk torna as pessoas mais imbecis” (2019), retirada de vídeo em colaboração do Canal GNT com o Quebrando o Tabu na série “Mude minha ideia”.

¹³ Na música, o Sistema Temperado de afinação divide uma oitava em doze semitons.



das vivências da preparação musical e vocal da montagem cênica. A presença de duas atrizes kaiowá e de um ator *brasiguaió* otimizou nossos desenvolvimentos das letras multilíngues das canções.

De acordo com Pereira (2018), existe uma relação entre os processos de criação dramaturgica compartilhada e a democratização da cena teatral, uma vez que houve, a partir do surgimento de metodologias de criação coletiva e colaborativa, uma mudança no *status* da dramaturgia:

meu lugar como dramaturga não é o lugar histórico do dramaturgo cujo texto precede, origina ou mesmo justifica o projeto de montagem, mas, ao contrário, foi somente graças à desconstrução dessas prerrogativas de autor e da democratização da autoria no contexto do teatro de grupo que minha escrita se fez possível. [...] o lugar do autor na dramaturgia clássica é sobretudo um lugar masculino e eurocêntrico, não somente por ser historicamente ocupado por homens, mas em especial pela suposição de um discurso “universal”, ao passo que meu lugar como autora foi possível a partir do momento em que atrizes puderam participar da autoria de espetáculos (Pereira, 2018, p. 135).

Assim, a criação dramaturgica compartilhada não diz respeito apenas a uma metodologia de criação artística, mas também a princípios éticos de organização do trabalho em grupo, tais como a dissolução das hierarquias, a horizontalidade das relações criativas, a interdisciplinaridade e a valorização das diversas individualidades e subjetividades.

Tais premissas estiveram presentes desde o primeiro encontro do grupo, no qual fizemos uma roda de conversa motivada pela pergunta: qual é sua fronteira ou qual sua experiência com fronteiras? Já nesse primeiro encontro, cada pessoa elaborou diferentes percepções relacionadas à ideia de fronteira, como sensação de não pertencimento ou não reconhecimento, dificuldade na interação social e dificuldade de acesso a direitos, políticas e espaços. Iniciamos ali a construção do nosso imaginário sobre fronteira, que iria se aprofundar nos meses seguintes.

Os encontros seguiram, com o cronograma de ensaios divididos em duas fases, sendo a primeira fase destinada à pesquisa e à experimentação cênica, musical e dramaturgica, e, a segunda fase, destinada ao aprofundamento e desenvolvimento do material criado, incluindo uma primeira proposta de roteiro dramaturgico. Na primeira fase, realizada entre janeiro e março de 2023, iniciamos

a preparação corporal, vocal e musical do elenco, jogos de integração, experimentações e improvisações. Diretora, preparadora corporal, preparador vocal e musical e dramaturga revezaram-se na condução das atividades, que se influenciaram mutuamente.

O trabalho vocal e musical partiu das trajetórias pessoais do elenco, acrescentou instrumentos musicais variados de acordo com o desejo musical do coletivo, experimentou percussões diversas e harmonias que partiam de vocalidades. Duas atrizes trouxeram suas vivências com instrumentos de cordas; também foram explorados jogos tonais – pois a emergência do som não implica a negação do sistema tonal, mas a não centralização e/ou hierarquia das notas musicais que pode existir em nossa sociedade, em contato com teorias musicais de tradição europeia. Nesse sentido, reivindicamos a liberdade criativa de deixar a afinação vocal “padrão” em segundo plano, reforçando a poética do cantar com o corpo todo em um grande jogo cênico-musical.

A direção do espetáculo foi fundamental no processo de criação compartilhada, pois, por fazer parte de todos os processos, era possível a ela acompanhar o surgimento do material cênico como um todo e propor jogos e exercícios que pudessem contribuir para a construção de narrativas que agregassem ao material dramático. Por exemplo, por estar presente junto a todos(as) os(as) profissionais, a direção podia utilizar elementos da preparação corporal para criar partituras corporais, com ou sem texto, acerca de como os animais se movimentam em grupo, e levar esses elementos para a construção de cena, como aconteceu na criação com o elenco fazendo experimentos com cenas de “matilha”. Tais criações, propostas pela direção a partir do trabalho de preparação corporal de Denise Ortiz, alimentaram a criação dramática e estão presentes no roteiro, na concepção e na estruturação das cenas.

Figura 1 - Registro da “matilha”, na cena 04. Foto: Raique Moura.
 Arquivo do grupo Orendive Teatro Intercultural.



Nesta figura, é possível visualizar um momento de uma cena criada, entre outros estímulos, a partir de um exercício de “matilha” trazido pela direção com base no trabalho da preparação corporal. O compartilhamento da criação entre os(as) diferentes profissionais proporcionou que o roteiro dramático incorporasse tais propostas, como vemos no trecho abaixo:

Odúlio/Cachorro: Yo voy contar una historia de espejo que aconteció na fronteira selvagem. Nessa história eu sou um jagua, el catchorrito Fubá que encontra o espejo de um parque abandonado.

Rossandra/Narradora: El catchorro Fubá era só mais um jagua piru de la fronteira. Jaguapiru é um cachorro magro.

Todes/Matilha: AUUUU

Maria/Narradora: Ele uivava para a lua, porque não tem lua tão bonita como a lua da fronteira

Todes/Matilha: AUUUU

Odúlio/Cachorro: Yo uivava também para avisar aos míos colegas aonde tem restos de comida en la calle: EJUUU¹⁴

Todes/Matilha: AUUUU (Pereira, 2023).

Em alguns momentos, a dramaturga conduziu atividades específicas,

¹⁴ Em língua kaiowá: vem/venha.

destinadas a favorecer e estimular a contribuição das diferentes subjetividades no roteiro dramático. Inspirados em ateliês de dramaturgia (Nicolete, 2013 e Souza, 2017), buscamos trazer para o grupo de artistas práticas de escrita em grupo, integradas aos jogos propostos pela direção e pela preparação corporal e vocal. Como disparadores para a escrita, em um primeiro momento, em lugar de partir da obra original a ser adaptada, a dramaturga trouxe para o grupo algumas canções¹⁵, as quais traziam referências culturais da América Latina e do Mato Grosso do Sul. O contato com as músicas se deu, primeiramente, a partir do movimento corporal: foi pedido ao grupo que se movimentasse com uma dança pessoal livre a partir dos estímulos musicais, e só depois é que foi dada maior atenção à letra e ao contexto das obras. Em seguida, cada participante escolheu a música de que mais gostou e, a partir dessas escolhas, foram propostas duas atividades: 1) prática de desenho: foi solicitado que desenhassem o espaço e as pessoas referentes àquela canção; 2) prática de escrita: cada participante escreveu a história das pessoas e personagens desenhados por outro(a) participante.

Essas primeiras atividades resultaram nas seguintes imagens: fronteira entre aldeia indígena e fazenda agropecuária; estrada que some no horizonte, sendo contemplada por crianças que vivem na beira da estrada; fronteira entre Brasil e Paraguai; águas de um rio vindas da boca de uma mulher; pessoa sozinha sonhando com música. Já nas histórias escritas, foram esboçados os seguintes personagens: criança indígena Pio, neta de rezadora; duas crianças indígenas: Kunhataí e Key; senhor Tortuga; Borbulha, uma bolha de ar do virtuoso rio Paraná; e o Grande Sonhador que se sentia pequeno. De todo esse material produzido, alguns elementos permaneceram no processo e foram se desenvolvendo, dando origem, por exemplo, à personagem Haie, uma criança indígena, que se tornou personagem do espetáculo e que não consta da obra original que foi adaptada. Desses desenhos, também permaneceu a imagem de uma longa estrada, um *tape puku*¹⁶, que acabou se tornando o cenário inicial do espetáculo e que também não consta da obra original. “*Peteí tape: uma estrada*” é uma frase que abre a primeira

¹⁵ As canções utilizadas foram: *Canción con Todos* (Mercedes Sosa), *Clandestino* (Manu Chao), *Koanguagua* (Bro Mcs) e *Cunhataiporã* (Tetê Spíndola).

¹⁶ Na língua kaiowá, *tape puku* significa caminho comprido.



fala do espetáculo e que foi retirada desse primeiro exercício de escrita.

Para além dessas contribuições específicas na dramaturgia final do espetáculo, esse exercício foi muito importante para estimular a criatividade do grupo e abrir espaço para a expressão e o compartilhamento das diferentes sensibilidades, de forma a iniciar a construção de um imaginário coletivo e estabelecer os princípios da criação compartilhada como base para a criação dramática.

Concomitantemente, junto a outros(as) profissionais, o grupo seguia pesquisando sobre suas fronteiras geográficas, físicas e sensíveis. A partir de uma proposta da diretora, cada pessoa do elenco trouxe um objeto ao qual atribuía um valor afetivo; então, o grupo conversou sobre a história de cada objeto, trazendo à tona muitas memórias. Os objetos não foram para a cena, mas possibilitaram acessar os sentimentos do grupo, e, a partir da relação com o objeto, foram construídas partituras corporais de movimentos e ritmo, gestos que abrangem esses sentimentos e sua relação com a fronteira sensível pessoal. A fronteira foi uma forma de expressar o sentimento que cada um sentia, naquele momento, de viver a personagem e de atravessar a barreira de preconceito, de luta e de dor. A fronteira transpassou a nossa alma, nosso ser e viver.

O trabalho musical seguiu com exercícios rítmicos propostos para as cenas e para a criação sonora/musical, explorando “o pulsar da música, a métrica e a marcação, sendo esta uma forte característica dos cantos kaiowá e guarani, geralmente sonorizados pelos bastões de ritmo de taquara e pelas maracas” (Chaves; Chamorro, 2019, p. 118). Dessa forma, incorporamos o *taquarusu*¹⁷ e a *maraka*¹⁸ em nossas músicas e, em liberdade criativa presente nas influências musicais de nossa fronteira geográfica, somamos ukuleles, violão, acordeom, metalofone, chocalhos, queixada, organizando um repertório musical da peça teatral, ou trilha sonora teatral, inédito, conectado à dramaturgia e que valoriza reverberações que perpassam o desejo sonoro do coletivo de artistas em poéticas musicais.

¹⁷ “Feito de uma haste do bambú giganteum que produz um som abafado de tambor” (Chamorro, 2015, p. 142).

¹⁸ “Pequena cabaça encabada em uma varinha curta com sementes duras no interior” (Chamorro, 2015, p. 142).

A interação com a cultura indígena não só perpassou a utilização de instrumentos tradicionais da música kaiowá, mas também trouxe elementos da cosmopercepção kaiowá, como o personagem *ka'i jara*¹⁹, uma divindade que foi incluída na dramaturgia. Na cena final, também foi feita menção ao sol e à lua: “La luna, a lua, jacy é redonda... El soleil, o sol, es amarillo como la pakowá²⁰” (Pereira, 2023, p. 20) – sendo o mito do sol e da lua um mito fundante da cultura tradicional kaiowá. Tais elementos surgiram de forma espontânea, trazidos pelas artistas kaiowá que fazem parte do grupo. As personagens Sy²¹ e Haie, indígenas, também surgiram dessa troca intercultural com as artistas. Sy é contadora de histórias, uma prática da cultura kaiowá e também da atriz que a interpreta.

Também foram propostos exercícios a partir da obra a ser adaptada. O texto original, de Douglas Diegues, traz sete histórias independentes²², todas protagonizadas por animais. O principal objetivo e desafio da adaptação dramática era encontrar uma ligação entre as diferentes histórias, o que, desde o início, intuímos que seria dado pelo contexto de narração das histórias. Precisávamos, então, criar um contexto narrativo para, a partir dele, compartilhar as histórias com o público. Desejamos que essa contextualização fosse determinada pelo lugar de fala do grupo e que refletisse as vivências do processo criativo.

Assim, ao ler as histórias da obra original com os(as) artistas, nunca procuramos nos aprofundar no contexto original de produção, nas motivações do autor, ou no que, supostamente, o autor “queria dizer”. Ao contrário, inspirados no procedimento de apreciação do ateliê de dramaturgia (Nicolete, 2013), no qual a leitura sensorial de obras de artes visuais é um disparador para a escrita, orientamos, na leitura coletiva que fizemos de cada história, que cada pessoa registrasse suas impressões e percepções sensoriais, tais como imagens, cheiros, cores, texturas, etc., provocadas pela leitura da história; além de que registrassem

¹⁹ Na língua kaiowá: dono-protetor(jara) dos macacos(ka'i), espécie de divindade. Na cosmopercepção kaiowá, todas as coisas que existem têm seu dono-protetor.

²⁰ Na língua kaiowá: banana.

²¹ Na língua kaiowá: mãe.

²² As histórias são intituladas: *El Sapo de All Star*; *La Casa de Los Espejos*; *Los Macacos Voladores*; *Cine Guaraní*; *Macacos Paraguayos*; *La Danza del Tamanduá*; e *La Forma de La Banana*.



memórias, imagens e informações que vieram à mente durante a leitura.

Então, era feito o compartilhamento dos registros, gerando um banco de informações coletivo acerca de cada história, advindo da apreciação individual. Posteriormente, cada pessoa foi convidada a apresentar ao grupo uma cena, partindo desse imaginário coletivo levantado. Tudo isso foi material para produção da proposta de adaptação, e diversos trechos de falas produzidas pelo elenco nessas cenas foram aproveitados na redação da dramaturgia, ainda que com modificações.

Antes de proceder à redação da primeira proposta dramática, pedimos ao elenco que nos escrevesse uma lista de três desejos, sendo: 1) o que eu gostaria de fazer em cada história; 2) o que eu gostaria de fazer em cena; 3) o que eu gostaria que outra pessoa do elenco fizesse. Essa lista também foi considerada na elaboração da adaptação dramática. Para a atriz Maria Serafim, receber a proposta de roteiro com elementos advindos das escritas, vivências e desejos do grupo foi algo que surpreendeu positivamente:

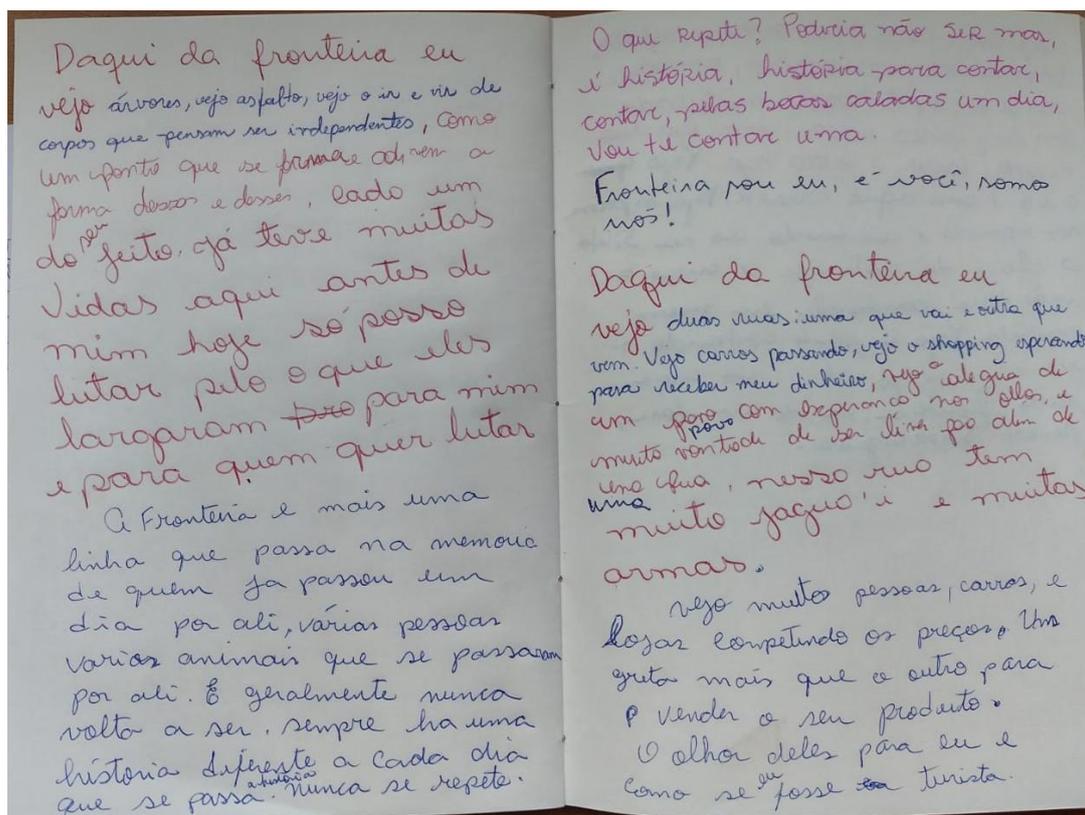
foi muito gostoso ver que [o roteiro dramático] foi criado através das nossas *vibes*, assim, sabe, baseado na maior parte das nossas vivências também e baseado também no livro, claro, só que a gente trouxe muito da gente pro roteiro e isso é muito gostoso, tem a nossa verdade, tem a nossa vivência, e isso [...] me aqueceu o coração porque foi algo novo pra mim [...] você incluiu muito da gente no roteiro e a nossa infância, você trouxe isso de volta pra gente, é um negócio muito louco, desde o começo do trabalho até aqui, eu vejo que eu me identifico muito com algumas coisas, e me vejo ali naquele roteiro [...] desde criança eu sempre quis ser *Power Ranger* e, mesmo não tendo no livro isso veio pro roteiro e é uma realização de sonho (Serafim, 2023).

É interessante destacar que, em todo o processo, fomos construindo a nossa ideia de fronteira, que começou a existir antes das palavras do roteiro dramático, em elementos como imagens, sons da fronteira, a fronteira sensível, etc. As palavras que atravessam essas fronteiras apareceram na construção de elementos de composição cênica de forma progressiva, e as palavras registradas no roteiro dramático são apenas uma parte registrável do que constitui a cena, não a parte principal ou única. Trazemos aqui uma reflexão de Boal sobre a necessidade de uma estética que atravesse as múltiplas narrativas.

Arte não é adorno, palavra não é absoluta, som não é ruído, e as imagens falam, convencem e dominam. A estes três poderes – Palavra, Som e Imagem – não podemos renunciar, sob pena de renunciarmos à nossa condição humana (Boal, 2009, p. 22).

Para compor com o material cênico já levantado, lançamos mão de procedimentos de escrita criativa focados em produzir contribuições específicas do elenco para a dramaturgia, como o exercício de escrita coletiva “Daqui da fronteira eu vejo”, que consistiu em pedir para uma pessoa do grupo dar seguimento à frase inicial “Daqui da fronteira eu vejo”; passando o texto em seguida para outra pessoa do grupo; que por sua vez dá sequência à contribuição da pessoa anterior; e assim por diante. O resultado desse exercício encontra-se na figura a seguir:

Figura 2 – Exercício de escrita coletiva “Daqui da fronteira eu vejo”
 Arquivo do grupo Orendive Teatro Intercultural



Parte do material produzido nesse exercício foi incorporado na dramaturgia, com modificações. Além disso, fizemos uma produção de escrita individual, a qual foi em grande parte incorporada na dramaturgia e que trouxe para a cena um

caráter performativo (Araujo, 2008). Isso pois estabeleceu um momento cênico no qual se interrompe a narração e representação das histórias para que as(os) artistas, performando a si mesmas(os), compartilhem com o público depoimentos pessoais. O exercício dramático consistiu em uma produção individual que desse seguimento à frase “A minha fronteira é”, o que deu origem a um trecho que desvelou ideias de fronteiras. Quando esse trecho da dramaturgia foi sistematizado e proposto pela dramaturga, a cena roteirizada já existia como repertório de imagens e ações, de forma que o roteiro se integrou à criação cênica que já existia e da qual ele próprio roteiro nasceu. Além disso, a chegada do roteiro não significou o término da criação, pois novos elementos foram surgindo nos ensaios e foram sendo incorporados, como a música “Mi frontera”, escrita em português, espanhol e guarani kaiowá, para aquele momento sensível da cena.

Música 03 – Mi frontera

Mi frontera
Onde está?
El caminho?
El lugar?
Xe koty
Nhandereko rasa
Mi frontera
Vai nos atravessar
(Pereira, 2023).

A dramaturgia da cena não é composta apenas de palavras, pois existem coisas que não podem ser faladas e nem explicadas, mas podem ser sentidas em um gesto, em uma fala, em um olhar. Assim, a construção dramática dessa cena é bastante significativa e representativa do processo de criação compartilhada, pois surgiu de uma pesquisa e vivência coletiva e de um exercício de escrita individual proposto ao grupo pela dramaturga. Além disso, a cena já tinha forma cênica a partir de partituras e desenhos de cena elaborados pelo elenco junto à direção e à preparação corporal, e foi aprimorada a partir de uma criação musical proposta pelo compositor/preparador vocal e musical.

Nas figuras a seguir, podemos visualizar algumas composições corporais no espaço características dessa cena, que trouxeram para o espetáculo um tempo dilatado e contemplativo, em contraste com o dinamismo e o ritmo rápido que domina a maior parte do espetáculo:

Figura 3 – Atriz toca e canta a canção *Mi frontera*, em cena do espetáculo.
 Foto: Raique Moura. Arquivo do grupo Orendive Teatro Intercultural.



Figura 4 – Em ritmo lento, atriz e ator cruzam o espaço em partitura com taquaras.
 Foto: Raique Moura. Arquivo do grupo Orendive Teatro Intercultural.



Figura 5 - Em ritmo lento, atores cruzam o espaço, em cena do espetáculo.
Foto: Raique Moura. Arquivo do grupo Orendive Teatro Intercultural.



Em relação à inserção de depoimentos individuais na dramaturgia, destacamos a seguir a avaliação de duas pessoas do elenco. Para Odúlio Gonçalves, tal inserção foi motivo de orgulho pela afirmação da sua identidade fronteiriça em cena:

pra mim é mais um motivo de tá falando aquilo de uma forma que pra mim é muito orgulhoso, sabe, eu tô muito orgulhoso de tá falando aquilo. Porque acho que simboliza muito daquilo que eu já vivenciei, daquilo que eu trago, e daquilo que realmente é lá (...) falar sobre os meus ancestrais, falar sobre a minha força, falar sobre de onde eu vim, e falar sobre minha terra também que eu acho que é uma coisa muito importante (Gonçalves, 2023).

Já a atriz Jádri Ribeiro, além do aspecto de afirmação de sua identidade, destacou justamente o caráter performativo da cena, o fato de não estar representando naquele momento, mas poder compartilhar com o público a partir de sua presença política em cena:

a parte mais legal, assim, do texto, são as partes que eu posso reforçar que eu sou indígena, tipo, que eu tô aqui, e isso é muito massa porque quando eu falo isso é uma coisa de certeza, é eu que tô falando, tipo, é a Jádri mesmo brigando, sabe? Sendo, politicamente (Ribeiro, 2023).

Importante ressaltar que esses exercícios de produção escrita mais direcionados foram realizados em um período de culminância de um processo de



amadurecimento das reflexões sobre fronteiras, de maneira que pudessem captar o imaginário coletivo resultante de todo o processo criativo que estava sendo conduzido. Além disso, havíamos construído em nossos encontros até aquele momento um ambiente seguro para a expressão das individualidades, a partir da integração do grupo e da construção de um coletivo de trabalho permeado pela confiança. A seguir, falaremos um pouco mais sobre esse processo de convivência coletiva.

(Con)vivências interculturais e interdisciplinares

Durante o processo de criação dramática compartilhada, existem procedimentos de criação que são intencionais e programados; e existe algo que se passa no grupo que não é possível prever ou controlar o seu curso, mas que se torna fundamental para a criação: trata-se da convivência e do relacionamento entre as pessoas. Esses dois constroem laços e criam intimidade, formando, na melhor das hipóteses, um coletivo de trabalho, no qual as pessoas se sentem seguras e acolhidas para se expressarem e cooperarem na construção da obra teatral.

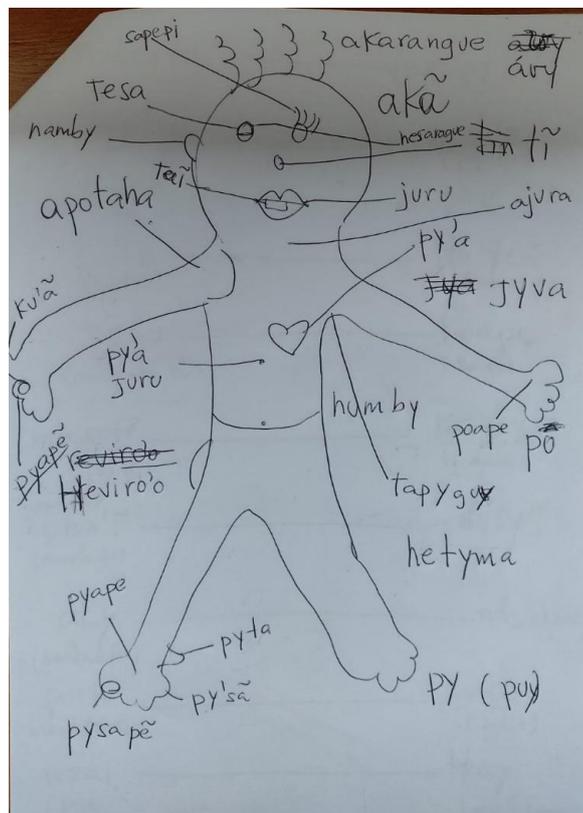
Assim, valorizamos muito os momentos de ócio juntos(as), os intervalos entre as atividades na sala de ensaio, as conversas livres, o compartilhar de um café ou um chá, de um pedaço de bolo ou de pão. Tudo isso é fundamental para que possamos ser o que somos: um grupo de teatro. Nesse processo de convivência, de forma espontânea, foram surgindo trocas em torno do idioma kaiowá. Por parte dos(as) artistas não indígenas, havia muita curiosidade em conhecer mais palavras na língua kaiowá; e havia curiosidade entre as artistas kaiowá e o artista fronteiriço em conhecer mais das diferenças e semelhanças entre o guarani paraguaio e o guarani kaiowá. Entre um gole de café e outro, começaram a surgir perguntas envolvendo palavras obscenas, e as respostas chegavam sempre com sussurros seguidos de gargalhadas. Aos poucos, o grupo já se cumprimentava com as expressões *cherevi* e *nderevi*²³, entre outras surgidas nessas trocas interculturais informais. A nossa ideia de fronteira foi sendo construída pela nossa convivência.

²³ Em língua kaiowá: meu cu e seu cu.

A partir da observação dessas interações, a dramaturga propôs um exercício chamado “feira de palavras”, que foi feito algumas vezes durante o período de ensaios. Em um primeiro momento, o grupo se dividia entre vendedores(as) e compradores(as) de uma feira, e os(as) vendedores(as) tinham que oferecer algumas palavras à venda, palavras que tivessem um valor especial ou uma particularidade em relação à sua origem e história. Já os(as) compradores(as) poderiam conhecer todas as palavras, mas só poderiam comprar três. Durante a dinâmica, todas as pessoas exerciam os papéis de vendedores(as) e de compradores(as). Posteriormente, as palavras compradas deveriam ser usadas em jogos coletivos ou para contar uma história ao grupo.

A partir dessas atividades, fomos sentindo a necessidade de nos aprofundar um pouco mais na língua kaiowá. Assim, a artista Rossandra Cabreira, que também é professora de kaiowá, ofertou-nos algumas aulas de um curso básico, nas quais pudemos ampliar um pouco mais o nosso repertório. Na figura a seguir, temos o registro de um material produzido durante essas aulas, na qual aprendemos as partes do corpo:

Figura 6 – Partes do corpo em kaiowá – registro de estudo coletivo.
 Arquivo do Grupo Orendive Teatro Intercultural.



O grupo aprendeu a falar um pouco o kaiowá; a aula de kaiowá foi muito boa para todos(as). As partes do corpo foram as palavras que mais ficaram gravadas. A partir de todas essas trocas linguísticas e interculturais, fomentadas pelas aulas de guarani e pelas feiras de palavras, produzimos uma adaptação dramaturgica que trouxe uma presença muito maior da língua kaiowá do que o que a obra original já propunha com o guarani. No desejo de se comunicar e de aprender palavras do universo linguístico do outro, o grupo foi construindo o seu próprio *portunhol selvagem*, distinto do presente na obra original. O *portunhol selvagem* se revelou sobretudo nas músicas, cujas letras foram construídas a partir de exercícios de escrita desdobrados da feira de palavras e das aulas de guarani. Para o ator Guilherme Godoy, a construção da dramaturgia esteve relacionada à construção de um falar comum, a partir da mistura das línguas:

E eu acho que, assim, no processo da peça, o que mais tá agregando pra mim mesmo – não é nem aprender espanhol ou aprender guarani – mas conseguir realmente fazer esse portunhol selvagem entendível, entender o que está se dizendo a partir dessa mistura das línguas. Não necessariamente a gente sabe todos os significados de todas as palavras ou tudo certinho a tradução, mas dentro do contexto todo faz sentido, você consegue entender o que tá acontecendo, o que tá sendo dito, e isso vem muito com a dramaturgia (Godoy, 2023).

A partir de todas essas vivências, ocorridas entre janeiro e março de 2023, e após uma pausa devido à licença maternidade da dramaturga, foi elaborada uma proposta de roteiro dramaturgico e entregue ao grupo no mês de junho, quando o grupo retornou aos ensaios. A partir dessa proposta, direção e elenco deram seguimento às experimentações cênicas, com toda a equipe do espetáculo, e o texto continuou em processo de revisão até agosto de 2023, quando, então, finalizamos a versão “final”. Em verdade, o texto de uma peça é sempre vivo e nunca termina, mas formalmente estabelecemos essa data, sabendo que as modificações continuam e continuarão ocorrendo ao longo das temporadas.

Considerações finais

A vivência intercultural é uma premissa do grupo, que foi criado justamente para integrar pessoas indígenas e não indígenas na criação cênica, no contexto de



Dourados, Mato Grosso do Sul. Nos dois espetáculos em repertório, existe uma mesma música e que deu nome ao grupo. A letra da música diz “Eju javy’a orendive”²⁴ e sintetiza o espírito de troca e de convivência que o grupo deseja cultivar. Historicamente, o teatro foi utilizado como instrumento de colonização e catequização dos povos indígenas. Entretanto, hoje, artistas indígenas utilizam o teatro para mostrar sua cultura, sua luta e sua resistência. Em nosso grupo, buscamos construir uma metodologia decolonial, ao propor uma relação intercultural horizontal e sem hierarquias, no âmbito da convivência e da criação artística.

Em *Era uma vez en la frontera selvagem*, voltamo-nos para a diversidade linguística como foco de nossa pesquisa artística, considerando nossa implicação como sujeitos(as) dessa pesquisa, trabalhando sobre nós mesmos e entre nós, em nossas relações. Assim, não nos interessava diretamente a diversidade linguística de nossa região em geral ou aquela proposta pelo autor em sua obra, mas sim acessar essas complexidades a partir do que somos e do que construímos coletivamente. Nessa perspectiva, a relação com a língua e a cultura kaiowá foi um diferencial de nosso trabalho, e as inspirações na música e na cosmopercepção kaiowá bem como os estudos da língua foram elementos que surgiram da nossa convivência com as artistas kaiowá, no interior do grupo.

No processo de convivência, fomos criando, a partir do lugar de fala de cada artista, e de nossas vivências coletivas, um imaginário sobre fronteira, a partir do qual fomos estruturando a adaptação dramática, em diálogo com as proposições da direção, da música e de todos(as) os(as) outros(as) profissionais envolvidos. Assim, as concepções da direção sobre espacialidade e atuação, além da não centralidade da palavra na produção de sentido e as concepções da criação musical de recusa à limitação do sistema tonal e do paradigma da afinação em prol da valorização da subjetividade e da singularidade foram elementos que estruturaram a proposição dramática, que também se alimentou, sobretudo, da participação do elenco, seja em exercícios de leitura comentada, exercícios de desenho e escrita e jogos cênicos estruturados, seja no fluir da convivência diária

²⁴ Em língua kaiowá: Vem ser feliz com a gente.



que trouxe brincadeiras e inspirou outros jogos, além das aulas de kaiowá.

A partir de todo esse processo de criação compartilhada, fomos construindo a nossa adaptação dramática, encontrando um lugar de fala coletivo a partir do qual traríamos à cena o texto de Douglas Diegues, já modificado por nossas inserções de textos, músicas e personagens. Nosso mergulho e nosso envolvimento na ideia de fronteira foram tão grandes que chegamos a criar uma cena específica para compartilhar os nossos depoimentos pessoais acerca do que despertou em nós o processo criativo.

De acordo com o Dicionário do Teatro Brasileiro:

durante os ensaios a adaptação sofre cortes, acréscimos, modificações enfim, que nascem das intervenções dos atores e principalmente do encenador [...] o que caracteriza a adaptação é a extrema liberdade que tem o adaptador em relação ao texto original (Guinsburg; Faria; Lima, 2006, p. 17).

Utilizamos essa liberdade para expressar a *joparaguasu*²⁵, que é como os autores se entendem como grupo, para atravessar nossas fronteiras pessoais e as fronteiras entre encenação, dramaturgia, criação musical, atuação e outras áreas da criação teatral. Recriamos as histórias, misturamos nossas narrativas, transformamos memórias em estética e em construção de afetos, oferecendo ao público possibilidades diversas de sensações.

Referências

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 253–258, 2008. Acesso em: 8 jul. 2024.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CABREIRA, Rossandra; NEVES, Karla; PEREIRA, Júnia. *Jaity Muro*. Trad. Rossandra Cabreira; Prefácio de Graciela Chamorro. Belo Horizonte: Editora Javali, 2022.

²⁵ Em língua kaiowá: grande mistura.



CANAL GNT. *Você concorda com o Lord Vinheteiro sobre o funk? Mude Minha Ideia.* Quebrando o Tabu. YouTube, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A_OE2qq1VZs Acesso em: 26 out. 2020.

CHAMORRO, Graciela. *História Kaiowá: das origens aos desafios contemporâneos.* São Bernardo do Campo: Nhanduti Editora, 2015.

CHAVES, Marcos; CHAMORRO, Graciela. O pulso Guarani e Kaiowá como mediador em estudos musicais. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE PESQUISA EM SONORIDADES, 1., 2019, Universidade Federal de Santa Catarina. Anais (Resumos): *Poderes do Som.* E-book, 2019, p. 117-118.

DIEGUES, Douglas. *Era uma vez en la frontera selvagem.* Apresentação por Xico Sá; Ilustrações de Ricardo Costa. São Paulo: Edições Barbatana, 2019.

DIEGUES, Douglas. *Portunhol salvage.* In: PEREIRA, Diana A. et al (Org.). *Paisaje trifonteirizo: Antologia Ciudad del Este.* Foz do Iguaçu: Tereré Cartonera, 2016.

GODOY, Guilherme. Avaliação oral do processo de criação dramaturgica. Dourados, 12 de agosto de 2023.

GONÇALVES, Odúlio. Avaliação oral do processo de criação dramaturgica. Dourados, 12 de agosto de 2023.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.* São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

NICOLETE, Adélia. *Ateliês de Dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais – texto – cena.* 2013. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PEREIRA, Júnia Cristina. *Era uma vez en la frontera selvagem: adaptação dramaturgica da obra homônima de Douglas Diegues, a partir de processo criativo com o Orendive Teatro Intercultural.* Manuscrito não publicado. Dourados, abril a agosto de 2023.

PEREIRA, Júnia Cristina. A particularidade em cena: o lugar da atriz/dramaturga no teatro. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 127–141, 2018. Acesso em: 9 set. 2024.

RIBEIRO, Jadi. Avaliação oral do processo de criação dramaturgica. Dourados, 12 de agosto de 2023.

SERAFIM, Maria. Avaliação oral do processo de criação dramaturgica. Dourados, 12 de agosto de 2023.



SOLOMOS, Makis. Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução. ARJ – Art Research Journal: *Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 54–68, 2015. Acesso em: 9 set. 2024.

SOUZA, Vinícius. Escrever no labirinto: formação em dramaturgia na pós modernidade. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

Recebido em: 09/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024