

[NA COORDENAÇÃO DE GRANDE CORO]

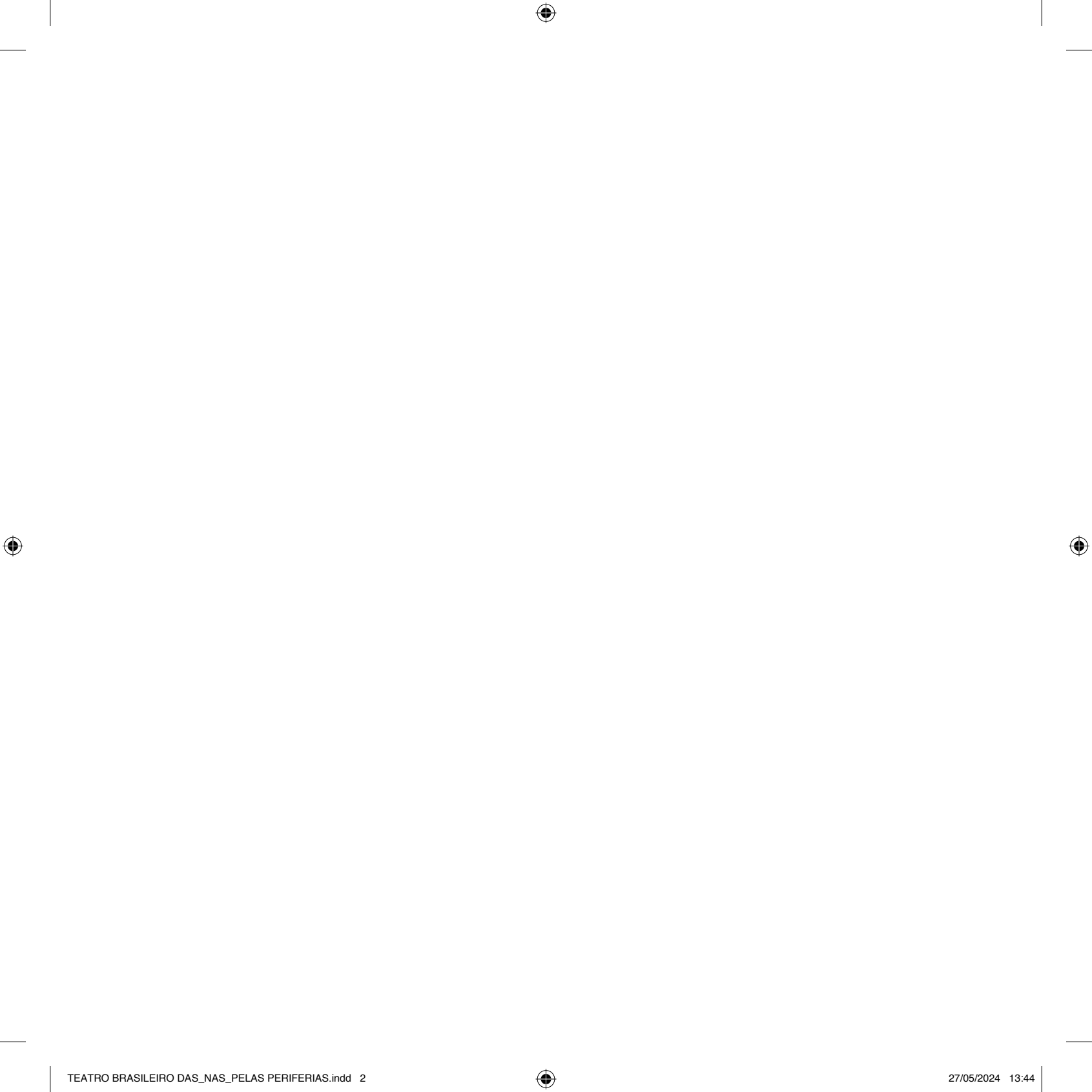
LUCiAS

BREVES APONTAMENTOS SOBRE O TEATRO DAS_NAS_PELAS PERIFERIAS BRASILEIRAS

ALEXANDRE MATE

[NA COORDENAÇÃO DE GRANDE CORO]





BREVES APONTAMENTOS SOBRE O TEATRO DAS_NAS_PELAS PERIFERIAS BRASILEIRAS

*No processo de disputas – e não apenas – de narrativas,
as teatralidades das formas fora da forma.
Resistências estético-militantes de artistas por algumas
das/nas/pelas periferias brasileiras*

ALEXANDRE MATE

[NA COORDENAÇÃO DE GRANDE CORO]

2024

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

GOVERNADOR

Tarcísio de Freitas

VICE-GOVERNADOR

Felício Ramuth

**SECRETÁRIA DE ESTADO DA CULTURA,
ECONOMIA E INDÚSTRIA CRIATIVAS**

Marília Marton

**SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA,
ECONOMIA E INDÚSTRIA CRIATIVAS**

Marcelo Henrique de Assis

**CHEFE DE GABINETE DA CULTURA,
ECONOMIA E INDÚSTRIA CRIATIVAS**

Daniel Scheiblich Rodrigues

**COORDENADORA DA UNIDADE DE
FORMAÇÃO CULTURAL**

Bruna Attina

**ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS
DA PRAÇA (ADAAP)**

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Isildinha Baptista Nogueira (Presidente), Hubert Alquéres (Vice-Presidente), Elen Londero, Eunice Prudente, Fábio Souza Santos, Helena Ignez, Luiz Galina, Maria Bonomi e Patrícia Pillar

CONSELHO FISCAL

Wagner Brunini (Presidente), Mauricio Ribeiro Lopes e Rachel Rocha

CONSELHEIRO BENEMÉRITO

Lauro César Muniz

DIREÇÃO EXECUTIVA

Ivam Cabral

COORDENAÇÃO EDITORIAL DO SELO LUCIAS

Ivam Cabral, Beth Lopes, Elen Londero e Marcio Aquiles

SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO

DIRETOR EXECUTIVO

Ivam Cabral

ASSESSOR

Tato Consorti

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA

Beth Lopes

DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Elen Londero

RELAÇÕES INTERNACIONAIS E PARCERIAS

Marcio Aquiles

PRODUTOR CULTURAL

Gustavo Ferreira

GERENTE ADMINISTRATIVO-FINANCEIRO

Alessandro Ribeiro

COORDENADORA PROGRAMA OPORTUNIDADES

Cléo de Páris

COORDENADOR EXTENSÃO CULTURAL E PROJETOS ESPECIAIS

Miguel Arcanjo Prado

COORDENADOR BIBLIOTECA E GESTÃO ARQUIVÍSTICA

Mauricio Paroni

GERENTE DE PRODUÇÃO

Ricardo Pettine

COMUNICAÇÃO

Guilherme Dearo

A849e Associação dos Artistas Amigos da Praça

Breves apontamentos sobre o teatro das_nas_pelas periferias brasileiras /
Alexandre Mate. – 1. ed. – São Paulo : Associação dos Artistas Amigos da Praça :
Lucias, 2024.
784 p.

ISBN: 978-65-84800-34-2

1. Artes Cênicas 2. Teatro 3. Periferias

CDU: 792.9

Transbordamentos de teatralidades fora da forma:
Artistas em estado de criação de um resistente e
inventivo teatro das/nas/pelas periferias brasileiras

(TOMO 1)

FICHA TÉCNICA DA EQUIPE DE PRODUÇÃO

CONCEPÇÃO DA OBRA, SELEÇÃO DOS NOMES, TEXTOS (NÃO NOMEADOS)

Alexandre Mate

COLABORADORAS E COLABORADORES

Adailton Alves Teixeira, Adriano Marcelo Cypriano, Adriano Mauriz, Alexandre Falcão de Araújo, Amilton de Azevedo, Ana Beatriz Cangussu, Ana Paula Milagres Tostes, Ana Teixeira, Anderson Zanetti, Andréia Nhur, Angélica Louise, Antônio Araújo, Antonio Duran, Antonio Guedes, Antônio Rogério Toscano, Bárbara Carneiro Maciel, Barbara Faccioli, Bárbara Tavares dos Santos, Beatriz Valquíria Ribeiro, Berilo Nosella, Caio Evangelista, Caio Martinez Pacheco, Calixto de Inhamuns, Camille Ribeiro, Carina Maria Guimarães Moreira, Carlos Eduardo dos Santos Zago, Carolina Angrisani, Caroline Amaral Santos, Chico Cabrera, Cibele Forjaz, Claudia Schapira, Cléia Plácido, Cristiane Martins, Cristiane Paoli Quito, Daniele Pimenta, Daniel Ortega, Daniel Veiga, Davi Guimarães, Dennis Weberton Vendruscolo Gonçalves, Dirceu Alves Jr., Eder Lopes, Edison Alves, Ednaldo Freire, Eduardo Neves, Everton Silva José, Fabio Costa, Fábio Resende, Fátima de Costa Lima, Felipe de Menezes, Fernanda Azevedo, Fernando Kinas, Fernando Timba, Filipe Celestino, Flávia Teixeira, Flávio Mello, Gabriela Rabelo, Galiana Brasil, Gilberto Figueiredo Martins, Haylla Rissi, Helena Cardoso, Heloíse Maria Alves Comim, Henrique Guimarães, Igor Schiavo, Itamar Silva Costa Neto, Ivam Cabral, Ivanildo Piccoli, Izabel Susuko Dias, Jade Percassi, Jamile Soares, Jé Oliveira, Jhoao Junnior, João Armando Fabbro, Joaquim Gama, Joice de Paula, Jorge Cerruti, José Cetra Filho, José Manuel Ortecho, José Olegário Neto, José Roberto Jardim, José Rubens Siqueira, Josival da Silva Santos, Juçara Gaspar, Judson Cabral, Jussara Trindade, Kelle Bastos, Kil Abreu, Leidson Ferraz, Lissa Santi, Lívia Mattos, Lorrane Suelen de Lima Leite, Luan Nemer, Lucas Mastriano (Pão), Luciana Lyra, Luciano Chirolli, Luciano Figueiredo, Lúcia Romano, Luiz Campos, Luiz Eduardo Frin, Madu Forti, Mafuane Oliveira, Marcelo Gianini, Marcelo Rocco, Marcelo Soler, Márcia Furquim de Campos, Marcilene Moraes, Marcio Aquiles, Márcio Castro, Márcio Telles de Souza Malta, Marco Antonio Rodrigues, Marcos Coletta, Maria Brígida de Miranda, Maria Eugênia Rocha

de Menezes (Maeu Rocha), Mariana Mayor, Mariana Starling Santiago, Maria Sílvia Betti, Marici Salomão, Marília Carbonari, Mario Bolognesi, Marli Roth, Mayara Lima, Miguel Arcanjo Prado, Mike Oliveira, Mirian Almeida, Murilo Carqueijo, Nadya Milano, Narciso Telles, Natália Siufi, Nelson Baskerville, Newton de Souza, Nilo Netto, Nivaldo Todaro, Osvaldo A. Anzolin, Osvanilton Conceição (Tom Conceição), Oswaldo Mendes, Oswaldo Pinheiro, Paolla Andrade Vilela, Patrícia Borin, Patrícia Guifford, Paula Autran, Paulo Bio de Toledo, Pedro Mantovani, Pietro Antonio Teixeira, Priscila Matsunaga, Rafael Custódio, Rafael Torres, Renata Lemes, Renata Patrícia da Silva, Renata Soul, Roberta Ninin, Roberto Gill Camargo, Robson Corrêa de Camargo, Rodolfo García Vázquez, Rodrigo Moraes Leite, Rogério Marcondes Machado, Rogério Tarifa, Rosângela Patriota, Rudifran Almeida Pompeu, Sarah Guimarães, Sérgio de Carvalho, Simone Carleto, Sophia Mello, Stephanie Matos, Suellen Refrande, Susan Ritsche, Tânia Francisco Rodrigues, Thiago de Castro Leite, Thiago Vasconcelos, Toni Edson, Valmir Santos, Vanessa Biffon, Vanêssia Gomes, Vanja Poty, Verônica Fabrini, Vinícius Baião, Victor Satti, Vítor Berti, Wagner Cintra, Warde Marx, Yara de Novaes.

EQUIPE DE PRODUÇÃO DA OBRA

Alexandre Mate

REVISÃO TÉCNICA

Alexandre Mate

PREPARAÇÃO DE TEXTO

Janaína Mello
Marcio Aquiles

REVISÃO

Guilherme Dearo
Marcio Aquiles

PROJETO GRÁFICO

Alexandre Mate

DIAGRAMAÇÃO

Eduardo C. de Oliveira

GRÁFICA

Gráfica Eskenazzi

DEDICATÓRIAS, EM PLURALIDADES SINGULARES

[...] Cala a boca moço, cala a boca moço
Onde amarro a meia espera
Cercada de assombração
[...]
Meia dor, meia alegria
[...]
As paredes de um inseto
Me vestem como a um cabide
Cala a boca moço, cala a boca moço
E na lama de seu corpo
Vou por onde ele decide
Cala a boca moço, cala a boca moço
Metade se esverdeando
No limbo do meu revide
Cala a boca moço. Fala!
[...]
Quem canta traz um motivo
Cala a boca moço
Que se explica no cantar
Cala a boca moço
Meu canto é filho de Aquiles
Cala a boca moço
Também tem seu calcanhar

Cala a boca moço
Por isso o verso é a bília
Cala a boca moço
Do que eu queria explicar
Cala a boca moço
Cala o peito, cala o beijo
Calabouço, calabouço
Olha o vazio nas almas
Olha um brasileiro de alma vazia.

Sérgio Ricardo (*Calabouço*).

○ que nos leva a encarar de modo “natural”, lembrar e homenagear principalmente as “pessoas do pensamento”, mas não aquelas da construção, aquelas que transformam cabalmente as matérias em todo tipo de empreendimento: que se tomam nas mãos, que viabilizam e potencializam o assistir, o pensar, o criar; que nos deslocam, nos lugares em que se entra, nas pontes que se cruzam... Por que se aceita de A a Z que o trabalho de um servente de pedreiro (inclusive e sobretudo por ele mesmo) possa ser inferior àquele de um/a médico/a? Evocando o necessário Bertolt Brecht e

seu *Perguntas a um Operário que Lê*: “Quem construiu a Tebas das sete portas? [...]”. Então, esta obra é dedicada, como precisa ser, a todos os trabalhadores e a todas as trabalhadoras que têm construído e materializado não apenas os prédios e os mais diferenciados locais para a apresentação de todo tipo de manifestação das artes da representação. Que nos permitem chegar e nos deslocar, que têm feito com que consigamos nos alimentar, que produzem as substâncias que nos salvam de tantos males... A essa gente bamba, que sob as mais diferenciadas (e tantas vezes rudes e difíceis) jornadas de sobreviver dedicaram suas vidas a que, em locais fechados ou espaços outros (dos privados aos públicos), ressignificados em suas funções específicas, se possa assistir a tantas e esquecidas obras teatrais.

Àquelas pessoas-artistas, obstinadas, que têm regulado e colocado suas vidas à disposição dos mais variados coros de gente espectadora e parceira na construção coletiva de tantas belezas, e não apenas teatrais. Agradecimentos às insuperáveis e imprescindíveis, sempre, gente artista (de um teatro de todos os dias): Abdias do Nascimento, Aracy Cortes, Arrelia, César Vieira, Cleyde Yáconis, Dercy Gonçalves, Dulce Muniz, Fernando Peixoto, Georgette Fadel, Gianni Ratto, Grande Otelo, José Celso Martinez Corrêa, Luiz Carlos Moreira, Maria Alice Vergueiro, Maria Helena Kühner, Maria Thaís, Oduvaldo Vianna Filho (filho de Oduvaldo e Deocélia), Oscarito, Reinaldo Maia, Ruth de Souza...

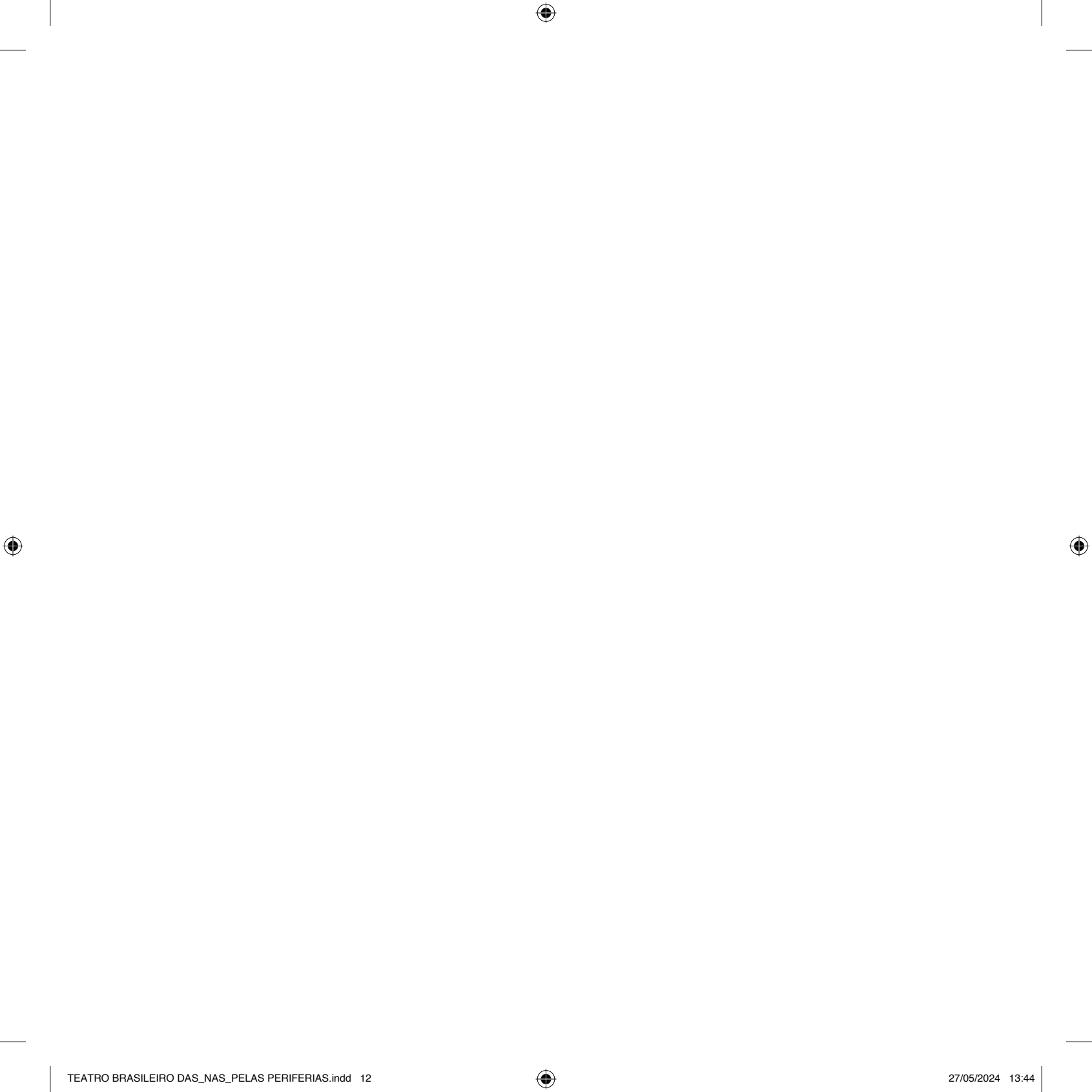
Em um dos mais tristes períodos da história social e política do Brasil (algo próximo do genocídio contra

os povos ancestrais; ao incontável número de homens e mulheres negras, sequestradas da África e perversamente escravizadas: aqui, ali, acolá, alhures...), não é possível deixar de mencionar e oferecer esta obra, também, aos mais de 650.000¹ sujeitos “abatidos” pelo descaso e terrorismo de Estado brasileiro, nesses tristíssimos 2020/2021/2022. Desse imenso contingente de pessoas falecidas, sobretudo, pela falta de medidas cabais, concretas contra a covid-19, no Brasil, diversos atores e atrizes faleceram nos três anos mencionados.

Depois de penoso processo, um novo vírus, variante do primeiro, e chamado Ômicron, também causou mortes. Entretanto, e mesmo sem apontar especificamente a *causa mortis*, presta-se homenagem, com carinho, reconhecimento pelo trabalho e afeto, a artistas e técnicos da área teatral, reverenciando os feitos de: Afonso Gentil, Alexandre Maradei, André Bubman, André Ceccato, Antonio Bivar, Antonio Netto, Antônio Pedro, Aracy Balabanian, Ari Buccioni, Armando Sérgio da Silva, Arnaldo Jabor, Artur Xexéo, Barba Amn (Bruno Martello Bon), Berta Zemel, Carlos Eduardo Colabone, Carlos Lupinacci, Cecil Thiré, Celina Fujii, Clara Rocha, Cláudia Gimenez, Cláudio Petraglia, Daisy Lucidi, Daisy Nery, Edson Montenegro, Edson Roberto Santana, Eduardo Ruiz, Eliezer Rolim, Emílio Di Biasi, Ênio Carvalho, Érika Riedel, Eva Sielawa, Eva Wilma, Flávio Migliaccio, Francisco Carlos, Francisco (Chiquinho) Medeiros, François Fourton, Gésio Amadeu, Guaranah Ramos, Hugo Rodas, Humberto Braga, Iacov Hillel, Ismael Ivo, Jair

1. Lamentavelmente, trata-se de mais um número que se refere a gente falecida, gente “abatida” em vida! Muitos/muitas nos referimos a tal ação como um genocídio perpetrado intencionalmente. Tanto pela descrença na ciência (a gente terraplanista), como pela total ausência de política pública, com o protelamento de compra de vacinas e a designação de gente absolutamente incompetente para o cargo de gestor da saúde. De semana a semana, depois de esboçado este texto – e sem eufemismos –, tive de rever e modificar o montante tendo em vista o aumento permanente de vítimas do processo genocida.

Aguiar, João Acaiabe, Jonas Mello, Jorge Fernando, José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), José Mojica Marins (Zé do Caixão), Jô Soares, Juliana Gontijo, Julio Calasso, Kiko Jaess, Léa Garcia, Leonardo Villar, Lizette Negreiros, Lúcia Camargo, Luís Felipe Bernardo dos Santos (Macalé), Luis Gustavo, Luiz Carlos Araújo, Luiz Carlos Rossi, Luiz Parreiras, Luiz Pazzini, Lygia Fagundes Telles, Marcelo Denny, Márcia Manfredini, Maria Alice Vergueiro, Maria Fernanda, Maria Sales, Marilena Ansaldi, Mario Cesar Camargo, Marizilda Rosa, Michel Fernandes, Milton Gonçalves, Miss Biá, Neusa Maria Faro, Nicette Bruno, Noemi Gerbelli, Paulo A. de Moraes, Paulo Gustavo, Paulo José, Paulo Motta, Penha Pietras, Renata Pallottini, Ricardo Devito, Roberto Ascar, Roberto Francisco, Roberto Innocente, Rosa Freitas, Rosaly Papadopol, Rubens Caribé, Sandro Martyns – o Belém, “Seo” Barbosa (Tusp), Sérgio Mamberti, Sérgio Ricardo, Severino João da Silva (pipoqueiro do Teatro Sérgio Cardoso), Tanah Corrêa, Tarcísio Meira, Teresa Aguiar, Thereza Amayo, Thereza Austregésilo, Toni Edson, Vânia Toledo, Vera Nunes, William Moraes (Will), Wilma de Souza, Wilson Coca, Zeca Capellini...



APRESENTAÇÃO

Prezados leitores,

É com imenso prazer que apresento a obra “Teatro brasileiro das_nas_pelas periferias”, um estudo metuculo-
loso e apaixonado do renomado pesquisador Alexandre Mate, um dos mais importantes estudiosos do campo da
historiografia teatral no Brasil. Este livro é uma celebração da rica tapeçaria cultural que compõe o teatro de grupo
brasileiro, com um olhar especial para as periferias de São Paulo.

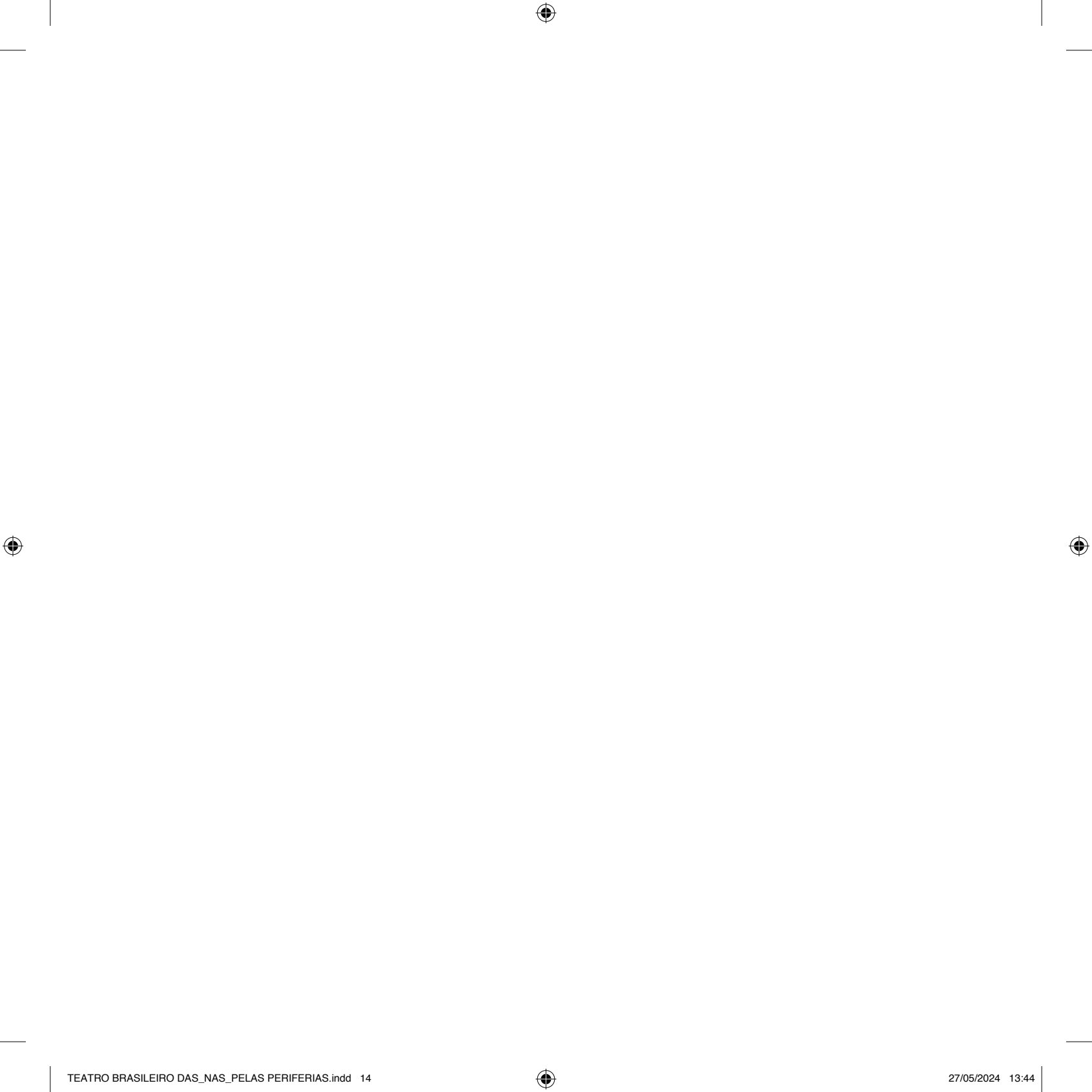
Esta publicação não é apenas um compêndio acadêmico; é uma viagem pelas histórias e pelos processos criati-
vos de coletivos e artistas que têm moldado o cenário teatral contemporâneo. Pois, de modo obstinado, Alexandre
tem acompanhado de perto a produção paulistana – de todas as regiões da cidade – e paulista – participa com fre-
quência dos festivais de teatro no Interior e Litoral. Assim, ao longo de 778 páginas, dramaturgos, atores e diretores
aqui retratados são os verdadeiros protagonistas de uma narrativa que se desdobra em atos de resistência, inovação
e, acima de tudo, amor pela arte.

O leitor encontrará, por exemplo, capítulos sobre grupos fundantes para nossa história (Oficina, Ventoforte,
Teatro de Arena, Teatro Popular União e Olho Vivo), artigos sobre ícones do passado (Heleny Guariba, Bibi Fer-
reira, Maria Alice Vergueiro) e ensaios sobre alguns dos nomes mais influentes da dramaturgia contemporânea, tais
como Maria Shu e Dione Carlos, ambas formadas na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco,
instituição criada em 2009 pela Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas e gerida pela Associação dos
Artistas Amigos da Praça (ADAAP).

Este livro é um testemunho da força do teatro épico e das formas populares de cultura, que juntos formam o
coração pulsante das nossas comunidades. Trata-se, portanto, de um livro histórico que vem a acrescentar, e muito,
para a documentação e a reflexão sobre a produção artística atual. Que as páginas a seguir sirvam não apenas como
registro, mas como inspiração para futuras gerações de artistas e amantes do teatro.

Marília Marton

Secretária da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo



TESE DEFLAGRADORA DESTA OBRA²

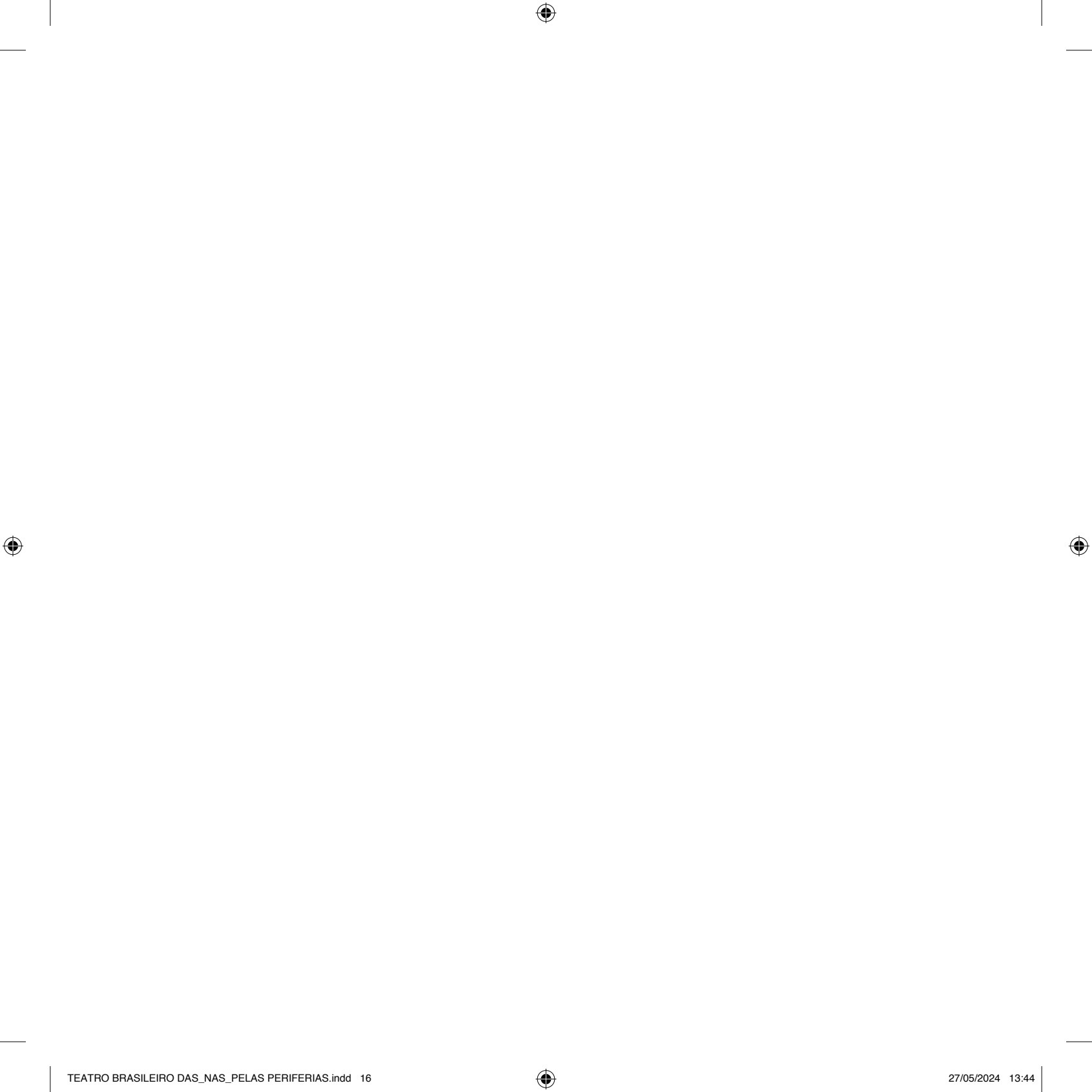
Processos de criação e de invenção em teatro. Conscientemente ou não, sobretudo no sujeito histórico teatro de grupo (com ênfase ao paulistano), ao se apropriar de diversos dos expedientes das formas populares de cultura e do teatro épico, pode ser percebido em artistas e suas inquietas obras: “Se oriente, rapaz[iada]!”, por Alexandre Mate^{3, 4, 5}.

2. Dentre tantos outros motivos para o desenvolvimento desta reflexão, é tranquilo afirmar que o deflagrador fundante em tal processo de caminhada, a partir de outros pontos de vista, sobretudo os contra-hegemônicos (principalmente em razão de tratar-se de uma obra criada por muita gente), articula em um recorte histórico, geográfico e estético: sujeitos, produções artísticas, pensares, apreensões, memórias, metodologias da história, histórias individuais imbricadas às coletivas...

3. Nascido em Vila Anastácio, bairro operário da cidade de São Paulo, localidade que abrigou, durante um longo período, uma das colônias húngaras da cidade. Estudante, à exceção da graduação, em escolas públicas. Mestre em Teatro e doutor em História Social pela USP, professor-pesquisador da pós-graduação no Instituto de Artes da Unesp, autor de diversos textos e livros, tem trabalhado e militado com afinco em prol de documentar outros olhares sobre a produção teatral brasileira, com ênfase à paulistana.

4. Buscando estruturar-se a partir de uma perspectiva episódica, a narrativa aqui desenvolvida (cujos textos não identificados são de autoria de Alexandre Mate) faz parte de uma série. Portanto, e de acordo com a intencionalidade buscada, a narrativa pode ser lida sem outras “preocupações”; entretanto – por se tratar de uma série –, muitas das questões estruturantes das reflexões nela contidas podem decorrer de problematizações anteriores, que são retomadas, mas sem os mesmos aprofundamentos. Os textos da série são: texto 1. *Preconceitos Estruturais contra as Formas Populares de Cultura, as Comédias Populares e os Teatros de Rua. Excludências e/ou Silêncios Sepulcrais nas Universidades Brasileiras: “Deixe o Índio em Paz!”* (2021). Texto 2. *Quais Seriam os (Inocentes e Incluídos da Vez a Pagar o) Pathos por Insistir em Cantar o Seu Próprio Quintal em Perspectiva contra Hegemônica? Evoaremos!!*

5. Para confirmar e/ou solicitar algumas informações para redigir e apresentar esta obra, durante parte do processo, contei com a ajuda de meu querido amigo José Cetra Filho, um dos sujeitos que conheço que mais ama o teatro e que tive a oportunidade de conhecer neste meu viver, completamente envolvido com a pesquisa. Além do “Zé”, troquei muitas impressões com Adailton Alves Teixeira, Gilberto Martins, Alexandre Falcão, Rodrigo Moraes Leite e Simone Carleto (à exceção de Gilberto, os outros sujeitos são de amigos e estudantes que oriento/orientei no processo de pós-graduação).



SUMÁRIO

Apresentação *Narrativas tupynisiácas e as margens infinitas dos teatros dos transbordamentos*, por Ivam Cabral e Marcio Aquiles [23]

Introdução ou “alerta” possivelmente (des)necessário: a criação de um “livro-tarrafa”, uma obra tarefa, um documento manifesto... [25]

I. Nas tantas pelejas da vida, a necessidade da revisitação das lembranças que podem reestruturar conjuntos de memórias, tanto individuais como coletivas. Revelar outras histórias, documentar os tantos esquecidos, olhar de outros modos... é preciso! [43]

I. I. Gente veterana – consciente ou inconscientemente – a quebrar alguns paradigmas do esteticismo francês e da hegemonia do drama (dito absoluto: ou de uma classe!). [55]

1. No desfile que se inicia (e próximo ao carnavalesco), criadores e criadoras que participaram, em períodos diversos, em “comissões de frente” distintas em suas vidas e trabalhos. [61]

O significativo coro é composto por: Ademar Guerra, Aderbal Freire Filho, Anatol Rosenfeld, Antônio Abu-

jamra, Antônio José da Silva – o Judeu, Antunes Filho, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Brigada Nacional de Teatro do Movimento dos Sem Terra – MST, Cacá Carvalho, Calixto de Inhamuns, Carlos Queiroz Telles, Carmem Verônica, Casas da Ópera, Celso Frateschi, Cleyde Yáconis, Cooperativa Paulista de Teatro, Denise Stoklos, Dzi Croquettes, Edécio Mostaço, Elke Maravilha, Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, Fernando Peixoto, Flávio Império, Flávio Rangel, Francisco (Chiquinho) Medeiros, Gabriela Rabelo, Gabriel Villela, Gerald Thomas, Gianni Ratto, Grande Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração, Grupo de Arte Ponkã, Grupo Harpias e Ogros, Hugo Villavicenzio, Iná Camargo Costa, J. C. Serroni, Jefferson Del Rios, José Cetra Filho, José Rubens Siqueira, Lina Bo Bardi, Lino Rojas, Luís Antônio Martinez Corrêa, Luiz Carlos Moreira, Maria Helena Lopes, Mariângela Alves de Lima, Maria Sílvia Betti, Maria Thais, Maria Thereza Vargas, Marika Gidali, Marilena Ansaldi, Mario Masetti, Maurício Abud e as criações do Grupo Algo se Passa, Maurício Segall, Miroel Silveira, Mulheres!⁶, Myrian Muniz, Neyde Veneziano, O Fogo!⁷, O Pessoal do Victor, Osmar Rodrigues Cruz, Oswaldo Mendes, Paschoal Carlos Magno, Phedra D.

6. Sim, este símbolo-ícone deveria (e está a) fazer parte de todos os movimentos e blocos narrativos, mas foi/é fundamental trazê-lo neste primeiro movimento, que se caracteriza como movimento de abertura de justiça às incontáveis injustiças, de revisitação de lembranças, homenagens tardias...

7. Do mesmo modo àquele apresentado com relação ao ícone-simbólico Mulheres!, o conjunto de conceitos representados e agrupados pelo Fogo! precisava ser aqui acrescentado. Novamente, é preciso lembrar que este material é um “vislumbador”/ “descorti-

Córdoba, Pod Minoga Studio, Programa Vocacional da Cidade de São Paulo, Rede Brasileira de Teatro de Rua, Renato Borghi, Rubens Brito, Ruggero Jacobbi, Ruth Escobar, Salloma Salomão, [Festival] Satyrianas, Sérgio Mamberti, Serviço Social do Comércio – Sesc São Paulo, Severino João da Silva, Silnei Siqueira, Sociedade Lítero Dramática Gastão Tojeiro, SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, Teatro do Ornitorrinco, Teatro Experimental do Negro, Teatro Núcleo Independente, Terça Insana, Timochenco Wehbi, Ulysses Cruz e “finaliza” com Valmir Santos.

2. Gente da resistência e “promocriadora” de processos de transição em permanência... em... transição... de processos... de promotora... e resistência da gente... [205]

2.1. Nas resistências, a VELHA (e permanentemente) reNOVAdA GUARDA; guias de ala, atrizes e atores: gente passista e destaque, nos carros e no chão. [206]

Neles estão: Altimar Pimentel, Amir Haddad/Tá na Rua, Ariano Suassuna, Augusto Boal, Benjamim de Oliveira, Bia Berg, Bibi Ferreira, Carlos Alberto Soffredini, Chico de Assis, Dias Gomes, Dulce Muniz, Dulcina de Moraes, Escola Livre de Teatro de Santo André, Fernando Neves, Gianfrancesco Guarnieri, Grande Companhia Brasileira de Mysterios e Novidades, Grupo de Teatro Ventoforte/Ilo Krugli, Grupo Imbuça, Grupo Opinião, Heleny Guariba, Hermilo Borba Filho, João das Neves, Lourdes Ramalho, Luís Alberto de Abreu, Maria Alice Vergueiro, Movimento Escambo do Nordeste, Oduvaldo Vianna Filho, Oficina Teat(r) o Uzyna Uzona/José Celso Martinez Corrêa, Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais, Plínio Marcos, Teatro de Arena, Teatro Popular União e Olho

Vivo/César Vieira, Tin Urbinatti/Grupo Forja até a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

2.2. Gente da Contemporaneidade [268]

3. Guias de ala, passistas e destaques em carros alegóricos e no chão. Podem jogar os seus quebrantos que eu já fui! [275]

3.1. Atrizes e atores: destaques e passistas, nos carros alegóricos e no chão. [276]

Bloco “puxado” por Ailton Graça, também composto por Alício Amaral, Ana Cristina Colla, Andreia Barros, Andréia Nhur, Aysa Nascimento, Beta Cunha, Bete Dorgam, Chico Carvalho, Dalma Régia, Dani Barros, Danilo Grangheia, Davi Guimarães, Deborah Finocchiaro, Denise Del Vecchio, Denise Fraga, Dinho Lima Flor, Dirce Thomaz, Edgar Castro, Edi Cardoso, Eduardo Okamoto, Fabiana Vasconcelos Barbosa, Fernanda Azevedo, Flávio Tolezani, Georgette Fadel, Jessor de Souza, Karen Menatti, Lavinia Pannunzio, Lee Taylor, Lena Roque, Lilian Lima, Luaa Gabanini, Luciano Chirolli, Lúcia Romano, Luís Mármora, Mafalda Pequeno, Márcio Douglas, Marco França, Mariana Muniz, Mariana Senne, Marina Esteves, Naruna Costa, Naomi Silman, Nilcéia Vicente, Paschoal da Conceição, Raquel Rollo, Raquel Scotti, Renata Carvalho, Renata Melo, Renato Ferracini, Ricardo Puccetti, Rodrigo Mercadante, Roberta Estrela D’Alva, Rosi Campos, Sara Antunes, Sergio Carozzi, Sylvia Prado, Tamirys O’hanna, Tânia Faria, Thais Dias, Thais Pimpão, Vera Lamy, Vinícius Meloni.

3.2. Diretoras e diretores [388]

Mestras/es – com função de mediação e de “condução” das alas e passistas em exibição, que prepararam a “pista”, depois da resignificação, no tempo e

nador” de aprofundamentos.

no espaço, de obras criadas por Ana Teixeira, Antônio Araújo, Carla Candiottto, Cibele Forjaz, Claudia Schapira, Cristiane Paoli Quito, Ednaldo Freire, Fernando Kinas, Jhoao Junnior, Marco Antonio Rodrigues, Mônica Soares e Gaúcho, Nelson Baskerville, Patrícia Guifford, Roberto Gill Camargo, Rodolfo García Vázquez, Rogério Tarifa, Verônica Fabrini, Yara de Novaes.

3.3. Autoras e autores (dramaturgas e dramaturgos) [545]

Criadoras e criadores dos primeiros esboços dos enredos a serem desenvolvidos por outros coros que se “materializam” por intermédio de narrativas sobre: Alessandro Toller, Alexandre Dal Farra, Consuelo de Castro, Dione Carlos, Emmanuel Nogueira Ribeiro, Evill Rebouças, Francisco Carlos, Grace Passô, Hilda Hilst, Jhonny Salaberg, Jé Oliveira, Kiko Marques, Leilah Assumpção, Leonardo Moreira, Lucienne Guedes Fahrer, Luh Maza, Maria Adelaide Amaral, Maria Shu, Mário Bortolotto, Michelle Ferreira, Newton Moreno, Reinaldo Maia, Renata Pallottini, Rudinei Borges, Sérgio Roveri, Silvia Gomez, Solange Dias, Victor Nóvoa, Vladimir Capella, Zeno Wilde.

3.4. Coletivos teatrais: o momento de tantas e inescapáveis apoteoses, estético-históricas e sociais. [611]

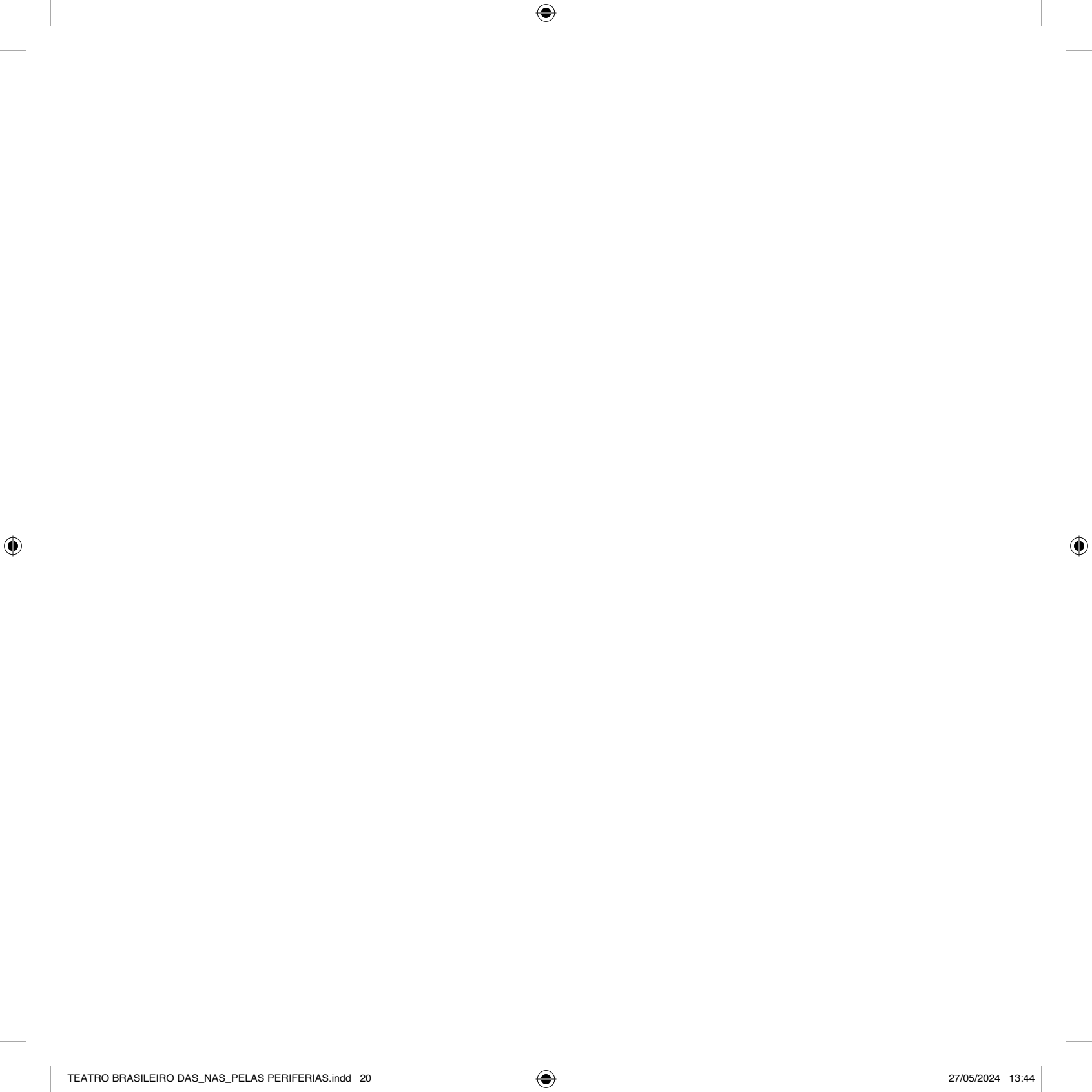
Na imensa – e permanentemente – marginal “avenida chamada Brasil”, encontram-se em ação reunidos por todos os cantos e desfiles os seguintes coletivos: 28 Patas Furiosas, Agitada Gang – Trupe de Atores e Palhaços da Paraíba, Antropofocus Grupo de Teatro, Armazém Cia. de Teatro, As Marias da Graça, Bando de Teatro Olodum, Barracão Teatro,

Boa Companhia, Brava Companhia, Capulanas Cia de Arte Negra, Centro Teatral Etc e Tal, Cia de Teatro Balagan, Cia. de Teatro Os Satyros, Cia do Giro, Cia do Quintal, Cia do Tijolo, Cia dos Atores, Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, Cia. Mundu Rodá, Cia. Pessoal do Faroeste, Cia. Vigor Mortis, Cirquinho de Revirado, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Estopô Balaio, Coletivo Negro, Companhia Amok Teatro, Companhia Antropofágica, Companhia de Teatro Heliópolis, Companhia do Feijão, Companhia do Latão, Companhia Ensaio Aberto, Companhia Estudo de Cena, Companhia Mungunzá de Teatro, Tablado de Arruar, Engenho Teatral, Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, Coletivo de Teatro Alfenim, Andaime Teatro, Grupo Clariô de Teatro, Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, Grupo Esparrama, Grupo Galpão, Grupo Magiluth, Grupo Pandora de Teatro, Grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões, Grupo Pombras Urbanas, Grupo Redimunho de Investigação Teatral, Grupo Sobrevento, Grupo Xingó, Grupo XPTO, Grupo XIX de Teatro, Grupo O Imaginário, Katharsis Teatro, Kiwi Companhia de Teatro/Coletivo Comum, Lume Teatro, Piollin Grupo de Teatro, Quatroloscinco – Teatro do Comum, Teatro da Vertigem, Teatro de Operações, Tekoha do Maraca (Teatro Imaginário Maracangalha), Trupe Lona Preta, Trupe Olho da Rua, Velha Companhia, Zózima Trupe.

Referências bibliográficas [765]

Fontes audiovisuais [774]

Fontes virtuais apresentadas pelos/as colaboradores/ras. [775]



Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados [...] e, antes de começar, digo os motivos por que silencieie e por que me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais aptos se ocupassem dela. Não vai aqui falsa modéstia, como adiante se verá. Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis obliteradas?

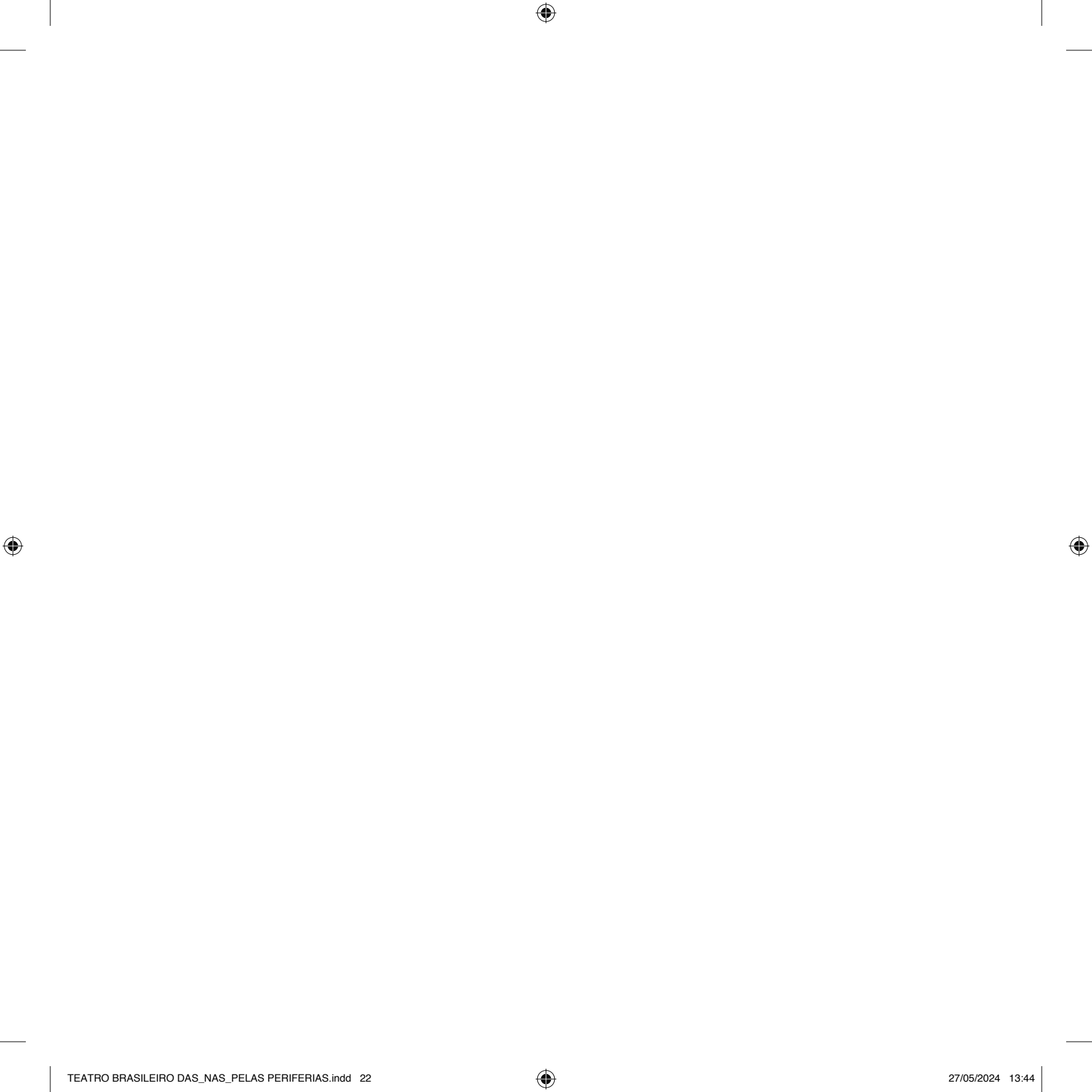
Graciliano Ramos (*Memórias do Cárcere*).

É uma foto que não era para a capa
Era a mera contracapa, face obscura
O retrato da paúra quando o cara
Se prepara para dar a cara a tapa⁸.

Chico Buarque (*A Foto da Capa*).

8. Isso mesmo, sem tirar ou pôr, o sujeito, coordenador desta obra, se prepara para – por meio de sua criação, absolutamente coletiva – “dar a cara a tapa”. Tomando verso de Drummond como paráfrase, “Provisoriamente, não cantaremos o amor” e, em contraparáfrase ao *Congresso Internacional do Medo*: não é mais possível sentir medo e acovardar-se! Trata-se de uma ação que precisa ser começada.

Que no futuro os seres sensíveis consigam “entender” que esta foi uma obra produzida em um tempo de (des)esperança, quase absoluta... Tempo em que ressurgir do limbo de misérias do sistema injusto, dos processos pandêmicos e de um governo obscurantista e perverso ao paroxismo foi um ato de resistência cotidiano.



APRESENTAÇÃO

Narrativas tupynisiacas e as margens infinitas dos teatros dos transbordamentos

Ivam Cabral e Marcio Aquiles⁹

A produção historiográfica do professor Alexandre Mate tem como uma de suas características mais marcantes a conexão intrínseca entre *logos* e *pathos*. Nenhum assunto-objeto de seus estudos é fortuito, a escolha da matéria é consciente, composta, igualmente, por razão e paixão. Definir como campo epistemológico deste livro o teatro das_nas_pelas periferias exige coragem e vigor, tanto pelos desafios conceituais e lexicais que esse entrecruzamento de

eixos exige quanto pela proposta, inerente neste horizonte de perspectivas da obra, de criar uma nova taxonomia que quebra muitos paradigmas estanques e propõe a formação de um novo *corpo-corpus* em substituição ao conceito de cânone.

Aqui não está em jogo “apenas” a construção de “novas” referências estéticas decolonizadas, porque o que se realiza, no âmbito geral, é a desconstrução da própria noção de modelo. E isso é muito ousado, es-

9. Ivam Cabral é doutor em pedagogia teatral pela ECA/USP, com mestrado em prática teatral pela mesma instituição; graduado em artes cênicas pela PUC/PR (1988), é ator, diretor, escritor, cineasta, psicanalista e cofundador, ao lado de Rodolfo García Vázquez, da Cia. de Teatro Os Satyros (1989), que tem em seu currículo mais de 140 peças encenadas. Como ator, participou do elenco de vários espetáculos, recebeu inúmeros prêmios e atuou em 37 países. Membro da Associação de Psicoterapia Psicanalítica (APP), colabora com o projeto Apoiar, do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, e faz atendimentos em consultório particular. Autor dos livros *Entre o Nada e o Infinito* (2022), *Mississippi* (2019), *Terras de Cabral – Crônicas de Lá e Cá* (2014), *O Teatro de Ivam Cabral – Quatro Textos para um Teatro Veloz* (2006), entre outros. Como dramaturgo, escreveu dezenas de textos, tendo sido traduzido para o espanhol, inglês, sueco e alemão. Recebeu os maiores prêmios do teatro brasileiro (Shell, APCA, Governador do Estado de São Paulo e Aplauso Brasil, entre outros). Atualmente, acumula, ainda, o cargo de diretor executivo da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, instituição que, ao lado de outros artistas e coletivos, sonhou e idealizou.

Marcio Aquiles é escritor, crítico literário e teatral, autor dos romances *Artefato Cognitivo Nº 7* e *log5ie* (Prêmio Biblioteca Digital) e *O Amor e Outras Figuras de Linguagem*; dos livros de poesia *A Cadeia Quântica dos Nefelibatas em Contraponto ao Labirinto Semântico dos Lotófagos do Sul*, *A Odisseia da Linguagem no Reino dos Mitos Semióticos* e *O Eclipse da Melancolia*, entre outros. Como organizador, assina obras como *Teatro de Grupo* (Prêmio APCA) e *Memórias do Cine Bijou*. Tem formação acadêmica multidisciplinar constituída na USP, Unicamp, UFSCar e Schiller-Universität. Trabalhou cinco anos como jornalista e crítico teatral da *Folha de S.Paulo*. Desde 2014 é coordenador de projetos internacionais na SP Escola de Teatro. Em dezembro de 2023, recebeu o 1º Prêmio Egresso Destaque Unicamp, “como forma de reconhecimento de sua distinta trajetória profissional”.

pecialmente num contexto em que a produção acadêmica, por exemplo, fica muitas vezes presa a uma metarreferencialidade infinita a outros autores, em que não se pode escrever nem duas linhas sem precisar expor e justificar, textualmente, quem são seus interlocutores e o porquê de eles ali figurarem. Em pleno século XXI, já é patente que ninguém se assume como genial, é óbvio que a *ideia original pura* não passa de uma elucubração metafísica, portanto parece um pouco desnecessário ficarmos a justificar cada linha de pensamento e a mostrar de onde ele supostamente surgiu. O argumento de que se trata de generosidade para com o leitor tampouco funciona, porque este fica soterrado com toneladas de referências que praticamente inviabilizam a consulta (imediate ou futura) sem se perder totalmente o fio da meada.

Alexandre Mate sempre deixa claro seu respeito às mestras e aos mestres, tudo isso está evidenciado em seus textos e na maneira como organiza seus livros. O grande diferencial, contudo, é que isso não o impede de lançar-se a mares profundos, porque seus textos presentes neste volume, assim como a articulação e a amarração teórica para esse conjunto de artigos que compõe a obra, são de admirável valentia. Pensando dentro da perspectiva da gramática teatral, pode-se dizer que ele realiza uma operação teórico-político-estética que transforma esse novo *corpo-corpus* em *coro*, expandindo o singular em direção ao múltiplo, o axioma em direção à teoria, o foco no indivíduo/individual sendo sobrepujado pela atenção à sociedade/cidadania. É muito fácil ser chato e problematizar, conceitualmente, as noções de *minorias* ou de *periferia*, sem em nada acrescentar, seja em termos teóricos

ou práticos. O argumento e a narrativa construídos por esse professor-trabalhador-defensor das artes, todavia, nem passam perto da possibilidade de sofrer as usuais investidas *polemizantes*, tão bem assentados que estão em sua coerência interna e na dialética proposta com a fenomenologia investigada.

A militância, hoje em dia¹⁰, sob o governo do boquiroto indolente e seus capangas milicianos, transcendeu as questões filosóficas, políticas e partidárias. Milita-se, vejam só, pela sobrevivência e pela racionalidade – a que ponto chegamos, ser necessário brigar pela vida e pela lógica para remanescer a uma necropolítica devastadora cujo objetivo final é o extermínio e o corolário subdesenvolvimento socioeconômico perene. Em movimento contrário, este livro materializa-se como signo do verdadeiro progresso (social, cognitivo, humano), em prol da inteligência e da memória de vozes [contemporâneas e centenárias] antes silenciadas, e agora devidamente documentadas e historicizadas com estratégia e pertinência. Não ficam de fora, contudo, os artistas e coletivos da “VELHA (e permanentemente) reNOVada GUARDA”, como dispõe o organizador em seu poético sumário de passistas, carros alegóricos e {vamos cravar aqui, sem medo, um neologismo intrépido} enredos *tupynisiacos*.

Trata-se de um projeto colossal. E deixemos, aqui, à história, tão cara ao professor e a todos nós, a tarefa de julgar se este texto é uma hipérbole superficial, nada além de um prefácio-agrado a esse nosso querido amigo, ou alguma coisinha a mais, quem sabe um vaticínio sapeca desses dois olhares [de Cabral e Aquiles] que são atrevidos e não têm medo de arriscar quando afirmam ser este um dos empreendimentos mais audaciosos do teatro brasileiro até hoje.

10. Texto escrito em 2022.

INTRODUÇÃO

ou “alerta” possivelmente (des)necessário:
a criação de um “livro-tarrafa”^{m1}, uma obra tarefa, um documento manifesto...

[...] E o que foi feito é preciso
Conhecer para melhor prosseguir
[...]
Alertem todos alarmas
Que o homem que eu era voltou
A tribo toda reunida
Ração dividida ao sol. [...]

Fernando Brant, Márcio Borges e Milton Nascimento
(*O que Foi Feito Devera – De Vera*).

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom

de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Walter Benjamin (*Teses sobre o Conceito da História*).

Desde o começo, havia uma tese e uma motivação determinadas. Iniciei o processo nos primeiros dias de agosto de 2020 (um dos mais tenebrosos anos pelo qual passou – e continuou a passar em 2021 e em parte de 2022 – a totalidade das pessoas, em boa parte do mundo). Agravado a isso, no Brasil, com a eleição de um ex-capitão à presidência da República (um apologista da violência, da tortura e morte, do ódio, do obscurantismo, homofóbico, racista...), um conjunto de conquistas sociais, conquistado por meio de muita-muita luta, pouco a pouco, foi sendo desconsiderado, pisado, destruído. O país, do ponto de vista democrático e humano, entrou em processo de desmonte, de colapso, de crise e de imposição de teses e teorias absurdamente idiotas e idiotizantes, inimagináveis até então (terraplanismo, ataque às ciências e aos processos

sérios de pesquisa, por exemplo, foram algumas delas). Desde o golpe civil-jurídico-institucional¹² que depôs a presidenta Dilma Rousseff, em 2016, o país foi/tem piorando/piorado de modo assombroso. Estamos a viver em um território e momento de distopia¹³, muito pior, posto que real, à totalidade dos filmes de terror.

Para além de um contundente processo de disputas e lutas simbólicas, de narrativas, de acesso aos bens culturais e serviços essenciais, para preservação da memória, de classe... tinha ideia do tanto de trabalho que a reflexão demandaria, mas, ao mesmo tempo, consequia, de diferentes modos, antever o prazer e a emoção, também de natureza militante, que a retomada, pela memória, de tanta gente, suas produções (artística e crítica) respeitosa e de valor, me traria. De fato, a memória viva e em movimento caracteriza-se em um dos grandes “patrimônios” individuais e da humanidade.

Afinal o processo de invisibilização dos considerados “não iguais” ou, na verdade, da totalidade das gentes, tem sido estrutural; nos últimos anos, a partir de 2016, tal determinação ficou absoluta e absurdamente escancarada. Portanto, apartado da subserviência servil dos processos colaboracionistas dos bandidos da vez, e isso desde os primeiros fluxos oficiais de invasões, no Brasil (dito Brazil pelos desiguais, e não apenas de fora,

na medida em que tem havido incontável número de colaboracionistas internos), eu tinha a consciência da necessidade de mobilização da memória e a partir de chaves não hegemônicas. As tentativas de apagamento permanente das memórias, dos traços de existência, das defesas das/dos diferentes, das inenarráveis discriminações... exige (desde sempre) a “cruzada/ contenda/ guerra” pelo direito do registro, da existência, da permanência. Pelo menos por aqui ao sul, e desde o século XVI, o documentado existente presta tributos àqueles/àquelas de cima. A memória documentada tem priorizado o ponto de vista “dos dragões da maldade”. Portanto, e no mínimo, não se trata mais de repetir a conhecidíssima expressão *a la jacta est* (a sorte está lançada), mas de entender que os processos mobilizatórios e em partilha precisam ser ativados, a partir de outras determinações...

Com relação às características apresentadas, que juntam opacização (ou escondimento), apagamento, exclusão..., toma-se como mote uma lembrança apresentada em aula de pós-graduação (desenvolvida virtualmente em 07/06/2011 no programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp), na matéria “Seminário de Pesquisa I”, a partir do texto Sentido do Passado (no livro *Sobre História*, 1998), de

12. A fala do político conspirador Romero Jucá que, por intermédio dos mais espúrios e sórdidos processos de acumpliciamento (do Legislativo e do Judiciário, com irrestrita ajuda dos meios de comunicação, sobretudo a empresa líder de audiência) depuseram, por meio de processo “legal” a presidenta Dilma Rousseff. A fala de Jucá – em conluio dos detentores do poder da Lava Jato – aproximou-se mais e mais do PSDB (cujo arauto do descontentamento por ter perdido a eleição foi Aécio Neves: o primeiro a apresentar ameaças públicas) e do PMDB, e incitava os poderes constituídos a promoverem um acordão para o processo de Impedimento (ou *impeachment*) da presidenta.

13. Percepção de catástrofe social, relacional... amplificada. Todos os sentidos e presenças, das ações ordinárias às mais complexas, tingidas pela sensação/percepção cabal da violência, corrupção e terrorismo de E/estado. Fantasmagorias, catástrofes, medos, permanência do terror. “Constatação”, tomando a tese número 6 (*Sobre o Conceito da Filosofia da História* – 1940) de Walter Benjamin, que também serve de epígrafe, das lutas contra os desmontes da história, da memória, da tradição, do existir. Realmente tudo a fazer por aqui, ali, alhures...

Eric Hobsbawm, apresentado por Carolina Angrisani em parceria com Patrícia Borin. Em determinado momento de sua excelente exposição, a estudante Carolina Angrisani evocou a lembrança segundo a qual – e o mote relacionava-se à importância do passado e sua retomada no presente, e de modo semelhante àquele indicado por diretores e diretoras durante a apresentação de um espetáculo – é fundamental preencher os ditos “espaços vazios” na área de representação... Tal determinação, sem qualquer dúvida, concerne ao conceito renascentista de “equilíbrio/ocupação harmônica” e clássica dos espaços. Aquilo ficou, feito faca, arranhando algumas das tarefas a que me dedicava. Terminada a exposição da estudante, intervi, e depois de afirmar que até poderia haver “alguma validade naquela afirmação”, mas, tendo em vista os novos e necessários modos de olhar a história e as formas relacionais mais urgentes (que preteriu a totalidade das gentes), tratava-se, de maneira adversa ao afirmado e praticado em certas formas teatrais, de evidenciar exatamente o contrário daquilo. Tratava-se de evidenciar os espaços vazios, lacunares, naturalizados... denunciá-los, expor todos os mecanismos imperiosos, e tantas vezes estruturais, daquele vazio. Tal denúncia se caracterizava urgente e necessária. Enfim, tratava-se de trazer à tona, por meio de outra ética narrativa, o vazio ou falsos e classistas preenchimentos de primado (e “superioridade”) de uma classe sobre as demais.

Confesso, aquele encontro de aula se caracterizou em uma noite de delírio, de significativa revisitação de conceitos próximos do instituído e acomodado¹⁴. Realmente, ouvir/ver/sentir/perceber... e colocar-se

em situação é fundamental rumo a uma outra e diferenciada vida em movimentos dialéticos. Lutar contra todos os obscurantismos coisificantes é absolutamente necessário. Então, como desde sempre tenho feito, aproveito para cumprimentar e louvar a estudantada que ao longo de mais de 40 anos de profissão docente, e de diferentes modos, me levaram a processos de revisitação e de ressignificação de tantos naturalizados... Então, aproveito para oferecer – aqui mesmo no corpo do texto – esta obra às tantas e deslumbrantes trocas (algumas vezes mais exacerbadas) à estudantada com a qual tive a oportunidade de viver!!

Durante todo o tempo de escrita, de pesquisa e de interlocução com tanta gente, não se apartava de minha consciência um conjunto de ações e de afirmações apreendidas ao longo de minha vida. Uma das frases permanentes, a martelar minha consciência, era de uma das teses de Sérgio Buarque de Holanda, apresentada no *Livro dos Prefácios* (1996), segundo o qual: “Para estudar o passado de um povo, de uma instituição, de uma classe, não basta aceitar ao pé da letra tudo quanto nos deixou a tradição escrita. É preciso fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da História”. Aqui, de certo modo, em sentido inverso àquele de preenchimento dos espaços vazios, tratava-se de “bisturizar” os vazios históricos, de coerção, de impedimentos de diversas naturezas, de excludências. Tratava-se de fazer falar, manifestar os direitos da fala e da existência.

Tomei como deflagrador básico para escrita e reflexão deste/neste material, sobretudo, minha memória pessoal ou as lembranças sobre tanta produção e ação

14. O curso foi ministrado por mim e Simone Carleto, acompanhado pelo orientando de doutorado Everton Silva José e pela estudante de mestrado Carolina Angrisani, e contou com os/as estudantes: Cléia Plácido, Fernando Timba, Glauce Carvalho, José Oleário, Livia Mattos, Mafuane Oliveira, Mirian Almeida dos Santos, Patrícia Borin, Reginaldo Nascimento.

significativas, que fizeram e fazem parte de minha história, permanentemente vivida com inúmeras outras e semelhantes pessoas. Em razão de ter consciência de que a lembrança se caracteriza em matéria fundante da memória, sabia ser necessário reestruturar tantas trajetórias vividas, por meio de intensidades diferentes às quais, em processos de retomada, a escrita estaria condicionada. Novos meandros – e tantas e indescritíveis surpresas, tanto positivas como negativas – teriam de ser reconsiderados no presente. Entretanto, o maior e mais significativo motivador centrava-se (e centra-se) na criação de material documental que, ao ser reunido em uma única fonte, tenderia a manifestar um conjunto de memórias “revirando-se”/materializando-se História.

Com relação ao sempre tendencioso e subjetivo, mas neste caso não perverso, processo de seleção, seria uma tarefa beirando o injusto, mas – e muito distante de “escolher” os sujeitos, obras, manifestações, instituições de quem eu “gostasse” – busquei apontar aquilo que, decorrente de processos e vivências pessoais, considerasse significativo. Se “selecionar” poucos nomes é injusto, estou certo de que não o fazer seria muito mais injusto. Ainda neste particular, a motivação não foi afetiva, apesar de haver – em diversos casos – carinho por muitos das/dos apontados/apontadas. Por último, o fato de a partir de determinado momento eu ter tido a consciência de que uma obra que buscava trilhar o caminho vislumbrado teria pertinência a partir de processos de partilha em estado de polifonia, e assim aconteceu. Selecionei aquilo vivido,

mas ao abrir a possibilidade da partilha tantos outros nomes, situações, obras vieram. Tal consciência e de liberação ocorreu por volta da metade do processo de reflexão, e tendo em vista o objetivo do material¹⁵, então, a necessidade de ampliar as narrativas por meio de outros olhares e argumentos iniciou um outro e novo processo, absolutamente efetivo, de partilhamento. Desse modo, convidei orientandos e orientandas, parceiros e parceiras, dos mais diferenciados momentos da vida e de instituições diferenciadas, a me ajudarem no processo de escritura. Ao vislumbrar a criação de uma narrativa polifônica, um novo processo se descortinou. Para acessar tais pessoas enviei mensagens de que precisaria conversar e, quando ocorria o contato efetivo, explicava todo o processo narrativo e apresentava o convite a participar da obra coletiva.

No processo de partilha, e muitos foram os telefonemas, as mensagens, as explicações... Algumas das tentativas de contato não aconteceram, principalmente com relação a profissionais de fora de São Paulo. Muitas tentativas por *Facebook* não foram respondidas e não resultaram em trocas... Evidentemente, diversas podem ser as justificativas para isso. De modo mais direto, via telefonema, houve, à exceção de uma companheira e de um companheiro docentes da Universidade de Brasília, declinação a participar, a primeira em razão de o sujeito a ser investigado lhe ser totalmente desconhecido, o segundo por ter contraído covid durante o processo. Companheiros e companheiras comprometeram-se a participar, assu-

15. Mesmo consciente de que certas repetições não são necessárias, serei redundante e relembrei que este material, ao ser elaborado, teria como objetivo deflagar e apoiar as reflexões futuras sobre formas teatrais construídas em perspectiva aos paradigmas hegemônicos. Tanto pela utilização de expedientes das culturas populares como por apropriações de expedientes mais ligados aos chamados teatros experimentais, todas as indicações aqui apresentadas, penso, de um modo ou de outro, tenderiam a balizar as reflexões que viessem a compor a dantesca reflexão daí decorrente.

miram um sujeito selecionado a ser investigado, mas, e pelos mais diferenciados motivos –, com destaque àqueles decorrentes, também das mazelas da pandemia, e os tantos traumas daí decorrentes – houve desistências, silêncios... Então, depois de meses de a tarefa ter sido aceita, e o resultado não ter sido possível, tive de correr, de assumir as lacunas e fazê-lo. Como em quaisquer outras ocasiões e circunstâncias, o que precisa ser feito deve ser feito. Afinal, trata-se de uma proposta inicial e formadora de rede de pesquisa. Com relação ao resultado, penso, não perpetrei levandades, apenas não consegui cotejar fontes e me aprofundar o quanto deveria e poderia. Preferi a rapidez e o voo mais tangenciante à ausência no material... Afinal, quem se mobiliza e busca desenvolver o que quer que seja corre riscos: preferi isso às ausências dos tantos e perversos “[...] séculos de espera”, conforme verso da belíssima *E daí?*, de Milton Nascimento e Ruy Guerra. Os “processos de escolha” são sempre muito difíceis, mas tive de fazê-lo! E, mesmo na pressa, penso, assumi uma atitude correta.

Realmente, durante o processo, que coligia pesquisa de materiais diversos, conversas e escrita, busquei registrar por meio de narrativas, em muitos casos assemelhadas às técnicas de reportagem (mais próximas ao jornalístico) articulada, sempre que possível, à estrutura de crônica (cronística). Entretanto, penso ser absolutamente significativo apresentar a informação de que o formato não busca os processos e caminhos enciclopedistas tampouco a apresentação de verbetes, comuns a glossários preciosos e, igualmente, essenciais.

Trata-se de uma narrativa preliminar, repleta de lacunas e fissuras, e “visgos” aguçantes de curiosidade e aprofundamento, cujo propósito fundante objetivava descortinar alguns processos de continuidade. Arbitrário o conceito (não sei!), mas penso ser um texto para aguçar os processos da memória; um texto que busca

estimular as deambulações pelos caminhos da pesquisa e do registro documental. Registro manifestado tanto das obras periféricas, permanentemente colocadas à margem ou desconsideradas (ou que buscam camuflar tais filiações) como também na ajuda a construir outros caminhos e processos por meio dos quais seja possível o ato de partilha de outras formas de olhar: obras, pensamentos e concepções artístico-teatrais, procedimentos, práxis teatrais.

Portanto, e distantes dos escaninhos clássicos de certo e praticado academicismo, as narrativas escritas por mim (somadas àqueles de um número significativo de colaboradoras/es convidadas/os) foram se transformando quase em uma obsessão (afetuosaa!). Sentia necessidade de estar permanentemente debruçado! De revisitar os tantos objetos! De enveredar sempre mais e mais na estrutura mnemônica. Sonhava com artistas, com obras lidas, assistidas, trabalhos realizados, livros lidos... em processos absolutamente deslumbrantes, lembrei de tantas conversas partilhadas com mestras e mestres tão significativos em meu viver. Sabia que minha narrativa, em razão de crenças pessoais e da série em que se inseria o texto, estaria em movimento contra-hegemônico, em vários e distintos sentidos. Sim, em movimento e postura contra-hegemônicos, mas não a partir do conceito de fato lateral (que concerne a algo não central...). Tratava-se apenas (!) de pensar, entender, relacionar-se a partir de outros pontos de vista e interesses estéticos (que ziguezagueiam, em processos de retomada e de re-visitação) e para além deles também. Saindo da condição de impositividade dos conceitos centro/periferia, e parafraseando João Guimarães Rosa (em *A Terceira Margem do Rio*), não mais: “Calado que sempre”.

Inicialmente, titubeava demais quanto ao uso de adjetivos para me referir aos sujeitos e suas obras, mas fui deixando que fluísse o desejo. Inúmeras vezes me emocionava com as leituras feitas, com as entrevistas

assistidas... pensava no inquestionável valor e contribuição dos sujeitos e instituições selecionadas. Certificava-me de obras e feitos de tais sujeitos terem ajudado a tornar as pessoas e o mundo melhores! Quanta gente maravilhosa e essencial! Fui concedendo a mim mesmo e às pessoas de que/quem falava o direito da manifestação mais “tietada”, sem as sempre tendenciosas neutralidades acadêmicas! Afinal, a tietagem subserviente às formas hegemônicas se caracteriza no pior tipo de panfletarismo que não se mostra, que “retoriza”, por meio de desvios de diferenciadas naturezas, suas falas e interpretações.

Realmente, do ponto de vista ideológico, as inúmeras tentativas, absolutamente concretas, de apagamento de sujeitos, memórias, discursos, trajetórias, contribuições, metodologias, obras anteriores (para fazer apologia a supostas genialidades... copiadas, tantas vezes... por isso a necessidade de apagar as marcas todas dos tantos crimes contra as experiências singulares e distintas)... foram, pouco a pouco, me conduzindo por caminhos e processos, também, derisórios... e os incontáveis acertos e revisitações na caminhada.

Assim, durante a jornada, em razão dos inumeráveis contatos feitos, pouco a pouco – e de modo absolutamente consciente –, me apontou a ideia de criação de uma rede brasileira de pesquisadoras e pesquisadores. Pela caminhada e pelos contatos foi se desdortinando e ganhando forma, expressão, consciência, materialidade... de criação uma rede de pesquisa. A Rede foi se impondo como uma necessidade estratégica, e os convites e as conversas resultaram em aceites (e, também, em alguns silêncios) – reiterando que

o processo pandêmico, muitas vezes, foi “responsável” por algumas tarefas e compromissos não conseguirem chegar ao seu final. Entretanto, com narrativas e pesquisas preliminares feitas, preliminarmente, a Rede se formou com a participação de colaboradores e colaboradoras das seguintes cidades/estados do Brasil: Alagoas: Maceió; Amazonas: Manaus; Bahia: Salvador, Vitória da Conquista; Ceará: Cariri, Fortaleza; Goiás: Goiânia; Mato Grosso do Sul: Campo Grande, Dourados; Minas Gerais: Belo Horizonte, Uberlândia, São João del Rei, Ouro Preto; Paraíba: João Pessoa; Paraná: Curitiba; Pernambuco: Recife; Rio de Janeiro: Rio de Janeiro (capital); Rondônia: Porto Velho; Santa Catarina: Florianópolis; São Paulo: Assis, Mauá, Santo André, São Caetano do Sul, São Paulo (capital), Sorocaba; Tocantins: Palmas¹⁶. Portanto, quinze são os estados aqui presentes, 26 cidades distintas, perto de trezentos nomes de sujeitos, instituições e coletivos teatrais, em processo colaborativo aqui representados.

Portanto, exposto os motivos para criação desta obra, suas teses fundantes e limites quanto ao número de páginas (que muita gente “obedeceu”, mas outras, ainda bem, nem tanto), as colaborações da gente artista ou docente convidada a participar de obra coletiva, na totalidade dos casos, aceitou e participou de um modo muito especial. Há reflexões desenvolvidas, apresentadas por meio dos mais variados estilos e “procedimentos”. Artistas, estudantes, intelectuais veteranos/as e generosos/as somaram-se à criação e ao registro para que esta obra se caracterizasse em manifestação e narrativa/registo documental significativo e, de todos os modos, bastante referenciante de sujeitos e suas

16. Reiterando (e repetindo algumas informações), realmente, o processo de reunir pessoas, pelos mais diferenciados motivos, é bem difícil. Tal dificuldade ampliou-se em razão do processo pandêmico, que acometeu as pessoas com todos os tipos de males, tanto biológicos, de acessibilidade e psicológicos. Docentes e artistas, de imenso valor e reconhecimento, de São Luiz do Maranhão,

criações. Alguns mestres e mestras, por ter domínio da escrita, conseguem desenvolver reflexões brilhantes sobre os sujeitos e suas obras, em narrativas de pequena extensão. Portanto, uma outra e importante determinação é poder acompanhar e entender que há caminhos singulares de trajetória narrativa. A escrita pode até seguir determinados caminhos, mas as singularidades individuais, muitas vezes, e felizmente, tendem a apontar novas possibilidades.

Como conversei com absolutamente todas as pessoas que participam deste material, é bem possível que, nem sempre, eu tenha tido a clareza necessária para explicitar o alcance desta obra e algumas determinantes editoriais. Então, e insistindo, ao fugir, na totalidade das vezes, de estilos mais afeitos ao acadêmico, pode-se deparar – à semelhança de um espetáculo teatral de estética épica – com diferentes estilos narrativos. Do ponto de vista pessoal, e realmente pelos desafios propostos pela obra, muitas vezes, fui “telegráfico” demais. Sim, deveria ter sido mais profundo, sim deveria ter evidenciado melhor alguns aspectos, sim... É verdade, deveria, entendo e tenho consciência disso, mas não fui

superficial ou leviano. Andei muito distante do rasteiro ou do ligeiro. Apresentei o que foi possível. Apesar de a configuração estrutural da obra ter se modificado, se ampliado... diversas vezes, não perdi de vista a tese que deflagrou sua materialização e a determinação em apresentar aspectos indiciários para aprofundamentos posteriores. Portanto, utilizando de conceito epistemológico apresentado por Carlo Ginzburg, no surpreendente *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História* (1989), esta obra se caracteriza como uma narrativa indiciática ou indiciária. Por meio de outras expressões, trata-se de uma obra descortinante de interesses e continuidade.

Pois é, penso que uma futura “rede brasileira de pesquisas e de pesquisadores e pesquisadoras das manifestações contra-hegemônicas e de intencionalidades periféricas” está configurada. Do mesmo modo, penso que esta espécie de material-tarrafa já está na água, sempre revolta, da história. Do mar para outra metáfora, então, agrícola, fazendo alusão a plantio e colheita, sinto que o terreno está sendo preparado. Em alguns locais, foi possível divisar territórios “propícios”: por

de Brasília, do Rio Grande do Sul, São Paulo, de Minas Gerais... deveriam participar do processo de pesquisa, mas houve impossibilidade de isso se concretizar. Tive de redirecionar o processo algumas vezes. Tive de pesquisar e pesquisar e pesquisar...; conversar com as pessoas selecionadas e, em boa parte dos casos, buscar quem pudesse me aproximar das selecionadas: apresentar a proposta para cada selecionado ou selecionada; “cobrar” e editar todo o material recebido; transcrever material enviado por áudio, vídeo..., ouvir reais lamentações, decorrentes das perdas... Com e sem metáfora, trabalho hercúleo. Entretanto, realizado com imensa consciência e alegria infinda, com muito choro, com um prazer militante inenarrável. Trabalho de sujeito obstinado, por isso, repleto de lacunas, imperfeições, mas – e é fundamental não perder de vista – ação inicial, descortinadora de infindas conquistas. Além de tantas outras referências, estou a cantar aqui, agora, mental e misturadamente as composições: *E Dai?* (Milton Nascimento e Ruy Guerra), em cuja passagem aparece: “[...] Meus gritos afro-latinos/ Implodem, rasgam, esganam/ E nos meus dedos dormidos/ A lua das unhas ganem/ E daí?”; a segunda delas, de Beto Guedes, me remete aos versos-canto necessários de *O Sal da Terra*, segundo o qual: “[...] Quero não ferir meu semelhante/ Nem por isso quero me ferir/ Vamos precisar de todo o mundo/ Pra banir do mundo a opressão/ Para construir a vida nova...”. SIM: vamos precisar de boa parte do mundo que grita afro-latina-popularmente para reconhecer e figurar da História. Tarefa árdua, mas, e para finalizar com Drummond: “[...] Aurora, entretanto eu te diviso,/ ainda tímida, inexperiente das luzes que vais ascender/ e dos bens que repartirás com todos os homens./ Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,/ adivinho-te que sobes, / vapor róseo, expulsando a treva noturna/ [...] Havemos de amanhecer./ O mundo se tinge com as tintas da antemanhã/ e o sangue que escorre é doce, de tão necessário/ para colorir tuas pálidas faces, aurora”.

meio de mapas ou de uma vivência cabal no local; em outros, foi possível perceber a qualidade da terra, ciclos específicos; em outros, ainda, alguma análise do terreno já pode ser feita; em outros, depois de algum trabalho no terreno, sementes ou galhos já estão na terra... Portanto, é possível divisar e perceber, cabalmente, procedimentos de transformação.

Por último, além das produções que deverão ser deflagradas a partir deste material e da organização de seus sujeitos de pesquisa e criação, mais ao término de “conclusão” desta obra, ao lembrar “cascatas” de pessoas que ficaram de fora, veio a consciência de que este deve se caracterizar no Tomo 1. Então, e para “finalizar”, vale evocar o samba-enredo da União da Ilha (1989), do carnaval carioca *Festa Profana* de Ney Ayan, cantado, em pleno estado de vibração e êxtase, ao extremo por incomensurável número de pessoas, no momento de desfile (antes e depois...). Naquela/nessa/nesta obra, pintada de beleza e alegria, Ayan criou em forma de palavra algumas imagens:

[...] eu vou tomar um porre de felicidade
vou sacudir eu vou zoar toda cidade
em boi Ápis, lá no Egito, festa de Ísis
êh Deus Baco, bebe sem mágoa, você pensa
que esse vinho é água

é primavera na lei de Roma alegria
é que impera, ó que beleza máscara negra
lá no baile de Veneza
Oh! joga água que é de cheiro, confete, serpentina
lança perfume no cangote da menina
Oh! joga água que é de cheiro, confete, serpentina

Este material e rede de contribuições, mais e menos, manifesta-se/apresenta-se liberto das cadeias representadas por corporativismos de classe; das retóricas e efetivas exclusões – repletas de todo tipo de eufemismo – de gente iniciada, que, por meio de todo tipo de “justificativa”, impede o acesso e o reconhecimento do diferente; dos abstratos e efetivos esquadrihamentos esteticistas que reverenciam determinados tipos de modelos exógenos... Enfim, que este material possa caracterizar-se como um tributo à memória e aos fazeres de quem, mesmo excluído das oficialidades, esteja por perto; que este material se caracterize em uma espécie de “porre de felicidade” às experiências, memórias, criações, pensamentos, práxis, trocas, metodologias, partilhamentos de quem resiste e não esmorece. Enfim, este material presta tributo, como se verá a específico tipo de gente e obra, mas jamais à gente fascista e instalada em gabinetes nos quais se trama o silêncio de quem se cala todo o tempo nem àquela que trama, executa, exclui e elimina.

Verdade, tudo tamborila! Tudo biruteia¹⁷ em minha (e talvez em tantas outras) cabeças, mas estamos vivos e vivos, a insistir, a caminhar e em diversas tentativas no sentido de fazer a nossa parte. Trata-se de uma obra-festa, festejante... Então, oportuno “chamar”/ convidar, novamente, Walter Benjamin e seu *Bello Horror*:

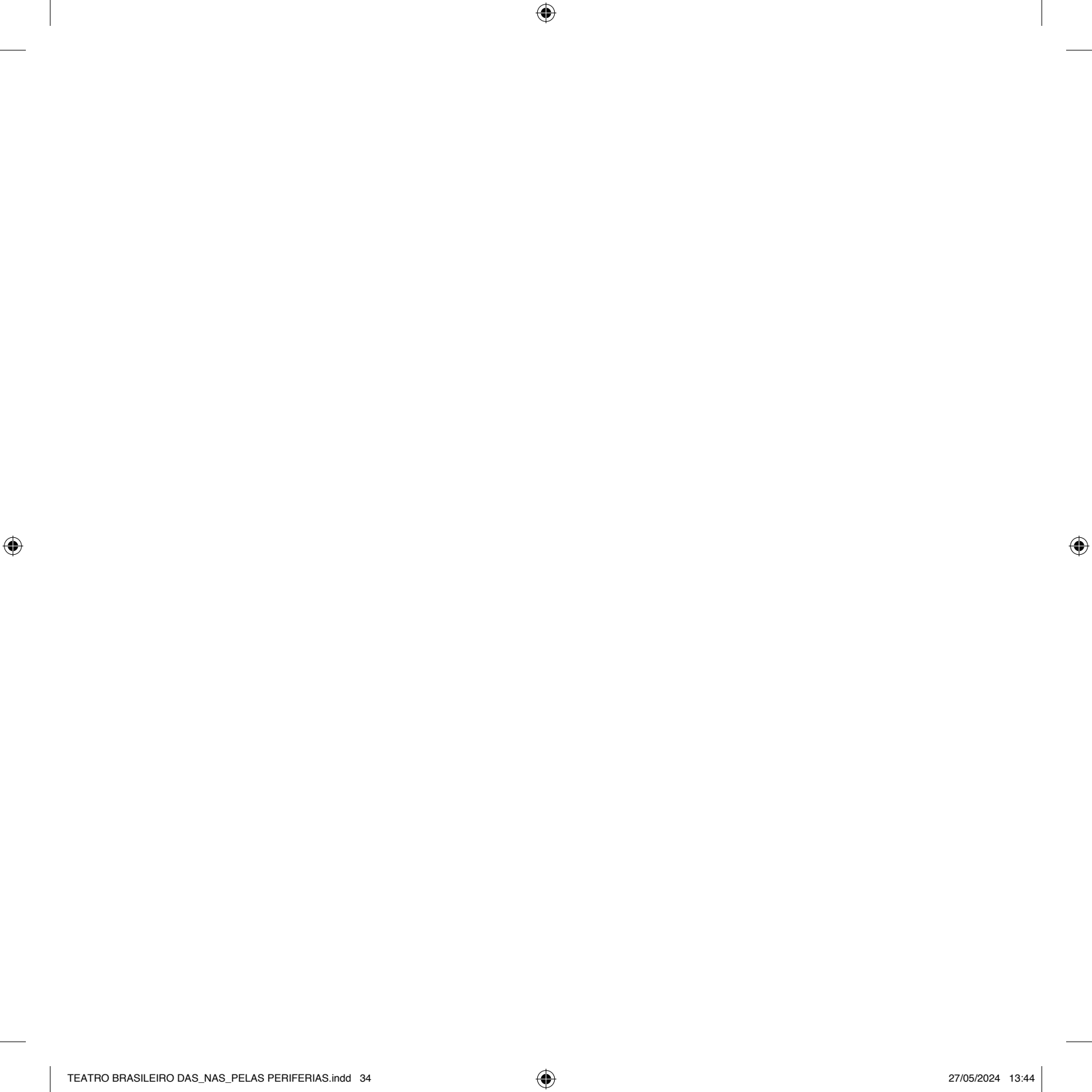
[...] Arde o horizonte [...] os foguetes espoucam e se apagam no solo. Na encosta escarpada há milhares de pessoas concentradas que acompanham o espetáculo. E esta multidão ondula sem cessar um

17. Referência àquele instrumento antigo e bem simples que indica a direção dos ventos, utilizado, principalmente, em campos de aviação. A função da biruta é indicar a direção dos ventos.

murmúrio semelhante ao das dobras de uma capa quando o vento brinca entre elas. Escutemos mais atentamente: o que ressoa é outra coisa que não a simples espera de foguetes e outros disparos luminosos. Não espera essa multidão surda uma desgraça, grande o bastante para que, na sua tensão festiva, salte a fagulha, incêndio ou fim do mundo, algo que transformasse esse murmúrio aveludado de mil vozes em um único grito, como quando um golpe de vento descobre o forro escarlate da capa? Porque o agudo grito de horror, o terror pânico, são a outra face de todas as festas de massas. O ligeiro estremecimento que percorre, como um chuvisco, inumeráveis ombros, deixa-os ansiosos.

Para as massas em sua existência mais funda, inconsciente, as festas da alegria e os incêndios são apenas um jogo em que elas se preparam para o instante grandiosos da chegada à maturidade, para a hora em que o pânico e a festa, reconhecendo-se como irmãos, após uma longa separação, se abraçam como num levante revolucionário.

Evoemos, pois: comparseirada! Buscando, sempre, evidenciar e documentar as incontáveis lacunas, as ausências, as memórias e os fazeres de incontável número de artistas, pensadores e pensadoras, instituições, obras... que tornaram – e em incontável número de vezes – nossa vida muito melhor!



I. SUMÁRIO COMENTADO DOS CAPÍTULOS:

NAS TANTAS PELEJAS DA VIDA, A NECESSIDADE DA REVISITAÇÃO DAS LEMBRANÇAS QUE PODEM REESTRUTURAR CONJUNTOS DE MEMÓRIAS, TANTO INDIVIDUAIS COMO COLETIVAS. REVELAR OUTRAS HISTÓRIAS, DOCUMENTAR OS TANTOS ESQUECIDOS, OLHAR DE OUTROS MODOS... É PRECISO!

Gente veterana – consciente ou inconscientemente – a quebrar alguns paradigmas do esteticismo francês e da hegemonia do drama (dito absoluto: ou, mais propriamente, de uma classe!) sempre existiu. Portanto, também nos procedimentos da criação estética, inúmeros têm sido os processos de peleja contra o esquecimento impostos de todos os modos com relação àqueles e àquelas que seguem outros caminhos e orientações distantes e diversos das formas hegemônicas. Tarefa urgente, então, tentar revisitar e documentar experiências, obras e suas gentes. Retomá-las e considerá-las, a partir de outras ponderações, é preciso... Como em qualquer outra área da vida, quebrar paradigmas e imposições, sobretudo naturalizadas – e no caso específico aqueles ligados ao esteticismo francês – caracteriza-se essencial para uma vida menos regulada pelas imitações e sujeições servis e inconscientes aos imperialismos.

Atento à tese, que orienta esta reflexão crítica, e tomando-a como uma espécie de “carta aberta de navegação para singrar os mares, com todos os direitos e compromissos militantes” (porque é mesmo disso que

se trata), na jornada que se inicia, houve uma divisão em estações nomeadas ou sinalizadas a partir de terminologias características de escolas de samba, no sentido de apresentar o processo revelador (em diferentes áreas e períodos distintos) com o principal compromisso de expor os nomes de criadores e criadoras por meio de uma (e nossa) “comissão de frente”.

1. No desfile que se inicia (e próximo ao carnavalesco), criadores e criadoras que participaram, em períodos diversos, em “comissões de frente” distintas em suas vidas e trabalhos.

Apesar de tantas e sentidas ausências, por enquanto, estão inseridos/inseridas nesta “comissão de frente”: Ademar Guerra, Aderbal Freire Filho, Anatol Rosenfeld, Antônio Abujamra, Antônio José da Silva – o Judeu, Antunes Filho, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Brigada Nacional de Teatro do Movimento dos Sem Terra – MST, Cacá Carvalho, Calixto de Inhamuns, Carlos Queiroz Telles, Carmem Verônica, Casas da Ópera, Celso Frateschi, Cleyde Yáconis, Cooperativa Paulis-

ta de Teatro, Denise Stoklos, Dzi Croquettes, Edécio Mostaçó, Elke Maravilha, Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, Fernando Peixoto, Flávio Império, Flávio Rangel, Francisco (Chiquinho) Medeiros, Gabriela Rabelo, Gabriel Villela, Gerald Thomas, Gianni Ratto, Grande Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração, Grupo de Arte Ponkã, Grupo Harpias e Ogros, Hugo Villavicenzio, Iná Camargo Costa, J. C. Serroni, Jefferson Del Rios, José Cetra Filho, José Rubens Siqueira, Lina Bo Bardi, Lino Rojas, Luís Antônio Martinez Corrêa, Luiz Carlos Moreira, Maria Helena Lopes, Mariângela Alves de Lima, Maria Sílvia Betti, Maria Thais, Maria Thereza Vargas, Marika Gidali, Marilena Ansaldi, Mario Masetti, Maurício Abud e as criações do Grupo Algo se Passa, Maurício Segall, Miroel Silveira, Mulheres!, Myrian Muniz, Neyde Veneziano, Fogo!, O Pessoal do Victor, Osmar Rodrigues Cruz, Oswaldo Mendes, Paschoal Carlos Magno, Phedra D. Córdoba, Pod Minoga Studio, Programa Vocacional da Cidade de São Paulo, Rede Brasileira de Teatro de Rua, Renato Borghi, Rubens Brito, Ruggero Jacobbi, Ruth Escobar, Salloma Salomão, [Festival] Satyrianas, Sérgio Mamberti, Serviço Social do Comércio – Sesc São Paulo, Severino João da Silva, Silnei Siqueira, Sociedade Lítero Dramática Gastão Tojeiro, SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, Teatro do Ornitorrinco, Teatro Experimental do Negro, Teatro Núcleo Independente, Timochenko Wehbi, Ulysses Cruz, Valmir Santos.

2.1. Nas resistências, a VELHA (e permanentemente) reNOVAdA GUARDA; guias de ala, atrizes e atores: gente passista e destaque, nos carros e no chão.

Altimar Pimentel: as criações e o nascimento de [“legítimo” e grande] cabras da peste.

Amir Haddad e a criação do Tá na Rua: a arte pública e a carnavalização do Brasil, passado em revista por um teatro de rua debochado e popular.

Ariano Suassuna: um mestre-maestro de tantos e incontáveis armoriais.

Augusto Boal: um mestre-sinaleiro de coros em busca de nova praxitron.

Benjamim de Oliveira: as incontáveis alegorias e agruras contidas na vida e no picadeiro de um artista e palhaço preto.

Bia Berg ou Be-atriz, um coração vermelho e a paixão estampada na vida, por Natalia Siufi.

Bibi Ferreira: uma maestrina de tessituras teatrais; uma atriz cujas criações – sem se despregar – continuavam a acompanhar, permaneciam.

Carlos Alberto Soffredini: um criador de cantos-contos e investigador dos silêncios das gentes *brasilis*.

Chico de Assis: um mestre articulador/montador de vespereiros.

Dias Gomes: um bem amado autor para o público e um mal amado autor para os poderosos durante duas ditaduras brasileiras.

Dulce Muniz, atriz e lutadora do teatro brasileiro de resistência, por Maria Sílvia Betti.

Dulcina de Moraes: Elegante. Palhaça. Linda. Doce..., por José Cetra Filho

Escola Livre de Teatro de Santo André: um terreiro de trocas estético-pedagógicas em permanente estado colaborativo.

Fernando Neves: e o empoderamento das vozes/corpos/expressões escondidas no “Baú da Arethuzza”.

Gianfrancesco Guarnieri: um homem artista que tinha dentro de si um italiano, um brasileiro... toda uma aldeia.

Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades: os espetáculos que manifestam não haver mistérios no mundo e que teatro também pode e deve ser festa popular.

Grupo de Teatro Ventoforte: a tradução de tantos mistérios em potente estado de ludicidade poética. A potência das criações do “mágico e encantador” Ilo Krugli.

Grupo Imbuaça: das tradições populares de uma Aracaju localizada nos corações continentais das gentes de todos os (re)cantos.

Grupo Opinião (1964-1982), a prática artístico-cultural e o engajamento político na trincheira do tempo ditatorial brasileiro. A necessidade de tomada de uma posição: “Podem me prender, podem me bater, mas eu não mudo de opinião”, por Everton Silva José.

Heleny Guariba: Lutou por coisas sérias e por isso sofreu uma paixão sem fim, por Caio Evangelista.

Hermilo Borba Filho e a transcendência de uma vírgula, por Leidson Ferraz.

João das Neves: um criador de cordões de ouro afro-indígenas-populares do teatro brasileiro.

Lourdes Ramalho: uma autora e cordelista nordestina com mais de 200/300... anos de história e tradição.

Luís Alberto de Abreu: um mestre-dramaturgo daqui, dali, d’alhores... na condição de um ourives com a combinação das palavras.

Maria Alice Vergueiro: a maioral das Damas Indignas do teatro paulistano.

Movimento de Cenopoesia: Movimento Escambo do Nordeste – os territórios onde a cenopoesia medra.

Oduvaldo Vianna Filho: o tamanho e as tantas grandezas de um criador-criatura incomensurável.

Oficina Teat(r)o Uzyna Uzona e um mago chamado José Celso Martinez Corrêa: os caminhos das giras espetaculares em obras ancestrais e ritualísticas na contemporaneidade.

Oigalê, quem chega!!! (Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais – Porto Alegre/RS), por Renata Lemes (Universidade Federal do Ceará).

Plínio Marcos e a criação de uma dramaturgia protagonizada por personagens escondidas e apartadas da história.

Teatro de Arena: quando a junção de umas mais outras medram, em teatro, algo muito mais semelhante.

Teatro Popular União e Olho Vivo: César Vieira e quando o ético e o estético – pensados/tidos/criados, a partir do ponto de vista popular – unidos e ligados dignificam os atos criativos tecidos de humanidade.

Tin Urbinatti e Grupo Forja: a construção da utopia sob os braços dos operários que derretem o ferro dia a dia como forma de transformá-los em pedras preciosas da luta e justiça social ou um ABC em ebulição, por Márcio Castro.

Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz: “Era um, era dois, era cem [...]”. Era/no é agora, em processo, o quintal (des)organizado nas paisagens do mundo.

3. Guias de ala: passistas e destaques em carros alegóricos e no chão. Podem jogar os seus quebrantos que eu já fui!¹⁸.

3.1. Atrizes e atores: destaques e passistas, nos carros alegóricos e no chão

Aílton Graça, Alício Amaral, Andreia Barros, Andréia Nhur; “atoratrizes” da Cia. do Tijolo: Dinho Lima Flor, Fabiana Vasconcelos Barbosa, Karen Menatti, Lilian de Lima, Rodrigo Mercadante, Thais Pimpão; “atoratrizes” do Lume: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti, Renato Ferracini, Ricardo Puccetti; Aysha Nascimento, Beta Cunha, Bete Dorgam, Chico Carvalho, Dalma Régia, Dani Barros, Danilo Grangheia, Davi Guimarães, Deborah Finocchiaro, Denise Del Vecchio, Denise Fraga, Dirce Thomaz, Edgar Castro, Edi Cardoso, Eduardo Okamoto, Fernanda Azevedo, Flávio Tolezani, Georgette Fadel, Lavinia Pannunzio, Lee Taylor, Lena Roque, Lilian Lima, Luaa Gabanini, Luciano Chirolli, Lúcia Romano, Luís Mármora, Mafalda Pequeno, Márcio Douglas, Marco França, Mariana Muniz, Mariana Senne, Marina Esteves, Naruna Costa, Nilcéia Vicente, Paschoal da Conceição, Raquel Rollo, Renata Carvalho, Renata Melo, Roberta Estrela D’Alva, Rosi Campos, Sara Antunes, Sergio Carozzi, Sylvia Prado, Tamirys O’hanna, Tânia Faria, Thais Dias, Vera Lamy, Vinícius Meloni.

3.2. Diretoras e diretores: mestras/es com função de mediação e de “condução” das alas e passistas em exibição

Ana Teixeira, Antônio Araújo, Carla Candiotto, Cibele Forjaz, Claudia Schapira, Cristiane Paoli Quito, Ednaldo Freire, Fernando Kinas, Jhoao Junnior, Marco Antonio Rodrigues, Mônica Soares e Gaúcho, Nelson Baskerville, Patrícia Guifford, Roberto Gill Camargo, Rodolfo García Vázquez, Rogério Tarifa, Verônica Fabrini, Yara de Novaes.

3.3. Autoras e autores (dramaturgas e dramaturgos): criadoras e criadores dos primeiros esboços dos enredos a serem desenvolvidos por outros coros

A dramaturgia urdida com esmero de Alessandro Toller, por Marcio Aquiles.

Alexandre Dal Farra e a pragmática da perversidade, por Amilton de Azevedo.

Consuelo de Castro, para quem a vida é dia útil, por Oswaldo Mendes.

Dione Carlos, uma autora que afirma: “A dramaturgia é o lugar onde meu coração repousa”, por Galiana Brasil.

Emannuel Nogueira Ribeiro – um autoral que incorpora à sua criação os princípios do silêncio, do esquecimento e do fracasso para renovar a linguagem teatral, por Kil Abreu.

Evill Rebouças: uma carnaúba não faz verão, por Roberta Ninin.

Aproximações ao norte da escrita de Francisco Carlos, por Valmir Santos.

Algumas palavras sobre Grace Passô, por Marici Salomão.

¹⁸. Penso que, tendo em vista a natureza do assunto, o grande Dorival Caymmi permitiria que eu brincasse com seu verso da antológica composição *Lá Vem a Baiana*, cujo verso original, e evidentemente fingindo desdenhar, o grande compositor afirma: “Pode jogar seu quebranto que eu não vou!”

Hilda Hilst – cenas de uma escatologia do porvir, por Gilberto Figueiredo Martins.

Um menino com olhos de poesia e asas de liberdade – a denúncia poética de Jhonny Salaberg, por Filipe Celestino.

A escrita de Jé Oliveira: peças (e poesia em vida) para serem vistas (e ouvidas) como discos, por Alexandre Falcão de Araújo.

Uma noite no teatro com Kiko Marques, por Luiz Eduardo Frin.

Os feminismos na obra de Leilah Assumpção, por Robson Corrêa de Camargo.

Perfil profissional de Leonardo Moreira, por Rodrigo Morais Leite.

Lucienne Guedes Fahrer – a potência de um corpo desejante, por Marcelo Rocco.

Necessidade e fervor: um breve encontro com Luh Maza, por Daniel Veiga.

Subjetividade e sociedade na obra de Maria Adelaide Amaral, por Paulo Bio de Toledo.

Maria Shu, a tecelã dos “eus-em-nós”, por Lissa Santi.

Mário Bortolotto debaixo de todo o ruído, por Paula Auran.

Michelle Ferreira e a criação de uma dramaturgia sem pontos maiúsculos.

Newton Moreno e seu Agreste ou das durezas e delícias das boas histórias, por Adailton Alves Teixeira.

Reinaldo Maia e o bordado do escritor, por Marco Antonio Rodrigues.

Renata Pallottini e os cruzamentos da linguagem, por Ivam Cabral.

Rudinei Borges uma dramaturgia ancestral: a pluvialidade de gente pisada epicizada na cena.

Sérgio Roveri: uma dança entre palavras e afetos, por José Roberto Jardim.

Silvia Gomez – ser livre para delirar, por José Cetra Filho.
Tecendo ações dos ontens, hoje e amanhã: a plural Solange Dias, por Simone Carleto.

Corpo-Dramaturgia em Victor Nóvoa, por Helena Cardoso.

Vladimir Capella: mestre do Teatro para a Infância e Juventude, por Chico Cabrera.

Zeno Wilde – criador de uma dramaturgia de gente pisada e à deriva.

3.4. Coletivos teatrais: o momento de tantas e inesquecíveis apoteoses, estético-históricas e sociais.

– *As [muito mais do que, e não apenas] 28 Patas Furiosas: a força de coletivo jovem, inventivo e inquieto* (SP).

– *Um teatro que continua... Agitada Gang – Trupe de Atores e Palhaços da Paraíba* (João Pessoa/PB), por Vanéssia Gomes – Escola Vila das Artes (Fortaleza/CE).

– *Antropofocus: duas décadas de comédia* (Curitiba/PR), por Vítor Berti (coord.) – Colégio Marista Santa Maria (Curitiba/PR).

– *Paisagens de vida, paisagens de morte: imagens de tempos terríveis em um país brutal, na pesquisa formal da Armazém Cia. de Teatro* (PR/RJ), por Antônio Rogério Toscano (coord.) – Escola de Arte Dramática de São Paulo.

– *As Marias da Graça* (Rio de Janeiro), por Narciso Telles e Maria Eugênia Rocha de Menezes – Universidade Federal de Uberlândia/MG.

– *Um perfil do Bando de Teatro Olodum* (Salvador/Bahia), por Rodrigo Morais Leite – Universidade Federal da Bahia.

- *Um Barracão familiar de muitas máscaras, experiências, comicidade e arte* (Campinas/SP), por Ivanildo Piccolli (coord.) – Universidade Federal de Alagoas.
- *Boa Companhia – uma trajetória de multiplicidade, afeto e ética* (Campinas/SP), por Daniele Pimenta, Joice de Paula, Rafael Custódio. – Universidade Federal de Uberlândia.
- *Brava Companhia: teatro que diverte e diverge*, por Carina Maria Guimarães (coord.) – Universidade Federal São João del Rei.
- *Escurecedoras palavras sobre Capulanas Cia. de Arte Negra* (SP), por Toni Edson (coord.) – Universidade Federal do Alagoas.
- *Esse tal de Centro Teatral Etc e Tal* (Rio de Janeiro/RJ), por Mario Bolognesi – Instituto de Artes da Unesp/SP.
- *Como o Etc e Tal é percebido por uma atriz-pedagoga*, por Janaina Russef – sítio Teatro na Escola da Educação Básica (@professoresdeartescenicas)/RJ.
- *Presenças interculturais – O compromisso da Cia. de Teatro Balagan com a pesquisa teatral*, por Maria Brígida de Miranda e Juçara Gaspar – Universidade do Estado de Santa Catarina.
- *Gregos e Profanos: Os Satyros entre as Praças do (Im) possível* (SP), por Carlos Eduardo dos Santos Zago – Centro Universitário Sagrado Coração.
- *Cia. do Giro: Um teatro acontecido na itinerância entre cidades* (Porto Alegre/RS), por Osvalton Conceição (Tom Conceição) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.
- *Cia. do Quintal. Improviso/palhaço e a singularidade de um quintal imaginário*, por Alda Fátima de Souza e Marcelo Paixão – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Vitória da Conquista).
- *Cia. do Tijolo rompe o asfalto e nos apresenta sua fulô* (SP), por Osvaldo Pinheiro da Silva – Fábrica de Cultura/Catavento Cultural e Companhia Estável de Teatro SP.
- *Cia. dos Atores – pesquisa cênica e corporalidade em companhia de a(u)tores* (RJ), por Antonio Guedes (coord.) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- *Um campo de visão na trajetória da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico* (SP), por Rodrigo Spina (coord.) – Universidade Estadual de Campinas.
- *Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Dança* (SP), por Marcelo Gianini (coord.) – Universidade Federal de Alagoas.
- *Duelos urbanos na mira da Companhia Pessoal do Fa-roeste* (SP), por Newton de Souza e Itamar Silva Costa Neto – Universidade Federal de Goiás.
- *Sobre a Vigor Mortis. Sobre Paulo Biscaia Filho. Sobre fazer teatro. Sobre como resistir e existir...* (Curitiba/PR), por Roberta Ninin (coord.) – Universidade Estadual do Paraná.
- *Cirquinho de Revirado: “dar voz a quem não tem voz”* (Criciúma/SC), por Marília Carbonari (Universidade Federal de Santa Catarina) e Fátima Costa Lima (Universidade do Estado de Santa Catarina).
- *Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes* (SP), por Jade Percassi – Educadora Popular do Movimento dos Sem Terra.
- *Estopô Balaio: teatro de peleja às margens das margens* (Natal/RN e SP), por Luciana Lyra – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- *Coletivo Negro: um gesto de insurgência* (SP), por Judson Cabral – Escola Livre de Teatro de Santo André/ SP.

- *Companhia Amok Teatro: não apenas, mas, sobretudo, as revelações grotescas em incontáveis zonas de guerra e de esquecimento* (RJ).
- *Companhia Antropofágica* (SP): *essa gente arteira, trabalhadora e devoradora*, por Alexandre Falcão de Araújo e Dennis Weberton Vendruscolo Gonçalves – Universidade Federal de Rondônia.
- *O alvorecer de vozes silenciadas: Companhia de Teatro Heliópolis* (SP), por Luiz Campos – Senac Santana/SP.
- *Sobre a Companhia do Feijão* (SP), por Pedro Mantovani.
- *Anotações do trabalho da Companhia do Latão* (SP), por Priscila Matsunaga – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- *Companhia Ensaio Aberto* (RJ), por Sérgio de Carvalho, Ana Beatriz Cangussu, Murilo Carqueijo – Escola de Comunicações e Artes /USP.
- *Companhia Estudo de Cena – teatro e memória social* (SP), por Berilo Nosella (coord.) – Universidade Federal de São João del Rei.
- *Fome de Teatro: Companhia Mungunzá de Teatro* (São Paulo/SP), por Newton de Souza (coord.) – Universidade Federal de Goiás.
- *Tablado de Arruar: dramaturgia(s), intervenções e formas de criação artística em São Paulo/SP*, por Katia Paranhos – Universidade Federal de Uberlândia.
- *Das experiências de um Engenho Teatral ou rabiscos acerca de uma obra duradoura* (São Paulo/SP), por Fábio Resende (coord.) – Senac Lapa Scipião.
- *Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes: um projeto de vida e arte* (SP), por Roberta Ninin (coord.).
- *Alfenim – considerações poéticas sobre o devir de um branco doce* (João Pessoa/PB), por Henrique Guimarães – Universidade Federal da Paraíba.
- *Andaime Teatro* (Piracicaba/SP), por Felipe de Menezes – Escola Livre de Teatro de Santo André e Teatro-escola Macunaíma.
- *Se chover não haverá espetáculo, risco de enchente – história e trajetória do Grupo Clariô de Teatro* (Taboão da Serra/SP), por Fernanda Azevedo (coord.) – Núcleo de Mulheres da Escola Livre de Teatro de Santo André.
- *Clowns de Shakespeare: a trupe cirandeira da alteridade* (Natal/RN), por Barbara Tavares dos Santos e Bárbara Carneiro Maciel – Universidade Federal do Tocantins.
- *Esparrama pelo chão do Minhocão e pelas janelas do nosso imaginário Teatral* (São Paulo/SP), por Luciano Santiago.
- *Galpão dos palcos, ruas e quintais: pés na terra, olhos no mundo* (Belo Horizonte/MG), por Luís Carlos “Laranjeiras” Ribeiro dos Santos (coord.).
- *Grupo Magiluth: um coletivo teatral cujo “gentílico” colige experimentalismo estético e afetividade* (Recife/PE).
- *Grupo Pandora de Teatro. Ocupação Artística Canhoba – Cine Teatro Pandora* (Perus/SP), por Carolina Angrisani – Instituto de Artes da Unesp.
- *Arlequinada como missão: Parlapatões Patifes & Paspalhões* (SP), por Rosângela Patriota – Universidade Presbiteriana Mackenzie/CNPQ.
- *Grupo Pombas Urbanas* (SP): *semeando asas no território de Cidade Tiradentes*, por Anderson Zanetti (Faculdade Sesi de Educação) e Vanessa Biffon (PIÁ – Programa Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo).

- *Grupo Redimunho de Investigação Teatral: O diabo na rua no meio* (SP), por Haylla Rissi – Instituto de Artes da Unesp/SP.
 - *Sobrevento e recriação de vida em cena* (SP), por Osvaldo A. Anzolin e Thaisy Santos – Universidade Federal da Paraíba.
 - *Tekoha do Maraca (Campo Grande/MS)*, por Igor Schiavo (coord.) – Universidade Federal da Grande Dourados
 - *Água que corre entre as pedras: a artesanania das mulheres do Grupo Xingó* (SP), por Renata Patrícia e Márcio Telles de Souza Malta – Universidade Federal do Tocantins.
 - *O Grupo XPTO em uma perspectiva histórica e poética*, por Wagner Cintra – Instituto de Artes da Unesp
 - *Grupo XIX de Teatro* (SP), por Vanja Poty – Universidade do Estado do Amazonas.
 - *O Imaginário: a Amazônia venturosa dos homens desvelada em vozes femininas* (Porto Velho/RO), por Jussara Trindade – Universidade Federal de Rondônia/RO
 - *Grupo Katharsis: uma trajetória de investigação sobre espaço vazio, luz, corporeidades e sonoridades* (Sorocaba/SP), por Felipe Santos Rodrigues, João Armando Fabbro e Thiago de Castro Leite
 - *Kiwi Companhia de Teatro/ Coletivo Comum* (SP), por Marcelo Soler (coord.) – Faculdade Paulista de Artes.
 - *A radicalidade colaborativa do Lume Teatro* (Campinas/SP), por Lúcia Romano – Instituto de Artes da Unesp de São Paulo.
 - *Na eloquência de silêncios gritados, as obras do Piollin Grupo de Teatro* (João Pessoa/ PB).
 - *Quatroloscinco – Teatro do Comum* (Belo Horizonte/ MG). *Uma aposta na criação coletiva e na dramaturgia autoral*, por Marcos Coletta – Universidade Federal de Minas Gerais.
 - *Teatro da Vertigem: se perder do paraíso e conviver com a efervescência coletiva* (São Paulo/SP), por Joaquim Gama – SP Escola de Teatro.
 - *Teatro de Operações – a rua como campo de batalha* (RJ), por Vinícius Baião (Rio de Janeiro).
 - *Trupe Lona Preta: a disputa do imaginário por meio do riso crítico*, por Adailton Alves Teixeira, Jamile Soares, Stephanie Matos – Universidade Federal de Rondônia/RO.
 - *No olho da rua uma trupe penteia – à contrapelo – a história do seu/nosso tempo* (Santos/SP), por Flávio Mello (coord.) – Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Conservatório de Tatuí).
 - *Dezoito anos recontando memórias plurais e projetando cenários possíveis: o teatro experimental da Velha Companhia* (SP), por Cecília Lauritzen – Universidade Regional do Cariri.
- Um passo à frente, por favor – andanças e criações da Zózima Trupe ou Meu ônibus chegou! – itinerários criativos da Zózima Trupe* (SP), por Warde Marx – Fundação das Artes de São Caetano do Sul (SP).

I. NAS TANTAS PELEJAS DA VIDA,

A NECESSIDADE DA REVISITAÇÃO DAS LEMBRANÇAS QUE PODEM REESTRUTURAR CONJUNTOS DE MEMÓRIAS, TANTO INDIVIDUAIS COMO COLETIVAS. REVELAR OUTRAS HISTÓRIAS, DOCUMENTAR OS TANTOS ESQUECIDOS, OLHAR DE OUTROS MODOS... É PRECISO!

Certo: quero o teatro na minha vida, mas e daí? Será que a partir de perspectiva diferenciada a tese não seria outra? Ou seja: querer, exatamente, a vida no meu teatro!

Amir Haddad
(em diversas oportunidades e trocas públicas).

Que sempre que o homem sonha
o mundo pula e avança,
como bola colorida
entre as mãos de uma criança.

Manoel Freire e Antônio Gedeão (*Pedra Filosofal*).

Possivelmente, se pudesse, começaria esta narrativa (desenvolvida a partir do entrecruzamento de diversos estilos e abordagens) por meio da afirmação segundo a qual, apesar de todas e permanentemente tentativas reais de desmoronamento, se resiste e de que, também por isso, estamos conscientes das belezas que nos cercam, por todos os lados. O Brasil pertence a

um imenso – e permanentemente devassado – território localizado em uma das quase incontáveis periferias do mundo... Também por isso, mas não de modo exclusivo, dificilmente o país, pelo seu permanente conjunto de gafes (para usar uma palavra bem eufêmica, sobretudo a partir de 2016) ou atitudes fascistoides, pouco respeito conseguiu angariar do mundo. Em determinado momento histórico, durante as gestões do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (e não se está aqui a fazer apologia ao presidente-operário) – querendo ou não, gostando ou não – o país conseguiu e amealhou algumas e diferentes formas de respeito. Então, naquele período, do ponto de vista geopolítico, parafraseando a palavra-ação árabe intifada (de *intefadah* ou *intifadah*), com graus e táticas diferenciadas de mobilização, é verdade, o Brasil conseguiu levantar e erguer a cabeça e mesmo sem “se impor” conseguiu amealhar algum (e substancial) respeito do mundo. A situação, nunca dantes vivida, decorreu de um conjunto de medidas e atitudes progressistas, que – sem propostas radicais – tentou mudar algumas situações vividas por mais de 500 anos de exploração, de sevícia, de abusos de todos

os modos¹⁹. Entretanto, por não ter havido, de fato, mudanças estruturais, a situação voltou aos piores momentos da triste história do Brasil republicano.

[...] Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra
Brasil, meu dengo
A Mangueira chegou
Com versos que o livro apagou
Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento
Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, tamoios, mulatos
Eu quero um país que não está no retrato [...] ²⁰.

Quase na mesma sintonia – e haja ortodoxia consciente e inconscientemente patrulhada para articular e coligar culto cego a certos criadores e suas criaturas, também em arte, combinado a desconhecimento e menosprezo daquelas manifestações mais próximas – a (re)produção das formas hegemônicas, ligadas ao drama, pouco respeito angaria, também, porque o determinante nessa forma ilusionista e de camuflagem de seu ideário classista não conta nestas paragens com

tantos recursos tecnológicos. Sem tantos eufemismos, lutamos e disputamos, permanentemente, contra todos os tipos de apagamento de memórias, sobretudo daquelas (memórias e práxis) que não se conformam aos padrões hegemônicos. Se na vida real os apagamentos ocorrem contra as etnias negras, indígenas, de gênero, dos “despadronizados”, dos periféricos e periféricas... no concernente à produção artística existem, SIM, permanentes e constantes tentativas de processos de apagamento estético.

De modo bastante evidente, pode-se demonstrar a tal tese de subserviência ao que vem de certos centros de fora, por variados e articulados pontos de vista. Os processos de formação profissional, tanto nos cursos técnicos como nos universitários, caracterizam-se em evidência incontestada da afirmação apresentada²¹. Nesse particular, os chamados projetos político-pedagógicos, algo próximo a manifestos-programa dos escopos dos cursos universitários ou de escolas de formação profissional (quando existem), expressam as linhas objetivadas e suas práxis. Evidentemente, mesmo sem estabelecer porcentagens, não é necessário ir tão longe para imaginar que os alicerces, arquitetura, os recintos e seus habitantes, em sua totalidade, tantas vezes sem qualquer aclimação ou ponderações mais regionalizadas, dizem respeito às proposições exclusivas das formas hegemônicas ou a elas alinhadas.

19. Nesse particular, a leitura do delicioso *Aos Trancos e Barrancos – como o Brasil Deu no que Deu*, de Darcy Ribeiro, caracteriza-se em retrato maravilhoso do processo de permanente exploração do país pelos mais diferenciados bandidos... Aqueles ao serviço de reis e rainhas, de presidentes e seus seguidores, de oligopólios dos mais diferenciados setores empresariais.

20. *História pra Ninar Gente Grande*, samba-enredo da Mangueira no carnaval de 2019. Composição dos valorosos (e com mais de 500 anos): Tomaz Miranda, Ronie Oliveira, Márcio Bola, Mamá, Deivid Domênico e Danilo Firmino.

21. Em cursos de Licenciatura de Teatro, por exemplo, e tendo em vista os assuntos que fazem parte dos concursos para seleção e contratação de profissionais nas instituições de ensino público, é preciso seguir as autorias estrangeiras e da moda. Como profissional, já preparei questões para este fim, sem nenhum título referente a teatro brasileiro. A questão da subserviência tem momentos de estrangeirização e culto do saber ao paroxismo.

No concernente às montagens nos ditos teatros “consagrados” ao gosto burguês²², e refiro-me aqui a espaços e a obras (que têm paulatinamente “desaparecido” ou diminuído sua produção) bastaria que se fizesse uma revisitação às produções em cartaz; nas editoras, que – infelizmente!!! – também estão a se findar, basta verificar os assuntos e as autorias da totalidade dos materiais impressos

[...] E havia uma voz também antiga que ainda ressoa e clama: aos acostumados à maciez dos frutos sumarentos, aos crescidos no calor temperado pelo frio das montanhas, aos criados na umidade das matas, aos habituados a tantas curvas polidas, à delicadeza das sedas, ao paladar doce, a tocar com pontas de dedos sedas e cetins... A esses, pede a voz, que não se espantem com a aspereza das pedras, com suas escarpas duras, seus ângulos agudíssimos, suas formas sem simetria, sua dureza pesada e profunda, seu silêncio. A pedra, garante a voz, não carrega maldição nem culpa por assim ser, é só uma outra forma de ser. Há, adverte a voz, quem na pedra consiga enxergar beleza, geometrias inesperadas, combinações estéticas, gradações de cinza e marrom que encantam os olhos, diz a voz. E convida: tirem as sandálias dos pés porque a terra onde pisam é sagrada. E sobre essa terra pasta uma cabra²³.

Mesmo sem ter interesses de apresentar aqui os dados disponíveis sobre as obras hegemônicas, sabe-se que a totalidade da documentação (sempre destacada a partir de intenso processo de seleção e exclusão, também) disponível a ela se refere. Nessa perspectiva, e sem levar em conta as questões de natureza ideológica, estuda-se e acaba-se por reproduzir – em boa parte das vezes – aquilo que está documentado. Portanto, caracteriza-se em verdade absolutamente tendenciosa e refratária à dialética o interesse pelas pesquisas acadêmicas centrarem-se nas formas hegemônicas, mormente naquelas instituídas e “exportadas” de certos centros decisórios na geopolítica mundial. Evidentemente, então, além de a memória das artes brasileiras (ainda que não se trate de um fenômeno apenas brasileiro) referir-se quase que exclusivamente – do ponto de vista, sobretudo, documental – a uma ou duas únicas matrizes estrangeiras (ou alienígenas), o acesso a outras manifestações (formas e pensamentos), mormente aquelas de seu próprio quintal, não acontece. Impedimentos de todas as naturezas são erguidos para não se ter acesso ao que está mais próximo e “rezar” de acordo com a cartilha produzida mais acima de onde nos encontramos.

Nesse quadro, o mais grave, ainda, é a repetição da repetição da repetição. A repetição (ou tautologia) acaba por se caracterizar em verdade e não, como é de

22. Mesmo nas unidades do Sesc, cujo trabalho e valor são, de diferentes modos, inegáveis com relação (e não apenas) ao teatro, os espaços de representação nas unidades são segmentados estética e socialmente. É absolutamente perceptível que em determinadas unidades da instituição (Vila Mariana, Pinheiros, Consolação...) as montagens seguem padrões hegemônicos, atendendo ao perfil de frequentadores/as. Na unidade Pompeia, o processo de seleção segue determinações de pesquisas mais experimentais com a linguagem. A despeito da importância da instituição, sabe-se que há equipes internas a selecionar as obras a serem apresentadas na unidade e, também, uma gerência central cujo critério de seleção, é seguro, atende a outras determinações, nem sempre estéticas ou mais objetivas.

23. Fragmento do belíssimo texto de Luís Alberto de Abreu: *Cabras: Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam*, montado pela Cia. Teatro Balagan, com direção de Maria Thais.

fato, se caracterizar apenas em uma versão. O que apresento aqui, tenho absoluta certeza, são interpretações e versões sobre um conjunto de manifestações e obras teatrais, cujo tecimento territorial, em perspectiva rugosa (como se referia a fenômenos desta natureza o professor Milton Santos) à cidade de São Paulo, principalmente, não tem suscitado tanto interesse de sujeitos instalados em gabinetes oficiais e, também, acadêmicos.

Sendo ou não o lugar certo (e qual seria este, esse!?), em um dos processos de releitura e de revisão deste texto, em uma madrugada quieta e de muita chuva (em um maio de 2021, em meio a uma pandemia e em um momento de processo de genocídio galopante no Brasil), a composição de Roberto Riberti, chamada *Allegro Agitato* do disco *Cenas* (1979), solicitava se presentificar:

Queimar, clamar, viver por insistir
Negar, lutar, sofrer e resistir
Se unir, somar, comprar, crescer, tossir
Seguir, medrar, traçar, tecer, parir
Rosnar, rever, despir, cuspir, rasgar
Romper, reter, cantar e transformar
Fazer, dizer, rosnar e consumir

Por fim, vencer, rever, comemorar
E assim, sair pra rir e constatar:
Que já ninguém tem pressa de chegar
Que já ninguém tem medo de falar.

Portanto, sem os medos de falar, manifestar, expressar, registrar e documentar... e de todos os modos, não poderia deixar de (repetindo todos os verbos da frase acima) meu prazer e alegria por conseguir me dedicar aos estudos e apresentá-los a partir dos pontos de vista que defendo e acredito. Sobretudo pelo “bando” reunido para ajudar em tarefa que reputo ser tão importante

e significativa. Documentar e (re)acordar experiências significativas e suas gentes (quase sempre impedidas de figurar da documentação histórica), em uma perspectiva de apropriação dos feitos, obras e momentos por aquilo que, de modo significativo, se encontra na memória – é tarefa histórica urgente e absolutamente necessária. Na pressa e na urgência, mesmo cometendo uma série de equívocos, tento apresentar alguns (outros, por que não?!) pontos de vista sobre a linguagem teatral e seus sujeitos histórico-estéticos. Para apresentar esta reflexão, tenho conversado com muitos parceiros e parceiras, muitas/os das/os quais ficaram emocionadas/os com as lembranças. É isso, Augusto Boal, apresenta como epígrafe de seu livro *Milagre no Brasil* (s/d), de Nazim Hikmet, porque é disso que se trata:

Se eu não ardo
Se tu não ardes
Se nós não ardermos
Quem romperá as trevas?

Na perspectiva em curso, (des)naturalizando a “superioridade” daquilo que vem de certos e restritos centros, era e continua a ser necessário, para que nos sintamos fazendo parte de um abstrato e contundente mundo autodenominado civilizado (que Theodor Adorno chamaria de administrado), copiar as formas, as expressões, o idioma, tomar suas gentes como mitos, como se tivessem importância e nos representassem também. A cópia (ou decalque) das obras, dos modos/mentalidades, das tendências, dos expedientes, das lideranças... tem se caracterizado essencial para – e generalizando a partir dos interesses e “memória pelo alto” – saltarmos de uma condição imposta como sendo inferior para outra a chafurdar no limbo, sem qualquer identidade, sem possibilidade de “salvação”. De outro

modo, inúmeras reflexões, apontando tal subserviência no sentido de não haver uma voz única²⁴, em várias áreas do conhecimento, têm deixado os seus contradiscursos, tomando posição e partido a partir de outras sendas, searas, possibilidades não afeitas às condutas e ordenações hegemônicas.

Por contradiscursos, criados a partir de diferentes abordagens, pontos de vista, linguagens..., deve-se entender o conjunto de estudiosos/as que se dedica a produzir, a pensar a cultura e seu tempo histórico a partir de identidades e características mais próximas, regionais, nacionais/brasileiras, menos “universalizan-

tes e abstratas”: determinadas historicamente. Senão, vejamos, inúmeras são as repetições segundo as quais Nelson Rodrigues teria sido o primeiro dramaturgo brasileiro a quebrar a prosódia lusitana nos palcos brasileiros... mas se se estudasse o teatro de revista, principalmente os esquetes, comprovar-se-ia a antítese de tal afirmação²⁵. Aliás, apesar de o “anjo pornográfico” (como a ele se refere Ruy Castro), e é bom se lembrar, ter tido um de seus irmãos (Mário) que se dedicou, também, à criação visual em alguns espetáculos do teatro de revista. Em razão desta última observação, parece certo que Rodrigues tenha assistido a muitas

24. Impossível citar todos/todas os/as pesquisadores/as que se dedicaram ou têm se dedicado a tais ponderações, sem traços fanáticos ou de apologias patológico-nacionalistas. Nesse universo, desenvolvido por gente de valor e conduta ética absolutamente manifestos, é fundamental destacar: Amir Haddad, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Ariano Suassuna e tantos de seus companheiros e companheiras desde A Barraca; a estudantada que formou o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE); Neyde Veneziano e Virgínia Namur pelas reflexões e revelações de algumas das formas populares, muitas das quais ligadas ao gênero comédia; a toda artistada, sobretudo a militante, do sujeito histórico teatro de grupo, em destaque pelo Brasil (às práxis paulistanas, que se caracteriza em uma das minhas pesquisas); Darcy Ribeiro, Fayga Ostrower, Fernando Peixoto, Florestan Fernandes, José Celso Martinez Corrêa, Hermilo Borba Filho, Iná Camargo Costa, Luís Alberto de Abreu, Marilena Chauí, Milton Santos, Erminia Silva e Mario Bolognesi que têm estudado o circo, palhaços e palhaças em permanente processo de querela com os detentores de poder, Paulo Freire, Roberto Schwarz, Sérgio Buarque, o pessoal do TTT (Truques, Traquejos e Teatro); Abdias do Nascimento; mulheres pesquisadoras como Maria Thereza Vargas, Mariângela Alves de Lima; às irmãs Yáconis/Becker, que eletrizaram de emoção tanta gente; a toda a produção revisteira; ao teatro de rua: seus artistas e obras, impedidas de serem inseridas na história do espetáculo no Brasil; Mário de Andrade e Macunaima; Clarice Lispector e Macabéa; Maria Alice Vergueiro e todas as suas criações; tantas outras figuras, pessoas, personagens... Enfim, às tantas e próximas páginas desta e de muitas mais reflexões e alusões ao apresentado.

25. Verdade que nos esquetes designados por “*boudoir de madame*” (pequeno cômodo íntimo, quarto de vestir; penteadeira), as mulheres que “traíam” (para usar a palavra-vocabulo usada e disseminada pelo liberalismo) seus maridos faziam-no por motivos bem concretos (normalmente, eles eram homens “bananões”/tolos/nêscios...), ocorre que, em boa parte de tais esquetes, o ponto de vista era o das mulheres... Lembrando a letra de *Deixa a Menina*, de Chico Buarque de Hollanda: “Por trás de um homem triste há sempre uma mulher feliz/ E atrás dessa mulher, mil homens sempre tão gentis”. Do mesmo modo, é preciso registrar que nas máscaras arquetípicas da *commedia dell’arte*, os velhos (*vecchi*) são tolos e patéticos; os criados (*zanni*) disputam diversas coisas, sobretudo o amor da criada (*Zerbineta*, que pode ter diversos nomes), que é louvada, muitas vezes, pelo Pantaleão (*Pantalone*) e, outras, quando ele existe pelo Capitão (*Capitano*)... trata-se de um poder feminino indiscutível, sobretudo em razão de ela ser ardilosa, transitar com audácia e astúcia... Talvez não se possa afirmar, de modo contundente, que a *commedia dell’arte* tinha um ponto de vista feminino, mas, é seguro, não havia subserviência das mulheres aos homens, nem aos velhos (como nas sociedades aristocráticas e burguesas, que são patriarcais e geocêntricas, por excelência). Ao escrever *O Santo* e *a Porca* Suassuna assumiu, transferiu e concentrou em Caroba a astúcia de todos os *zanni* da forma italiana, Pensemos, tal crença no feminino (principalmente com relação às mulheres pobres) nunca existiu no teatro hegemônico! Dentre outros grupos, aliás a de manifestar de modo contundente, *Carne* da Kiwi (atualmente, Coletivo Comum) foi um espetáculo antológico na denúncia contra as formas de violência contra as mulheres.

obras, mas, na condição de “mito” e sobreviver de sua genialidade, o apontado (sobretudo por parcela que conhece teatro e interessada em lhe conferir o título de maior dramaturgo brasileiro) afirmava, também, desconhecer dramaturgia. Como a história do teatro brasileiro é construída por repetição e repetição e repetição...: uma verdadeira história tautológica, lê-se em várias fontes (além da biografia de Ruy Castro) a afirmação segundo a qual, antes de começar a escrever para o teatro, Rodrigues teria assistido a burletas de Freire Jr., e lido *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. Evidentemente, para construir a pecha de gênio era preciso vender tal imagem. E o próprio biógrafo de Rodrigues apresenta a informação envolvendo-a em certa retórica cuja interpretação pode ser “traduzida” de formas adversas... De qualquer modo, é certo que a dramaturgia rodrigueana, em seus apelos, notadamente escatológicos e transgressores, muito deve aos esquetes do teatro de revista, cuja origem e forma são notadamente populares. Atendo-se à estrutura do gênero popular do século XIII, de certo modo, Nelson Rodrigues escreveu panfletos, entretanto, substituindo a protagonista feminina por outras masculinas, rigorosamente misóginas, patriarcais e doentamente perversas.

Outra vez, por serem tantas as ditas “conversas moles”, concordo totalmente com Arnaldo Antunes e as afirmações (às avessas) contidas na composição musical *O Real Existe*. Por isso, repetindo o já apresentado (no segundo texto da série em que “emerge”, agora, esta reflexão), vale a pena reiterar um verso da composição *Saúde* de Roberto de Carvalho e Rita Lee: “Me cansei de lero-lero! Dá licença, mas eu vou sair do sério”. Realmente, como o sujeito eleito para governar o país em momento de escrita deste material é um ignóbil e avesso às manifestações culturais, é absolutamente essencial pensarmos e agirmos como se fôssemos nós, os daqui, os dissidentes... Enfim.

Finalmente, mesmo havendo tanta gente que acha exagero qualquer forma de revisão ou revisitação, feita a partir de outros pontos de vista, com relação ao falar e ao agir, aos heróis e heroínas (gente cercada por aúreolas míticas), em razão de os tempos que estamos a viver serem outros, tem havido alguma preocupação quanto àquilo que se aprendeu e que talvez até tenha alicerçado tantas de nossas “certezas”... O que se fala e como o fazemos, penso, é preciso ser repensado, também²⁶.

Nesse particular, tenho dito e repetido à exaustão que, mesmo amando nossas mães, não se pode/deve repetir, a partir da mesma camada de valor e com as

26. Como já apresentado, nasci e vivi em Vila Anastácio até os 21 anos. Entretanto, porque era novidade, na quinta série fui estudar em um colégio dito industrial, chamado Basíliades Godoy, que ficava em Vila Leopoldina. Mesmo sem lembrar o nome da (perversa) professora de História, tenho muito viva a informação para o uso do masculino. Em determinado momento ela afirmou algo do gênero: “Mesmo que nesta escola só houvesse meninas e uma delas aparecesse vestida de homem, vocês teriam de usar a expressão: os estudantes do Basíliades...” Bem, com essa mesma professora, “aprendi” que os índios (ela não falava indígenas) eram preguiçosos porque quando tinham fome, por exemplo, pescavam apenas um peixe para comer no almoço, mesmo que houvesse um cardume à disposição... Em Vila Anastácio jamais ouvi qualquer comentário sobre a ditadura em que o país estava mergulhado. Nas férias escolares, e era preciso “fugir” do bairro húngaro, na casa dos avós em Valinhos, até uma certa idade, jamais ouvi qualquer comentário sobre a situação política do país. Vida com incontável número de dificuldades, mas absolutamente “paradisiaca”. Comecei a entender sobre a realidade política, não nas escolas interditas pela ditadura civil-militar ou na tradição familiar e comunitária extremamente religiosas, mas, dentre outros, por intermédio de leituras: Darcy Ribeiro foi um dos primeiros... Sim, apesar de as escolas em que estudei serem consideradas “fortes”, todas encontravam-se censuradas e controladas pelos militares e seus fiéis servidores.

mesmas palavras, aquilo que elas dizem e no que elas acreditam. Penso que o conceito de saúde não envolve apenas o corpo e as estruturas nervosas, mas, também, o pensar, o raciocinar, o ponderar, o perceber, os sentires... Emociono-me e sinto-me com “saúde” ao ler/ouvir: Darcy Ribeiro, Milton Santos, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, Marilena Chaui, Paulo Freire, Carlos Drummond de Andrade, Chico Buarque de Hollanda, Simone de Beauvoir, Bertolt Brecht, Florestan Fernandes, Maria Rita Kehl, Silvio Luiz de Almeida, Luís Alberto de Abreu, Mikhail Bakhtin, Maria Thais, Walter Benjamin, Elis Regina, Pena Branca e Xavantinho, Assis Valente, Henfil, Iná Camargo Costa, Ilo Krugli... Muito do que ocorre pelo mundo me interessa. Em uma entrevista, indagado sobre os temas que interessariam estudar (e que, de certo, mesmo também valia para o professor Antonio Candido), Florestan Fernandes lembra e cita algo semelhante a: “Se não tiver talento, faça música brasileira. Se tiver talento, faça música brasileira. Se for um gênio, faça música brasileira. Se for brasileiro, faça música brasileira”. Evidentemente, estudar manifestações e culturas de outras plagas é importante, mas – deixemos que os/as pesquisadoras de seus países de origem desenvolvam tais trabalhos... –se não cuidarmos e nos dedicarmos àquilo que nos concerne, quem irá fazê-lo? No tempo da ditadura civil-militar brasileira apenas os chamados *brazilianists* (isso mesmo, com z!) tinham direito de acesso a certos arquivos sobre o Brasil daquele período. Apesar de tantas dificuldades da atualidade, nesse particular, os tempos são outros.

Se se imaginar que o teatro é uma espécie de hospedaria temporária para o despertamento de um conjunto de potências humanas, particularmente, prefiro aquelas em que os visitantes possam manifestar-se sobre todas as possibilidades em processo; que consiga formar/tomar um partido por meio do qual elas se manifestem, no tempo de convívio. Nessa condição, con-

tinuando na metáfora (mesmo que pobre), há hotéis em que o valor pago corresponde à impessoalidade do atendimento; há outros, de certo modo pela carência econômica, e o acúmulo de funções, o tratamento é muito mais humanizado; há ainda uma outra categoria, como os *hostels* em que a convivência ocorre de modo efetivo: da recepção aos quartos (coletivos) e às cozinhas comunitárias. Portanto, o que ocorre mais próximo, no quintal que estamos a habitar, interessa-me muito mais. Nesse quintal, onde habitei e que me ajudou a ser o que sou, interessam-me as questões ancestrais, a história contada a partir de outros pontos de vista, que não aqueles hegemônicos, que desdenha e desclassifica os da outra classe. Interessam-me as revisitações históricas; abominar as piadas tomando as “minorias” (que se sabe serem a maioria) como protagonistas de todo tipo de mau e perverso gosto; interessa-me estudar as manifestações populares e brasileiras; interessam-me aqueles que foram impedidos e impedidas de entrar, de ter acesso, de conseguir se colocar/posicionar; interessa-me grandemente a possibilidade de saber que sou um ser que pode arriscar, especular, preencher lacunas com outras versões; interessa-me saber ser um sujeito “despatrulado”, desgarrado e liberto das tendências hegemônicas (e que, quase sempre, exigem uma atitude de subserviência em relação aos paradigmas), desantennado e desconfiado... Finalmente, tendo recebido nas diversas etapas do sistema escolar, alicerçado contundentemente em ideologias, procedimentos, pontos de vista da classe dominante, como faço para relativizar os “ensinamentos” eruditos (cujo primeiro sentido, etimologicamente, concerne a desengrossar) (im)postos para ampliar os olhos àquilo que me diz respeito como sujeito histórico, filho de operária, morador de bairro popular e repleto de tradições significativas, parceiro/herdeiro/irmão e compadre de tantos saberes vindos de muito, muito mais longe do que se imagina...

Os meses (e anos) de mergulho e de pesquisa, e em proporção crescente, foram trazendo uma alegria indescritível... Sensações “como coisa real por dentro” e por fora, imbricadas por um sentimento de realização de uma tarefa absolutamente necessária e fundamental nos processos de disputa e de insistência, por vezes próximas ao obsessivo, compreendendo, sobretudo, o direito à socialização de experiências e à revelação da memória. Brincadeira seriíssima e prazerosa coligindo palavras, histórias, gentes, atitudes e memórias... Percepção de que a consciência, em estado de gerúndio (em processo de “ir se fazendo”, de “estar sendo refeita”), tem um poder absolutamente essencial para (re) trazer à tona as realizações de tanta gente. Nesse sentido, estou certo (mas sem desafiar ninguém, porque esta prática, sobretudo liberal, não interessa para quem está no mundo por outras motivações), a leitura desta obra, tenho alguma percepção lúcida, tenderá a modificar as pessoas que irão lê-la... alguma coisa (ou um conjunto delas), uma sensação de pertencimento tenderá a vir.

Experimentos significativos perdidos em porões que, permanentemente, recebem camadas de “blindagem de esquecimento” para dificultar o acesso e reconhecimento àqueles e àquelas que vieram antes de nós e que não se esquadriharam em pensamentos, atitudes, ações e trabalhos às tendências da cultura hegemônica. Mesmo incorrendo no risco de ser repetitivo, aquelas e aqueles que se dispuserem a ler a obra (gigante, eu sei), encontrar-se-ão com algumas narrativas emocionantes, em diferentes estilos de escrita (estilos

diferentes, correspondendo a modos singulares de ser e estar, de pensar, de fazer, de criar...). Ao ler e editar algumas narrativas fui tomado por estados de emoção significativos. Muita gente, sobretudo nas narrativas mais afeitas à personalidade, por meio da provocação proposta pelo material se reviu, se revisitou, criou algo novo, teatralmente. Portanto, reitero – além do conhecimento e ampliação dos já sabidos – o desafio que a leitura pode propor.

Gilberto Gil, na música *Oriente*, ponderou: “Se oriente, rapaz/ Pela Constelação do Cruzeiro do Sul”. (des)Orientemo-nos, pois!!

Nos processos de peleja (contra o esquecimento, sobretudo) visitar tantas obras e suas gentes, a partir de outras ponderações é preciso...

Se você vier me perguntar por onde andei
Nos tempos em que você sonhava
De olhos abertos, lhe direi,
[...]
Mas ando mesmo descontente
Desesperadamente, eu grito em português

Belchior (*A Palo Seco*).

Em determinado momento da história do Brasil (13 de dezembro de 1968²⁷), depois de disputas entre a chamada linha dura do exército e a Sorbonne (uma se-

27. O AI-5 (de Ato Institucional número 5), imposto ao país em 13 de dezembro de 1968, escrito por juristas a serviço da ditadura, como Carlos Medeiros Silva, caracterizou-se em um documento de curta extensão, formado por quatro páginas e doze artigos, que foi lido e aprovado rapidamente pelo Conselho de Segurança Nacional, comandado, então, pelo marechal Costa e Silva. Por meio deste documento, os algozes determinam o fechamento do Congresso Nacional, impondo a cassação de mandatos de senadores, deputados, prefeitos e governadores; interveio no Poder Judiciário, demitindo juizes. O país passa a ser legislado sobretudo por decretos e impondo o estado de sítio; reprime todo e qualquer tipo de reunião, amplia o alcance da censura; suspende o *habeas*

gunda linha), vence a primeira delas para determinar quem dominaria o Brasil e ocorre o golpe dentro do golpe. Por meio de decreto, foi ordenada a supressão de todos os direitos civis e constitucionais, a intensificação da censura prévia passa a ser um dos operadores de repressão da ditadura civil-militar instaurada no país, a partir de abril de 1964. Depois de algumas obras proibidas de serem apresentadas em todo o território nacional, perseguições, prisões, torturas e sumiços, parte do conjunto criador (e não apenas na área teatral), cujas obras ligavam-se ao seu tempo histórico, começa a urdir algumas táticas de sobrevivência. Obras mais avançadas formalmente (tanto nas estruturas, derivadas do teatro épico, como em temas fincados no momento histórico), ao buscar alternativas, levam os sujeitos da criação a buscar, também na história, momentos em que se conseguiu vencer pela tática e astúcias os algozes destruidores.

Com a interdição de certos nomes, evidentemente a partir de novos tratamentos, a criação coletiva, por exemplo, passou a ser buscada, retomada, reconfigurada. Os processos daquilo que, a partir de determinado momento se passou a nomear de atoraldade, de modo semelhante àqueles já desenvolvidos na história, sobretudo nos processos de criação populares, foram buscados por coletivos que precisavam sobreviver. Sem dúvida, todos os patrulhamentos e cerceamentos, por parte dos detentores do poder, em dialética adversa – coligindo continuidade tático-estratégica das conquistas anteriores e enfrentamentos camuflados –, ajudaram nos processos de libertação da linguagem teatral com relação à supremacia do texto²⁸. Pelos receios concretos de censura e todo tipo de cerceamento e perseguição, o fenômeno teatral (espetáculo), “liberto” da chamada ditadura do texto, tentou a inventividade criativa²⁹.

corpus para os por eles definidos como crimes políticos. O poder executivo dita despótica e violentamente as regras a serem seguidas pelos poderes legislativo e judiciário. Tratou-se, sem qualquer eufemismo, de um golpe dentro do golpe. De outro modo, e sem eufemismos, pode-se afirmar que a partir daquele ano, de modo efetivo, o Brasil iniciou um processo de “terrorismo de Estado”.

28. Sílvia Fernandes, em seu mestrado (transformado em livro, apontado na bibliografia) desenvolve uma reflexão sobre alguns aspectos da década de 1970 e toma, também, como objeto de estudo alguns coletivos criadores do período: Asdrúbal Trouxe o Trombone, Grupo de Teatro Mambembe, Ornitorrinco, Pod Minoga, Ventoforte.

29. Tomando apenas um caso, fica possível imaginá-lo como baliza de procedimentos dele decorrentes, quanto à dialética adversa de procedimentos tático-estratégicos. Com o assassinato, por tortura, em 25 de outubro de 1975, nas dependências do DOI-CODI, do jornalista Vladimir Herzog, mesmo com todos os medos e horrores decorrentes quanto às inomináveis violências da ditadura, Gianfrancesco Guarnieri escreve *Ponto de Partida* (Assassinou-se o suicidado). O assassinato foi reambientado em uma aldeia medieval, e o espetáculo foi dirigido por Fernando Peixoto, e apresentado no Teatro de Arte Israelita Brasileiro – TAIB, em 1976. Pela obra e pelos “perigos” decorrentes daquela ousadia, trata-se de evento inesquecível. O mestre Gianni Ratto criou a proposta cenográfica: uma imensa árvore dominava a cena com um boneco enforcado (alusão ao “suicídio” por autoenforcamento! de Herzog). Este teatro (hoje abandonado), fica perto de uma das estações da linha azul do metrô, na cidade de São Paulo. A primeira vez em que fui assistir ao espetáculo, em companhia da grande companheira Iná Camargo Costa, o trajeto de 550 metros ou 7 minutos a pé foi quase uma aventura. Havia panfletos sendo distribuídos por sujeitos horríveis, em cujo teor havia ameaças quanto a vida de quem fosse assistir ao espetáculo. Dentre outras ameaças, buscando desencorajar o público, havia uma informação segundo a qual tinham sido colocadas bombas no edifício teatral. Em tese, decorrente da impossibilidade de silenciamento quanto à brutalidade inominável, Guarnieri/Peixoto/Ratto e conjunto de artistas, mesmo imprimindo continuidade àquilo que já havia sido vivenciado, criado e proposto, tiveram de reinventar-se para se safar de uma proibição cabal da obra. Novas evidências, novos procedimentos tiveram de ser buscados, criados, sendo o recuo no tempo o mais “disfarçador”.

A ditadura e as lutas contra ela, a partir de certo momento, passaram a epicizar a forma e a buscar novas maneiras/modos de produzir teatro. De modo lento, entretanto contundente, houve uma reconfiguração da própria linguagem estética e o desenvolvimento de obras cuja função (sem descaracterizar o conceito de beleza) tinha de buscar outros tingimentos regionais e nacionais; a contundência das novas formas, muitas vezes, começou a ganhar tratamentos mais panfletários, no sentido de explicitar com maior clareza os seus pontos de vista. Com relação a estes dois aspectos, é importante destacar que o trânsito com a intersubjetividade e os valores, ditos universais (sempre a partir de certa ideologia de classe), tiveram de ser revistos, reconsiderados; a nova forma, como em diversos outros momentos na história, demandou o uso de expedientes narrativos “orquestrados” a partir de processos polifônicos; questionando e não copiando os paradigmas, outras explicitações mais alegóricas dos procedimentos em disputa, do ponto de vista estético e social, tiveram de ser demonstradas (com e sem proselitismos); ao quebrar os procedimentos estéticos (e sempre ideológicos) as inconformidades com a cópia e o retrato, ditos realistas, propuseram a pesquisa com outras formas em direção ao presente ressignificado; o trânsito com alegorias, em muitos casos, teve de trazer à cena perspectivas de metateatralidade; criação de muitas obras e procedimentos de combate e características de manifesto/manifestação.

Em determinado momento desta reflexão serão apresentadas obras e criações de gente pioneira, nas quais se tentará apresentar algumas dessas evidências. Certamente, a história pode ocorrer por meio de repetições mais atentas aos paradigmas “consolidados”, entretanto, como se sabe, as grandes mudanças tendem a ocorrer por desobediência e inconformação. Antunes Filho ressignificou todo o seu aprendizado com os

seus antigos mestres do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC e criou em 1978 o antológico *Macunaíma*; Augusto Boal (formado na Universidade de Columbia, em Nova York), sempre em coro, politizou os procedimentos e as formas de criação; grupos de teatro, ditos irreverentes, partiram de procedimentos experimentais e populares e mergulharam as artes cênicas em brasilidades surpreendentes.

Então, apesar de a tese poder parecer meio maluca (para quem não se “deixa levar” ou pauta-se pela dialética), se tomada sem uma reflexão em confrontos práticos, os obscurantismos decorrentes da ditadura civil-militar brasileira – apesar das práticas genocidas – ajudaram, no contexto aqui recortado, a promover uma produção teatral arrebataadora, cujo paroxismo pode ser demonstrado pelas criações dos coletivos ligados ao sujeito histórico nomeado teatro de grupo.

Não são poucas as pessoas (artistas) a afirmarem que nos processos de criação a sala permanece fechada para os acontecimentos do mundo exterior... Então, articulado a um conjunto de redescobertas, na medida em que as artes se inserem no mundo real e concreto e têm uma função histórico-social, para além do exclusivamente estético, as salas de ensaio passaram a funcionar, também, como territórios de ressonância quanto aos acontecimentos próximos e distantes, e evidentemente relevantes. Novas estruturas composicionais (sobretudo ligadas ao teatro épico) e que rompem com todos os expedientes caracterizadores das formas hegemônicas e do teatro mercadoria; novos assuntos, lastreados por acontecimentos históricos próximos e determinados, evidenciando a verdadeira vocação do teatro de grupo que foi sua vocação para o trabalho de pesquisa; novos modos de criação (que, mesmo sem mencionar, retomam os procedimentos populares: quebra dos pa-

péis rígidos, divisão equânime das tarefas, criações partilhadas), valorizando os caminhos colaborativos; procura por procedimentos de acessibilidade, nos quais o maior dos símbolos da espetacularidade hegemônica: a quarta parede, vai sendo desobedecida por um número cada vez maior do conjunto criador responsável por um espetáculo.

Evidentemente – e não poucos artistas, acreditando na superioridade transcendente da arte acima da história e das querelas ínfimas do cotidiano –, ligados às formas hegemônicas, com alguns “medinhos” (é verdade), continuaram a apresentar as mesmas obras de sempre: repertório internacional, que seria montado em qualquer circunstância, com ou sem ditadura, com ou sem exceção.

Alcione Araújo, convidado a apresentar uma palestra, cujo tema era realidade brasileira e sua relação com a produção teatral na contemporaneidade (o material não tem data, mas era ministro da cultura Celso Furtado, portanto governo José Sarney), afirma, de saída:

Ronald Reagan, à guisa de retaliar o terrorismo, bombardeou um país independente ontem e está pedindo ao Congresso dos Estados Unidos suplementação de verba para massacrar a Nicarágua. Estou citando dois casos imediatos, de hoje, só para circunstanciar o quanto a questão política invade as nossas vidas. E quero, a partir desse dado, entender que, se a questão política invade nossas vidas, não há porquê ela não invada a nossa arte (Araújo, s/d).

Em razão do exposto, veio-me à consciência passagem do essencial poema *Os Ombros Suportam o Mun-*

do, de Drummond, especialmente aquele trecho em que há a seguinte imagem: “[...] Alguns, achando bárbaro o espetáculo,/ Prefeririam (os delicados) morrer”.

A tentativa de reflexão (não absolutamente verticalizada, como seria essencial fazer) aqui desenvolvida objetiva, sobretudo, apontar – talvez a partir de outras perspectivas estéticas, analíticas, temáticas, de classe – momentos, pessoas, obras significativas e não afinadas ao bom comportamento esperado daqueles/daquelas acordadas aos padrões e paradigmas das formas hegemônicas.

Afinal, com relação à produção hegemônica, mesmo sendo extremamente seletiva, há obras significativas que analisam tal conjunto ao longo de determinado momento da história do desenvolvimento da linguagem teatral. Na relação de nomes aqui apresentada (e sempre se perpetram toneladas de injustiças quanto aos esquecimentos e omissões) não se buscou apresentar aqueles/aquelas considerados/as “queridinhos/as” das classes dominantes da vez. Não figuram desta reflexão artistas afinados às formas hegemônicas que, sem nenhuma ou com pouca ousadia, cumpriram bem seu papel como representantes na área em epígrafe que escolheram, o seu lado na confortabilidade e tranquilidade estética do drama ilusionista.

Em outros momentos da história, artistas, e vale a pena citar Cacilda Becker (respeitada pelo enfrentamento quanto aos desafios estéticos e representante de sua categoria em momento ditatorial), não se acovardaram e enfrentaram nas ruas e em gabinetes de órgãos públicos os algozes de quem, e não do ponto de vista liberal, defendia a liberdade não como um corolário de classe³⁰. A atriz, em determinado momento de seu

30. Dentre tantos outros feitos (muito diferente de outras atrizes de sua época e posteriores), em 1968, tendo em vista os 71 cortes

viver, e em contundente processo de enfrentamento afirmava que: “Todos os teatros são meus teatros”. O amplo espectro de espectadores que lhe assistiu (conservadores e progressistas), extasiavam-se e reconheciam, no geral, a potência dos trabalhos de Cacilda, em permanentes desafios. A atriz participou de um conjunto de montagens significativas que, de diferentes formas (compreendendo a estrutura e uso de diversos expedientes e os temas e abordagens de conteúdo), na maior parte das vezes hegemônicas, expandiu os conceitos de criação teatral e ajudou a explodir o teatro para além da caixa preta. Na excelente biografia da atriz, escrita por Luís André do Prado: *Cacilda Becker: Fúria Santa* (2002), há relatos da atriz usando seu prestígio pessoal em prol de questões públicas e políticas. Cacilda Becker deixou raízes, mas não entre tantas outras atrizes da atualidade que, feito avestruzes, encontram-se refugiadas em suas mansões.

Depois desta espécie de introdução, e com relação à produção e a processos de criação no teatro de grupo da atualidade (texto sendo produzido em 2020), o teatro paulistano tem um incontável número de mulheres na criação e na militância em prol de um conjunto de questões que transcendem a caixa preta. Sem diminuir, absolutamente, as grandes criadoras da atualidade, mas apenas metaforizando a questão, há muitas “Cacildas” na atualidade!! Há muito mais Cacildas, que, por meio de luta e de talento, obrigaram as editoras de teatro (tão colonialistas e masculinas, sempre tentando disfarçar tal adesão, que cobrem o rosto, mas deixam a bunda de fora) a publicar e reconhecer a potência real das mulheres. Do mesmo modo, as gentes afinadas ao teatro épico, com as questões de gênero e raça atentas às

determinações e urgências postas pelo discernimento de se saber na periferia, têm irritado todos os tipos de colonialismo e colonialista, têm conquistado seus lugares, não apenas na cena, mas, e sobretudo, com relação aos registros documentais.

Na sucinta exposição apresentada na sequência, e com o objetivo de evidenciar gente pioneira no processo de criação, lastreada na tese em pauta (utilização e reconfiguração formal a partir de expedientes das formas populares de teatro), é possível perceber que a linguagem teatral, aqui considerada, tem se epicizado; feito pouco a pouco inserções narrativas; tornando a narrativa de texto mais e mais episódica; libertando-se das amarras ilusionistas e “escravocratas” do drama; promovido, em ampliação, em mais momentos a obra com partitura porosa, com consequente quebra da quarta parede e se espalhando pela área do público; promovido esforços para reacender as luzes da plateia e permitir processos de troca mais efetiva das cenas; inserindo vez ou outras camadas metateatrais; proposto a junção e mistura de expedientes teatralistas/teatristas, dentre outras evidências.

Realmente, o conjunto de referências, compreendendo sujeitos e grupos, é significativo, cujos trabalhos ou ações foram desenvolvidos na cidade de São Paulo. Entretanto, nele – e a partir de diferentes proposições, que de um modo ou de outro legitimariam a tese aqui defendida –, sobretudo a partir de fins da década de 1970, a exposição, no sentido de tornar mais didática a relação de sujeitos individuais e grupados, foi dividida em partes: Gente veterana a quebrar alguns paradigmas da hegemonia do drama; Gente Veterana a Quebrar Al-

e a proibição da obra *Feira Paulista de Opinião*, em ato de “desobediência civil”, em 7 de julho, do ano citado, Cacilda Becker desafiou a censura e se responsabilizou, pessoalmente, pela apresentação do espetáculo na íntegra.

guns Paradigmas do Esteticismo Francês e da Hegemonia do Drama (dito absoluto!)³¹.

I. I. Gente veterana – consciente ou inconscientemente – a quebrar alguns paradigmas do esteticismo francês e da hegemonia do drama (dito absoluto: ou de uma classe!).

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever, até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem nem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem uma forma adequada e às vezes única.

Clarice Lispector
 (“Forma e Conteúdo”, em *A Descoberta do Mundo*).

Imaginei, talvez em uma perspectiva algo idealizada, que teria algum trabalho para desenvolver o que queria. Afinal, sobretudo considerando que durante a vida

havia assistido a muitos espetáculos (e este seria, mesmo que premido pelos mais diferenciados subjetivismos, um caminho mais “seguro”), não seria tão difícil apontar artistas e espetáculos em cujas manifestações ficassem mais evidenciadas utilizações de expedientes decorrentes das formas populares de representação. Ou, de outro modo, manifestações nas quais encenação, autoria, interpretação/representação..., decorrentes de proposições mais experimentais, “mais sujas”, mais arriscadas, seria tranquilo perceber quebras com relação aos paradigmas do drama, cujo corolário (mais e menos) corresponde àquele do liberalismo.

Ocorre que a produção teatral paulistana ou produções apresentadas na cidade de São Paulo (este é basicamente outro recorte de que lancei mão para a seleção de obras aqui apresentadas) é quantitativamente bastante significativa. Não fosse o intento da “escrita em série”, talvez desistisse de fazê-lo, principalmente em razão de o tamanho e qualidade exigirem uma equipe grande. Entretanto, mesmo correndo todos os “riscos”, resolvi assumir a tarefa, principalmente, também, por ser um leitor/espectador de obras belas. E por acreditar que o ato de partilha se caracteriza fundamental. Então, sem pretensões de prestígio, reconhecimento, consagração (isso, realmente, não me interessa) para me convencer de que poderia deflagar o processo, mesmo sozinho (e serei sempre uma somatória de tudo o que vivi, com as pessoas que conheci e me relacionei), lembrei-me de outro poema essencial de Carlos Drummond de Andrade, *O Sentimento do Mundo*, segundo o qual, e de modo mais localizado, o grande poeta cria: “[...] Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo”.

31. A totalidade dos sujeitos citados, na condição de gente precursora, é constituída por nomes de criadores homens, sobretudo. Entretanto, e como se poderá ver (para quem ler ou bater os olhos), parafraseando a genial comichidade de Ary Toledo, na antológica *Pau de Arara* (Comedor de Gilete): “[...] mas, agora, as coisa tão miorando [...] pior do que anda não pode ficá”.

“Expulso do grande baú do medo”, agora com Thiago de Mello, em *Os Estatutos do Homem*, assumi, com delicadeza, mas de modo destemido, a tarefa!!

Tive de deixar de fora, ou melhor não incluir (por enquanto...), muitas obras e sujeitos excepcionais. A reconstituição da memória histórico-cultural de uma linguagem estética, como afirmado, é tarefa de muita gente e procedimento que deve ser construído ao longo do tempo. Por outro lado, por meio de episódios mais pontuais, pode-se ir construindo (e aqui o gerúndio é muito propício) um território mais amplo e abordar um significativo conjunto de obras e suas ocorrências diversas e, do mesmo modo, apresentar suas complexidades. Então, tendo em vista o objetivo de criação e divulgação desta obra, é fundamental deixar claro que não promovo aprofundamentos críticos ou informativos. Evoco alguns acontecimentos, obras, sujeitos buscando apontar algumas características que confluem ou justifiquem a tese fundante desta reflexão, quer seja (e repetindo): obras e sujeitos, com conhecimentos/consciência ou não, sobretudo com relação ao sujeito histórico teatro de grupo, apropriam-se de expedientes das formas populares e representacionais de cultura para ressignificá-las à contemporaneidade.

De fato, já dispomos de algumas definições quanto às formas organizacionais (de formação) por meio das quais a linguagem teatral conseguiu ser levada ao

público ao longo da história³². A partir do século XX, no Brasil, realmente se pode afirmar ter havido o início de criação de um certo sistema organizacional (política e esteticamente) e social no sentido de permitir que a linguagem teatral (ainda que de modo capengamente) fosse desenvolvida, no concernente à escolarização, produção e apresentação de obras e ao desenvolvimento de leituras críticas, de modo mais sistemático³³. A prática de apropriação mais direta de singularidades e expedientes das formas populares, em tese – e para pensar de modo mais didático –, teria passado de determinado tipo de companhias com perspectiva de agradar ao gosto mais popular (como tática de sobrevivência) e ligadas, de diferentes modos, coligindo-se a certas proposições das formas hegemônicas, então conhecidas como companhias de atores e atrizes empresárias. Nessas companhias, mais estáveis, ou formadas pelos mais diferenciados motivos, um ator ou uma atriz autoempresariavam-se. De todas as companhias (circo, revistas, obras mais comerciais, de amadores³⁴), na categoria comercial, talvez, a mais destacada delas seja a Companhia Procópio Ferreira, cuja fundação ocorreu em 1924 e que existiu até a década de 1960. O ator apresentou-se durante pouco mais de 62 anos.

Durante a década de 1940, uma onda de novas companhias aparece, a partir de expedientes rigorosamente atentos às formas hegemônicas. Por intermédio

32. Dos diversos materiais nesse sentido, penso ser importante, com relação às tentativas em evidência, consultar o livro de João Roberto Faria. *Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil* (2001).

33. Do ponto de vista teatral, dentre diversos outros materiais, quero indicar vivamente a tese de Rodrigo Moraes Leite. *A (Moderna) Historiografia Teatral de Décio de Almeida Prado*. Tese (Doutorado em Artes) defendida no Instituto de Artes da Unesp/SP, 2018.

34. Pelo menos, compreendendo o eixo Rio de Janeiro–São Paulo, boa parte desses coletivos conseguiu “ganhar um status de legitimidade” e fazer parte de certa história do teatro brasileiro. Dentre tais coletivos, podem ser destacados: o Teatro de Brinquedo (RJ), Os Comediantes (RJ), Grupo de Teatro Experimental (SP), Grupo Universitário de Teatro (SP)... Entretanto, de modo contrário, ou porque não teriam legitimidade, de acordo com certo padrão esteticista, coletivos inseridos em outras formas e possibilidades combinatórias não gozam da mesma possibilidade.

de tais formações, inicia-se, de modo mais contundente, a “era dos diretores”, em cujas obras, tendo em vista certa constância produtiva, trouxe uma nova geração de atores e atrizes que passam a ser referência da linguagem. Por caminhos e perspectivas estéticas diferenciadas, tal tendência vigora, de modo ascendente, até o período de ditadura civil-militar em que a totalidade das conquistas coletivas no teatro também se perde. Muitas dessas companhias, de diferentes modos, são mencionadas neste material.

No processos de enfrentamento contra a ditadura em prol da democratização do país, a partir das lutas públicas (Contra a Carestia, Anistia, Diretas Já!, Constituinte), novas formas mais coletivas e ligadas aos procedimentos épicos começam a surgir. Tal processo, mesmo sempre tendo havido grupo e teatro, ganha destaque de luta e consciência política quanto ao papel de quem cria e da linguagem teatral. Tal consciência é fundamental para o aparecimento posterior do chamado sujeito histórico teatro de grupo, no qual a força democrática e a quebra das estruturas hierárquicas mais rígidas apresentam um momento absolutamente espetacular e nunca dantes vivido com relação à linguagem teatral. Com o golpe de 2016, que depôs a presidenta Dilma Rousseff, e a eleição posterior, o desmanche da cultura chega ao paroxismo; entretanto, e como se sabe (as obras estão à disposição para reconhecimento e lembrança), a produção teatral, mesmo com algumas quebras de coletivos significativos, continua. Pode-se afirmar que quantitativamente os números de coletivos teatrais diminuiu, mas as obras continuam vivas e espalhadas por toda a cidade, no Brasil como um todo.

Isso posto, e para constar, deveríamos desenvolver, em alguns casos o fiz (mesmo que não de modo tão verticalizado), narrativas sobre: a maravilhosa atriz e comediante, “mãe” e inspiradora de tantas e tantas criações nas artes da representação no Brasil: Dercy

Gonçalves; o admirável Mário de Andrade, exemplar criador e pesquisador daquilo que, realmente, interessava e interessa: aspectos da cultura popular, totalmente desconhecidas neste país de tantos contrastes, de tantos massacres, mas de tantas resistências; às realizações absolutamente essenciais com as culturas ancestrais, afrodescendentes e brasileiras, revelando sentimentos da “gente do povo”; o grande mestre Solano Trindade, cujos trabalhos vêm tendo continuidade, sobretudo por sua filha Raquel Trindade e a “netaiada Trindade”; o essencial e necessário Carlos Drummond de Andrade; Aldo Leite – ator, professor, pesquisador que saiu de São Luís/MA, veio estudar em São Paulo, mas voltou à sua terra para cantar sua gente e cultura; as colossais atrizes: Dina Sfat, Glauce Rocha, Lilian Lemmertz, Célia Helena: atrizes que faleceram jovens, mas cujos trabalhos permanecem nas memórias de quem teve o privilégio de vê-las em cena; o surpreendente Ariclenes Venâncio Martins, rebatizado, adotando o nome do espírito de luz de sua mãe para a carreira artística, como Lima Duarte; as criações impagáveis de Sady Cabral; os irmãos Mamberti: Cláudio e Sérgio, Armando Bógus, Raul Cortez e Milton Gonçalves; a Daniela Thomas – cujas criações cenográficas permanecem na memória de quem teve a oportunidade de conhecer; a dupla Grande Otelo e Oscarito, cujo talento ao paroxismo levou-os dos palcos de encenações revisteiras, principalmente, às telas do cinema; como não louvar atores como: Rodrigo Santiago, Chiquinho Brandão, Paulo Betti, Ricardo Blat, Umberto Magnani, Nelson Xavier, Othon Bastos, Antônio Petrin, Antonio Pompeu... com tantos trabalhos de tirar o fôlego; os criadores do Teatro do Estudante de Pernambuco (Aloizio Magalhães, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, José Laurênio de Melo); Edith Siqueira, atriz muito expressiva, falecida tão precocemente; a veterana atriz, sempre contagiantemente feliz, Etty Fraser e

sua maravilhosa amiga Sônia Guedes; Fauzi Arap, diretor de atores e atrizes: intenso, profundo, sensível; o admirável trabalho urdido, produzido e coordenado por Julio Lerner: *Aventura do Teatro Paulista* (1980); Flávio Rangel, criador de obras antológicas no teatro paulistano; Fernando Peixoto, ator, diretor, tradutor, pesquisador essencial, grande mestre e militante exemplar, sobretudo na intransigente defesa do ético nas artes; os trabalhos, reflexões e ponderações de Miroel Silveira, que produziu infinitamente mais do que “a outra crítica”; o teatro contracultural e tão possibilitador de múltiplos voos criado por Oswald de Andrade; Gianni Ratto, multiartista genial e generosíssimo; Ivan Feijó, diretor experimentalista e ousado; Jayme Compri, jovem e talentoso diretor, falecido precocemente; Lélia Abramo, atriz potente e sempre envolvida nas lutas do teatro e naquelas absolutamente intrínsecas a um viver mais humano e justo; Márcio Tadeu, potente criador de visualidades (e imaginários) em inúmeras montagens teatrais; (a dupla) Miguel Magno e Ricardo de Almeida, que criaram o Grupo Aldebarã e levaram o deboche ao paroxismo, sendo reconhecidos, sobretudo por *Quem Tem Medo de Itália Fausta*; Naum Alves de Souza, autor de obras desafiadoras e antológicas; Nitis Jacon, diretora absolutamente criativa, vinda de Londrina com obras arrebatadoras; de todas as “velhas indignas” a cantatriz maravilhosa Cida Moreyra; Oswald Gabrieli, criador pioneiro na construção de imagens “agigantantes” de nossas potências imaginativas; Otávio Burnier, importante encenador e pesquisador, precocemente falecido; Renato Borghi, ator com capacidade histriônica e mestre em chave de deboche; ao Renato Cohen, sempre artista e permanentemente fazendo parte de coros (e do lado certo, daquilo que conta), uma das referências mais paradigmáticas da *performance* no país, falecido precocemente; as atrizes Irene Ravache, Cacilda Lanuza, Denise Weinberg,

Esther Góes, Sonia Oiticica, Marlene Fortuna, Magali Biff, pelo conjunto significativo de obras; a lindeza e compromissos éticos e estéticos de Ana Lúcia Torre, Tin Urbinatti; os sempre e mais que valores lutadores de olhares, culturais e versões mais próximas de toda a gente: Oswaldo Mendes, Calixto de Inhamuns e Ednaldo Freire; na produção dramatúrgica masculina, apesar de temáticas e olhares diferentes, como não louvar: Alcides Nogueira, Chico Buarque de Hollanda, Chico de Assis, Dias Gomes, Flávio Márcio, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, José Rubens Siqueira, Lauro César Muniz, Silveira Sampaio, Mário Bortolotto; as estrelas negras e lindas: Zezé Mota, Zezeh Barbosa, Dirce Thomaz, Cleyde Queiroz... desbravadoras e intensas atrizes; quanto à produção dramatúrgica feminina, como não deixar de agradecer às criações de: Consuelo de Castro, Lourdes Ramalho, Dione Carlos, Leilah Assumpção, Maria Shu, Michelle Ferreira, Noemi Marinho, Renata Pallottini, Solange Dias, Silvia Gomez, Daniela Pereira de Carvalho e tantas outras mulheres dramaturgas; com relação à criação dos precursores do sujeito histórico teatro de grupo como não mencionar a gente artista do Grupo de Teatro Mambembe, criado em 1976: Calixto de Inhamuns, Carlos Alberto Soffredini, Ednaldo Freire, Luís Alberto de Abreu, Maria Helena Kühner e suas pesquisas pioneiras sobre o teatro popular; as artistas de teatro de rua, cuja consciência do coro se solidificou quando foi construído (na Cidade de São Paulo) o projeto “Se Essa Rua Fosse Minha”; loas à irreverência, criações e ativismos de Patrícia Galvão, doce e combativamente nomeada Pagu; todas as mulheres “evocadas” por Moraes Moreira em *As Três Graças do Brasil*; os ancestrais e sempre contemporâneos, em permanência: Antônio Pitanga, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Paschoal da Conceição, João Acaiabe, Luiz Miranda; às exuberantes e vulcânicas: Ruthinéa de Moraes, Yolanda Cardoso, Wanda Kosmos; o

trabalho importante de publicação de algumas editoras como: Hucitec, Jorge Zahar, Nova Fronteira, Paz e Terra, Perspectiva; a artistada do Teatro Livre da Bahia: Benvindo Sequeira, João Augusto, Harildo Deda, Sônia dos Humildes, dentre outras; e toda a gente artista (e a tantas comunidades parceiras e de incentivos) do sujeito histórico teatro de grupo de todo o Brasil; as irreverentes e “levadíssimas da breca”: Cristina Mutarelli, Lara Jamra, Rosi Campos; os criadores e criadoras da chamada “Geração 1969” – Antônio Bivar, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, José Vicente, Leilah Assumpção, (a impagável dupla) Jandira Martini e Marcos Caruso, Naum Alves de Souza; os diretores, que segundo a ótica hegemônica (Arthur Azevedo, Luiz Peixoto...) escolheram errado a forma representacional à qual se dedicar (teatro de revista), mas cujas obras foram essenciais, em determinado momento, para congregar público e artistas; os/as chamados/chamadas atores e atrizes empresárias, que conseguiram levar a linguagem teatral a todos os lugares, os mais inimagináveis: Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Margarida Marx, Oduvaldo Vianna, Raul Roulíen...; Celso Curi e Wesley Kawaay, editores de mais de 25 anos do *Guia Off*.

Os/as artistas, obras, coletivos, pensadores e pensadoras caracterizam-se em uma pequeníssima parte de gente que fez, pensa, ensina teatro neste país. Portanto, e insistindo, em qualquer processo de seleção perpetra-se um conjunto de injustiças, mas a não lembrança é infinitamente mais nociva. A proposta é que, a partir daqui, um processo de memórias e lembranças de feitos e acontecimentos possa ser desenvolvido. Por ser justo, há certa memória de algumas formas, obras e artistas apresentados, mas – de modo contrário – a maioria das criações e seus/suas criadoras não aparece documentada. Portanto, se puder assim me manifestar, não quis – e tampouco tive pretensão de – escrever uma obra definitiva e antológica. Pretendi, principalmente,

apresentar um outro olhar sobre aquilo que existe, mas que, reiteradamente, não tem sido documentado. Por outro e articulado lado, pretendi desenvolver outros olhares (que John Berger, chama *Modos de Ver*, em livro com esse mesmo nome), outras facetas expositivo-críticas por meio das quais fosse possível ler e investigar os sujeitos e suas criações estéticas. Finalmente, e sempre na condição de um professor que estudou todo o tempo, a proposta é que alguns dos “resíduos” constitutivos da obra possam ficar e estimular aprofundamentos.

De fato, a obra me levou a incontável número de leituras e conversas. Me deixou dias e dias absolutamente mergulhado nos mais diferenciados materiais. Como a obra foi sendo produzida prioritariamente no período pandêmico (cuja série se iniciou em julho de 2020 e seguiu até maio de 2023) estive apartado da vida, mas absolutamente ligado às minhas – entrecruzadas àquelas – memórias histórico-culturais de momentos e localidades do Brasil. Parafraseando Herman Hesse, a possibilidade caracterizou-se, como em *Demian*, “uma porta só para raros!”. Pude, pelo fato de estar aposentado, ter todas as condições para pesquisar. Entretanto, não pude consultar documentos em instituições públicas. No concernente à pesquisa, bom destacar os vídeos a que, finalmente, tive a oportunidade de assistir: muitas, muitas entrevistas. Por exemplo, não conhecia o programa *Persona em Foco* (assisti a tudo que me interessava e que foi possível); *Provocações*, com Antônio Abujamra; os programas de entrevistas de Marília Gabriela...; *Arte do Artista*, de Aderbal Freire Filho...

Portanto, o que não é pouco, esta obra, muito mais do que apenas um em si, pretende – se se puder assim estabelecer – servir de estímulo a novas e necessárias travessias, pesquisas, recuperação e documentação de incontável número de obras e criações pelos tantos caminhos, sobretudo pelas periferias brasileiras. Com

relação a todos os pressupostos contidos na condição/conceitos (dos ideológicos aos comportamentais, passando, principalmente pelos afetivos), a partir do entrecruzamento das mais variadas perspectivas, não se pode esquecer que o Brasil (em relação aos países centrais, que são poucos) é periférico, e faz parte da imensa periferia do mundo. A linguagem teatral, no que concerne à totalidade dos espetáculos e aos/às seus/suas fazedores/as (com raras exceções), se caracteriza em uma linguagem representacional periférica, quando comparada a outras: ópera, balé, cinema etc.

O critério pretensioso, portanto, com relação a este texto, que literalmente opera por polifonia, é se caracterizar em uma opção aos estudos a serem apro-

fundados com relação à linguagem teatral, cuja forma – insisto, consciente ou inconscientemente – flerta com periferismos com relação aos assuntos ou com relação ao uso de determinados expedientes estéticos, ou, como será o caso da maioria aqui presente, em ambos os aspectos. O resultado que colige os procedimentos populares (mormente no que concerne às “facilitações” de acesso) e o épico, seja a partir de tratamentos antropológicos, decoloniais, regionais e bastante particulares de comunidades conscientemente periféricas, apresenta, cabalmente, diversas possibilidades combinatórias de não se submeter à rigidez dos paradigmas e ideários da forma hegemônica.

1. NO DESFILE QUE SE INICIA

(E PRÓXIMO AO CARNAVALESKO³⁵), CRIADORES E CRIADORAS QUE PARTICIPARAM,
EM PERÍODOS DIVERSOS, EM “COMISSÕES DE FRENTE” DISTINTAS EM SUAS VIDAS E TRABALHOS.

ADEMAR GUERRA

Tive uma empatia muito grande com Ademar Guerra. Seus espetáculos eram racionais, bem organizados sobre uma ideia, mas estrategicamente inovadores. Ele conseguia provar que há beleza também no pensamento nítido, na crítica bem fundamentada.

Mariângela Alves de Lima (entrevista *Anuário de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo* – 2004).

Em mais de uma oportunidade e por diversas pessoas, ouvi comentários absolutamente elogiosos às encenações de Ademar Guerra. A importante crítica teatral e pesquisadora Mariângela Alves de Lima reconhecia, de modo entusiasmado, as obras dirigidas por Guerra. Chico de Assis, Mariângela Alves de Lima, Eduardo Acaiabe, Oswaldo Mendes, dentre tantas outras pes-

soas, afirmam que Ademar dirigia seus espetáculos como se fosse um maestro. Segundo o que ouvi, Ademar Guerra trabalhava de modo diferenciado àquele de muitos de seus companheiros de profissão, principalmente no concernente à receptividade quanto às sugestões apresentadas pelo conjunto criador. Segundo as fontes à disposição, dentre elas a biografia do diretor (*Ademar Guerra: o Teatro de um Homem Só*, de 1997), escrita por Oswaldo Mendes, aparece o indicador segundo o qual o diretor, nascido em Sorocaba, “dividido” entre o curso de Direito e o teatro, iniciou-se no teatro pela montagem de textos brasileiros.

Ao longo de sua trajetória (na qual venceu, mais uma vez, como foi bastante comum, o teatro), Guerra sempre gostou dos desafios propostos pelos grandes elencos e nutriu uma acentuada predileção pelos musicais. Aparece destacado também, em suas encenações, que suas criações eram “limpas de excessos” e

35. A terminologia carnavalesca de que se lança mão nesta reflexão (Comissões de Frente, Nova Velha Guarda, Guias de Ala) terá, com a criação de uma futura Rede Nacional de Pesquisadores e Pesquisadoras de experiências das teatralidades periféricas, sua (potência de) Apoteose.

precisas no concernente à teatralidade. Por um lado, os resultados mais “clássicos” talvez tenham sido aprendidos/apreendidos pelo diretor, em determinado momento, pelo fato de ele ter sido assistente de direção, em algumas montagens, de Antunes Filho. Depois de algum tempo como assistente de direção, Guerra formou uma nova companhia em parceria com Antunes e outros artistas.

Assisti a poucas montagens do diretor, mas sempre saí extasiado com a espetacularidade de suas obras. Grandes elencos, espetáculos vivos, prontos, mas como a se fazer em processo: vivos! Sinto como se houvesse sempre algo a estar sendo revisitado, apesar de as partituras estarem fechadas, havia uma espécie de transbordamento. Havia um viço nas obras, não limitadas pelo teatro de caixa. José Cetra Filho, ao assistir ao espetáculo *Marat-Sade*, lembra que quando o público entrava na sala, os/as “pacientes do Hospício de Charenton” já se encontravam em situação, portanto, antes de a obra, oficialmente, começar, o aquecimento, como no teatro de rua, já estava em processo e andamento. Segundo Cetra, tratava-se de um procedimento novo naquele momento.

A carreira de Guerra – coligindo (de algum ou diversos modos) Sorocaba e as viagens internacionais – levaram-no a mesclar obras clássicas e dramaturgia brasileira. Assim, dirigiu muitos textos clássicos: *Oh! Que Delícia de Guerra* (1966), espetáculo com elenco bem

numeroso cujas coreografias foram criadas por Marika Gidal³⁶; *A Perseguição e o Assassinato de Jean-Paul Marat conforme Foram Encenados pelos Enfermos do Hospício de Charenton, sob a Direção do Marquês de Sade* (1967); *Hair* (1969); *Missa Leiga* (1972); *Lulu* (1974); *Mahagonny, a Cidade dos Prazeres* (1976); *Revista do Henfil* (1978); *O Último Dia de Araceli* (1979). Parece que o diretor assumia com seriedade as obras (tomando-as como ponto de partida, mas não necessariamente como ponto de chegada). Nesse particular, por meio do entrecruzamento de historicidades, as obras ganhavam tratamentos mais contemporâneos, trazendo aspectos de um contexto histórico-social do momento.

Por último, e assim como outros sujeitos e coletivos, inseridos no recorte histórico aqui apresentado, Guerra parece ter, sim, transitado com certo caráter de insubserviência e praticado um teatro com alguma voragem antropofágica, essencial à revelação de si de um chão histórico, que traz também o estético, mais próximo.

ADERBAL FREIRE FILHO

Filho de bela cidade de Fortaleza, permaneceu, de certo modo, em sua cidade natal até 1970, quando se muda para o Rio de Janeiro. Filho de família burguesa (seu pai fora jurista), para seguir ou não a tradição da família, Aderbal ampliou o coletivo de artistas forma-

36. Entrevistada no programa *Persona em Foco* (26/07/2017), Marika conta que Claudio Petraglia aproximou-a de Ademar e relata o modo como aquela primeira coreografia, em relação simbiótica com o diretor, atores e atrizes, foi desenvolvida para criação da obra. Marika coreografou, também, os surpreendentes (de acordo com os materiais críticos de que se dispõe): *Hair*, que Marika afirma ter feito uma criação “em bloco” (ou em coro), e *A Perseguição e o Assassinato de Jean-Paul Marat conforme Foram Encenados pelos Enfermos do Hospício de Charenton, sob a Direção do Marquês de Sade*. Depois desses espetáculos, Marika teve de “ampliar” sua carreira: de professora de dança clássica a criadora (de expressão) corporal. Além dos trabalhos em teatro, em 1974, Marika aceitou fazer parte de um projeto, proposto por Paschoal Carlos Magno, absolutamente significativo, batizado “A Barca dos Sonhos”. Em tese, e por meio de deslocamento por barco, Marika e outras/os artistas, em viagem durante 15 dias no Rio São Francisco, apresentaram-se às populações ribeirinhas dançando e trocando saberes culturais, comportamentais.

dos em Direito. Tendo em si, provavelmente, “todos os sonhos do mundo” e, de vários modos, trazendo na mala várias experiências, caminhadas e fazeres pela linguagem teatral, no Rio de Janeiro, consta de sua biografia a participação, como ator, no monólogo *Diário de um Louco*, em ônibus que se deslocava pela cidade. Entretanto, a obra que irá “consagrá-lo” como diretor, em 1973, é *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde, com Marília Pêra. Realmente, tratou-se de uma montagem histórica, referencial e absolutamente impecável.

Talvez se possa afirmar que o artista (diretor e ator) Aderbal tenha saído do Nordeste, mas não tenha esquecido o imenso território que compreende os tantos brasis contidos no Brasil. Tal afirmação ocorre em razão de, em sua trajetória, repleta de ações sempre ousadas, o artista ter (quase sempre) optado pela montagem de textos de autores brasileiros ou internacionais, mas, no segundo caso, sobretudo, climatizados a certo conjunto de mentalidades brasileiras. Em tese, fica patente que o artista toma os textos como ponto de partida para o trabalho de encenação. Nesse processo, percebe-se que o diretor dirige seus espetáculos para atores e atrizes serem destacados/destacadas.

Assisti ao espetáculo de sua estreia em São Paulo, com Marília Pêra. Fiquei fascinado! Posteriormente, e no Palácio do Catete, atual Museu da República, no começo dos anos 1990, tive a oportunidade de assistir ao espetáculo processional (pelas dependências do Museu) *Tiro que Mudou a História*, de Aderbal com Carlos Eduardo Novaes. Entretanto, a afirmação (pendente) deve-se muito mais a montagens que tomavam os textos como ponto de partida: de William Shakespeare: *Hamlet* (2008) e *Macbeth* (2010). Tive oportunidade de assistir, ainda a: *As Centenárias* (2007), de Newton Moreno; em 2003, *Cão Coisa e Coisa Cão* e *O que Diz Molero*: em todas as montagens atores e atrizes brilhavam, o diretor sabia (e em conjunto) assumia o trabalho partilhado.

Além das obras citadas, diversos outros espetáculos foram dirigidos por Aderbal, em todos os seus espetáculos, o teatro épico, repleto de expedientes teatralistas, tem destaque e é estruturante das obras. Voltando ao começo e ao buscar uma narrativa circular, e talvez fosse um espanto tal afirmação para as gentes mais ortodoxas, há nas montagens de Aderbal Freire Filho aquela proposição de Ariano Suassuna, segundo a qual é preciso buscar as questões ligadas às sínteses e aos imbricamentos de certa cultura armorial, que, ao contrário do que pode parecer à gente incauta, nada tira de ninguém e das obras, mas encanta-as, quase em estado de gira.

Por último, e faz algum tempo, Aderbal estendeu suas direções para outros países, sobretudo da América Latina, e em coletivos teatrais importantes (talvez o último trabalho tenha sido o texto e direção, a partir de obras de Eduardo Galeano: *Proyecto Galeano*, com o El Galpón, do Uruguai, o mais longo de todos os coletivos teatrais da América Latina, fundado em 2 de setembro de 1949). Fragmento do texto apresentado no programa da peça, penso, representa potencialmente o pensamento e a práxis de Aderbal:

Utilizamos diversos registros: o dramático, o narrativo, o meio a meio (como o vinho, afinal, Baco é apenas um dos deuses), o épico, o realismo, o esperpento, a tragédia, a comédia, a novela... a dança. Uma dança que congrega todos os gêneros e agrega a variedade cênica às literárias a que se refere (e faz) Galeano. De uma de suas obras ele disse (e poder-se-ia dizer de todas): “Ignoro a qual gênero literário pertence essa voz [obra] [...] não sei se se trata de novela de ensaio de poesia épica ou testemunho ou crônica [...]”. A dança resume a poética de encenação deste espetáculo ou, quem sabe, se possa afirmar que a musicalidade das palavras constrói a sinfonia, que é a obra de Eduardo Galeano.

ANATOL ROSENFELD

“Grande” (em diferenciados e articulados sentidos) e significativo estudioso “brasileiro”. Nascido na Alemanha e estudante de Filosofia, Teoria Literária e História em universidade berlinesa, teve de interromper seus estudos em razão da destruição da Alemanha pelo nazismo e por processos persecutórios contra todo tipo de gente não alinhada à barbárie, à carnificina, aos genocídios. Não se trata de sorte ou azar: o fato é que o pensador teve de sair de sua terra e deslocar-se para um distante e longínquo país chamado Brasil. Por aqui, como todos e todas que para aqui vinham, de modo indistinto, teve de ir para a lavoura. Desse modo, então, de 1937 a 1945 (exatamente o período do Estado Novo), Rosenfeld deve ter estudado, mas não conseguiu trabalhar com a reflexão, o pensamento. Depois desse primeiro período, compreendendo, principalmente, o aprendizado do idioma e alguns costumes e particularidades da vida político-histórico-cultural do Brasil, Rosenfeld inicia um processo de produção e reflexão que não para mais até seu falecimento.

Por meio das narrativas críticas desenvolvidas por Rosenfeld, foi possível a muita gente (principalmente à estudantada de Artes Cênicas e a conjuntos de artistas de vários períodos) transitar em terrenos estéticos bastante complexos de modo mais tranquilo. Mestre nas traduzibilidades, sem qualquer tipo de facilitação, as narrativas de Rosenfeld constituíam-se por meio de discursos organizadores de acessibilidade da forma teatral (suas estruturas arquetípicas e os modos veiculantes dos conteúdos) sempre a partir de seus contextos históricos, em perspectivas de embate entre os interesses dos sujeitos em disputa. De toda a sua produção, *O Teatro Épico* (1985) se caracteriza em uma das obras mais lidas e recomendadas nos estudos universitários. Dentre outros títulos de Rosenfeld, podem ser destaca-

dos: *Teatro Moderno* (1977), *Texto/Contexto* (1973), *Teatro Alemão: História e Estudos* (1968), *Prismas do Teatro* (1993), *História da Literatura e do Teatro Alemães* (1993), *Texto/Contexto II* (1993).

Rosenfeld produziu individual ou coletivamente uma série de obras essenciais, todas publicadas. Por meio das reflexões histórico-filosóficas de Rosenfeld tem-se acesso a uma sofisticadíssima reflexão sobre o teatro germânico, o teatro épico, algumas das manifestações teatrais da contemporaneidade. Pensador de certa produção de esquerda, apresentou grande número de falas e ministrou aulas no Departamento de Teatro da Escola de Comunicações e Artes e na Escola de Arte Dramática da USP.

Igualmente importante, e decorrente de seu trabalho, foi “a legião” de pensadores e pensadoras que conseguiu se espelhar em sua obra, conduta e princípios radicais, dentre tantas e tantos outros, Iná Camargo Costa, Pedro Mantovani, Roberto Schwarz, Tércio Redondo são destaques. Com relação às pessoas aqui apontadas, sem dúvida, ainda que os estilos sejam diferentes, Iná Camargo Costa caracteriza-se na mais significativa “continuadora” das reflexões de Anatol Rosenfeld. O estofo conceitual e compromisso da pesquisadora destacam-na em um território absolutamente importante com relação ao teatro épico dialético.

ANTÔNIO ABUJAMRA

Ser diretor de teatro é dominar a arte de ser desnecessário!

Antônio Abujamra (fala recorrente do artista).

Um dos mais contumazes provocadores da história do teatro brasileiro, Antônio Abujamra, uau, nasceu em Ourinhos. Em algum momento de sua trajetória, que

talvez tenha se aquietado um pouco mais na velhice, o trabalho levou-o a se deslocar por muitos lugares. Provavelmente, e porque a inteligência e sagacidade do criador eram desenvolvidas, sua capacidade de absorção o tenha feito coligir a tradição popular e caipira paulista; o estudo de uma vertente política vivida em Porto Alegre (onde Abujamra estudou Filosofia e Jornalismo), com Ruggero Jacobbi; o caráter sarcástico dos bufões populares, ressignificados em algumas das vanguardas históricas europeias; as lições práticas de Roger Planchon, na França; as proposições do épico brechtiano, dialético algumas vezes; as provocações e o deixar solto dos elencos para construção de obras teatrais... De fato, assim como qualquer outro sujeito que faz, provoca, desnorteia, desequilibra de certezas... Abujamra foi amado por muita gente e detestado por outras. A grande atriz Cleyde Yáconis, em quase todas as suas entrevistas, indagada sobre os grandes diretores com quem tivera a oportunidade de trabalhar, não deixava de citar, e sempre com afeto e reconhecimento pelo conjunto de conhecimentos, Antônio Abujamra.

Sem dúvida, tanto o comportamento como as montagens de Abujamra inserem-se em espectro polêmico, tanto no concernente aos processos como, também, com relação aos resultados. Cabotinamente, ou não, na condição de cáustico e provocador contumaz, Abujamra cita a maioria de suas obras como fracassos maiores e menores. Talvez Abujamra, levando ao pé da letra algumas imagens contidas em *O Cântico Negro*, de José Régio, tenha “vindo ao mundo para desflorar florestas virgens e desenhar seus próprios pés na areia inexplorada”. O fato é que ele não se deixava enquadrar, tornar-se apreensível de modo antecipado... Em seu programa de televisão (*Provocações*), repleto de momentos antológicos, adorava provocar e desconcertar quem dele participava.

De 1958 até 1960, Abujamra viajou para a Europa, inicialmente para estudar em Madri e, posteriormente, estagiaria acompanhando montagens no Théâtre National Populaire, na França, dirigido por Jean Planchon (que defendia e buscava uma estética brechtiana). Depois disso, estagia no Berliner Ensemble, em Berlim. É seguro que sua formação, a partir de tais possibilidades de formação, ganhou outros e novos contornos de/para conceber o teatro.

Seu processo de criação como diretor profissional inicia-se na cidade de São Paulo, contando com o “incentivo” de Ruggero Jacobbi (diretor e estudioso italiano que esteve algum tempo no Brasil), para que ele, e outros artistas, então em Porto Alegre – Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Lillian Lemmert, Linneu Dias, Paulo César Pereio, Paulo José –, buscassem a capital paulistana para dedicarem-se à linguagem representacional. O coro vindo à cidade de São Paulo buscou espaços diferenciados para atuar e trabalhar. A estreia profissional de Abujamra ocorreu em 1961. Naquele ano, o diretor dirigiu *José, do Parto à Sepultura*, de Augusto Boal, no Teatro Oficina, que possivelmente acabou por conferir-lhe trânsito livre no teatro paulistano da época. A partir daí, levando proposições brechtianas à cena (ele é considerado o primeiro diretor a disseminar as proposições do teatro épico), Abujamra dirigirá vários espetáculos, diversos dos quais serão montados no Teatro Ruth Escobar. Muitas são as obras dirigidas pelo diretor, todas elas sempre costuradas por meio de provocações com o conjunto criador, levando expedientes do épico e buscando fazer com que as pessoas com ele envolvido conseguissem pensar, raciocinar, tomar partido com relação às personagens apresentadas e às obras. Engajou-se na luta para “salvar” e recuperar o TBC, chegando a administrá-lo por algum tempo.

Apenas para citar alguns espetáculos, Abujamra ajudou a construir: *13* (1980); *À Margem da Vida*

(1988); *Hair* (1987); *O Hamleto* (1985); *Madame Pommery* (1982-1983); *Nostradamus* (1986-1987); *Rock and Roll* (1983); *A Serpente* (1984-1985); *A Tri-logia da Louca* (1985); *O Contrabaixo* (1987-1988); *O Inspetor Geral* (1994)...

Abujamra – gostando ou não dele, assim como outros mestres e mestras – caracteriza-se também em um dos pilares das mudanças teatrais. Por intermédio de seus “abandonos” na direção, o que, na contramão, induzia a procedimentos de pesquisa e de busca, instando os sujeitos por processos de provocação, talvez se possa (à semelhança dos caminhos da criação popular e dos expedientes épicos) verificar certa aproximação designada de criação atoral. Ao instituir outros modos relacionais, em que o diretor ditava os caminhos a serem seguidos, paulatinamente seu trabalho foi desmontando e desmistificando a chamada obra bem feita.

Ao diretor (provocador) certo trabalho mais insinuado com os pressupostos do teatro épico foi buscado, todo o tempo, em sua carreira. Enfim, na perspectiva épica de Abujamra, um texto se caracterizava sempre em ponto de partida para uma criação mais coletiva e conscientemente inserida em seu tempo de criação e em seu resultado na condição de um fenômeno ou experimento estético-histórico-teatral.

ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU: ENTRE A COMÉDIA DO TEATRO E A TRAGÉDIA DO VIVER, por Eduardo Neves da Silva³⁷.

O que estaria passando pela cabeça do comediógrafo Antônio José da Silva (1705-1739) minutos antes de

ser morto pelo Santo Ofício? Como fora possível conciliar uma existência repleta de medo e suspeitas, especialmente depois de ser preso e torturado, com uma vida dedicada à arte de fazer rir?

Filho do advogado e poeta João Mendes da Silva e de Lourença Coutinho, Antônio José da Silva, que ficou conhecido pela alcunha de o Judeu, nasceu no Rio de Janeiro em 1705, no seio de uma família de cristãos-novos. Aos 7 anos de idade, foi levado para Lisboa juntamente com seus familiares, entre eles seus dois irmãos, Baltasar e André, em virtude de processos inquisitoriais movidos contra seus pais. Cresceu e se formou culturalmente em Portugal, tendo estudado Cânones em Coimbra. Para alguns estudiosos, como José Oliveira Barata, Antônio José da Silva não teria concluído o curso e passara a trabalhar como rábula no escritório do pai, na capital portuguesa. O fato é que ele, paralelamente à carreira jurídica, se dedicou ao teatro de bonecos destinado ao público adulto. Os bonecos, feitos de arame e cortiça, eram chamados bonifrates. No ano de 1726, Antônio José da Silva já havia sido preso e torturado pelo Santo Ofício, por supostamente judaizar. Em 1739, depois de dois anos preso nos Estaus, a mesma acusação resultou na condenação à morte, tendo sido garroteado antes de ser levado à fogueira inquisitorial.

A vida de Antônio José da Silva viria a ser tema de diversas obras literárias ao longo do tempo. Uma vez que documentos sobre o comediógrafo eram escassos, os autores preencheram as diversas lacunas biográficas com fatos ficcionais, conforme suas perspectivas ideológicas e estéticas. Dentre as principais representações literárias do Judeu, vale mencionar *O Judeu* (1866), ro-

³⁷. Eduardo Neves da Silva é doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (FFLCH, 2018), tendo defendido tese de doutorado sobre o teatro de Antônio José da Silva. Graduou-se em Letras pela UNESP (2010), e em filosofia pela USP (2016). Atualmente é professor de inglês e escreve textos de humor.

mance de Camilo Castelo Branco; a peça *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (1838), do poeta brasileiro Gonçalves de Magalhães; e a “narrativa dramática” *O Judeu* (1966), de Bernardo Santareno. Na peça *Visita na Prisão ou O Último Sermão de Antônio Vieira* (2009), Armando Nascimento Rosa promove o encontro fictício entre Antônio José da Silva e a alma do Padre Antônio Vieira. A história do desafortunado teatrólogo também seria retratada nas telas de cinema. Em 1995, oito anos depois de iniciada a filmagem, é lançado o filme *O Judeu*, sob a direção de Jom Tob Azulay, com Felipe Pinheiro no papel principal.

As peças de Antônio José da Silva, oito no total, foram encenadas no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, sendo depois impressas em folhetos de cordel, recebendo o nome de “óperas joco-sérias”. Em ordem cronológica: *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733); *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734); *Os Encantos de Medeia* (1735); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene* (1736); *O Labirinto de Creta* (1736); *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737); *Variedades de Proteu* (1737); e *Precipício de Faetonte* (1738)³⁸.

Aqui, usaremos o termo “ópera” entre aspas ao nos referirmos à produção joco-séria de Antônio José da Silva, em virtude de que suas peças não se enquadrariam na definição do que atualmente se entende como ópera, isto é, como espetáculo dramático totalmente cantado e acompanhado de música. As “óperas” joco-sérias do comediógrafo luso-brasileiro assim foram chamadas por apresentarem canções (árias) entremeadas aos diálogos em prosa, ou seja, sem metrificação. O termo “joco-sérias” marca o mesmo paralelismo da noção de tragicomédia, isto é, a combinação dramática

de ações elevadas ou nobres e ações baixas ou inferiores, ou seja, aquelas realizadas pelos criados cômicos.

Um dos aspectos mais notáveis das “óperas” é o frequente apelo ao lúdico, e tal característica se faz notar especialmente em certas formas de jogo, nomeadamente, o jogo do amor, o jogo verbal, o jogo social e o jogo espetacular.

No que se refere ao jogo do amor, nas peças do *Judeu* sobressai a competitividade em conflitos amorosos de grande eficácia cênico-dramática, sobretudo nos triângulos amorosos, recurso frequente em sua obra. Destaquemos, também, a ação do gracioso como peça-chave de alcovitaria no tabuleiro das conquistas, além da própria estrutura “labiríntica” e intrincada dos enredos, que se resolvem, na maioria das vezes, pela interferência do rei.

Em relação ao jogo verbal, citemos os ditos populares, adágios, jogos de palavras e explicações macarrônicas, os quais abundam nas falas dos graciosos, atingindo-se assim grande efeito de comicidade. Além disso, por meio dos recursos linguísticos, há ensejo para a sátira dos escolásticos, médicos, filósofos, sendo usadas para isso tanto a fala do latinório quanto a exposição de raciocínios rocambolescos, além da própria paródia da fala preciosa das personagens discretas.

No que tange ao jogo social, vale dizer que o próprio gênero tragicômico, em sua estrutura dúplice, define-se pelo jogo e pelo contrajogo. Há o jogo (tomado aqui em sentido amplo) levado a efeito pelas personagens sérias e o já mencionado contrajogo paródico e social dos criados. Embora estes sempre ajam no sentido de alcançar os objetivos amorosos de seus patrões, o principal meio de contrajogo dos criados é o próprio discurso, território

38. Segundo Claude-Henri Frères, Antônio José da Silva também seria autor da peça *El Prodigio de Amarante*, escrita em espanhol, sem indicação de data.

onde se encontra a sua maior possibilidade de crítica e zombaria de certos valores da nobreza.

Quanto ao jogo espetacular, ressalte-se que a industrial maquinaria cênica era capaz de realizar constantes mutações de cenários, além de inúmeros efeitos visuais. No Teatro do Bairro Alto, os espectadores de *Os Encantos de Medeia* devem ter ficado maravilhados diante de nuvens voadoras, feitiços, naufrágios, dentre outros efeitos. Em *Variedades de Proteu*, o protagonista se vale da habilidade de se transformar em coisas ou pessoas para conquistar sua amada Cirene. Uma vez que as peças eram encenadas por bonecos, todas as maravilhas imaginadas pelo autor podiam se concretizar no palco.

No que se refere ao legado teatral do Judeu, é fato que, seja por sua riqueza espetacular, seja pelo recurso paródico, que convida à reflexão crítica do público, as peças de Antônio José da Silva ainda carecem de ser mais (re)conhecidas e encenadas no Brasil. Uma vez que a origem do autor é brasileira, não haveria a possibilidade de, nós brasileiros, também nos reconhecermos no labirinto de seus enredos tragicômicos?

Referências bibliográficas utilizadas neste texto

- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AZEVEDO, João L. Relação quarta. In: AZEVEDO, João L. **Novas epanáforas**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1932.
- BARATA, José O. **História do Teatro Português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BARATA, José O. Introdução. In: SILVA, Antônio José da. **Esopaida ou Vida de Esopo**: edição sinóptica e inter-

pretativa. Leitura do manuscrito, introdução, notas e comentários por José Oliveira Barata. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1987.

BARATA, José O. **Antônio José da Silva: criação e realidade**. Coimbra: Edição do Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. v. 1.

DINES, Alberto. **Vínculos do Fogo**: Antônio José da Silva, o Judeu, e outras histórias da inquisição em Portugal e no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. 1.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Antônio José da Silva, o Judeu**: Textos *versus* (Con)Textos. Cotia: 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Eduardo Neves da. **Theatrum Mundi**: a espetacularidade barroca de Antônio José da Silva. 2019. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ANTUNES FILHO

Tenho lampejos. Tenho medo de olhar para trás, temendo – acho – virar estátua de sal. [...] Gosto de ficar ao acaso, devanear inconsequentemente. É uma coisa meio taoísta: inconsequência leva a consequências³⁹.

Antunes Filho, profissionalmente, inicia-se na linguagem teatral como assistente de direção em alguns espe-

39. O trecho decorre de uma entrevista com Antunes Filho para criação de livro sobre os 40 anos do Teatro Anchieta. A transcrição foi por mim batizada: "Antunes Filho: um lançador de madeiros, presos por finos barbantes, avistados – para quem se concede – na linha, sempre oscilante, do horizonte".

táculos apresentados no Teatro Brasileiro de Comédia. Segundo declarações do diretor, todo o conhecimento de que ele dispunha sobre teatro precisaria ser tributado àquele período de sua vida, em contato com importantes mestres da cena e com a criação de obras significativas. Realmente, Antunes tinha uma proposta de encenação bastante clássica no concernente ao trabalho de coro e clássico-renascentista quanto à ocupação do espaço representacional. O TBC, como empresa capitalista, tendo como produto montagens teatrais, oscilou bastante depois de uma etapa nomeada “de ouro” (como costumam designar alguns estudos), e sua “existência” no mesmo espaço teatral tem uma trajetória repleta de altos e baixos, “vitórias e fracassos” de 1948 até 1964. O último espetáculo, ou “suspiro”, do TBC – que teve um conjunto memorável de técnicos e criadores – foi *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, dirigida por Antunes Filho, em 1964. Nos materiais disponíveis, há uma indicação segundo a qual o espetáculo teria sido fantástico, mas o público não lotava as sessões, assim, tendo em vista tantos fracassos anteriores e dívidas, não foi possível seguir adiante.

Depois disso, Antunes, e até sua morte, montou muitos outros espetáculos, entretanto, em uma outra – e talvez nova – fase, compreendendo um processo de criação totalmente atoral, em 1978, depois de meses de pesquisa e de um trabalho bastante permeável aos processos colaborativos, estreou uma das mais importantes obras do teatro brasileiro: *Macunaíma*, adaptada da obra homônima de Mário de Andrade.

Suas obras e a montagem de *Macunaíma*, com o Grupo Pau-Brasil, caracterizaram-se em “passaporte” para criação do Centro de Pesquisa Teatral, no Sesc Consolação. Com processos de criação absolutamente inventivos e rigorosamente artesanais (sobretudo no concernente ao trabalho de atuação), Antunes será o responsável por um conjunto de obras único e admirá-

vel no teatro brasileiro. Invencionismos, experimentalismos, ousadias (cujo “método” de trabalho Sebastião Milaré, o principal biógrafo do diretor, apresentará no livro *Hierofanias: o Teatro segundo Antunes Filho*, de 2010) caracterizar-se-ão nas principais marcas dos expedientes compositivos da produção teatral do diretor. A partir da montagem antológica de *Macunaíma*, Antunes Filho, pode-se afirmar, percorrerá novos caminhos, com alguma/muita carnavalização explodindo os limites (im)postos por certa “paradigma-ortodoxia” do palco italiano. Os espetáculos de Antunes, por meio do entrecruzamento de vários aspectos, caracterizam-se em baliza referenciante de possibilidades de criação e de “ultrapassagem” de limites. Renascentista, na “entrerrolança” entre o estoico e do hedonismo em perspectiva de disputa, nas obras, sobretudo de dramaturgia brasileira, vence os deslimites inventivos do popular. Espetáculos de partitura fechada, entretanto, transbordantes na composição das polifonias corais palimpsestas e força viva na totalidade dos espetáculos do mestre. Mesmo sem admitir, imagino que talvez até pudesse ser desqualificado se o criador estivesse vivo, entre o que de melhor se fez, a partir das obras de Antunes (que pôde, felizmente, experimentar – ao paroxismo seus sonhos e devaneios artísticos – pelo apoio do Sesc) pode-se, também, tributar, no teatro brasileiro, às criações do diretor teatral em destaque.

Realmente, seria impossível destacar obras, então, desde que comecei a assistir aos espetáculos dirigidos por Antunes, tendo em vista o uso de expedientes criativos, penso poder lembrar as visceralidades tropicais, macunaímicas em: *Nova Velha Estória* (1991), *Vereda da Salvação* (1993), *Medéia* (2001), *Foi Carmem* (2005), *A Pedra do Reino* (2006), *Foi Carmem* (2008), *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (2010), *Blanche* (2016).

Por último, aprendi com o grande e querido mestre Gianni Ratto que a gente pode gostar de pi-

zza, sorvete... obra de arte vai exigir um pouco mais de esforço, sobretudo no que diz respeito a uma organização mental... Gostando ou não (o diretor tinha, segundo o que afirma a maioria, um comportamento ranzinza e, muitas vezes, impaciente; pessoa dita de difícil trato, por muita gente; amado e, às vezes, idolatrado por outras...), Antunes foi um criador absolutamente significativo na artesanania interpretativa. Então, com Ratto, não se trata de gostar, mas – e principalmente – de reconhecer as obras e manifestações criativas amalgamadas em beleza. Na condição de pós-escrito, se se tomar o título da obra de Milaré, com relação às propostas de Antunes Filho, a hierofania de Antunes se consolidou em razão de o diretor ter tido as oportunidades de encontrar espaços profanos (fora dos templos aristocráticos), com significativo coro de criadores e técnicos⁴⁰, dispostos a se reinventarem, ressignificarem, ultrapassarem os limites da estética hegemônica.

ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE

[...] espetáculo também era fruto da criação coletiva
[...] os grupos buscavam descobrir novas técnicas e formas de expressão por meio do sistema de jogos teatrais), o que implicava a busca de material nas experiências dos atores, fossem elas cinematográ-

ficas, poéticas ou autobiográficas. Após a coleta de material, o grupo decidia o que servia ao que estava produzindo. O diretor, portanto, apenas alinhava o pensamento dos atores, que agora não se viam mais impossibilitados de criar e podiam incorporar a linguagem que surgia nas praças cariocas.

Guilherme Bryan (*Quem Tem um Sonho não Dança*).

Segundo aparece em alguns materiais do grupo – formado na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro –, os Asdrúbals provinham de famílias de classe média e reuniam uma “dispersa trupe de solitários, em processo de isolamento”. Então, de certo modo, sobretudo o deboche (que alguns “especialistas” rotularam de besteiro; algumas vezes ácido) que caracterizou o estilo e o gênero do coletivo deriva prioritariamente dos costumes e formas de tratamento das gentes de seus territórios de origem. A classe média, a partir de uma chave cômica, será passada em revista pelos jovens integrantes do coletivo (que transitou “vorazmente” pelos processos de criação coletiva), formado por: Evandro Mesquita, Hamilton Vaz Pereira, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Perfeito Fortuna, Regina Casé. Trata-se de um coletivo a trabalhar com procedimentos de criação coletiva (que jamais fora novidade em boa parte do teatro popular), em uma perspectiva rigorosamente ligada à contemporaneidade daquele momento, tingida de puro deboche e irreverência.

⁴⁰. Durante período significativo de tempo, a convite do Sesc, coordenei um intenso processo de pesquisa de todas as ações desenvolvidas no Sesc Consolação, tomando como protagonista os 40 anos do Teatro Anchieta. Além da organização de todos os documentos concernentes ao objeto da pesquisa, foram realizadas 21 entrevistas entre artistas e pessoas da técnica. Lígia Cortez e Salma Buzzar, duas das entrevistadas, apresentaram narrativas sobre os procedimentos da remontagem de Macunaíma no Centro de Pesquisas Teatrais. De modo muito sucinto, Salma Buzzar e Walter Portella, que haviam participado da montagem anterior, pelas manhãs, passavam e ensaiavam toda a obra – cena a cena – fundamentados em suas lembranças. À tarde, Antunes retomava o trabalho, afinando as cenas. Processo colaborativo por excelência, em duplo processo de construção. O relato com relação ao processo me foi apresentado, com inúmeros detalhes, por Lígia Cortez, a quem entrevistei em duas e distintas oportunidades.

Sem dúvida, a grande influência do processo de criação coletivo encontra-se na junção das formas populares de cultura (a partir de muitos esquetes de teatro de revista, que apresentava, em determinados momentos de sua existência, quadros para glosar a classe média), de aspectos de farsas populares e de algumas das narrativas e manifestos de certas vanguardas históricas. Talvez, sobretudo pela inteligência de Hamilton Vaz Pereira, a quem, no coletivo, coube um trabalho de criação de roteiros e de direção, a retomada de princípio, digamos, muito amparados pelos expedientes do teatro dadaísta que se desenvolveu, fundamentalmente para liquidificar as certezas de classe, a moral e o comportamento arquetípico e filisteico da gente burguesa.

Em tese, o deboche se caracteriza, nas formas populares, como uma espécie de arma contra os detentores do poder, portanto, talvez se pudesse afirmar (e em diferentes níveis) tratar-se tanto de uma resposta à moral como de uma espécie de vingança com relação às perversidades das classes dominantes⁴¹; no Asdrúbal, talvez considerando a situação de classe e a não necessidade de mudar qualquer coisa nas estruturas sociais, como um procedimento mais retórico a trazer o riso pelo preconceito, sem grandes ou contundentes propostas de denúncia. Nas Dzi Croquettes, o deboche parece se centrar contra os cerceamentos comportamentalísticos evidenciados pelas estruturas morais, sobretudo. Nesse sentido, como uma arma mais ligada a um certo e determinado interesse heteronormativo. O deboche pratica-

do pelo Oficina, por seus lastros estéticos e de vivências distintas (Living Theatre, o teatro épico, os procedimentos ritualísticos, decorrentes de algumas vanguardas históricas) tem outro e mais ácido tratamento, que talvez colija todas as outras e distintas possibilidades, que se instituem do comportamento às questões políticas. Uma outra possibilidade de deboche ácido e cáustico pode ser encontrada nas obras do Ornitorrinco. De certa forma, e sobretudo na década de 1980, o deboche é demolidor de todas as estruturas burguesas, mas não se caracteriza em uma arma. A acidez, ao demolir as bases reguladoras da sociedade burguesa, no tempo da apresentação da obra, opera como uma espécie de tsunami, mas, ao final, tudo volta a ser como jamais deixou de ser. Em *Teledeum* (1988), de Albert Boadella, também apresentado pelo Ornitorrinco, em tese, busca apresentar em um programa de televisão uma reunião ecumênica. Um dia antes de a reunião acontecer “representantes” de diferentes crenças/credos/tendências/seitas vão conhecer o estúdio onde o programa deverá acontecer. A reunião faz com que tais representantes passem em revista alguns de seus alicerces religiosos e suas crenças pessoais. O encontro, e certo clima mais exasperado, faz com que revelações, as mais estapafúrdias e antirreligiosas, sejam apresentadas. Entretanto, depois de pseudoconflitos, tudo volta ao normal...⁴².

Apesar de fazer algumas ressalvas à narrativa de Bryan, apresentada como epígrafe deste texto, a questão do trabalho colaborativo (criação coletiva) mani-

41. Há materiais publicados absolutamente importantes nesse particular. Além de algumas obras tidas como clássicos no assunto em destaque – como George Minois (2003), Henri Bergson (1983) –, gostaria de citar: Agostinho Silva (s/d), Dario Fo (1999), Mikhail Bakhtin (1993), Mathew Hodgart (1993), Terry Eagleton (2020).

42. Cacá Rosset, com o sucesso de *Ubu Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, e isso ouvi e li algumas vezes, depois de tanta repressão e perseguição, tornando real o medo de sair de casa, conseguiu com que as pessoas da classe média voltassem a sentir motivação para sair de casa. Realmente, o espetáculo era deliciosamente demolidor e criado por meio de um tratamento cômico saborosíssimo.

feita um dos aspectos determinantes e significativo para inserção do coletivo carioca com precursor de uma tendência que se caracterizará em uma prática mais consensual posteriormente.

O Asdrúbal, depois de um tempo, deixa de existir, e cada integrante, a seu modo, seguirá seu caminho. A totalidade – em tempos distintos – acaba na televisão, mas Hamilton Vaz Pereira continuou seu trabalho pelo teatro. Desse modo, e ainda em São Paulo, o multiartista, depois de *Trate-me Leão* (1978) e *Aquela Coisa Toda* (1980), ainda concebeu: *Estúdio Nagasaki* (1987), que Mariângela Alves de Lima, em crítica do espetáculo afirma ser “[...] um espetáculo audiovisual da explosão nuclear”; *A Farra da Terra* (1983); *Ataliba, a Gata Safira* (1988), texto em parceria com Fausto Faucett; *O Máximo* (1988-1989, 1990), *Nardja Zulpério* (1988); *Omelete* (1999); *A Leve* (2004).

BRIGADA NACIONAL DE TEATRO DO MOVIMENTO DOS SEM TERRA – MST

A linguagem artística fundamentada no fenômeno representacional denominado espetáculo, desde a Antiguidade clássica grega, tem sido chamada de teatro. Ocorre que ao criar e patrocinar o teatro, naquele momento histórico, o estado criou mais um meio comunicacional por meio do qual se pudesse louvar os valores caros e essenciais à manutenção daquela sociedade absolutamente aristocrática. Versões narrativas de origem, com a divulgação da criação da humanidade por obras dos titãs e titânides (deuses e deusas originárias); heróis apresentados como figuras míticas que teriam ajudado a transformar aquela memorável civilização; veiculação de normas, ordens e valores dos detentores do poder da vez, cujo objetivo se caracterizava na reparação do comportamento humano, que deveria obedecer aos ditames impostos pelos poderosos, também por intermédio das

artes... Um conjunto de normas de conduta, buscando a reparação de todo e qualquer excesso (cuja norma fora imposta pelo Estado), passou a ser prognosticado esteticamente. O teatro tinha, sim, uma função reparadora, mas – e talvez não paradoxalmente –, mesmo assim, foram criadas obras memoráveis, que têm sido montadas e recriadas ao longo da história.

Com relação à criação da linguagem teatral, e considerando que a palavra se refere a *theatron*, cujo significado em grego é “lugar de onde se vê”, remetendo, portanto, à plateia, ao criar a linguagem e os espaços representacionais, o Estado impedia que os criadores e criadoras originais da linguagem representacional (apresentadas em espaços públicos) se apresentassem nos teatros, especialmente construídos para exposição de obras alinhadas ao detentores do poder da vez; que os/as artistas populares se apresentassem na agora (praça principal da localidade); e, finalmente, apresentassem suas obras, fundamentalmente irreverentes, nas cidades-Estado gregas. Para sobreviver, os/as artistas populares iniciaram um longo processo de deambulação, repleto de perseguições, impedimentos, sevícias, condenações e assassinatos.

Então, é bom partir do princípio segundo o qual artistas populares, que desenvolveram a linguagem representacional em espaços públicos, tendo uma participação aberta e fundamentada na improvisação, passando em revista, em chave cômico-irreverente, usos e costumes dos poderosos, dedicavam-se a algo que não era teatro e continuaram a praticá-lo em razão de sua expulsão da vida das cidades-Estado. Em razão do rebatismo da linguagem pelos interesses de dominação e de aplacamento de revoltas, de insurreições (individual e coletiva), de desobediência civil... partamos, então – e o nome atribuído à linguagem é e não é importante –, de uma consciência histórico-estética segundo a qual aquilo apresentado pelos artistas populares (quando

não copiam as formas hegemônicas) é considerado um teatro sem qualidade, ligeiro, duvidoso etc.

Em determinado momento de sua trajetória, Augusto Boal, tomando o conceito de *theatron* (*thea* = ver + *atron* = lugar) propôs a substituição por *praxitron* (correspondendo, portanto, ao lugar do experimento estético revolucionário); José Celso Martinez Corrêa, juntando algumas práticas de experimentos de vanguarda e do teatro épico, em determinado momento de sua carreira, propôs uma redesignação da linguagem para te-ato... Um dos grandes mestres da cultura popular, Ariano Suassuna, com sua verve deliciosa, afirmava e lembrava, sempre que possível, que o teatro grego foi feito na Grécia; então, no Brasil se fazia teatro brasileiro. Enfim, essas e tantas outras designações deverão ser apresentadas em outra ocasião e as resistências, a não adesão formal, às formas hegemônicas também.

Tendo em vista a exposição apresentada (repleta de lacunas, mas necessária de aqui ser inserida), com relação às práticas teatrais do Movimento dos Sem Terra – MST, transitando e experimentando (além da disputa simbólica, também) o trabalho com a representação estética, intermediada por personagens, não seria teatro!! O nome da prática coletiva, colaborativa, pressupondo processos de intermediação decorrentes de um diálogo com símbolos (e, no caso específico, rigorosamente ligada a uma conquista de territórios), a partir de uma narrativa textual e de cena, ainda está à espera de ser definido, mas na prática dos coletivos ligados à brigada, além de a representação ligar-se orgânica e politicamente às lutas dos trabalhadores e trabalhadoras do campo, sua práxis encontra-se veiculada e articulada aos movimentos sociais.

Trabalhadores e trabalhadoras da terra, ao lançar mão da linguagem representacional, coligem (unem) formas populares de cultura e épicas de representação. As práticas têm um chão histórico, absolutamente

definido e fundamentam-se, sobretudo, nas questões ligadas aos processos da luta de classes; um ponto de vista de classe claro e determinadamente explicitado (e consciente), com e sem destaque às questões panfletárias. Nesse particular, a gente da criação não tem vergonha nem se esquivava quanto às denúncias necessárias a serem feitas, sem eufemismos retóricos (aliás, não há drama burguês que também não apresente tais questões, mas há um “escondimento” disso pelas retóricas, defesas de uma universalidade abstrata e universal); temáticas “interessantes” e concernentes aos quintais das gentes em resistência e processo de luta, permanentes; trânsito com expedientes estético-formais épicos, populares e cômicos bem definidos; a compreensão de que a linguagem representacional também se caracteriza em um processo de luta, de procedimento educativo e de acesso a outros tipos de beleza e de comunicação; a desvergonha de fazer apologia a um tempo que virá e que, tendencialmente, porque a gente do movimento luta (permanentemente), seja repleto de uma concepção otimista e alicerçada na convicção de que tudo é passível de mudança. Nesse particular, porque as dificuldades do viver são reais, não há tempo para construir obras pautadas em uma concepção, visão pessimista do mundo.

Em tese, por meio do aprofundamento dos materiais à disposição, o processo de produção de espetáculos inserido na Brigada Nacional de Teatro do MST (com momentos absolutamente singulares, do ponto de vista quantitativo e qualitativo são exemplares) agrupa práticas populares de cultura (em perspectiva mais regionalizada e internacionalizada, destacando, sobretudo, os procedimentos do chamado teatro de agitação e propaganda – agitprop) e as práticas do teatro do oprimido (TO), sistematizadas por Augusto Boal.

Apesar de o movimento, por meio das Brigadas, ter conquistas absolutamente significativas (segundo

Rafael Villas Bôas mais de 40 coletivos já se formaram), evidentemente (em razão do Estado ser burguês e de defender seus pontos de vista, sem pensar em coexistências) as manifestações e obras não têm sido divulgadas ou mencionadas. Em tese, apesar de haver um conjunto de sujeitos no processo, é preciso mencionar e revelar os nomes de Douglas Estevan, um criador, articulador, professor e praxista potente no processo; Rafael Litvin Villas-Bôas, que tem articulado, historiado e orientado, sobretudo do ponto de vista pedagógico, as conduções praxicas, as referências e os procedimentos a serem conhecidos e alcançados.

Na medida em que tudo tem de ser permanentemente construído, e em razão de esta importante ação não poder ficar de fora deste material, é possível encontrar informações mais criteriosas e aprofundadas em:

<https://passapalavra.info/2012/10/66212/>

<https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2013/02/mst-e-o-teatro.html>

<https://mst.org.br/2019/06/06/como-enraizar-a-cultura-da-luta-atraves-do-teatro/>

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000200012

Acessos em: 7 fev. 2024.

CACÁ CARVALHO

Mais um filho ilustre de Belém do Pará, Cacá Carvalho caracteriza-se em ator, cujo estofo (quanto a talento, potência e reconhecimento), assemelha-se àquele de seu conterrâneo e reconhecidíssimo Sérgio Cardoso. Cacá inicia seus estudos teatrais, em 1968, na Universidade Federal de Belém, do Pará. Com algumas obras significativas em sua bagagem, em 1976 o artista parti-

cipa da montagem de *Morte e Vida Severina*, no Teatro Popular do Sesi. A partir de tal participação, e buscando outros caminhos, Cacá será “conduzido” direto para uma das mais importantes obras do teatro brasileiro (e referência mundial na linguagem): *Macunaíma*, um espetáculo-monumento, dirigido por Antunes Filho. Desse modo, ao se integrar na montagem do Grupo Pau Brasil, o artista, que fazia o papel título, participa de intensa agenda de apresentações. Em excursão pela Europa, Cacá desliga-se do coletivo para fazer um estágio com Arianne Mnouchikne, na França.

Sem ser possível saber claramente, em razão de haver muitas versões, Cacá Carvalho, de volta ao Brasil, escolhe a cidade de Embu para morar e dedica-se ao artesanato. Os convites para voltar a atuar não faltaram, mas seu retorno ocorre quando Paulo Yutaka o convida a participar do espetáculo *O Teatro Maluco de Zé Fidelis*. A partir daí outros espetáculos se seguiram e, para a “sorte” de quem gosta de assistir a bons trabalhos, o artista nunca mais interrompeu sua práxis.

Cacá Carvalho, sem dúvida, carrega dentro de si – sem ser possível, porque não importaria apresentar o *quantum* de porcentagem da cultura indígena-negra em procedimento cafuzo-mameluca (com traços latino-americanos) – potencialidades múltiplas de sua gente e outras lições experienciadas com outros mestres e mestras. De qualquer forma, Cacá, feito um cometa – que, felizmente, tem permanecido e realizado trabalhos fantásticos – é uma espécie de pajé em cena que mantém traços ancestrais que têm sido carregados – e vêm resistindo a todo tipo de sevícia – por gerações. Sem dúvida, ele aprendeu muito com Antunes Filho, mas, e do mesmo modo, Antunes aprendeu muito com ele: uma das “combinações antológicas do teatro brasileiro”.

O ator, além das obras citadas, participou também em: *Otello* (1984); *Hamlet* (1984); *A Lei de Linch*

(1984); *O Homem com Flor na Boca* (1994); *Partido* (1999); *A Poltrona Escura* (2003)⁴³; *O Homem Provisório* (2007); *2 x 2 = 5 O Homem do Subsolo* (2015).

CALIXTO DE INHAMUNS – A ARTE DE SER AMIGO E LÍDER, por Gabriela Rabelo⁴⁴.

Pouquíssimas pessoas sabem que, na certidão, ele se chama Espedito Hilton Leonel, de tal forma ele é Calixto. Já se verá como o nome veio. Ainda criança, despachou-se do sertão do Ceará para um lugarejo perto de Dracena, no interior de São Paulo, junto com vários irmãos e irmãs. Tudo sob a chefia da mãe, dona Chiquinha, matriarca severa e amorosa, multiplicadora pelo milagre do amor, de pães, peixes e afetos. Lá, numa vida meio roça meio cidade, Calixto frequentou

a escola primária para onde ia de pés descalços. Não se queixa disso. Ao contrário, orgulha-se.

No início dos anos 1960 a família se transferiu para São Bernardo – polo industrial do país, na época, que fervilhava com um movimento operário atuante e com tudo o que isso traz: movimentos estudantis ativos, vida cultural intensa e socialmente participativa, uma esperança viva no futuro. Nesse clima, começou a fazer teatro na escola. Depois entrou para o Grupo Cênico Regina Pacis, de teatro amador, onde começou a fazer teatro pra valer, quando os fins de semana desaparecem e não há limite para dedicação. Boa parte das amizades daquela época permanecem até hoje. Arte e amizade indissociáveis. Esta é uma marca forte do Calixto que ele preservará. Além de dividir os amigos antigos com os novos. Tece uma rede.

43. Com relação a este espetáculo, vale ressaltar que o trabalho de atuação, deslumbrante, de Cacá, me levou, em determinado momento a tremer de modo incontrolável... Nelson Baskerville, queridíssimo amigo, me tomou em gesto carinhoso para tentar “apaciar” tamanha emoção. A mesma falta de controle emocional, diante de tanta beleza, senti com o espetáculo *Lembrar é Resistir* (1999), dirigido por Silnei Siqueira. Em dois momentos, primeiro Chico de Assis (sempre querido) me abraçou rapidamente; depois alguém me segurou por um curto tempo no antebraço, mas estava tão tomado que lembro o gesto, mas não o sujeito que o fez. Outra oportunidade, estava eletrizado com a beleza formal (que colige estrutura e conteúdo) de *Cantata para um Bastidor de Utopias* (2013), apresentado pela Cia. do Tijolo e direção memorável de Rogério Tarifa. No espetáculo havia uma proposta de deslocamento... Estava tão tocado que não me movia, o mestre César Vieira, com sua sabedoria colossal, percebendo o estado em que me encontrava, foi até mim e me reorientou. Assistindo a *Cacilda*, no Oficina, criada por Zé Celso, em determinado momento, estava tão fascinado pela obra que, do primeiro andar de um dos mezaninos do espaço, apresentei uma intervenção. Terminado o espetáculo as pessoas com quem fui comentaram o que fiz... Demorou algum tempo para eu acreditar... Depois do desbloqueio emocional ao paroxismo pela beleza da obra, lembrei de tudo... com muita vergonha. Em *Morro como um País* (2013), com direção de Fernando Kinas, foi um espetáculo assombroso. Em determinado momento, Fernanda Azevedo vestia um incontável número de camisetas estampadas com diferentes rostos de assassinados/das da ditadura civil-militar brasileira. O espetáculo, que era extremamente forte e visceral, fez, a partir da cena descrita, que eu perdesse o chão... O primeiro espetáculo que me impressionou na vida foi *Os Efeitos dos Raios Gama nas Margaridas do Campo* (1974), com direção de Antonio Abujamra, apresentado no Teatro de Arena de São Paulo. Mais que o espetáculo, ver a potência que era o trabalho de Nicette Bruno: seu rosto hirto, vermelho, suado... as veias saltadas do pescoço... arrebatador! Lembro da atriz, e de sua potência em cena, até hoje.

44. Gabriela Rabelo é atriz, dramaturga, diretora, professora. Fez o curso de formação de atores da EAD. É doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP. Como atriz foi premiada com o Molière, Mambembe, APCA e outros. E, como dramaturga, Mambembe, APCA, Luso-Brasileiro de Dramaturgia, tendo sido a primeira mulher a receber este prêmio. Ministrou aulas, como professora convidada, na USP, Unicamp, Universidade São Judas (pós-graduação *latu sensu*) e Faculdade Mozarteum.

Em 1971 mudou-se, sem a família, para Manaus, onde trabalhou com o Teatro Experimental do Sesc e o Teatro Amazonense Universitário – TAU. Sempre com grupos, sempre fazendo amigos, sempre criando.

Em 1976 voltou para São Paulo e participou de um projeto financiado pelo Sesc, *A Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*. Foi quando Carlos Alberto Soffredini, diretor do trabalho, o rebatizou de Calixto de Inhamuns, nome que “pegou”, para valer. *Dom Quixote* era um espetáculo de rua que usava a linguagem do circo-teatro e do teatro popular brasileiro, e que fez um grande sucesso, repercutindo bastante naqueles que buscavam novos caminhos estéticos e organizacionais, diferentes do chamado teatro empresarial – feito sob forte influência do teatro das grandes metrópoles da Europa e dos Estados Unidos. O chamado teatro de grupo ganhava força. A figura do produtor desaparecia e a opinião de todos os participantes do espetáculo era considerada. Buscava-se, além da brasilidade, um teatro que conquistasse um público de jovens e de trabalhadores. Alguns anos depois será criada a Cooperativa Paulista de Teatro, resposta viva à tal tendência teatral que já era pulsante. Calixto participou e colaborou para isso.

Quando terminou o projeto do Sesc, parte do elenco e direção criou o Grupo Mambembe, de vida fértil. Algumas das montagens feitas: *O diletante*; *A Noite dos Assassinos*; *Vem Buscar-me que ainda Sou Teu*; *Foi Bom, Meu Bem?*; *Cala a Boca já Morreu*. Calixto era produtor e ator, destacando-se nas duas funções. Um grupo de amigos e companheiros de trabalho, como sempre: Ednaldo Freire, Rosi Campos, Irineu Chamizo, Rubens Brito, Luís Alberto de Abreu e vários outros.

Em 1981 Calixto fundou o Studio Arte Viva, com alguns companheiros do Mambembe. Entre as várias montagens: *Círculo de Cristal*; *Juiz de Paz na Roça*; *O*

Santo e a Porca; *Bella Ciao* – montagem que ganhou inúmeros prêmios. Ainda com o ArteViva, foram feitos espetáculos para empresas, sobre temas que interessavam a elas: segurança do trabalho, atitudes colaborativas etc. Como sempre, elenco e técnico formado por um grupo que mantinha os tecidos de amizade e companheirismo próprios ao Calixto, que era autor, diretor e produtor. Deu certo, agradava ao público.

Depois do ArteViva, Calixto investiu mais em sua trajetória de dramaturgo, roteirista e professor. Escreveu, entre muitas outras, as peças *Abacaxi*; *Whisky of Chuchu*; *Coentro & Vatapá*; *A Estrela da Manhã*; *Pau de Dar em Doido*; *O Poeta e o Vento*; *Como Tudo Começou*; *Karamázov* (esta em parceria com Luís Alberto de Abreu); *A Esperança da Família* (inspirado em conto de Alfredo Mesquita); *Cândido, um Homem do Mar que Morreu na Terra Salgada* etc. Entre as não e as citadas, boa parte foi para grupos de teatro. O trabalho coletivo sempre presente. Arte e amizade, *ad infinitum*.

Em 1998, escreveu os 120 últimos capítulos da telenovela *Mandacaru*, na TV Manchete. E também a radionovela *Um Passado sem Perdão*, para a Gessy-Lever – apresentada, por anos, em rádios do interior do Brasil. Com o roteiro de cinema para o média-metragem *Quem Tem mais Unha Sobe na Parede*, recebeu o prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Colatina. Calixto é sempre professor, aquele que divide conhecimentos e incentiva outros a investigar ideias e a buscar novos aprendizados. Esta qualidade o levou a cursos formais (EAD – USP), a ministrar inúmeras e disputadas oficinas país afora e a participar como jurado e curador de diversos festivais de teatro, também por todo o país.

Casado com Cássia Guindo, construíram, os dois, uma família que sempre viu a casa cheia de pessoas que lá iam e vão à procura de inspiração e/ou carinho, que nunca são negados. Por todos. Uma espécie de lareira gostosa em noite fria.

Calixto tem um senso de humor que lhe é peculiar. “Rir é o melhor remédio” é o seu lema. Num grupo, isso desanuviava eventuais climas que diferenças de temperamentos, credos, posições políticas podem criar. Acredito que seu papel incontestado de líder venha destas habilidades visíveis: é um grande artista, estimula a criação de quem dele se aproxima, divide o que tem e o que sabe com quem precisa, semeia amizade e compaixão. Como um garimpeiro, fareja a gema preciosa que existe na pedra bruta. Nele e nos outros.

Pela capacidade e necessidade de criar laços, Calixto se adaptou, facilmente, às redes sociais criadas pelas novas tecnologias. Criou, há um tempo, um hábito andarilho com o qual explorou a cidade de São Paulo, depois outras cidades, depois outros estados. Com fotos, crônicas e registro de pensamentos foi compartilhando os seus andares. Um Santiago de Compostela caboclo. Claro que amigos foram agregados a algumas caminhadas. Atualmente, os duros tempos de pandemia e o isolamento que nos impõem têm sido amenizados pelas vias eletrônicas. Não é um substituto à altura do papo, do prato e do copo compartilhados. Mas é uma forma de resistir.

CARLOS QUEIROZ TELLES

Antes de dispor de informações mais precisas sobre o autor e de investigar sua vida e criação, tomei contato com o texto *Última Instância* (1978)⁴⁵. Na ocasião em que li a obra, apesar de já ministrar aulas de História do

Teatro, estava a buscar textos de curta extensão, cujo conteúdo fosse significativo (a partir de procedimentos com o épico) e que pudessem apresentar-se por meio de uma estrutura cujos expedientes fossem mais “facilmente” identificáveis. Portanto, como seria necessário em um curso de teatro, o texto configurava-se excelente para uma análise morfológica, com aterramento histórico atento às questões da contemporaneidade.

O “início” da carreira de Telles pela linguagem teatral surgiu, como a de tantos outros (aqui mencionados), a partir da insuportabilidade de ficar atento e participar de aulas e cursos não determinados pelo entrecruzamento de desejos e necessidades pessoais. Na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco (USP), com alguns companheiros insatisfeitos (dentre os quais José Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad), houve uma tentativa (bem-sucedida) de redefinição de si, no sentido de buscar outras motivações profissionais. A linguagem teatral, por diversas questões, afigurou-se como uma alternativa próxima ao essencial. Em 1958, um conjunto de gente funda o Teatro Oficina, cuja proposta pressupunha, em tese, uma oposição ao esteticismo francês do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e ao início de um processo de epicização à esquerda do Teatro de Arena de São Paulo. O nome Oficina batizava um novo coletivo que buscava centrar “sua vocação” no trabalho interpretativo: artesanato da criação, enfatizada no conjunto dos sujeitos da cena. Surgem desse desejo que se operacionalizou em duas obras: *A Ponte*, de Carlos

45. O texto, atendendo a um convite de Ruth Escobar, foi escrito a partir de uma questão essencial: por intermédio de texto de curta extensão apresentar alguma evidência – certamente de natureza épica – do Brasil de 1978. Além de Carlos Queiroz Telles, Ruth Escobar convidou: Carlos Henrique Escobar (*O Engano*); Dias Gomes (*O Túnel*); Gianfrancesco Guarnieri (*Janelas Abertas*); João das Neves (*O Quintal*); Jorge Andrade (*A Zebra*); Lauro César Muniz (*O Mito*); Leilah Assunção (*Sobrevividos*); Márcio Souza (*Contatos Amazônicos do Terceiro Grau*); Maria Adelaide do Amaral (*Cemitério sem Cruzes*). Os textos serviriam para montagem de um espetáculo, proibido pela censura, apresentado por meio de “desobediência civil”, denominado *Feira Brasileira de Opinião*.

Queiroz Telles, e *Vento Forte para Papagaio Subir*⁴⁶, de José Celso Martinez Corrêa, ambas dirigidas por Amir Haddad.

No ano seguinte, com incorporação de outros nomes ao coletivo, e uma ação denominada “teatro a domicílio” (que, em tese, compreendia a montagem de espetáculos para serem apresentados em determinadas ocasiões festivas em casas de gente rica), o Oficina apresenta-se na segunda edição do Festival de Teatro do Estudante (evento criado, sobretudo, pelo entusiasmo e militância de Paschoal Carlos Magno), desenvolvido na cidade de Santos (litoral paulista). O espetáculo *A Incubadeira*, dirigido por Amir Haddad, ganhou os principais prêmios do Festival. Isso fez com que os integrantes do coletivo colocassem em votação a possibilidade de sua profissionalização. Telles, que estava noivo na ocasião (de acordo com informação na autobiografia *Tirando de Letra*), por certa pressão da noiva, desligou-se do Oficina. Formou-se advogado, mas, tendo em vista a tendência para as artes, ainda que não tão diretamente ligado a isso, foi trabalhar por um pouco mais de 10 anos com publicidade.

Mesmo atuando no universo da propaganda, Telles escrevia uma ou outra obra (não teatral) e chegou, inclusive, a ganhar um prêmio em concurso de poesia. Retornando à linguagem teatral, escreveu *O Vestibular* (1968); *Draculinha, a Vida Acidentada de um Vampirinho* (1971) e, a partir de 1972, um conjunto absolutamente significativo de obras teatrais. A primeira dessas obras foi *A Semana – Esses Intrépidos*

Rapazes e Sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna (1972) que, ao ser montado, teve direção de Fernando Peixoto. Desligou-se do universo da propaganda para trabalhar como jornalista e como professor, sobretudo de roteiro, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP, de São Paulo) e, na mesma década, foi diretor da TV Cultura (SP). Do conjunto significativo de obras (o autor escreveu um pouco mais de 20 peças teatrais), encontram-se entre aquelas que ganharam maior destaque: *Frei Caneca* (1972); *Muro de Arrimo* (1975), monólogo, com direção de Antônio Abujamra, que, basicamente, consagrou Antônio Fagundes; *Porandubas Populares* (1975); *A Bolsinha Mágica de Marly Emboaba* (1975). Esta obra ganha uma nova versão em 1991/1992, com direção de Isabel Ortega, e foi rebatizada de *Marly Emboaba, uma Paixão*; *Vamos Brincar de Papai e Mamãe enquanto Seu Freud não Vem* (1976); *Arte Final* (1978).

Como já apontado, e no sentido de conhecê-lo melhor, além de suas obras teatrais (mas não apenas), como jornalista, Telles escreveu textos extremamente interessantes (incluindo, também, os infantis), traduziu obras importantes e sua autobiografia *Tirando de Letra* (sem data de publicação) é uma obra deliciosa.

CARMEM VERÔNICA⁴⁷.

[...] Carmem mexeu com a fantasia de políticos, grã-finos e figuras da época, a fina flor do café society

46. Esta obra faria parte de uma trilogia, com tons autobiográficos de Zé Celso, destacando processos de vivência e de sonhos em Araraquara, cidade natal do diretor. As outras duas obras a completar a trilogia foram: *A Incubadeira* e *Cadeiras na Calçada*.

47. Apesar de se caracterizar em outra injustiça, a atriz Carmem Verônica, aqui destacada, representa um imenso conjunto de mulheres artistas maravilhosas, absolutamente – quando aparecem – desconsideradas, em razão de terem se dedicado ao teatro de revista. Em tese, todas elas em determinado momento foram chamadas e conhecidas como vedetes, mas em sua maioria eram

que frequentava o Monte Carlo e o Casablanca, as célebres casas de Machado.

Mexeu só com a fantasia mesmo. Jamais levou seu sex appeal a leilão. Carmem é o avesso da ideia que os preconceituosos fazem de uma vedete. Nunca sucumbiu ao poder dos coronéis, como ela conta nesse livro. Responsável, disciplinada e dedicada, considerava o teatro de revista como arte e profissão. Casada há mais de 50 anos com o mesmo homem, ainda hoje não gosta de ser chamada de vedete. No máximo, tolera ex-vedete. Acha que a palavra contém significado pejorativo.

Cláudio Fragata (*Carmem Verônica: o Riso com Glamour*).

Quando a menina nasceu, o pai registrou-a com o nome Carmelita Varella Alliz. Muito tempo depois, e já na condição de *girl* (espécie de figurante, sobretudo, participando do coro) do teatro de revista ou teatro musical, ao casar-se recebeu o nome do marido francês Sicart. Entretanto, resolveu e adotou o nome de Carmem Verônica (este nome por sugestão de Carlos Manga). Nasceu em Recife, mas, aos 8 anos, a família mudou-se para o Rio de Janeiro. De ambas as cidades, e isso é quase indiscutível, a atriz conseguiu trazer para si, tanto em seu cotidiano como em suas criações, uma personalidade e comportamento solares!

Mulher absolutamente exuberante, com relação à beleza, à rapidez do pensamento, ao senso de humor e ao modo de levar as situações sempre – e na aparência – feliz; em sua capacidade de sair de situações embaraçosas... Hoje avalio que seu comportamento exagerado,

“afetado”, de provocar o riso, correspondendo “aos não lugares oficiais das mulheres!” (esquadrinhadas pelos diversos tipos de homens ligados às ideologias hegemônicas)... Carmem veste e carrega determinado tipo de humor muito próximo ao do bufão. É seguro afirmar que ela jamais tenha lido livros sobre teoria do riso, reflexões sobre a arte de fazer rir e comicidade, mas, assim como Dercy Gonçalves, Elke Maravilha e tantas outras artistas, seu aprendizado ocorreu por meio das experiências vividas e por um comportamento singular (como afirmado, de alguém fora dos padrões oficiais, à margem) que foi sendo potencializado ao longo da vida e da carreira. Como sempre há muita coisa sob a aparência mais facilitada de leitura das primeiras camadas, vale transcrever a seguinte informação, contida em seu livro de memórias, escrito por Cláudio Fragata, à página 39:

Eu tive muita sorte com as pessoas que escreveram meus textos. O primeiro que criou uma madame para mim foi o Cavaca (Dom José Cavaca), humorista, jornalista e comunista. Ele fazia crítica através dos meus quadros e os censores do regime militar não percebiam o recado nas entrelinhas. O povo se esbodegava de rir.

Lembro-me, sem, entretanto, precisar exatamente a partir de que idade, que ouvi falar em sua beleza e no fato de ela ser chamada de a primeira “mulher bicha” do Brasil. Evidentemente, a designação era fundamentada em certas figuras e em modo estereotipado de entender a “condição” homoerótica, hoje entendo que isso talvez se ligasse, fundamentalmente, ao esbanjamento

atrizes excepcionais e cômicas impagáveis. Angelita Martinez, Anilza Leone, Aracy Cortes, Berta Loran, Consuelo Leandro, Elizabeth Gasper, Elvira Pagã, Ilka Soares, Íris Bruzzi, Luz Del Fuego, Mara Rúbia, Margarida Max, Maria Pompeo, Salomé Parisio, Marli Marley, Nélia Paula, Renata Fronzi, Rose Rondele, Sonia Mamede, Virginia Lane, Wilza Carla e Zaquia Jorge.

de alegria que a acompanhou. De qualquer forma, de figuração, passando por várias categorias no “universo das artes da representação”, chegou a ser uma impagável atriz-comediante.

Segundo a atriz, sua carreira iniciou-se na década de 1950, nas produções cinematográficas da Atlântida, por meio do expediente nomeado como “fazer mesa” (figurante nas cenas de boate dos filmes). Por volta dos 16/17 anos, com o corpo já formado (e escultural) algum olheiro ao vê-la na praia convidou-a a participar dos espetáculos de Carlos Machado. Depois de a mãe autorizar, sua carreira artística inicia-se como *girl* (nome atribuído às coristas), transforma-se pouco depois em vedete. Pelo teatro de revista, participou de muitos espetáculos, pela beleza corporal e pela verve cômica, absolutamente desenvolvida. Sua participação em espetáculos teatrais ocorre por convites de Silveira Sampaio (médico, que deixa a profissão para dedicar-se ao teatro, como autor, ator e diretor). Participou do espetáculo *Olho Mecânico*, de A.C. Carvalho, com direção de Benedito Corsi; *Sexy*; depois de *As Tias* (1996), de Mauro Rasi, seu último espetáculo foi *Amigas para Sempre* (2006), de Maria Adelaide Amaral.

A partir de determinado momento foi para a televisão e participou (a partir da Rede Record) de diversos programas humorísticos. É bem difícil criar uma categoria para inseri-la, principalmente do ponto de vista da elocução, mas – arriscando – a atriz cômica não tem, propriamente, uma fala, mas uma atitude total. Ela tem o “tempo”, a prática, o balanço ritmado... de certo modo, por mais desbaratado que possa parecer, Car-

mem Verônica tem uma “fala gestual”... é muito mais do que apenas uma fala de/com frescura.

SOBRE AS CASAS DA ÓPERA, OS EDIFÍCIOS DA AMÉRICA PORTUGUESA, por Mariana Mayor⁴⁸.

São chamadas de Casas da Ópera os primeiros prédios teatrais construídos no Brasil colonial ao longo do século XVIII em capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Ouro Preto, Belém, Salvador e Porto Alegre. O nome Casas da Ópera remete aos teatros portugueses do período, fazendo referência ao gênero operístico, tendência predominante da cena setecentista.

No Brasil do século XVIII, que ainda era América Portuguesa, tais edifícios mobilizaram novas práticas da cultura urbana, extrapolando os limites dos salões e palácios, e indo muito além das igrejas. Em sua grande maioria, foram iniciativas de homens ligados aos círculos do poder institucional, principalmente os governadores gerais, os representantes do poder português nos espaços administrativos coloniais chamados de capitânias. Os teatros foram fruto do desenvolvimento das cidades coloniais e do surgimento de elites letradas locais.

As Casas da Ópera desde sua arquitetura, passando por repertório, formas de representação, modos de organização, estavam em consonância com as formas teatrais portuguesas, como ramos de um mesmo galho, parafraseando Antonio Candido⁴⁹. Os edifícios, também chamados de “teatros públicos”, não pelo seu caráter democrático, mas porque qualquer pessoa que

⁴⁸. Doutora em Teoria e Prática do Teatro pela ECA/USP. Organiza a revista argentina bilingue *Teatro Situado: Revista de Artes Cênicas com Olhos Latino-americanos* (desde 2020), é pós-doutoranda em História pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP e autora do livro *Triunfo Eucarístico como Forma de Teatralidade no Brasil Colônia* (Desconcertos, 2019).

⁴⁹. “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas (...).” CANDIDO,

pagasse os ingressos de entrada poderia participar de acordo com a hierarquia do próprio espaço (o teatro era dividido em setores, com lugares mais baratos e outros mais caros), eram administrados por indivíduos que se responsabilizavam em organizar o repertório, elenco de artistas, funcionários, manutenção, criação de cenários e maquinários do teatro. Esses administradores alugavam o teatro por temporadas que duravam cerca de um ano e seguiam datas importantes do calendário católico: o Carnaval e o Domingo de Ressurreição, ou Páscoa. No tempo da Quaresma – entre carnaval e Páscoa –, o teatro obrigatoriamente encerrava atividades públicas, mantendo somente a apresentação de oratórias religiosas.

Assim como em Portugal, as noites de espetáculo nos teatros coloniais eram conhecidas como “jornadas teatrais”, constituídas por múltiplas manifestações artísticas com apresentações musicais, entremezes, danças, bailes, cujo ápice seria o “drama principal”, seguindo uma hierarquia de gêneros. O divertimento oferecido ao público pelo teatro tinha duração de várias horas, fazendo do espaço teatral um local de trânsito, encontros, fruição, contemplação, conversas, enfim, de múltiplas sociabilidades.

Autores de libretos italianos, especialmente Metastasio, eram muito encenados no ambiente colonial. As óperas tinham função moralizante e de elogio à monarquia católica. As histórias eram cantadas por meio de partes recitadas, árias, duetos e coros. A orquestra, sempre presente, sustentava a musicalidade e o sentimentalismo. Os cenários, parte importantíssima

da cena, eram compostos de grandes telões pintados, cujas trocas conjugavam efeitos especiais: incêndios, anjos voando no céu, batalhas, tempestades, com uma lógica cênica baseada nos chamados *coups de théâtre* (golpes teatrais).

Muito popular também eram os entremezes, farças cômicas de estrutura dramática breve que seguiam a herança cômica espanhola e eram apresentadas nos intervalos ou entreatos do “drama sério”. Eram utilizadas, ainda, música e dança para o entretenimento do público com histórias amorais e sarcásticas. Tais espetáculos curtos investiam nos efeitos cênicos baseado no trabalho físico dos atores, em que as acrobacias faziam parte da interpretação.

Nas Casas da Ópera, as bases da sociedade colonial escravista evidenciavam-se no trabalho teatral, pois os artistas, em sua grande maioria, eram negros e mestiços, libertos ou escravizados. Há vários relatos de viajantes que atestam o fenótipo racial dos trabalhadores dos palcos de forma pejorativa, como o de Saint-Hilaire, por exemplo, em sua passagem por Vila Rica, em 1817: “Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a natureza que deus lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos”⁵⁰.

A descrição de Saint-Hilaire indica a prática de *whiteface*⁵¹ nas Casas da Ópera, em que os atores e atrizes negras e mestiças seguiam uma série de convenções teatrais europeias em relação ao tipo de indumentária, maquiagem e interpretação. Ao mesmo tempo é possível imaginar corporeidades, referências,

Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. v. I. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 9.

50. SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 73.

51. Trocadilho com a expressão de origem estadunidense *blackface*, prática representacional na qual atores e atrizes brancas pintavam suas caras de preto para interpretar personagens negras e mestiças.

musicalidades próprias que atravessavam as formas de representação: não à toa o *lundu*, dança/música de origem afro-diaspórica entra com força nos palcos ainda no final do século XVIII.

As particularidades do contexto colonial também se apresentavam nos modos de organização dos teatros pela dificuldade de se encontrar repertório, problemas na contratação de profissionais especializados, irregularidade de temporadas, constituição de um público pagante, de forma geral, na instituição de um mercado teatral.

As Casas da Ópera seguiram como espaços artísticos e sociais privilegiados na América Portuguesa até a chegada da família real no Rio de Janeiro, em 1808. Na capital do então vice-reino, um novo teatro foi construído e companhias dramáticas e líricas contratadas na Europa. A partir daí observa-se um processo de mudanças nas formas teatrais que influencia modos de organização de prédios teatrais em outras capitais. Mas, em paralelo, apesar dos ventos de mudança que culminarão na Independência, práticas setecentistas permaneceram e se aprofundaram nos palcos brasileiros. Em especial, a comédia musicada, herdeira dos entremezes espanholados, cujos principais intérpretes foram homens e mulheres negras e mestiças.

CELSO FRATESCHI

A totalidade absoluta de homens e mulheres que se dedica à atividade ou, mais especificamente, à “carreira política” é desacreditada no Brasil. Gente perversa, má – e diametralmente contrária ao conceito que alicerçaria a natureza pressuposta daquele fazer, que compreenderia

a representatividade quanto ao bem-estar social (defesa pela coisa pública). A chamada “classe política” em platas brasileiras tem se dedicado à defesa de seus próprios interesses e daqueles que lhes são próximos. A política tem sido encarada como alpinismo social, e, no caso brasileiro (pelos processos de corrupção em todos os cargos e níveis), isso é absolutamente concreto.

Aliás, a cena final de *A Revolução dos Bichos* (1945), de George Orwell, é antológica e inesquecível para as gentes sensíveis e comprometidas com questões de natureza social. Evidentemente, há exceções no planeta perversão, mais conhecida como “classe política”. O ator, diretor, professor, gestor público e político brasileiro Celso Frateschi, estou certo, no âmbito da política corresponde a uma das raras exceções. Por ter participado de inúmeros cargos políticos (presidente de órgão público, secretário de Cultura de duas grandes cidades...), sempre ligado ao Partido dos Trabalhadores, fico a imaginar as incontáveis vezes em que os “canalhas do poder” tentaram descobrir evidências que viessem/pudessem incriminá-lo.

Bem, de qualquer forma, assim como Luiz Carlos Moreira, homens e artistas militantes, a carreira de Frateschi inicia-se, de modo mais específico, por entre as searas do teatro épico, de intervenção e de práticas teatrais de esquerda. Os primeiros dados documentais de que se dispõe nos diversos materiais de pesquisa apontam seu início no Núcleo 2⁵², do Teatro de Arena (SP), inserido, sobretudo, no projeto Teatro Jornal – 1ª Edição. O ator permaneceu desenvolvendo as atividades do projeto, coordenado e dirigido por Augusto Boal. Depois das interdições e impossibilidades de permanência no projeto e Teatro apontados (decorrência de

52. Quanto ao Núcleo 2, e como majoritariamente aparece, Denise Del Vecchio, Dulce Miniz, Ademir de Almeida (2021) apresenta trechos de entrevista a Eduardo Campos Lima (2014) em que as atrizes contestam e explicitam como teria ocorrido tal incorporação.

todo tipo de cerceamento e perseguição pela ditadura civil-militar brasileira), junto com seus companheiros e companheiras do Teatro Núcleo Independente, o coletivo desloca-se para o Theatro São Pedro. Após a participação em alguns espetáculos no Teatro, então administrado por Maurício Segall, o coletivo (formado por Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce Muniz, Edson Santana, Elísio Brandão e Hélio Muniz) é obrigado a sair do espaço em razão da prisão de Segall. “Desamparado”, o coletivo aluga uma sala no bairro do Bixiga e, pouco tempo depois, tendo em vista que o Núcleo queria apresentar seus trabalhos, desloca-se para a periferia da pauliceia desvairada. Na medida em que o Núcleo trabalha muito com estudantes, desde os tempos do Arena, ao sair do Bixiga, e tendo Ruth Escobar como fiadora, os integrantes do Núcleo alugam um galpão. Retomando naquele espaço as experiências do Teatro Jornal, o coletivo amplia o projeto para Teatro Jornal Histórico (a partir de acontecimentos históricos e não mais notícias de jornal). A trajetória do Núcleo Independente em seus processos de deambulação, de acordo com certa tradição cultural (na qual o estético e o ético se coligem), desenvolveu uma proposta de apresentação de espetáculos e processos de formação, em uma perspectiva crítica muito significativa.

Encerrado o Núcleo, Celso Frateschi trabalhou como ator em teatro, cinema e televisão, desenvolveu programas de governo (como secretário de Cultura e presidente da Funarte), fundou o Teatro Ágora (com Roberto Lage e Sylvia Moreira). Em vários momentos, por ser um homem de partido, atendeu aos chamados para participar da gestão de cidades administrada pelo Partido dos Trabalhadores. Foi professor e diretor da Escola de Arte Dramática da USP. Como secretário de Cultura da administração Celso Daniel, a partir de uma ideia do próprio prefeito, no sentido de criação de uma escola de formação de atores e atrizes diferenciada

daquelas em voga em São Paulo, Maria Thais foi convidada para conceber o projeto estético-pedagógico da nascente instituição, então nomeada Escola Livre de Teatro de Santo André, que se caracteriza em modelo para o conceito de escola livre, cuja práxis alicerçou-se em proposições coletivas e democráticas.

Sua carreira artística é constituída por muitas obras. Felizmente, e de modo diferenciado a alguns de seus companheiros e companheiras de militância, há muito material historiando a trajetória do artista Celso Frateschi como ator e diretor. Portanto, e, por este fato, não se apresentam aqui os nomes de tais obras.

A produção teatral paulista, sobretudo, muito deve aos esforços e trabalhos militantes de Celso Frateschi. Trata-se de um artista em cujos espetáculos os expedientes do épico ou épico-dialéticos fazem-se presentes e, como já apresentado, coligindo o estético e o ético, por meio de obras que apontem, de diferentes modos, os caminhos de uma utopia socialista e possível.

CLEYDE YÁCONIS

Conheço algumas pessoas (incluindo-me nisso também) para quem a atriz se caracteriza na mais “importante” atriz do teatro brasileiro. São essas pessoas: Airton Dantas de Araújo, Heloisa Bonfanti, José Cetra Filho, Gilberto Figueiredo Martins, Jorge Miguel Marinho... Sei ser difícil transitar com essa armadilha do liberalismo nos “do mais, da mais”... Entretanto, ao longo da vida, em qualquer ação, há aquelas pessoas que se caracterizam em baliza, sinalizador, exemplo, paradigma... Conheci Cleyde Yáconis assistindo a telenovelas. Havia nela um carisma, um brilho, uma graça, diferenciadas das demais atrizes e... inesquecíveis. Adorava vê-la. Sentia-me atraído pelo seu trabalho: havia algo nela que não percebia em outras boas atrizes... Até um determinado momento não conseguia explicar, ficava

alucinado, entusiasmado... Lembro, ainda moleque, de ouvir algumas mulheres falando de suas atrizes prediletas... No geral, me lembro, as “prediletas” migravam em razão das personagens que apresentavam nas telenovelas. Entretanto, eu não conseguia mudar.

Quando comecei a frequentar teatro, consegui entender que havia, além das particularidades pessoais de cada sujeito, também, o fato de atores e atrizes de que gostava terem sido/serem do teatro. Apesar da dita naturalidade interpretativa o teatro conferia outras chaves, outros tempos, outros “estados de manifestação”. Yara Amaral, Lilian Lemmertz, Eva Todor, Laura Cardoso, Yolanda Cardoso, Berta Zemel, Isabel Ribeiro, entre tantas outras, me fascinavam. Havia, também, outras atrizes (dizem decorrer de quem as escala) que sempre faziam o mesmo tipo de personagem: mudavam apenas o cenário e os nomes (alguns nomeiam isso de “personalidade cênica”). Bem, o fato é que, na televisão, Cleyde apresentava-se – e para minha avaliação – sempre bem, nos mais diversificados papéis.

O primeiro espetáculo assistido com a atriz foi, para mim, o inesquecível *Rainha do Rádio* (1976), no qual, por meio de um monólogo, a atriz permanecia todo o tempo sentada, atrás de uma bancada (de rádio, pela obra); depois *A Nonna* (1980), no Teatro Anchieta: aquela “velha” que comia compulsivamente e sem parar foi arrebatador! Assisti ao próximo espetáculo que foi *O Jardim das Cerejeiras* (1982): duas personagens completamente diferentes!! *Cerimônia do Adeus* (1989), em que fazia Simone de Beauvoir; *Pércles de Tiro* (1995), em que apresentava uma narradora entusiasmada e, algumas vezes, saltitante; *Longa Jornada Noite Adentro* (2002), em que fazia a morfinômana Mary Tyrone (décadas antes criada por sua irmã Cacilda Becker, no Teatro Brasileiro de Comédia); *Cinema Éden* (2005); *O Caminho para Meca*

(2008)... O que havia em comum entre as personagens criadas? O fato (ficcional) de serem mulheres, mas absolutamente distintas, com características díspares! Tanta potência e capacidade infinda para medrar tantas personalidades!

Tive a alegria de entrevistá-la algumas vezes. Duas delas, em sua casa no município de Jordanésia. A segunda das entrevistas ou conversas, terminamos em volta de um canteiro de flores comestíveis. Situação absolutamente maravilhosa, mas nada surpreendente. Penso que Cleyde, mulher sem afetações e sem necessidade das artificialidades ligadas à “vida de estrela”, que sempre contava as suas histórias de famílias e das três irmãs e mãe (que, segundo ela, formavam um “banquinho” e seus quatro pés), de seu desejo de estudar medicina, mas que – por algo imprevisto – trocou pelo teatro. Cleyde, se se puder afirmar, tinha perfil mais estoico que levou a não empurrar nada com/pela barriga. Tudo nela era visceral, intenso, pleno. Realmente, como atriz dominava todos os expedientes do drama, mas, dependendo da personagem – ela que aceitava os desafios – entrava em processos de transbordamento dos paradigmas do esteticismo francês. Metaforizando, o seu baralho teatral tinha muitas cartas diferentes, ela realmente experimentava, sabia jogar vários jogos, não se acomodou a um único. Atriz de muitos recursos, mas – do conjunto de recursos e potências – para mim permaneceu, e de modo arrebatador, em muitas de suas criações o “casamento” entre suas mãos e seu olhar abissal, tendente, às vezes, à astúcia brejeira, vivo.

Com José Cetra Filho assistimos ao seu último “espetáculo”, que foi a leitura dramática de *Elas não Gostam de Apanhar* (2012), com 89 anos a atriz, durante a leitura, teve vários lapsos. Foi difícil vê-la tão fragilizada, mas a generosidade (inesquecível!!) de Denise Fraga, e toda a potência da atriz, que ainda pulsava, permitia ver toda a beleza que a constituía.

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO,
por Rudifran Almeida Pompeu e Thiago Vasconcelos, revisão de Edgar Castro⁵³.

Sacrificar nossos objetivos estratégicos em troca de pequenas vitórias imediatas sempre foi e sempre será oportunismo. E o oportunismo inconsciente é o pior dos oportunismos.

Alípio Freire (*Na Contramão da Insensatez...*).

A Cooperativa Paulista de Teatro nasceu em 1979 e com ela inaugurou-se uma nova possibilidade e, consequentemente, uma nova “quadra” histórica do teatro paulista. Este período trouxe fortemente a organização cooperativista, popular e democrática como novo paradigma ante os processos teatrais empresariais. Hoje, com seus mais de 40 anos de existência, a Cooperativa passou por muitas fases que acompanharam o movimento concreto do metabolismo social do país, nascida dentro de um momento histórico em que as organizações operárias em São Paulo estavam em plena ascensão, o debate sobre a democratização do país estava acontecendo nas fábricas, nos teatros e nos movimentos comunitários.

Ela surge como uma possibilidade outra, em contraponto ao teatro organizado há anos dentro de uma produção extensamente empresarial e, portanto, com vias mais patronais, em que produtoras controlavam o cenário da produção teatral de um lado e o teatro ama-

dor acontecia de outro. Com a Cooperativa outra perspectiva se abriu, surgindo uma organização coletiva, cooperativista e solidária para (re)pensar a organização da produção teatral.

Em um primeiro momento a Cooperativa se amparou em coletividades que produziam teatro e que estavam sendo pressionadas e, muitas vezes, sufocadas pelas formas produtivas existentes. Nesse primeiro momento a vida da Cooperativa se deu de maneira militante, e cada um dos grupos fundadores pertencia a um movimento dedicado a pensar a integração e a relação entre as pessoas cooperadas.

Desde o começo a Cooperativa trabalhou por organizar a produção artística e cultural em bases menos competitivas. Já em sua nascente, como uma entidade pequena com poucas coletividades e pessoas cooperadas, organizou mostras, debates e discussões sobre a produção e a relação entre o teatro e o mercado, e também questões sobre o público e a relação do teatro com a bilheteria. Com o passar dos anos, a experiência da Cooperativa tornou-se impactante na cidade e no estado, influenciando a criação de outras cooperativas, inclusive ligadas a outras linguagens, crescendo e se tornando uma referência na produção e na luta por políticas públicas e projetos ligados a pesquisa de linguagem e desenvolvimento do teatro.

Tendo atravessado os anos 1980 e todo o processo de reabertura e final da ditadura civil-militar, durante os anos 1990 a Cooperativa começa a acompanhar o desenvolvimento das políticas públicas e

53. Rudifran Pompeu é ator, diretor e dramaturgo, criador e fundador do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, coletivo que trabalha com processos direcionados à linguagem do homem do campo. Produziu os textos: *Lágrimas na Chuva*, *Diálogos Numa Tarde Cinza*, *A Casa*, *Vesperais na Janela*, *Marulho: o Caminho do Rio*, *Broken Moon*, *Tareias*, *A Barragem de Santa Luzia*, entre outros. Atualmente, é presidente da Cooperativa Paulista de Teatro. Thiago Vasconcelos é integrante da Companhia Antropofágica desde 2002, é vice-presidente da Cooperativa Paulista de Teatro. Edgar Castro aparece destacado como ator, no terceiro movimento desta publicação.

projetos teatrais nas três esferas: municipal, estadual e federal. A lei de 1986, Lei de Incentivo Fiscal do Governo Sarney, passou a ser discutida, e logo seus limites como política liberal voltada e projetada para o setor de *marketing* das empresas mostraram sua insuficiência e pouco teor democrático. É ainda nos anos 1990 que a Cooperativa, conjuntamente com o movimento Arte Contra a Barbárie, se envolve no debate verticalizado sobre outras possibilidades de políticas públicas para o teatro. Deste debate nasceu a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, a Cooperativa assumindo um lugar de participação integral no processo presente até os dias de hoje, por meio do alto engajamento e participação de seus grupos e coletividades no debate e execução de projetos daquela lei. Foi, então, naquele momento que a Cooperativa alavancou substancialmente sua estrutura operacional e apresentou um novo crescimento, reflexo concreto das conquistas da categoria.

Hoje é difícil encontrar no estado de São Paulo pessoas que atuam no teatro sem algum vínculo, passado ou presente, com a Cooperativa, e isso se deve à capacidade coletiva e cooperativista do trabalho realizado pela entidade, em articular algumas características inerentes ao nosso modo de produção, abrindo novos capítulos no cenário cultural e político do país.

Controle da produção

Dentro da realidade cooperativista é necessário o acompanhamento da produção em todas as suas etapas pelas trabalhadoras e trabalhadores das artes cênicas, em conjunto com as colaboradoras e colaboradores “celetistas” da Cooperativa de teatro atuantes em áreas sensíveis da produção teatral, ligadas à prestação de contas, departamento jurídico, financeiro e contabilidade. São saberes sociais e técnicos que a Cooperati-

va precisou construir para a facilitação do trabalho e adequação de cada mudança gerada nos mecanismos jurídicos e burocráticos do Estado, bem como dos variados modelos de operacionalização dos trabalhos dos artistas e grupos cooperativados. Situações que se transformaram em funções e relações cotidianas, mas muitas vezes inexistentes nos grupos.

Tal trabalho técnico de acompanhamento e suporte merece, a nosso ver, uma atenção especial, pois ele significou o desaguar de um processo de compartilhamento sobre modelos e assuntos que antes cada “empresa” teatral tinha de dar conta sozinha. Tal questão nunca foi um problema para as grandes e médias produtoras possuidoras de condições financeiras para custear quadros contábeis, jurídicos, financeiros e administrativos por meio de seus recursos. Anteriormente, o cenário teatral empresarial possibilitava o controle da produção apenas por pessoas já integradas e com condições materiais e econômicas satisfatórias. Nesse cenário, a chegada da Cooperativa democratiza o processo, fazendo com que outros atores e coletividades pudessem agora participar de editais, tanto públicos como privados, e dispor de tempo para a criação artística.

Tal democratização, por outro lado, proporcionou uma diversidade de produções que podemos chamar, sem medo de incorrer em autoelogio, de uma primavera produtiva, colocando no cenário criativo novos agentes que se encontravam à margem da produção ou que a realizavam de forma bastante precária. Assim podemos afirmar que, diante de tal cenário, a Cooperativa passou a ser integrada e enriquecida por sujeitos periféricos, coletivos negros, feministas e transgêneros, e que através de muitas lutas hoje compõem um enorme território de diversidade que, a todo momento, se expande e se desenvolve em direção a outros campos do universo da cultura.

A Cooperativa abriu um caminho “plural” de estruturação e organização para as coletividades, e com isso estabeleceu um intenso contraste com as produções oficiais e de ordem mercadológica que dominavam os meios e modos de produção, em detrimento aos setores populares e historicamente oprimidos pelas forças racistas, machistas e mercadológicas. A diversidade de linguagens da Cooperativa, que envolve desde o trabalho de formas animadas, teatro para as infâncias e juventudes, teatro físico, de rua, entre outras, também possibilitou a reorganização no interior da Cooperativa das distintas especificações da linguagem cênica, promovendo intercâmbios criativos e proporcionando uma fluidez criativa e produtiva que gerou mostras e projetos cooperativistas que visavam sempre ampliar as possibilidades teatrais e cênicas.

Universo das políticas públicas

O segundo tópico de tais categorias articuladas foi o processo de lutas e debate sobre as políticas públicas e os direitos das trabalhadoras e trabalhadores do setor teatral. Este tópico foi o que garantiu à Cooperativa participar e integrar juridicamente o corpo de escolas como a Escola Livre de Santo André e a participação em editais como a Lei de Fomento. Foi ainda dentro desta perspectiva que a Cooperativa participou integralmente do desenvolvimento, escrita, articulação e criação do Prêmio Zé Renato para produção e circulação na cidade de São Paulo, tendo atuação significativa também na implementação dos Proacs no governo do estado.

Nessa luta das políticas públicas para a cultura, a Cooperativa apresenta um movimento contínuo que envolve a criação e a manutenção dessas políticas, trabalho realizado em atividades formativas, organização e articulação com movimentos sociais e culturais de outras entidades com interesses nas lutas que vão

desde o debate orçamentário de cada ano aos processos de defesa da categoria ante ataques ao teatro e ao cooperativismo.

Desafios do presente

A partir de 2020, a Cooperativa se encontrou envolta em uma intensa diversidade produtiva e luta para manter a sua sobrevivência, diante de uma pandemia de proporções catastróficas que assolou o país e o mundo. Junte-se a isso os inúmeros ataques de governos notadamente contrários à produção cooperativista, e que desde o pós-golpe de 2016 vêm praticando o desmonte cultural, chegando a níveis como a própria dissolução do Ministério da Cultura brasileiro.

A Cooperativa atravessou essas quatro décadas compromissada em manter seus princípios e pensar estratégias para melhorar as condições de trabalho, tanto das pessoas como das coletividades presentes na instituição, e o mote foi sempre pensar na sua resistência e sobrevivência imediata, sem sacrificar suas estratégias em ganhos oportunistas, corporativistas e imediatistas.

A Cooperativa segue marchando com uma visão que permita ir além do possível, e em cada momento de sua história tenta não perder de vista o legado do cooperativismo como um eixo de luta e em contraposição aos cenários competitivos e excludentes das famigeradas leis de mercado, que, se muito podem fazer pelos integrados ao seu sistema injusto, pouco realizam para o conjunto dos trabalhadores das artes e da cultura.

A Cooperativa hoje congrega novas frentes que envolvem o desenvolvimento de outros canais de comunicação nas redes sociais, canais de divulgação e mostras de trabalho virtuais, além da continuidade de suas lutas pelo direito da produção e pesquisa nas áreas do teatro, dança e circo, fazendo com que mesmo com os ataques sofridos diariamente na área cultural, con-

tinue a ocupar um lugar de resistência e reinvenção de sua própria história.

DENISE STOKLOS

Nascida em Irati, no Paraná, mas radicada em São Paulo, mesmo não sendo a primeira nem a única atriz a apresentar-se por meio da mímica⁵⁴, a multiartista Stoklos (quase sempre responsável pela criação integral em seus espetáculos), caracteriza-se em referência no que concerne à linguagem. Para quem já teve a oportunidade de assistir-lhe em suas montagens, depois de algumas delas, é bem provável que o impacto inicial se transforme e não mais entusiasme tanto, mesmo reconhecendo a potência e o carisma que caracterizam e constituem a atriz. Entretanto, quando um jovem, que não conheça seus trabalhos, assiste a um espetáculo pela primeira vez, repete-se a mesma tendência ocorrida comigo: êxtase fascinado, sonho, em muitos casos de “ser Denise Stoklos” ou de trabalhar com a multiartista.

Em tese, e de acordo com alguns materiais à disposição, a linguagem mímica teria sido um dos gêneros populares a ser sistematizado durante a Antiguidade clássica romana. Ao pesquisar em fontes menos preconceituosas (afeitas às interpretações hegemônicas), a linguagem mímica nasce como filha das ruas, sendo, portanto, popular. Seu surgimento na Europa (um continente com uma profusão de países e de idiomas e de distâncias mais próximas) é absolutamente tranquilo de ser entendido: na condição de gente obrigada à deambulação, o corpo substitui a fala e tinha de ser desenvolvido ao paroxismo para conseguir cativar e sobreviver. De modo diferenciado àquele das formas he-

gemônicas, em que o corpo é esquadrihado de acordo com notações civilistas (e de classe), a mímica popular tendeu ao arrebatamento. Na gana classificatória (o que não é ruim), mas desqualificando o diferente, que no caso referia-se ao popular, na França do século XVIII, a linguagem foi classificada/tipologizada entre mímica e pantomima. Naquela nova definição a mímica comportaria traços psicológicos e a pantomima (a partir da etimologia de *panthus*, do latim, como confusão), o tratamento corporal mais elementar e sem mediação de traços psicológicos.

Por processos de formação, mas por permanência de traços mais regionais, apesar do cabelo (louro e espetado), Denise Stoklos, na escolha do repertório e pelo tipo (próximo do) assexuado, ou melhor expressando andrógino, trouxe e carrega em si muito de sua aldeia, de seus territórios identitários. Apesar de universal, os trabalhos de Stoklos permitem um reconhecimento mais latinizado; de certo modo, suas obras não fazem concessão; não facilitam (como outros mímicos: e a maioria é masculina). O primeiro espetáculo a que assisti da atriz foi *Um Orgasmo Adulto Foge do Zoológico*, encontro encantatório entre Denise – e as proposições de seu “teatro essencial”/ Dario Fo e Franca Rame/Antônio Abujamra.

Dentre as montagens da atriz, podem ser destacadas: *Denise Stoklos – Show de Mímica* (1981); *Maldição* (1983) que foi apresentado, também, como *Momentos Malditos* (1983); *Elis (Se Eu Quiser Falar com Deus)* (1983); *Um Orgasmo Adulto Foge do Zoológico* (1983-84 e 1985), com direção de Antônio Abujamra; *Elis Aniversário* (1986); *Mary Stuart* (1987); *500 Anos – um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*

54. Antes de Stoklos, mas direcionado para outros interesses estéticos, o ator-mímico Ricardo Bandeira apresentou-se de modo incansável, sobretudo a partir da década 1960. Dedidou-se também à linguagem o mímico Alberto Gaus.

(1992); *Vozes Dissonantes* (1999); *Calendário de Pedra* (2001); *Carta ao Pai* (2012).

DZI CROQUETTES⁵⁵

E eis que surge um novo Renascimento e com ele um novo ser, trazendo a força do macho e toda a graça da fêmea. É fácil com ele viver.

(Texto, em destaque, na capa do programa da peça *Dzi Croquettes*).

Era absolutamente fascinado pelo teatro. Novinho de idade e de experiências ligadas à chamada vida adulta. Tímido e desajeitado. Alto demais para os padrões da época e, arqueado, muito mais pela timidez do que pela lordose... Criei coragem, em razão de já dispor de algumas informações sobre a obra, e fui assistir ao espetáculo das Dzi Croquettes. Realmente, e o mesmo medo – entretanto, fascinado – assemelhado àquele que sempre me tomou posteriormente quando assistia aos espetáculos do Oficina. Ousei! Sabia-me indo ao encontro de irreverência desnorteante quanto à quebra dos padrões, condutas e costumes esquadrinhantes (por hipocrisia) e arquetípicos de uma burguesia asséptica e perversa. Sim, assistir a certos espetáculos demandava muita coragem: a ousadia andrógina não era para inocentes... Ato tranquilo para as pessoas mais ousadas e destemidas e desafio absoluto para quem não se enquadrava naquele/ nesse tipo de perfil.

Em alguns materiais de pesquisa encontra-se a formação de que o coletivo foi formado em 1972, mas

o espetáculo foi censurado e proibido de ser apresentado em todo o Brasil. Nos mesmos materiais aparece a informação segundo a qual o fundador/propositor mais insistente teria sido Wagner Ribeiro. De volta ao país (o coletivo exilou-se um tempo em Paris), as Dzis (nome decorrente do artigo definido em inglês e croquete, porque a ideia surgiu em um bar quando alguns dos integrantes comiam croquete...) montam o espetáculo em epígrafe, e, depois de temporada no Rio de Janeiro, vêm a São Paulo, em 1973. Do espetáculo fizeram parte: Bayard Tonelli, Benedictus Lacerda, Carlos Machado, Ciro Barcellos, Cláudio Gaia, Cláudio Tovar, Eloi Simões, Jarbas Braga, Lennie Dale, Paulo Bacellar, Roberto Rodrigues, Reginaldo di Poly, Rogério Polly, Wagner Ribeiro de Souza (que era quem, basicamente, criava os textos das montagens).

Depois da estreia no Rio de Janeiro, sobretudo em determinadas boates, ao chegar a Sampa, e pela qualidade da obra e ousadia da proposta, o espetáculo foi apresentado no antigo Teatro 13 de Maio (no bairro do Bixiga, que era um dos bairros mais boêmios da capital paulista). Desde o começo de formação do coletivo, as coreografias tiveram a orientação do estadunidense, apaixonado pelo Brasil, ou um brasileiro nascido no Brooklin, como os integrantes do grupo afirmavam: Lennie Dale.

Decorrente de um conjunto de achados e interesses (sobretudo, como no Kabuki), tratava-se de um coletivo de homens, barbudos, peludos, sensuais... fazendo mulheres (e também muitos homens) suspirarem. Sem dúvida, o espetáculo, criado durante a ditadura civil-militar brasileira (e “vivido” durante, afirmam, o mais feroz e cruel dos ditadores do regime

55. Na temporada paulistana, o espetáculo era apresentado de quarta-feira a sexta-feira, às 21h; às sextas-feiras havia uma sessão maldita às 24h; sábado às 22h e aos domingos, sessões às 18h e às 21h.

ditatorial) foi transformador e deve ter tirado muita gente do armário. Se até hoje, 2021, muitas são as travestis espancadas, perseguidas e mortas, imagine a coragem daqueles artistas ao apresentarem o espetáculo. Há uma fala da gloriosa Madame Satã segundo a qual: “Para ser viado nesta terra, é preciso ser muito macho!!”. De certo modo, algo parecido (entretanto muito sutil) teria aparecido em uma ou outra revista musical, lembrando que as primeiras travestis oficiais e conhecidas, começaram no gênero, mas não com a força visceral e vulcânica da obra das Dzis. Sem dúvida, herdeira de muitas das manifestações performáticas de algumas das vanguardas históricas, o deboche e a transgressão – além de uma contundente talento para colocar-se em situações demandadas por procedimentos interpretativos – de todos os limites burgueses parece ter sido a marca das/dos criadoras/es e do espetáculo.

Carnavalização, ousadia, deboche, a androginia, “contravenção”, inventividade ao paroxismo, liberdade para professar, publicamente, seus desejos e desafetos, enfrentamento à homofobia. Segundo relatos apresentados em entrevistas à disposição de Ciro Barcelos. O artista afirma que a ousadia do coletivo foi tão sem precedentes que, até mesmo para/em Paris, eles foram considerados de vanguarda.

Para conhecer um pouco do coletivo e sua importância, configura-se fundamental assistir ao documentário de 2009 sobre a obra e seus criadores, *Dzi Croquettes*, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez⁵⁶.

EDÉLCIO MOSTAÇO

Atualmente, sobretudo em razão de prática profissional (desde início dos anos 2000, é professor na Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc), Edélcio Mostaço vive em Florianópolis (SC). Conheci Edélcio em 1983, por intermédio de Iná Camargo Costa. Naquele momento, Edélcio me convidou para ministrar aulas no Teatro-escola Macunaíma de São Paulo. Além de ter indicado meu nome, gentilissimamente, Edélcio me ajudou a definir o programa, os assuntos a serem ministrados em uma das turmas e me emprestou alguns livros para que eu pudesse desenvolver as aulas. A partir daí, estivemos por perto em diversos momentos, dividindo algumas tarefas, sobretudo em festivais de teatro.

Infelizmente, por um conjunto de motivos, não consegui conversar com Edélcio antes de escrever este texto. Na verdade, ao fazer pesquisas sobre ele, descobri haver muito material interessante e bem cuidado. Nesse sentido, surpreende as informações, inclusive, na Wikipédia, que costuma ser bastante lacunar. Portanto, repetindo algumas informações disponíveis, Edélcio nasceu em São Caetano do Sul (região do ABCD paulista, inserido na Grande São Paulo). Na década de 1970 Edélcio cursa a Escola de Comunicações e Artes da USP e forma-se em direção teatral e crítica. Há documentos de sua atuação profissional, inicialmente artística, a partir de década de 1970. Naquela década, Edélcio atuou ou dirigiu em montagens bastante representativas, como: *O Círculo de Giz Caucasiano* (1970), de Bertolt Brecht; *Missa Leiga* (1971), de Chico de Assis; *Bonitinha, mas Ordinária* (1975); *O Último Carro*

56. Além do documentário, Rodrigo Faour tem feito um trabalho de recuperação de algumas “tradições” espetaculares, sobretudo aquelas ligadas aos espetáculos dos malditos e malditas, essencial para conhecer algumas experiências de artistas e de coletivos marginais. Há uma entrevista, em duas partes, com Jairo Barcelos, que pode ser acessada no arquivodacenalgbtqi#

(1976), de João das Neves; *Manual de Sobrevivência na Selva* (1976), de Roberto Athayde; *Tietê, Tietê... ou Toda Rotina se Manteve não Obstante o que Aconteceu* (1978), de Alcides Nogueira; *Cantata pra Alagamar* (1978/1980), de Waldemar José Solha.

Depois de suas incursões propriamente artísticas, e possivelmente por sua ampliada capacidade de ajuizamento crítico e formulações teóricas e de polemista, Edélcio voltou-se para um aprofundamento em seu trabalho de pesquisa, produzindo desse mergulho reflexões teóricas, compreendendo a crítica, a dramaturgista, a docência, a ensaística em teatro, integrante em diversas comissões de seleção de projetos ligados à área teatral e de premiações (Molière, Mambembe, Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA); comentarista em diferenciados festivais nacionais de teatro. Durante um significativo período, integrou o Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC), projeto de pesquisa das artes, cuja coordenação geral foi da professora Otilia Fiori Arantes. Em tese, o projeto reuniu conjunto significativo de pesquisadores e pesquisadoras que promoveu interessante processo de investigação, sediado, sobretudo, na Faculdade de Filosofia (da FFLCH-USP), na qual a professora Otilia era titular da cadeira de Estética. Desse modo, e já caracterizando o que viria, em 1982, em razão da escrita do texto *Opressão: o Mito Oculto do Teatro do Oprimido*⁵⁷, publicado no *Jornal da Tarde*, o pesquisador conquistou o 1º lugar do Concurso Van Jafa de Jornalismo Teatral, instituído pelo Ministério da Cultura por intermédio do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen).

A partir de tais experimentos, Edélcio Mostaço será colaborador, na condição, sobretudo, de críti-

co teatral, em diversos órgãos de imprensa, como os jornais *Folha de S.Paulo*, *Shopping News*; e as revistas *Veja*, *IstoÉ*. Conciliando suas ações, em diversas áreas, Edélcio escreveu *Teatro e Política: Arena, Opinião e Oficina* (1982), que se caracteriza em importante obra sobre os três coletivos que a protagonizam. Em 1983, o autor lança *O Espetáculo Autoritário: Pontos, Riscos e Fragmentos Críticos*, que se estrutura a partir de artigos publicados no mesmo ano de publicação da obra. De todos os artigos e reflexões a constar do livro, uma apresenta algumas teses sobre os princípios de uma “crítica produtiva” caracterizar-se em proposta absolutamente interessante, que, espero, qualquer dia venha a ser implantada universalmente. Decorrente de sua participação na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, escreve, em parceria com Marilena Chauí, Antonio Candido e Lélia Abramo, o livro *Política Cultural* (1986).

Atuando em diversas ações e áreas, na década de 1990, Edélcio participou como dramaturgista e “provocador” de diferentes e importantes montagens no teatro paulistano. Dentre as quais podem ser destacadas: *A Falecida* (1994), de Nelson Rodrigues; *Mary Stuart* (1997), espetáculo baseado no texto homônimo de Friedrich Schiller, com direções de Gabriel Villela; *Pérides, Príncipe de Tiro* (1995), de William Shakespeare, com direção de Ulysses Cruz; *À Margem da Vida* (1998), de Tennessee Williams, dirigido por Beth Lopes.

Na década seguinte, Edélcio parece ter mergulhado em processos de consultoria a instituições culturais. Dentre elas, podem ser destacadas suas contribuições na *Enciclopédia Itaú Cultural do Teatro Brasileiro* (2000 e 2002); na editora Perspectiva, escreveu “O Teatro

57. Texto que foi publicado também na *Arte em Revista*, n. 6. São Paulo: Editora Kairós, out. de 1981.

Pós-Moderno”, na obra *O Pós-Modernismo* (1995), e verbetes para a *Dicionário do Teatro Brasileiro* (1998).

ELKE MARAVILHA

Realmente, há controvérsias quanto ao lugar (cidade e país) de nascimento de Elke Maravilha... Há controvérsias quanto a uma determinada categoria artística para inseri-la... Há controvérsias quanto às suas convicções políticas... Quase não há controvérsias quanto à sua inteligência, sagacidade, talento, astúcia... Então, para facilitar um pouco a vida, a multiartista – o que se sabe e é o que interessa –, batizada Elke Grünupp, aclimatou-se maravilhosamente bem ao Brasil, seus valores e foi identificada com parcela significativa de sua gente. Artista de perfil permanentemente expansivo: carnalizado, mesmo (sem que isso pudesse ser ruim), alegrou a vida de muita-muita gente. Elke, por sua capacidade camaleônica – e, feito os mistérios assemelhados àqueles que Drummond dizia ter Clarice Lispector –, conseguiu entrar em várias estruturas, mas, se se pensar em profundidade, foi sempre distinta, diversa, diferente, não doutrinada. Pois é, Elke foi uma “figura” extremamente percebida (ela caprichava nos visuais inusitados), mas jamais captada, passível de ser enquadrada, daí tantas serem as controvérsias.

Em razão de a artista ser mais reservada com relação à sua vida pessoal, não se dispõe de muitas informações sobre ela. Vinda de uma família alemã, que no início de sua estada no Brasil dedicou-se aos trabalhos com a terra (de modo idêntico à totalidade absoluta dos povos migrantes), até o pai ser convidado a trabalhar em uma empresa de gás em Porto Alegre, Elke dominava vários idiomas, estudou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e formou-se como tradutora e intérprete.

Assim como outras artistas aqui destacadas, Elke atuou em teatro, cinema e televisão. Sem dúvida, do

ponto de vista quanto a reconhecimento do público, parece que seu maior destaque foi a participação, como jurada, nos programas do Chacrinha (Abelardo Barbosa) e de Silvio Santos. Talvez uma das indicações mais costumeiras pelas quais foi conhecida era “estrela do Terceiro Milênio”. De fato, depois das primeiras camadas de seu comportamento, muito havia nela. Elke era uma mulher livre, do ponto de vista metafórico e do ponto de vista comportamental. Seu trabalho em *Pixote* (1981), de Hector Babenco, foi antológico. Em teatro, de acordo com o material à disposição, a atriz participou de: *Elke – do Sagrado ao Profano*; *Viva o Cordeão Encarnado*; *O castelo das Sete Torres*; *Rio de Cabo a Rabo*; *Eu Gosto de Mamãe*; *Carlota Joaquina*; *A Rainha Morta*; *O Homem e o Cavalo*; *Orfeu da Conceição*; *O Lobo da Madrugada*.

A principal motivação para selecionar a artista para figurar desta relação ocorreu em razão de sua potência artística; sua capacidade metamórfica de transformação; sua tendência a não se inserir em enquadramentos “modelares”; à sua incontestável sensibilidade e inteligência para desempenhar os mais distintos papéis e, nesse particular, não se acomodar a uma única imagem; à sua rebeldia comportamental que migrava e se aninhava nas artes. Enfim, em razão de todos os mais diversos tipos de dificuldade, a astúcia de Elke era aquela do povo e do popular. Li em um dos materiais consultados que a doutora Nise da Silveira considerava Elke Maravilha uma espécie de sacerdotisa dionisiaca. Definição apropriadíssima e bastante real quanto aos artistas e às artistas, tanto das práticas populares como do que é fundamental e essencial para as práticas antropofágico-carnavalescas necessárias às encenações que não se decalam nos pressupostos e esteticismos das proposições hegemônicas.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA: SABERES NO CÉU, por Tânia Francisco Rodrigues⁵⁸.

Quando pequena, adorava olhar o céu à noite prestando atenção em cada estrela que conseguia observar a olho nu. Juntas, suas luzes formavam uma grande e brilhante constelação e, ao mesmo tempo, eu conseguia notar o tamanho e brilho de cada uma. Agrupando-as em blocos menores, era possível traçar linhas imaginárias que as interligavam e, assim, formar desenhos diferentes.

O prazer pela pesquisa, pela observação e pela construção de redes de conhecimento me acompanhou ao longo da vida, e hoje, como gestora da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, descobri outra forma de contemplar uma constelação – não mais de estrelas, mas de conteúdos sobre arte e cultura brasileiras.

São 32 anos de pesquisa e curadoria em artes visuais, cinema, dança, literatura, música e teatro. Cada verbete produzido sobre pessoas, eventos, instituições, obras, grupos e termos e conceitos são pequenas, médias e grandes estrelas que formam uma grande constelação ou várias pequenas constelações, dependendo do caminho que as pessoas escolhem seguir dentro da Enciclopédia.

Essa analogia pode ser compreendida se você imaginar que cada verbete é um ponto de luz. Uma estrela. E que, quando se navega pelo *site*, a partir de qualquer ponto, pode-se criar um desenho: uma constelação formada pela conexão de pontos de luz no infinito. Seu caminho de pesquisa é a linha imaginária que constitui

a conexão entre os verbetes. E cada verbete é uma porta de entrada para diversos conhecimentos. Um ponto de luz para guiar o caminho da pesquisa.

A produção de conteúdos para qualquer obra de referência, como uma enciclopédia, é também a criação de uma constelação. São os saberes específicos de cada pesquisador que geram essa grande malha de informações, que, relacionadas, proporcionam conhecimento.

O trabalho de pesquisa é essencialmente coletivo: normalmente, alguém abre o caminho com uma pergunta sobre determinado assunto, chega a algumas conclusões e torna-as públicas; outro alguém revisita o assunto mas faz outras perguntas e obtém, portanto, outras respostas. E o ciclo da pesquisa vai se perpetuando: sempre é possível olhar para os mesmos pontos de luz e estabelecer desenhos diferentes, a partir de novas conexões.

Em 2021, a Enciclopédia completou 20 anos na internet. Mas, na verdade, ela é uma balzaquiana: nasceu em 1987 como uma grande base de dados construída por pesquisadores e curadores. Dois anos depois esse conteúdo foi publicado: era preciso acessar fisicamente a base de dados que ficava em algumas instituições culturais da cidade de São Paulo. Há 20 anos o deslocamento físico não é mais necessário, pois a base está acessível de qualquer ponto desde que você tenha acesso à internet.

Assim como a observação das estrelas, pode-se olhar para a Enciclopédia de onde se está. Podem-se criar conexões e estabelecer constelações próprias – cada um construindo o seu caminho de pesquisa. Ou

58. Tânia Francisco Rodrigues, bacharel e licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), cursa o MBA em Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão, na FGV/SP (não concluído). Gerente do Núcleo Enciclopédia, do Itaú Cultural, coordena o desenvolvimento de projetos relacionados à memória, pesquisa, curadoria digital e produção de conteúdo, em especial, para a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira e para o projeto de Apoio a Acervos Pessoais de Artistas.

apenas olhar fixamente para um único ponto e descobrir algo que seja interessante, ainda que não seja algo novo. E esse ponto pode tornar-se porta para novas descobertas.

FERNANDO PEIXOTO

Trata-se, sem dúvida, de um dos mais significativos pensadores sobre a práxis brechtiana. Além de pensador, foi tradutor, ator, diretor e crítico teatral. Nasceu em Porto Alegre, iniciou nessa cidade sua carreira como ator e crítico. Na capital gaúcha, ao participar de um curso de teatro, teve oportunidade de aprender e relacionar-se com importantes nomes do teatro. Dentre os nomes importantes em sua formação Gerd Bornheim merece destaque, mas, possivelmente, o italiano Ruggero Jacobbi, em razão de seus conhecimentos teatrais e de seu compromisso militante com o ideário comunista, tenha sido decisivo para as escolhas a serem feitas com relação à função estético-política da arte. Assim como o mestre César Vieira (do TUOV), que sempre foi visto em manifestações, encontros de natureza política, greves, passeatas... Fernando Peixoto era uma presença constante em atos políticos e, também, acompanhava boa parte dos espetáculos na capital paulista (pelo menos nos espaços mais conhecidos).

Depois de escrever dois anos sobre teatro, cinema e cultura em determinado jornal de Porto Alegre e segundo algumas fontes (cuja informação já foi apresentada com relação a Antônio Abujamra), incentivado por Ruggero Jacobbi, Peixoto vem a São Paulo, em razão de a cidade, depois do sucesso do TBC, Arena e Oficina ter se transformado no principal centro produ-

tor da linguagem teatral no país. Portanto, de acordo – e não apenas com Jacobbi –, em São Paulo, Peixoto poderia se desenvolver de modo pleno. E assim aconteceu, ele vem com Ítala Nandi, Lilian Lemmertz, Linneu Dias, Paulo César Pereio.

Na cidade de São, junto com Ítala Nandi, Peixoto insere-se no Teatro Oficina. Na companhia participa como ator, assistente, tradutor de diversas obras ali apresentadas. Armando Sérgio da Silva, em *Oficina: do Teatro ao Te-Ato* (1981), afirma que depois do golpe civil-militar de 1964, como decorrência de ameaças de morte apresentadas por grupo paramilitar⁵⁹, Fernando Peixoto, Zé Celso e Renato Borghi teriam se refugiado em uma propriedade da família da atriz Célia Helena. Passado tal momento, e depois da volta de Zé Celso pela Europa – como premiação de melhor diretor pela montagem de *Pequenos Burgueses*, e onde conheceu as propostas de vanguarda do Living Theatre e as montagens épico-dialéticas do Berliner Ensemble –, o diretor do Oficina teria voltado duplamente entusiasmado. Desse modo, todo o repertório do Oficina, até 1972 (quando Fernando Peixoto se desliga do coletivo), teria sido decidido pela tríade: Zé/Fernando/Renato. Portanto, naquele trio, quando Zé pendia para Fernando sempre vinha uma obra ligada ao teatro épico ou tratada, de modo mais determinado, por expedientes épicos.

Ao desligar-se do Oficina, provavelmente sua primeira obra tenha sido *Frank V*, de Dürrenmatt, em 1973; naquele mesmo ano, dirige, também, *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri. Aliás, dessa montagem participa, dentre tantas outras pessoas, Renato Borghi, seu antigo companheiro de Oficina. Para Peixo-

59. O grupo paramilitar (assemelhado aos expedientes práticos da milícia da atualidade) mais ativo e desconhecido daquele momento histórico se autodenominava Comando de Caça aos Comunistas – CCC.

to, decorrente da proposição artística “abraçada”, o estético não se apartava do político. Então, o teatro era concebido como um experimento histórico-estético-social. Em razão de tal olhar estético-militante, tudo o que o artista fez caracterizou-se como contribuição inequívoca para o desenvolvimento do teatro épico (e não apenas em perspectiva dialética). Felizmente, há muito material sobre Fernando Peixoto e todos os seus feitos em teatro. Entretanto, e reiteradamente, o trabalho de criação, tradução, debates de Peixoto, estou certo, se caracteriza em uma das mais significativas contribuições para o deslumbrante e arrojado – estética e militantemente – teatro de grupo (e não apenas paulistano).

São inesquecíveis e me levaram a considerar, reponderar, ter certeza de meus compromissos ao assistir suas direções em: *Ponto de Partida* (1976); *Mortos sem Sepultura* (1977); *Terror e Misérias do Terceiro Reich* (1979). Fundamentais para meus processos de conhecimento e de apreensão do mundo de um modo diferenciado, as leituras de: *Brecht, Vida e Obra* (1968); *Maiakóvski, Vida e Obra* (1969); *O que É Teatro* (1980); *Brecht: uma Introdução ao Teatro Dialético* (1981); *O Melhor Teatro do CPC da UNE* (1989). Necessárias suas traduções de: *Teatro Completo de Brecht* (org.). 12 vols. (1995); *Teatro e sua Realidade*, de Bernard Dort (1977); *Berliner Ensemble: um Trabalho Teatral em Defesa da Paz* (1984).

Por fim, na medida em que tentou transitar com os procedimentos dialéticos (e não apenas do ponto de vista retórico) mais de uma vez, em conversas com o grande mestre, ouvi dele sobre seu trabalho e de suas tentativas. Tais conversas reverberam, ainda, em um encontro público em que coordenei um processo de reflexão no Teatro de Arena de São Paulo, em que Fernando, Maria Thereza Vargas e Ilka Marinho Zanotto relataram momentos guardados em suas memórias sobre a produção teatral paulistana. Lembro de Fernan-

do Peixoto comentar sobre o esvaziamento histórico e estético por que vinha passando a forma épica. De maneira categórica, Fernando lembrava da expropriação dos expedientes épicos, sobretudo, pelo mundo da publicidade e propaganda.

FLÁVIO IMPÉRIO

“Abatido” pela Aids, em pungente processo de criação, Império, sem qualquer sombra de dúvida, foi um criador evidentemente (e na melhor das conotações) tropicalizado, com os pés, consciência e sensibilidades pousadas no Brasil. Artista cantador de seus tantos e próximos quintais, extasiava avisados e desavisados com suas criações antológicas. Formou-se arquiteto e enveredou-se, também, para os aspectos visuais do espetáculo teatral, na medida em que, por meio da linguagem teatral, redimensionou em tamanho, atitude e quantidade de olhares as suas obras.

Em pleno processo de militância, a partir de um certo momento da vida, conciliou suas atividades como professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Paulo, artista plástico e criador no teatro. Era um entusiasmado por seu trabalho, sempre em processo de criação e pesquisa com diversos materiais, partilhava suas descobertas de modo sempre gentil, generoso e entusiasmado. Muitos são os relatos de artistas que balizam sua carreira como: antes e depois de Império. Teve importante participação, principalmente, como cenógrafo no Teatro de Arena de São Paulo, onde apresentou, apesar do espaço bem limitado, propostas bastante interessantes. Naquele espaço, conseguiu desenvolver propostas mais sintéticas e alegóricas com o sentido de ajudar a narrar, pela visualidade, as histórias apresentadas. Dentre elas todas, sua participação nos espetáculos da série *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes* são

alguns dos destaques de suas obras. Nesse sentido, o despojamento e a simplicidade das propostas traziam a ditadura, e seus expedientes de exclusão, para a cena, de modo absolutamente contundente. No Oficina, a redescoberta da brasilidade e dos manifestos de Oswald de Andrade: a descoberta do tropicalismo (em processo de “amontoamento”) em *Roda Viva* (1968), criou a cenografia de *Othello* (1982), cujas fotos mostram uma beleza colossal. Criou cenários espetaculares no Teatro do Sesi, em São Paulo: *Chiquinha Gonzaga: ó Abre Alas* (1983) e *O Rei do Riso* (1985). Muitas foram as propostas cênicas criadas para importantes *shows* musicais também.

Com os olhos voltados às coisas do Brasil, consciente das dificuldades econômicas de artistas não inseridos nas formas hegemônicas, Flávio Império desenvolveu um processo de volumetria, texturas, rebatimentos de espaços utilizando-se apenas de tecidos (pintados, desbotados, envelhecidos, tingidos...) – e ousou dizer que o cenógrafo ressignificou o uso de tecidos no teatro – que se caracterizava em uma proposta mais acessível às montagens teatralistas e para as pessoas de poucos recursos econômicos e muita imaginação. De um certo modo, essa prática de criação com tecidos é bem popular e remonta períodos da história desde o aparecimento de telões antirrealistas. Portanto, a narrativa monumental e épica, de raízes populares, que se caracterizou, desde sempre, anti-ilusionista, reatualizou-se por meio do trabalho de Império e, posteriormente, invadiu as criações do sujeito histórico teatro de grupo.

FLÁVIO RANGEL

Arthur Azevedo, esse brasileiro imortal,
Ajudou a escrever o grande enredo
Da história do teatro nacional
E dessa semente generosa
Que um belo dia ele plantou
Veio vindo uma colheita tão formosa
E assim o seu teatro se espalhou
Tem Guarnieri, Plínio Marcos, Jorge Andrade
Suassuna, Dias Gomes, Joracy
Mais o Nelson, o Oswald e o Callado
E Oduvaldo, pai e filho estão aí
Embora hoje seja noite escura
Num tempo tão difícil de viver
Sei bem que a minha arte é muito pura
E uma nova madrugada há de nascer
Esse palco é que é minha paixão
Minha vida tendo aquilo que eu sonhei
E por ele eu esmagando o coração
Com toda essa beleza que eu criei
O teatro brasileiro sou bem eu
Eu sou um, sou mais de dois, sou mais de três
E pra mim Cacilda Becker nem morreu
Eu agradeço o aplauso de vocês
Adeus, eu já vou indo
E o meu verso é sempre lindo...
Adeus...

Flávio Rangel (*Um Hino ao Teatro Brasileiro
e sua Resistência*)⁶⁰.

60. A criação foi especialmente composta para fazer parte do espetáculo *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo. A obra foi produzida por Cleyde Yáconis, que afirma em diversas fontes documentais que tinha possibilidade de pauta no Teatro Anchieta (Sesc), então precisava de uma obra para montar. A preocupação aumentava até que, em uma noite, pede à irmã Cacilda Becker (falecida em 1969) que a ajudasse naquela missão. Depois de uma noite de sonhos com a querida irmã, a correspondência do dia seguinte, ao ser

Nascido no interior de São Paulo, Flávio Rangel vem à capital paulista bastante jovem (3 anos de idade), onde faz todos os seus estudos até (mais um para a lista!) começar, mas não concluir, a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Flávio Rangel, em todas as fontes documentais de que se tem acesso sobre ele, era considerado uma “unanimidade”, fundamentalmente como diretor teatral, mas, além disso, ele atuou como autor, jornalista, cenógrafo, produtor... Desse modo, inseri-lo na categoria de “homem do teatro” é absolutamente justo e fidedigno. Ainda evocando todos os materiais e falas sobre ele, as palavras mais recorrentemente apresentadas são: generosidade, paixão obstinada pelo teatro e inteligência. Muitos atores e atrizes dizem que jamais foram ou ouviram dizer que o diretor tivesse perdido a educação, o respeito ou os cuidados com quem trabalhava: atores e atrizes, técnicos e técnicas. Era firme, mas jamais agressivo. Coisa rara para a geração de que fez parte, constituída por diretores bastante autocráticos e, não poucas vezes, nervosos!

O artista faleceu com 54 anos, mas, é seguro afirmar, por sua trajetória, de um pouco menos de 30 anos pelo universo artístico, que tenderia aos mesmos cuidados, se outro período de tempo vivesse. Do conjunto de sua obra, com mais de 80 espetáculos dirigidos (remontou alguns textos vezes repetidas, também), podem ser destacadas montagens antológicas do teatro nacional. Desde o ano de 1959, Flávio Rangel já dirigia espetáculos, mas o primeiro trabalho a consagrá-lo, como diretor, foi *Gimba, o Presidente dos Valentes* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, montado a pedido do casal Maria Della Costa e Sandro Polloni. Decor-

rente ou não do sucesso obtido com a montagem (que chegou a ser apresentada em outros países), Flávio foi convidado a assumir a direção artística do TBC, em sua terceira e última fase (nomeada “fase nacional”).

Em sua estreia no TBC, apresentou *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes. Especificamente, de autores nacionais, Flávio dirigiu, ainda, *Leonor de Mendonça* (1960), de Gonçalves Dias; *A Escada* (1961), de Jorge Andrade; *A Semente* (1961), de Gianfrancesco Guarnieri; *A Revolução dos Beatos* (1962); *O Santo Inquérito* (1964; 1976/1977), de Dias Gomes; *História de um Soldado* (1964), de Gianfrancesco Guarnieri; *Liberdade, Liberdade* (1965/1987/1988), de Flávio Rangel e Millôr Fernandes; *À Flor da Pele* (1969 e 1973), de Consuelo de Castro; *Vinícius, Poesia e Canção* (1965/1966), lançamento de LP do poeta; *Os Inconfidentes* (1968), de Cecília Meireles; *Brasil & Cia.* (1970), de Armando Costa, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna, Paulo Pontes; *Dr. Fausto da Silva* (1973), de Paulo Pontes; *Mumu, a Vaca Metafísica* (1975), de Marcílio de Moraes; *Faz Escuro, mas Eu Canto* (1978), a partir de poemas de Thiago de Melo; *O Rei de Ramos* (1979), de Dias Gomes; *Raíces de América* (1980); *Vargas* (1983), de Dias Gomes e Ferreira Gullar.

Das obras estrangeiras, constam: *A alma Boa de Set-Suan* (1960), apresentada em Portugal; *As Almas Mortas* (1961); *Um Bonde Chamado Desejo* (1963); *Depois da Queda* (1964-1965); *Santa Joana* (1965); *A Sinistra Comédia* (1966); *O Sr. Puntilla e seu Criado Matti* (1966); *Os Amantes* (1966); *Édipo Rei* (1967); *Esperando Godot* (1969; 1977; 1984); *Tudo no Jardim* (1969); *Hamlet* (1968-1970); *A Dama das Camélias* (1970); *Só Porque*

entregue, pelo carteiro, trazia a *Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT), em cuja capa havia uma alusão à obra de Azevedo. Pronto, a irmã querida ajudou a outra necessitada... O sinal consolidava o amor eterno entre as duas. E assim foi, a crença, em sonho, se fez obra.

Você Quer (1971); *Abelardo e Heloisa* (1971-1972); *O Homem de la Mancha* (1972-1973); *Elizabeth e Baden* (1973); *Pippin* (1974); *À Margem da Vida* (1976); *Especial TV Tupi: Dois Mil Anos de Teatro* (excertos de vários textos, apresentados por ocasião da coleção de livros da série *Teatro Vivo*) – TV Tupi (1976); *Tudo Bem no Ano que Vem* (1976); *A Morte do Caixeiro Viajante* (1977/1978); *Investigação na Classe Dominante* (1978/1978); *No Sex... Please* (1978); *A Nonna* (1980); 39 (1981); *Amadeus* (1982-1983); *Piaf, a Vida de uma Estrela da Canção* (1983); *Negócios de Estado* (1984); *Freud – no Distante País da Alma* (1985); *O que o Mordomo Viu* (1985); *A Herdeira* (1985); *Cyrano de Bergerac* (1985).

Realmente, ao considerar a produção desenvolvida por Flávio Rangel (e quem é do teatro sabe as tantas dificuldades para levantar um espetáculo), há de se ficar surpreendido. Como espectador tive a oportunidade de assistir a uma das montagens de *O Santo Inquérito*, *Raíces de América*, *Vargas*, *Pippin*, *À Margem da Vida*, *Especial TV Tupi: Dois Mil Anos de Teatro*, *A Morte do Caixeiro Viajante*, *Cyrano de Bergerac*. Em todos os espetáculos sempre um grande rigor estético. Mesmo sendo um “diretor da antiga” (que aqui refere-se a conceber todo o espetáculo) podia-se perceber que os atores e atrizes tinham seu momento de brilho e de criação.

Em algum momento desta curtíssima narrativa afirmo que, se o diretor tivesse vivido mais, seguramente, sua conduta de respeito com relação à companheirada de criação não diminuiria, e, ao mesmo tempo, sinto, ele acompanharia as novas tendências das produções mais coletivas, firmadas pelo conjunto criador. As obras de Flávio tinham permeabilidade, caracterizavam-se em processos de apropriação coletivo:

não eram obras com dono; nelas a generosidade e a consciência do trabalho conjunto e, por certo, colaborativo (mesmo Flávio sendo o maestro) eram criadas por gente feito para gente assistir: no mesmo tom do homem-artista que, talvez, jamais deixou de ser da pequena Tabapuã, cidade onde nasceu.

A LUZ DE FRANCISCO MEDEIROS, por José Rubens Siqueira⁶¹.

O Chico e eu nos conhecemos em 1981, um momento de dura esperança. Dura esperança de encerrar o ódio tempo da ditadura e respirar liberdade novamente.

O Chico tinha sido assistente de direção de Celso Nunes e José Possi Neto em montagens importantes e dirigira algumas peças. Eu estava no início da minha carreira de encenador. Foi um entendimento instantâneo, uma identificação essencial entre nossas visões de teatro naquele momento.

Ele trazia de sua formação em dança e de sua vivência em Nova York a ideia do corpo como ponto de partida para a interpretação cênica. Naquele momento, era algo novo e ele começava a plantar as sementes do seu singular método de criação para o ator.

Em 1983, a peça *Simón*, do venezuelano Isaac Chocrón, constituiu uma experiência teatral única. Eram quatro espetáculos diários, com dois elencos que se revezavam: José Fernandes e Haroldo Bota; Giuseppe Oristânio e eu. Incansável, o Chico se alternava em uma jornada extenuante de trabalho, dirigindo os dois elencos em longas horas diárias.

Em seguida, fizemos um espetáculo que seria para o Chico e para mim uma virada definitiva e intensa-

⁶¹. José Rubens Siqueira é um homem de teatro (das artes!). É autor, tradutor de inúmeras obras (do inglês, francês e italiano), diretor teatral, cenógrafo, figurinista.

mente amadurecedora: *Artaud, o Espírito do Teatro*. Na época, 1984, conhecia-se pouco a obra de Antonin Artaud. Nossa proposta inicial era estudar o que julgávamos ser o seu método de interpretação à maneira de Stanislavski ou Brecht, *O Teatro e Seu Duplo*, e encenar seu único texto teatral completo, *Os Cenci*.

Mas logo nos demos conta de que *O Teatro e Seu Duplo* não constituía um método de atuação e que *Os Cenci* era uma peça ruim, incipiente, imatura, que não resistiria a uma encenação. Intensamente inflamados, fascinados, pela potência da poesia de Artaud, justamente deslumbrados com seus textos de reflexão sobre o teatro e relatos de suas vivências sem barreira entre teatro e vida, entramos num ritmo frenético de trabalho, que o Chico sabia conduzir melhor do que ninguém: Elias Andreatto, Gabriela Rabelo, Tânia Bondezan, Ana Braga, Ary França, Giuseppe Oristanio, Haroldo Bota e eu nos dividíamos em inúmeras personagens.

Foi a primeira amostra plena da potência de Francisco Medeiros como encenador e diretor de atores. Depois dessa explosão, que significou uma virada para a maturidade, e que foi definitiva para ele e para mim, partilhamos ainda muitos trabalhos.

Embora esse meu irmão de alma e eu nunca tenhamos nos afastado em termos pessoais, profissionalmente a vida nos levou para caminhos diferentes, com colaborações ocasionais, que eram sempre um presente – como traduzir *Hamlet*, para sua montagem –, sempre fecundas e intensamente prazerosas.

Sempre com um olhar atento para a pedagogia teatral, nos últimos anos, o Chico alternou sua atividade de encenador com o magistério na SP Escola de Teatro e na escola de Artes do Corpo, da PUC-SP.

A paixão do Chico pelo teatro era contagiante e altamente motivadora. Fiel a seu método de trabalho que sempre partia do corpo, ele refinou sua técnica e deixou marcas profundas não só nos inúmeros elencos que dirigiu, como também na multidão de estudantes que formou. Com seu usual afincio, quase feroz, sempre alegre e irresistível carisma, plantou a semente da arte em toda uma geração de jovens que, mesmo postumamente, dedica a ele um carinho e admiração ilimitados, insuflados por sua paixão artística pelo teatro que beirava a obsessão.

Francisco Medeiros foi um gigante do palco e sua contribuição será eterna no DNA artístico de duas gerações. É com imenso carinho e reverência que tento traçar aqui um pequeno esboço desse autêntico homem de teatro que saudava sempre obras e artistas com um sorriso luminoso e sua marca registrada, a exclamação LUZ!

GABRIELA RABELO: UMA ARTISTA QUE DIVIDIU SEU VIVER COM O TEATRO, por Calixto de Inhamuns⁶².

Quando Stanislavski escreveu que devemos aprender a amar a arte em nós, e não nós na arte, sinto que a sabedoria de um dos maiores mestres, pensadores e artista

62. Calixto de Inhamuns é dramaturgo, roteirista, diretor, ator e professor de dramaturgia cujos trabalhos estiveram sempre ligados às práticas grupais (teatro de grupo). Nas décadas de 1970 e 1980 foi um dos fundadores do Grupo de Teatro Mambembe e do Studio Arte Viva. Nos últimos anos escreveu *Sonhos Roubados*, levado à cena pela Cia. de Teatro da Cidade, de São José dos Campos/SP; *Antígonas*, levada à cena pela Cia. Fábrica de São Paulo; e, em 2020, *A Longa Caminhada em Busca do Entendimento de uma Perda Irreparável*, em processo de montagem pelo Grupo Nativos Terra Rasgada, de Sorocaba/SP. Na televisão, com Walter Avancini, escreveu os últimos 120 capítulos da telenovela *Mandacaru*, e foi coordenador de textos no SBT (2005/2006).

do teatro estava profeticamente sintetizando a vida e a obra da multitalentosa Gabriela Rabelo: atriz, encenadora, dramaturga, escritora e formadora de muitas almas que habitam o mundo teatral. Como reduzir, em duas laudas, os seus numerosos e diversificados feitos artísticos, prêmios recebidos no teatro, na literatura e o alcance do seu trabalho como educadora?

Recentemente, coordenei uma oficina *on-line*, em Tatuí, no interior de São Paulo, e, no universo de dezenove pessoas, quatro, de diferentes cidades, em algum momento da vida, tinham sido orientadas, ou melhor, iluminadas por ela. É tanta admiração e sentimento de gratidão que encontro por aí que, velhaco como sou, aprendi que em qualquer discussão sobre arte, labuta artística ou carência, se eu quiser me passar por uma pessoa boa e generosa com o conhecimento, basta falar que sou amigo, quase um íntimo, da Gabi. É tiro, queda e abraços.

Mineira de Belo Horizonte, Gabriela, conheceu o teatro como espectadora, ainda garota, quando assistiu ao espetáculo *O Cavalinho Azul*, de Maria Clara Machado, com O Tablado, e, a partir dali, nunca mais se curou do prazer de querer ser útil à vida humana, à sociedade e às relações entre as pessoas. Sua formação profissional começou no teatro universitário de Belo Horizonte, mas, à procura de mais espaço, aos 21 anos, em fevereiro de 1964, veio para São Paulo estudar na Escola de Arte Dramática, da ECA-USP. Era uma época em que o sonho de um Brasil melhor e mais justo, dois meses depois, foi brutalmente atingido por uma ditadura e inflamou os corações dos jovens e dos justos. O sonho de arte e liberdade da jovem mineira encontrou, na EAD, além de mestres maravilhosos, entre os quais, Anatol Rosenfeld, Alfredo Mesquita, Antunes Filho, Sábato Magaldi, companheiras e companheiros de aprendizado como Sônia Guedes, Zanoni Ferrite, Luiz Carlos Arutin, Alberto

Guzik, enfim, muitas luzes verticais e horizontais apontadoras de caminho que, como prova seu currículo, ela seguiu e nunca mais parou.

São muitos e muitos trabalhos no teatro, cinema, televisão e na literatura, quase todos eles, principalmente no teatro, desenvolvidos em grupos e coletivos teatrais em que esteve presente com o seu fazer empático e parceiro nos bons e maus momentos. O Teatro de Arena, no espetáculo *Arena Conta Tiradentes* (1967), de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal; o Théâtre du Soleil, grupo francês dirigido por Ariane Mnouchkine, no espetáculo *Os Naufragos do Louca Esperança* (2011), são dois grupos importantes, em nível nacional e internacional, mas para ela, apesar do prazer encontrado nessas referências, são outros rios onde, nas suas águas, alimentou sua sede de cultura e de conhecimento que transbordou e alimentou outras sedes e sonhos.

Como exemplos, no Grupo Teatro da Cidade, de Santo André, espetáculos como *Pop, Garota Legal* (1970), de Ronaldo Ciambroni, *Evangelho segundo Zebedeu* (1974), de César Vieira, e, também, sua estreia como dramaturga, com a montagem de *Nem Tudo Está Azul no País Azul* (1974), direção de Antônio Petrin. Na década de 1980, no Studio Arte Viva, atuou em *Bella Ciao* (1982), de Luís Alberto de Abreu, e, com seus companheiros de muitos trabalhos, Francisco Medeiros e Zé Rubens Siqueira, criou *Tronodocrono* (1983), e *Artaud, o Espírito do Teatro*, todos os três premiadíssimos espetáculos do teatro paulista. Além dos citados, parceiros frequentes também foram Fauzi Arap, Renata Melo, Zeno Wilde, Antônio Andrade, seu eterno amado, Gésio Amadeu, e muitos outros, alguns já fazendo arte em outras esferas, mas sempre em busca de uma arte voltada ao humano, seja no fazer, seja no resultado.

E a guerreira continua na luta. Em 2013, recebeu o Prêmio Luso-brasileiro de Dramaturgia de 2013

pelo texto *Luiz Gama ou o Diabo Coxo*, atuou no espetáculo *A Última Sessão* (2014), texto e direção de Odilon Wagner, dirigiu *O Legítimo Pai da Bomba Atômica* (2018), de Murilo Dias César, com a NAGAI Produções Artísticas e Culturais escreveu e dirigiu *Os Rastros das Marias* (2019), um lindo monólogo atuado por Cyda Baú.

Enfim, além da vida sindical e de participações na política nacional, dos sucessos nas várias áreas que tocou com seu talento, pela sua inquietude, novos trabalhos, certamente, virão. Afinal, o teatro, como escreveu o genial, e talvez por isto chamado de louco, Artaud, é uma peste que nos incomoda e atormenta com o desejo de mudar o mundo e as pessoas, e os artistas, nestes tempos difíceis, com crueldade, devem espalhar para que todos fiquem doentes e impregnados desta coisa chamada solidariedade que habita, às vezes adormecida e por isso suscetível de ser acordada, a vida de qualquer pessoa.

Uma pessoa feliz, dizem os sábios, é a soma do que ela realizou e do que amou na vida. Gabriela Rabelo, segundo ela mesma, fez do teatro sua vida, do alicerce ao telhado, topando e enfrentando tudo neste mundo em que o “faz de conta”, onde a poesia revela o real, é a própria expressão da verdade.

GABRIEL VILLELA

Vindo das Minas Gerais (Carmo do Rio Claro) e formado em Direção Teatral pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, Gabriel Villela “surge” como um potente inovador da linguagem teatral. De todos os seus talentos, sem dúvida, a questão da visualidade, ligada a uma

explosão de formas e cores do barroco mineiro, deixou (e ainda costuma fazê-lo) uma porção de pessoas boquiabertas: de profissionais da crítica ao público. Em 12 de agosto de 2010 tive a oportunidade de entrevistar o artista em sua casa e, em sua narrativa mnemônica, ele em alguns momentos referiu-se à infância como momentos de afeto às montanhas da região, à imaginação de tudo que haveria além delas. Comentou, também, das muitas tardes ao admirar e acompanhar as tias em suas tarefas de bordadeiras, e suas conversas sem fim, em suas ladainhas permanentes... Penso que muito contido em tais reminiscências foi levado à cena, em suas direções.

Cores fortes e vivas; pinturas manifestadas nas faces, com e sem máscaras; exageramentos das formas; hipérboles situacionais; explosões barrocas (como que ressignificadas a partir de outros tratamentos) podem ser apreendidas em todas as obras de Villela, de modos diferenciados, mas sempre presentes.

Em fins de 1989, Villela dirigiu o espetáculo *O Concílio do Amor*, com o Grupo de Arte Boi Voador⁶³ e *Você Vai Ver o que Você Vai Ver*, com o Circo Graffiti; *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu* (1990), *Rua da Amargura* (1995). Desse período, a obra que o consagrou, definitivamente, foi *Romeu e Julieta*, com o Grupo Galpão de Belo Horizonte. Apresentada em espaços públicos, a obra arrebatou todo tipo de gente: vinda do teatro, especialistas na linguagem e pedestres.

Por intermédio das criações de Villela, inúmeros matizes da visualidade (em formas, cores e padrões) pouco a pouco vão “invadindo” o teatro brasileiro (produzido a partir das formas hegemônicas) e quebrando o acinzentado e os tons sobre tons (ditos clássicos) do

63. Trata-se de um coletivo formado no Centro de Pesquisas Teatrais e que, em 1985, é dirigido por Ulysses Cruz no espetáculo *Velhos Marinheiros*. Seguem-se outros espetáculos, fundamentados em uma nova teatralidade cuja característica fundamentou-se

teatro burguês. Matrizes populares passam a ser reverenciadas. À semelhança do Armorial (que fez 50 anos em outubro de 2020), Villela imbricou o popular e o erudito, em combinação repleta de contrastes muito interessantes. Entretanto, com o passar dos tempos, Villela – tendo a mesma proposição visual – escolhe obras importantes e delas retira determinados aspectos que lhe pareceriam desnecessários, como historicidades e aspectos históricos para concentrar-se em questões mais ao gosto das formas hegemônicas: *Ricardo III* (2012) com os *Clowns* de Shakespeare, de Natal/RN; *Estado de Sítio* (2018).

Portanto, o trabalho de imbricamento de culturas apresentadas como díspares, pela gana classista dos críticos a serviço das formas hegemônicas, por meio das obras de Villela, manifesta o uso do clássico-popular e do clássico-erudito, de modo harmonioso.

GERALD THOMAS

Eu nunca fiz peça para o público, mas agora o cuspe pode atravessar e acertar a testa do espectador; se tiver sorte, pode acertar a língua.

Gerald Thomas (citado por Nelson de Sá. *Divers/idade*).

Antes de Thomas dedicar-se ao teatro, ele foi, por algum tempo, representante da Anistia Internacional no Brasil. Talvez isso tenha ocorrido em razão de Thomas ter estudado/cursado Filosofia. Em entrevista a mim concedida em 2007, o mestre César Vieira (Idibal Pivetta) afirma que Thomas acompanhou alguns dos ensaios do TUOV e, quando de sua prisão, durante a ditadura, foi Thomas quem comunicou a Anistia Internacional para contribuir no processo de soltura do mestre.

Em razão de não se buscar aqui apresentar traços biográficos, nem preencher lacunas, em teatro, o primeiro trabalho a ganhar algum destaque do diretor carioca foi *Carmem com Filtro*, em 1986. Após isso, veio *Eletra com Creta*, com excelentes atrizes no elenco. Apesar de ser considerado um ícone, e de se transformar em um dos “queridinhos” de certa imprensa⁶⁴, por certos órgãos da imprensa e de algumas instituições culturais, com relação ao espetáculo, Ilka Marinho Zanotto escreve uma crítica demolidora sobre a obra, já presente no título: “Ininteligível. Tedioso. Bestialógico” (*O Estado de S. Paulo*, 06/05/1987, p. 5). Talvez pelo fato de ser um polemista, e montar um conjunto significativo de obras experimentais (algo como entropias estéticas ao paroxismo), a partir dos anos 2000, o diretor – gradativamente – deixou de figurar como

na pesquisa com formas mais imagéticas e de vanguarda, inserindo-se em uma das características determinantes da década de sua formação, denominada “primado da forma”. Além de outras obras citadas no corpo desta reflexão, podem ser mencionadas: *O Despertar da Primavera* (1986); *Corpo de Baile: uma entropia sobre a obra de Guimarães Rosa* (1988); *Beatricas: Cânticos aos Pedacos de Poetas Malditos* (1989/1990).

64. Sobre isso, em *Divers/idade: um Guia para o Teatro dos Anos 90* (1997), Nelson de Sá afirma, de modo revelador e muito problemático, à página 458: “Chamado para a crítica de teatro da *Folha de S. Paulo* por Mario Cesar Carvalho, assumi o papel num quadro bastante adverso. De um lado o teatro estava em estado de letargia [!]; de outro, a *Ilustrada* havia se fechado na defesa do teatro de Gerald Thomas”. Algum tempo depois – mitos vão, mitos vêm e vão... –, a mesma louvação aconteceu com relação a Roberto Alvim. Trópicos entristecidos. Aliás, é surpreendente a função da crítica teatral (e não apenas ela) para o órgão de imprensa em que trabalhou Nelson de Sá. Suas considerações sobre a crítica teatral podem ser buscadas nas páginas 453, 455, 456, 459, sobretudo.

referência modelar dos supostos “novos caminhos do teatro”. Seus espetáculos foram rareando.

Assim como Robert Wilson, a visualidade caracteriza-se em destaque (espécie de fetichismo da tecnologia) nas obras de Thomas. Em seu currículo podem-se ler muitas teses sobre a carreira internacional do diretor... O fato concreto é que a projeção internacional, apesar de toda a cobertura de suas obras por aqui, não garantiu sua permanência no teatro brasileiro. Em 1988 estreou, com muito material de divulgação, talvez o mais ousado projeto de Thomas: “Trilogia Kafka”, da qual – de modo bastante arbitrário e entrópico com relação aos materiais originais – fizeram parte: *Um Processo* (estreia em 5 de maio); *Uma Metamorfose* (estreia em 9 de maio) e *Praga* (estreia em 16 de maio). Evidentemente, com relação à genialidade do diretor, houve muita discordância, mas seus “achados significativos” para serem viabilizados – levando a cena à grandiosidade das obras populares e carnavalizadas (tanto as religiosas como as carnavalescas – dependeram de patrocínio econômico. Quando este se esgotou, raras instituições têm bancado seus projetos.

No Brasil, Thomas, em seu período de surgimento, tem suas obras ligadas ao chamado “primado da forma” (espetacularidade com apelos visuais mais importantes do que o conteúdo textual); muda depois para a insuportabilidade de viveres angustiados no mundo contemporâneo (adesão às teses de Samuel Beckett)... De qualquer modo, assim como Gabriel Villela, mas por caminhos opostos, leva a grandiosidade de certas formas representacionais populares à cena, entretanto,

priorizando apenas as formas visuais: dos elementos plásticos, dos movimentos corporais, da elocução.

Então, se houve – em determinado momento de suas criações – uma força centrífuga, em estado de virulência, pouco a pouco, a força ganhou movimento centrípeto... Outros “queridinhos”, aproveitando a lacuna deixada pelo ex-modelo estético, beneficiaram-se disso, foram aplaudidos pelos mesmos órgãos de imprensa e programadores/as de teatro de instituições culturais até aderirem mefistofelicamente às forças mais perversas e fascistas da contemporaneidade.

GIANNI RATTO⁶⁵

Gianni Ratto nasceu em Milão e, a convite de Maria Della Costa e Sandro Polloni, veio ao Brasil, com 38 anos. Sua chegada em terras paulistanas aconteceu em 1954 e seu primeiro trabalho por aqui foi a direção de *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh, para inaugurar o Teatro Maria Della Costa (em São Paulo). O grande mestre faleceu em 2005, com 89 anos, e quase de modo ininterrupto, durante 51 anos, pelo menos, duas gerações (e uma boa quantidade de pessoas) puderam, realmente, aprender com ele. Depois de uma carreira com trabalhos significativos na Itália, Gianni (pelo entrecruzamento do mais diferenciado conjunto de motivos) deixa tudo em sua terra natal para – nossa alegria, regozijo, felicidade... – “tropicalizar-se” no Brasil. Realmente, e adotando as metáforas oswaldianas com relação ao bispo Sardinha e aquelas segundo as quais se no lugar de vestir os indígenas estes tivessem tirado a

65. Feliz e merecidamente há muitos materiais interessantes para serem consultados sobre este grande mestre, deles todos, é interessante ler <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/cenario-e-figurino/biografia-de-gianni-ratto/> (acesso em: 7 fev. 2024) e assistir ao belo *A Mochila do Mascate – Gianni Ratto. Um Homem de Teatro no Cinema*. Documentário com 73 min. 35mm. Direção de Gabriela Greeb a partir de roteiro de Antonia Ratto (2006).

roupa dos colonizadores, tudo – quem sabe –, poderia ser/ter sido muito diferente; àquela de Adriana Calcanhoto, que faz alusão a comer Caetano: de todos os modos; àquelas tantas outras adorabilíssimas de Darcy Ribeiro qual,... enfim, Gianni, em seu apetite, incontestável e voraz, devorou tudo (culturas, conceitos, modas, mentalidades, costumes, pessoas...) para criar, sem abrir mão de seus ensinamentos primeiros e quintal original, obras absolutamente características daquilo que se pode apresentar como brasileiras.

Fazendo, de certo modo, uma paráfrase ao título de seu primeiro livro (*A Mochila do Mascate*/2016), na condição de “mascate”, Gianni, deixou as glórias na Itália, mas trouxe consigo o fundamental para criar/pensar/comunicar-se por meio da linguagem teatral (uma agregadora de diversas outras formas de criação), e, por aqui, todo o tempo, dedicou-se à direção, à cenografia, à criação de figurinos, à interpretação, à criação de textos (que figuram da bibliografia geral desta reflexão) e às palavras... Ouvir Gianni, que era um sujeito absolutamente revelador, inquietante, provocador, caracterizava-se como acessar torrentes de (re)descobertas e acessos, sempre diferenciados, aos existentes, aos imaginados, aos vislumbrados.

Tive a oportunidade de conhecer Gianni pessoal e profissionalmente, pela primeira vez, na 18ª edição do Festival de Teatro de São José do Rio Preto, em julho de 1998. Eu era responsável pela mediação dos debates ocorridos imediatamente após a apresentação dos espetáculos selecionados para aquele evento. Da comissão faziam parte Gianni Ratto, Lúcia Cerro-ne e Márcio Meirelles. Durante suas falas nos debates, Gianni era sempre objetivo, certo, crítico, e seus comentários eram elegantes (no concernente a respeito) com doses de humor cúmplice. Depois dos espetáculos e suas (inesquecíveis) falas, todas as noites, parte da comissão saía para jantar. Realmente, e sobretudo

pela presença do mestre, foram noites memoráveis: modos de ver as coisas (ele que foi um artista plástico fantástico), apresentados por meio da oralidade são inesquecíveis: “A gente gosta de pizza, de sorvete... teatro exige um esforço de apreciação muito maior do que os já gostei, não gostei!”; “Artista tem de ter a pretensão, no mínimo, de mudar o mundo... o resto é consequência!”... Em outro evento, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo (Mapa Cultural Paulista – Teatro), onde também coordenava os processos de debate, em determinado dia, depois da apresentação do espetáculo de Santos: *Clarice... e que Tudo o mais Vá pro Inferno*, de Fábio Torrente, dirigido por Egbert Mesquita, um certo diretor santista, gratuitamente (desgostoso da vida e de si) começou a me agredir, Gianni (com mais de 80 anos e problemas de locomoção), revoltado, percebendo a injustiça contida naquele comportamento, para me defender, queria ir para cima do fulano: inesquecível a cumplidade de Gianni!

Como criador na direção de espetáculos, teve a oportunidade de montar diversos textos, mas, especificamente dentre os brasileiros, podem ser destacados: *A MORATÓRIA*, de Jorge de Andrade, em 1955; *O Tesouro da Chica da Silva*, de Antônio Callado, em 1958; *O Mambembe*, de Arthur Azevedo, em 1959; *Cristo Proclamado*, de Francisco Pereira da Silva, em 1960; *Apague Meu Spotlight*, comédia de Jocy de Oliveira, em 1961; em um Festival de Comédias curtas: *Os Ciúmes de um Pedestre*, de Martins Pena, em 1961; *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade, em 1966; *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, em 1966, no Grupo Opinião; *Isso Devia Ser Proibido*, de Bráulio Pedroso e Walmor Chagas, em 1967; *Dura Lex, Sed Lex, no cabelo só Gumex*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1968; *Caminho de Volta*, de Consuelo de Castro, direção conjunta de Fernando

Peixoto e Gianni Ratto, em 1973; *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, em 1975; *O Grande Amor de Nossas Vidas*, de Consuelo de Castro, em 1979; *A Venerável Madame Goneau*, de João Bethencourt, em 1981; *A Eterna Luta entre o Homem e a Mulher*, de Milôr Fernandes, em 1982; *Porca Miséria*, de Marcos Caruso e Jandira Martini, em 1993; *Vermouth*, de Aimar Labaki, em 1998.

A contribuição de Gianni como cenógrafo, e destacadamente a partir de textos brasileiros, é imensa: *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, com direção de Ziembski, em 1958; *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, montado pela Companhia Brasileira de Comédia, 1960; *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, em 1966; *A Saída, onde Fica a Saída*, direção de João das Neves, no Grupo Opinião, em 1967; *Por Mares Nunca Dantes Navegados*, de João Afonso Grisolli (que também dirige) e Tite Lemos, em 1972; *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri e direção de Fernando Peixoto, em 1976; *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, direção de Paulo José, em 1978; a partir das direções de Flávio Rangel cenografou: em 1972, *A Capital Federal*, de Artur Azevedo; em 1973, *Dr. Fausto da Silva*, de Paulo Pontes; em 1975, *Mumú, a Vaca Metafísica*, de Marcílio Moraes; em 1979, *O Rei de Ramos*, de Dias Gomes; em 1983, *Vargas* ou *Dr. Getúlio Sua Vida e Sua Glória*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar.

Gianni Ratto e Ruggero Jacobbi, de modo semelhante a tantos outros/as criadores/as (que por tempos diferentes adotaram o Brasil como um espaço relacional ético, estético e cidadão), muito, mas muito “maior” do que território para suas criações teatrais. Essa gente pioneira que se deixou envolver, “contaminar”, se envolver e, por compromissos sólidos, empenhou-se, também, de modo militante em prol de muito mais do que apenas uma cena melhor.

GRANDE COMPANHIA TRAGICÔMICA JAZ-O-CORAÇÃO

Vinda do Rio de Janeiro, e trazendo em seu bojo e criação (bastante coletivizado pelo que se pode apurar) ares de modernismo antropofagizado, com direção de Buza Ferraz, o coletivo em destaque apresentou *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1978). Buza Ferraz ainda dirigiu o espetáculo *Cabaré Valentin* (1982), com integrantes do grupo Pessoal do Cabaré (RJ), cuja obra apresentava textos de Karl Valentin; no mesmo ano foi apresentada a obra *Poleiro dos Anjos*, com texto e direção de Buza Ferraz. Nas obras apontadas, muito deboche, muito arrebatamento, muito “descontrole” transbordante dos paradigmas hegemônicos. Mesmo apresentados em espaços hegemônicos, os espetáculos eram, assim como as formas culturais populares, transbordantes: não “cabiam” em si (na forma hegemônica), em razão de os processos de criação passarem por diferentes níveis do colaborativo.

O que mais se lê com relação às obras apresentadas pela companhia é que a realização de seus espetáculos, mesmo com poucos recursos, era prenhe de muita criatividade. Portanto, a teatralidade a mover as criações decorria da ressignificação de alguns expedientes populares. Dentre os expedientes aqueles ligados à forma revisteira parecem ter sido os mais revisitados, e evidentes.

GRUPO DE ARTE PONKÃ

ponkã é filho natural brasileiro
mistura de culturas e raças
ponkã mestiço

ponkã é sabedoria da insegurança
desempenha na corda bamba
ponkã fê

ponkã é capital são Paulo
respira antropofagia
ponkã social

ponkã deseja abrir saídas
em caminhos fechados e buracos
ponkã coragem

ponkã é mistura do mundo
tem ásia áfrica europa
ponkã américa

ponkã é laranja mexerica
da terra de nativos e imigrantes
ponkã brasileiro

Paulo Yutaka, nascido Ubiratã Tokugawa
(*Manifesto Ponkã*).

O Ponkã, que atuou em determinado período da década de 1980, formou um coletivo híbrido, donde decorreu a escolha, inclusive, pelo nome da fruta para batizar o grupo. A ponkã, conhecida por inserir-se no amplo espectro dos cítricos (decorre da mistura ou enxerto de certo tipo de mexerica com um tipo de laranja), surge exatamente da paciência e mistura entre esses dois tipos de frutas. Portanto, trata-se de um resultado gestado e gerido de muito trabalho e das mais variadas misturas. O Ponkã, pela fala de sua artistada, declarou que fundamentalmente – contando com o estímulo do potente criador (e precocemente falecido) Luiz Roberto Galizia – o estilo caracterizador das

obras do grupo coligiam certas tradições nipônicas milenares e outras caipiras, sobretudo paulistas. Decorrente de tais junções, as obras eram absolutamente experimentais, em processos de criação repletos de proposições colaboracionistas, sempre em procedimentos colaborativos.

Nas fontes documentais à disposição aparece, com certa ênfase, a tese segundo a qual, em fins de 1982, o coletivo apresentou-se inicialmente com uma proposta experimental, denominada *Tempestade em Copo d'Água*, que se caracterizava em uma criação coletiva, dirigida pelo já citado Galizia; um pouco depois do espetáculo, e seguindo as proposições dos caminhos das vanguardas históricas, o coletivo lança o seu *Manifesto Ponkã*, escrito por Paulo Yutaka, em 1983⁶⁶. Da fundação do grupo participam Paulo Yutaka, Celso Saiki, Carlos Barreto, Ana Lúcia Cavalieri, Milton Tanaka, Hector Gonzales, Graciella de Leonnardis e Luiz Roberto Galizia.

No segundo espetáculo, *Aponkãlipse*, o coletivo coligiu o livro do *Apocalipse* do apóstolo João com o *I-Ching* chinês. O espetáculo tinha uma espécie de lógica própria. Por meio das cenas era possível divisar um conjunto de (in)compreensões. Foi essa a impressão que tive quando assisti ao espetáculo. Havia uma fascinação “incompreendida”, que intentava não propriamente o entendimento, mas uma forma de aproximação (aquela a que se refere Clarice Lispector na Advertência de *A Paixão segundo GH*)⁶⁷. Penso que certas obras, construídas a partir de outras balizas (não esquadrinhas pela assepsia característica das classes dominantes), recor-

66. Dentre outras incursões, Paulo Yutaka, sempre inquieto, adapta (roteiro) e dirige, em 1984, *Morangos Mofados*, de Caio Fernando de Abreu. O espetáculo foi apresentado pelo Grupo Quadrícômico Teatro Mínimo. No espetáculo, Fernanda Abujamra orienta a criação coreográfica e dos movimentos, e participam do elenco: Eduardo Márquez, Gisela Arantes, Eli Daruji, Fábio Namatame.

67. É absolutamente surpreendente, mas, ao escrever as lembranças do espetáculo (assistido em fins de abril ou começo de março de 1984), veio à lembrança, de modo muito forte e claro, a imagem do texto de Clarice Lispector, cuja leitura ocorria no mesmo período.

rem, decorrem, percorrem – e têm o direito! – outros desejos, outras necessidades e recombinações. Mais para o final de 1984, o grupo apresentou *O Próximo Capítulo* (*Performances Ponkã*), cujo evento compreendeu uma obra em dezessete “capítulos”. Muita gente participou das dezessete edições do evento.

No espetáculo *Pássaro do Poente* – cuja estreia ocorreu no Teatro Ruth Escobar, em 25 de março de 1987 –, por exemplo, no sentido de legitimar os hibridismos do coletivo, o texto foi escrito por Carlos Alberto Soffredini e a encenação teve a batuta de Marcio Aurelio. Nessa obra o elenco foi composto de artistas com sobrenomes nipônicos: Paulo Yutaka, Celso Saiki, Carlos Takeshi, Alice K., Celina Fujii; e artistas com sobrenome “ocidental”: Seme Lufti, Carlos Barreto, Paulo de Moraes, Paulo Garcia, Marcos Marcel, Fernando Gonçalves. A última criação do coletivo foi *Quioguem – Loucas Palavras*, montado a partir de algumas peças curtas (do século XIV) do teatro tradicional de bonecos japones adaptadas à certa realidade brasileira, cuja direção foi de Isa Kopelman.

Tendo em vista a natureza e o objetivo desta reflexão, que não vislumbra vencer as informações sobre os coletivos ou nomes aqui apontados, vale reiterar que o Ponkã apresentou um conjunto de obras (muitas delas

performáticas) a partir de hibridismos (não ilusionistas ou fundamentados no esteticismo francês). A proposta quanto ao não “purismo de linguagem” é popular por excelência, tendo em vista a origem interiorana de alguns de seus fundadores (e evidentemente épica).

GRUPO HARPIAS E OGRS

Basicamente, tratou-se de um coletivo de comédia, composto, quase todo o tempo, por Ângela Dip, Giovanna Gold, Grace Gianoukas e Marcelo Mansfield⁶⁸. Na década de 1980, o coletivo apresentou-se em variados lugares, mas teve uma grande participação no Estação Madame Satã⁶⁹. De certo modo, com as obras performáticas ou improvisacionais do coletivo, pode-se dizer, ao retomar as formas populares (tanto alguns expedientes técnicos como os modos de exposição do assunto, com alguma porosidade na partitura do espetáculo), muitas das quais foram desenvolvidas no teatro de revista brasileiro, o coletivo renovou/contemporaneizou a linguagem da comédia. Obras transitando (isso foi possível naquele momento) com alguns estereótipos ligados às questões do preconceito, mas retrabalhadas muito cerebralmente, faziam com que o resultado “pegasse” o público, em vários de seus espectros de formação: tanto a gente do fazer como aquele mais operado pelo senso comum (público “comum”).

68. No período de criação do Harpias, vários outros coletivos com propostas semelhantes surgiram. Além dos já mencionados, é preciso destacar, também, o Circo Grafitti, fundado em 1989, contando com as presenças “grandes” de: Gerson de Abreu, Helen Helene, Pedro Paulo Bogossian, Romis Ferreira, Rosi Campos, Zezeh Barbosa. O afinado coletivo produziu obras antológicas: *Você Vai Ver o que Você Vai Ver* (1989); *Almaque Brasil* (1993), espetáculo derivado de muitos quadros do teatro de revista e precursor, de certo modo, do grupo paulistano Brincando no Quintal; o inesquecível *Ifigônia* (1994), texto de Mário Viana, obra que parte do mito grego e o reescreve a partir do escatológico e popular gênero popular (da Antiguidade clássica romana), nomeado fescenino, e retomado como cantos goliardos; o *Gato Preto* (2002), obra inspirada em proposições cabaretistas e do teatro de revista.

69. Estação Madame Satã foi um espaço criado no início dos anos 1980, no bairro boêmio do Bixiga, na capital paulista. Fundamentalmente, a casa promoveu – além de certa e vanguardista programação – muitos festivais (Novíssimos Diretores, por exemplo), abrigou e incentivou a realização e apresentação de muitas *performances* e novos/novas artistas, cujo caráter pautava-se na iconoclastia, no deboche, na “arrebentação” das formas hegemônicas e nos experimentos de tribos bem radicais. Havia várias tribos (principalmente a dos *punks*) que se reuniam no local. Acerca do espaço, Marcelo Leite Moraes (2006), apresenta muitas informações.

A relação de espetáculos montados é imensa. *Harpías e Ogros* (1986); *Hollywood que se Cuide* (1986); *Excursão* (1987); *Maracaibo a Go Go* (1987); *Como Agarrar Marcelo Mansfield* (1988); *Nas Gôndolas do Tietê* (1986); *Nas Gôndolas do Tietê I* (1987); *O Pequeno Mundo de Marcelo Mansfield* (1987); *Performance (Sem Título)* (1987); *Réquiem das Harpias* (1987), o espetáculo contou com a participação especial de Zé do Caixão; *Tonturas de Verão* (1987); *Nas Gôndolas do Tietê II* (1988).

As “Harpías” tiveram individualmente participação em muitos outros trabalhos e companhias, e não apenas de São Paulo. Entretanto, no começo dos anos 2000, e retomando algumas conquistas do coletivo, a impagável Grace Gianoukas esteve presente na criação do projeto Terça Insana, que foi um evento de comédia urbana muito importante na cidade de São Paulo. Reiterando, tratou-se de um projeto de retomada de antigas formas, mas longe de outro movimento (porque não existe palavra em português...) nomeado *stand up comedy*.

HUGO VILLAVICENZIO E A CONEXÃO LATINA NA INTRINCADA CULTURA PAULISTA, por José Manuel Lázaro⁷⁰.

Desejo homenagear o importante labor deixado por um artista e intelectual como Hugo Villavicenzio no complexo movimento cultural da cena paulistana. Ele,

entre outras tantas contribuições, concebeu e desenvolveu as atividades do grupo *Conexión Latina*, trilhando aportes importantes com os quais puderam ressoar vozes e expressões hispano-latinas no contexto teatral brasileiro. Na minha memória, ficam as importantes lembranças de uma experiência compartilhada como ator ao participar de montagem do *Conexión latina* sempre sob a acolhedora condução do “Huguito”.

O peruano Hugo Villavicenzio tinha se formado em Interpretação e Direção Teatral pela Escola Nacional Superior de Arte Dramática (ENSAD) de Lima, em 1974. Estudar numa escola pública de artes cênicas na cidade de Lima dos anos 1970 significava ter um tipo de experiência formativa especial: entre muitas coisas implicava resistência cultural, além de preocupação com a cultura popular e latino-americana do entorno. Naqueles anos, enquanto estudava para se formar artista da cena, transitava como ouvinte, também, no Curso de Sociologia da Universidad Mayor de San Marcos (outra notável instituição pública no país). Além disso teria uma importante experiência de conhecimento quando fez o Curso do Teatro do Oprimido com Augusto Boal⁷¹ em 1974, na ENSAD, a escola onde estudava em Lima, Peru. Foi o momento em que a cultura cênica brasileira (e particularmente a de Boal daquela época) deixaria sua marca de sedução no imaginário do jovem, peruano, estudante de teatro. Ao lado disso,

⁷⁰. Professor e pesquisador em artes cênicas; ator, dramaturgo e diretor. Trabalhou como professor e pesquisador na Graduação e Pós-Graduação no Curso de Artes Cênicas (Licenciatura e Bacharelado) no Instituto de Artes de Universidade Estadual Paulista. Estudos de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP). Formado em Interpretação Teatral na Escola de Artes Cênicas da Universidade Católica de Lima (PUC de Lima, Peru). Trabalha atualmente como professor e pesquisador na Graduação e Pós-Graduação na Faculdade de Artes Cênicas da Pontifícia Universidade Católica de Peru (FARES – PUC), em Lima.

⁷¹. Augusto Boal (1931 – 2009) fora indicado para atuar, no Peru, no projeto internacional de operação Alfabetização Integral – ALFIN. Boal teve uma importante experiência pedagógica, realizada no Peru entre os anos 1973 e 1975, da qual foi convidado a participar, coordenando o Setor de Teatro.

Hugo também faria viagens anuais à Colômbia (entre 1972 e 1978), como participante do Festival de Teatro de Manizales. Aquele fora um importante lugar de encontro das artes cênicas latino-americanas. Naquele Festival, Hugo fez a oficina de dramaturgia ministrada por Enrique Buenaventura no Teatro Experimental de Cali, Colômbia, em 1975.

Em meio a turbilhões de busca, Hugo foi para Brasil e inseriu-se na capital paulistana, em fins da década de 1970. Naquele momento, o país estava sob uma ditadura. No país, entrecruzando conjunto de experiências e necessidades, algo aconteceu: Hugo nunca mais saiu de São Paulo. Enquanto fazia estudos de graduação em Comunicação Social, na USP, formou grupos de teatro nas faculdades de Medicina (1978) e na Escola Politécnica (1979, 1980), da mesma instituição. Naquela oportunidade, dirigiu peças de Dias Gomes e criações coletivas. Forma-se bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em 1983.

Durante a década dos anos 1980, Villavicenzio toma contato com o Berliner Ensemble numa viagem de pesquisa à, ainda, Berlim Oriental. A partir disso, Hugo vai se afirmando como diretor de teatro tendo experiências com a Cooperativa Paulista de Teatro, um grupo de teatro dos funcionários do IPT (provavelmente, Instituto de Pesquisas Tecnológicas), entre outros. É também a época em que ele inicia sua trajetória no ensino de teatro, dentre as quais se destacam o Teatro-escola Macunaíma e o Teatro-escola Célia Helena (onde leciona até a atualidade). Nos anos 1990, Hugo, em paralelo às suas atividades como diretor e professor, faz uma viagem à Índia, onde toma contato com escolas de Kathakali no estado do Kerala; posteriormente, visita a Rússia para participar de festividades em homenagem ao centenário do Teatro de Arte de Moscou e da

obra de Anton Tchekov, e, finalmente, vai à Guatemala, em 1999, para pesquisar máscaras e festas indígenas daquele país.

Por meio deste conjunto de bagagens, no início do século XXI, Hugo cria o coletivo Conexão Latina (*Conexión Latina*) reunindo uma série de artistas, tanto brasileiros como estrangeiros, cujo interesse em comum era a dramaturgia hispano e latino-americana. Tal encontro promove uma atividade cultural significativa na experiência e movimento cênico paulista. A primeira montagem do coletivo foi a encenação de *Tenemos que Hablar* (2003) da mexicana Virginia Bauche, com direção de Villavicenzio. Após isso, ocorreu a montagem de *A Noite dos Assassinos* (2005), do cubano José Triana, apresentada no Teatro de Arena Eugênio Kusnet (SP). Foi naquele emblemático teatro onde diversos artistas, atores e atrizes, de diferentes origens latino-americanas começaram a se reunir para discutir e planejar as atividades do futuro projeto cênico, assim como compartilhar seu próprio entusiasmo pela empreitada que ali se iniciava.

Cientes de que a produção teatral da América hispânica era praticamente desconhecida no panorama paulista e brasileiro, o grupo considerava primordial uma aproximação entre o teatro brasileiro e o latino-americano, no sentido de aprofundar a troca de experiências, promover a discussão de problemas comuns e superar a barreira imposta pelo idioma. Além disso, vislumbrava-se sublinhar a importância da dramaturgia e o teatro hispano-americano contemporâneo por carregar uma das formas mais criativas de expressão da nossa cultura ameríndia. De outro lado, a proposta do coletivo comandado por Hugo entendia a necessidade de refletir sobre a questão da pluralidade diante da globalização que era vivenciada, de maneira particular, naqueles primeiros anos do século XXI. Isso levou a acreditar num projeto onde fosse possível mostrar e

discutir o mais representativo do teatro Latino-americano. Nesse sentido, o conjunto de participantes considerou importantes referências: o Teatro do Absurdo, a visão crítica do Teatro Épico de Bertolt Brecht, o experimentalismo do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, as renovações vindas do Odin Theatre, Tadeuz Kantor, assim como as importantes contribuições de Enrique Buenaventura (e o Teatro Experimental de Cali – TEC), La Candelaria, de Santiago Garcia e Augusto Boal, e propostas em atividade pelas diferentes correntes de *performance* cênica do momento.

Uma das características principais que esteve a enlaçar as atividades do grupo foi trabalhar com uma perspectiva cultural bilíngue: transitar entre o espanhol e o português nas próprias encenações. Tal estratégia visava fortalecer e aprofundar relações de integração entre o Brasil e a América Hispânica. Tais objetivos caracterizavam-se importantes para ultrapassar as barreiras idiomáticas, de maneira mais criativa e honesta possíveis. O jogo cultural se apoiava na comunicação da complexa linguagem teatral como o motor que facilitaria esse trânsito entre as duas línguas de uma maneira sensorial, prazerosa e, efetivamente, cultural.

Assim, na sua proposta de trabalho, o Grupo Conexión Latina prepara montagens de peças traduzidas em ambas as línguas. Em consonância com sua proposta cultural bilíngue, os ensaios eram sempre feitos com a intenção de realizar as apresentações tanto em português como em espanhol. Nesse sentido, os atores e atrizes precisavam ter a capacidade, a disponibilidade, para lidar com textos em ambas as línguas na interpretação.

Foi assim que, da experiência com *A Noite dos Assassinos*, Villavicenzio prossegue impulsando a pes-

quisa e o movimento produtivo com diferentes montagens. Ainda no Teatro de Arena, se apresentou *Nuestra Señora de Las Nubes* (2005-2006), do argentino Aristides Vargas⁷². Após isso, apresentou a *Topografia de um Desnudo* (2007), do chileno Jorge Diaz, entre 2007 e 2008 (com duas temporadas no Teatro Fábrica). Participou depois como produtor e ator em *Respira* (2010), do peruano Eduardo Adrianzén, dirigida pela atriz do Conexión, a mexicana Carla Bauche. Retomou a direção em *Engana-se quem Pensa* (2013), com textos de diferentes dramaturgos latino-americanos.

Assim, o Conexión Latina, como diz o nome, procurou sempre ser uma conexão com as latinidades entre os diferentes países de América. Na equipe, existe permanentemente o objetivo de fazer uma recuperação integradora da cultura, no sentido de trabalhar as ricas propostas brasileiras associado-as a uma perspectiva cultural sul-americana, ao mesmo tempo em que pudesse seguir de perto os trabalhos e os discursos tratados pelos recentes autores dos países hispânicos. Eles continuam deixando seus sinais até hoje no universo múltiplo de São Paulo. Na memória do complexo cultural paulista, todo um trabalho construído por Huguito Villavicenzio precisara ser resguardado e continuado. Longa vida e bons ventos ao grupo.

INÁ CAMARGO COSTA

Nascida em Xavantes (cidade do interior paulista) em uma família constituída por pai, mãe e cinco irmãos. Iná foi a terceira das filhas e, de certa forma, de todas as irmãs é a que mais se parece com a mãe (uma figura encantadora, cujo apelido era Dona Didi). Depois de um determinado tempo, a família muda-se para Botucatu e

72. Aristides Vargas, residente em Quito, no Equador, é dramaturgo, diretor e ator no Grupo Malayerba, instalado em Equador.

a mãe (professora do Ensino Fundamental), em razão do falecimento do pai, assume a tarefa de manter aquele matriarcado. Antes de vir a São Paulo, em Botucatu, Iná cursou Letras.

Quando a família se muda para São Paulo, e o início de uma nova vida, Iná prestou vestibular e ingressou na Faculdade de Filosofia da USP, ali mesmo, depois da graduação, fez mestrado e doutorado, orientada pela professora Otília Fiori Arantes. No mestrado, Iná parte da indagação segundo a qual se poderia pensar Dias Gomes como um dramaturgo nacional-popular⁷³; no doutorado, o objeto de pesquisa e de “revelação” concerne ao teatro épico no Brasil.

Em algumas comissões de seleção de projetos ligados à linguagem teatral, ouvi, diversas vezes, algumas farpas quanto ao fato de a pesquisadora ser muito “singular”. Em uma das vezes, inclusive, um docente de universidade pública, que foi um dos grandes apologistas do teatro feito por certo criador, que demonstrou cabalmente ter perfil nazista, afirmou que a pesquisadora partia de um *parti pris* muito específico... sem alterar a voz ou mostrar qualquer tipo de incômodo, perguntei, “na lata”, se ele conhecia alguém que não tivesse, sobretudo do ponto de vista teórico, seus *parti pris*? Imediatamente mudei de assunto porque a opinião daquele sujeito não me interessava. Assim como qualquer outro teórico ou teórica (e não apenas no Brasil), Iná pensa e age na vida tomando como combustível vital as questões ligadas ao materialismo histórico e à luta de classes.

Iná foi professora de Português de escola pública por um certo tempo e, posteriormente, por meio de concurso público, inseriu-se, como docente, na Faculdade de Letras da USP. Nesse período, penso, Iná intensificou sua militância no universo compreendido pelo sujeito histórico teatro de grupo, apresentando palestras, assessorando coletivos, discutindo estética e política com diversos coletivos (e, também, com o MST). Quando escrevo sobre Anatol Rosenfeld apresento-a ao final como uma das “continuadoras” das excelentes reflexões do mestre alemão: um cidadão brasileiro exemplar.

A produção da professora-estudiosa e mestra na área é absolutamente irreprimível: em tese, ligado sempre às articulações do teatro e da política, Iná tem uma série de importantes obras à disposição. Do teatro épico, às formas agitpropistas, passando pelo teatro estadunidense, Iná conseguiu por meio de ensaios, artigos e livros criar uma obra essencial para entender os permanentes processos de preterimento e dos incontáveis *parti partis* (que tentam isolá-la, sem conseguir). Da colossal produção de Iná, alguns dos títulos são: *Dias Gomes: um Dramaturgo Nacional-Popular* (2017); *Nem uma Lágrima: Teatro Épico em Perspectiva Dialética* (2012); (obra escrita com Dorberto de Carvalho) *A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura: os Cinco Primeiros Anos da Lei de Fomento Ao Teatro* (2008); *Panorama do Rio Vermelho: Ensaios sobre o Teatro Americano Moderno* (2001); *Sinta o Drama* (1998); *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996); com Douglas

73. Com relação a esta questão que coligi dois “universos”, e que tem desafiado tanta gente que toca, mas que não consegue chegar a uma definição mais apreensível, em sua dissertação, publicada muito tempo depois *Dias Gomes – um Dramaturgo Nacional-Popular*, em processo de densa e coerente reflexão, a estudiosa afirma: “[...] *nacional* indica antes uma aposta na ‘vocalização anti-imperialista’ daqueles setores da burguesia comprometidos com o novo surto de industrialização do país no período ‘juscelinista’; *popular*, a fonte única da ‘inspiração’ e, em termos ideais”, o público a que se destinavam seus produtos.

Estevam e Rafael Villas Boas, na condição de coordenadores *Agitprop: Cultura e Política* (2015).

Digo sempre, a quem queira ou não ouvir, que Iná foi a minha primeira e grande mestra. Ao longo de mais de 40 anos de relação e amizade, assistimos a muitos espetáculos juntos, pulamos muitas ondas juntos, estivemos juntos na construção e desenvolvimento de um grupo de teatro, na cidade de São Paulo, chamado (primeiro): Boca de Cena; (segundo): Traquitana; (terceiro): Ocamorana. Viver uma relação de amizade e troca assim... está para nascer quem pensa poder nos separar.

J. C. SERRONI⁷⁴

Nascido em São José do Rio Preto, no estado de São Paulo, Serroni (como é chamado por toda a gente) iniciou-se na linguagem teatral a convite de José Eduardo Vendramini. De modo bem sucinto, Vendramini, diretor de um dos grupos de teatro em Rio Preto (em fins da década de 1960), convidou Serroni para pintar uns telões de uma peça que estava a dirigir naquele momento. O convite apenas de certo modo se caracterizava em novidade. De fato, Serroni jamais havia participado de espetáculos nem conhecia a linguagem, mas empenhou-se na tarefa, sobretudo, em razão de:

Aquele convite me remeteu à minha infância, quando, em criança, dos 9 aos 12 anos, havia assistido

muito circo na vida. Em frente à minha casa, havia um terreno enorme, e por lá montavam a lona: o Circo do Lambari, Circo Bartolo... Eu emprestava objetos e móveis da minha mãe, escondido, para ganhar ingresso. O curioso é que este foi um motivo inconsciente, mas determinante para eu aceitar o convite do Vendramini.

Ao iniciar sua trajetória pela linguagem, em 1970 e, então, na condição de cenógrafo de uma das peças (*A Sagrada Família*) e ator em duas outras (*A Muralha da China* e *O Choque das Raças*), Serroni participa de importante festival de teatro amador do Sesc, no qual – entusiasmadíssimo – teve a oportunidade de conhecer o Teatro Sesc Anchieta e de ouvir comentários críticos de Eugênio Kusnet, Silney Siqueira e Carlos Miranda, que faziam parte da comissão julgadora. Animadíssimo com aquela experiência, desistiu do curso de Matemática em sua cidade, e, em 1972, foi aprovado no processo de seleção da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. De qualquer modo, mesmo morando em São Paulo, Serroni deslocou-se algumas vezes para sua cidade de origem, para participar das montagens dos espetáculos: *Os Cegos*, *Antígona* e *Trativilindepraglutefitotimqelux*. Tal processo de deslocamento (são mais de 450 km) caracterizou-se traço marcante de seu temperamento: Serroni tem perfil obsessivo pelo trabalho⁷⁵.

⁷⁴. A narrativa aqui apresentada decorre de uma entrevista, durante processo de criação do livro *Teatro Sesc Anchieta: um Ícone Paulistano*, cuja organização, texto e pesquisa foi de Alexandre Mate. São Paulo: Edições Sesc, 2017. O artista foi entrevistado no Espaço Cenográfico, que se localizava à Rua Teodoro Baima (SP), em 3 de julho de 2008, tive como apreensão do criador o que o texto, na sequência, manifesta: "As mãos invadem o espaço e nele múltiplas imagens vão sendo criadas. Mesmo (in)visíveis, as imagens ajudam o fluxo mnemônico a compor uma paisagem topográfica emocional. Homem-flexa, certo, não titubeia ao falar, de poucos sorrisos, mas com olhos inquietos, que buscam reminiscências profundas: não poucas vezes, fica enrubescido". Entrevista batizada de: J. C. Serroni: *um Circunspecto Dramaturgo-Cenógrafo Tomado por Imensa Criatividade Lúdica*.

⁷⁵. A atribuição de tal característica ao criador não tem caráter ou conotação moral ou psicológica. É absolutamente impressio-

No curso de Arquitetura, Serroni conheceu, é seguro, seu primeiro e grande mestre: o “gigante” Flávio Império. Desde os primeiros dias (até o desligamento do professor da FAU), Serroni acompanhou o professor-criador em seu processo de criação. Com o desligamento de Flávio Império da FAU, Lucrécia Ferrara orientou Serroni em seu trabalho final de conclusão de curso. Lucrécia era casada com o cenógrafo José Armando Ferrara, que convidou Serroni a ser seu assistente para a TV Cultura. Na emissora, Serroni participou da criação das visualidades de alguns programas, com destaque para o teleteatro, chamado Teatro 2. Decorrente de tal atuação, Serroni conheceu os diretores: Antunes Filho, Antonio Abujamra, Ademar Guerra, Kiko Jaess. Foi exatamente nesse momento que Serroni “afinou” seu contato com Antunes Filho.

Ao desligar-se da RTC, fez alguns novos trabalhos com diretores consagrados, criando visualidades para espetáculos teatrais e musicais. Em sua carreira, teve a oportunidade de participar como carnavalesco em Santos, São Paulo e Rio de Janeiro. Antunes Filho convidou Serroni para participar da montagem de obras, mas em razão de ter de ficar sem receber durante o processo de criação (o que seria impossível para o criador), Serroni só aceitou tal parceria em 1987, momento em que, no CPT, era apresentado *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*. De sua estada no CPT, dentre tantas outras e importantes questões, Serroni destaca:

[...] já havia o curso do CPT e achei que poderia também desenvolver minha pesquisa por lá. Assim,

além do trabalho de investigação do processo de interpretação, a gente criou um núcleo de cenografia. Acabei ficando com Antunes, por mais de dez anos, morando lá: do meio-dia às oito da noite. Para sobreviver, porque eu não era funcionário do SESC, tinha de acordar muito cedo. Às vezes, ficávamos um ano fazendo uma peça sem receber, mas era o meu momento disso, podia e queria fazer isso. Todo o tempo em que lá fiquei, não tem dúvida, o CPT foi um grande momento de reflexão, de formação, de compreensão de o teatro ser algo muito profundo.

Dentre os processos de criação, compreendendo tantos locais e parcerias significativas diferenciadas, podem ser destacados: *Morte Acidental de um Anarquista* (1982/1986); *Um Orgasmo Adulto Foge do Zoológico* (1983/1985); *Xandu Quaresma* (1984); *Tartufo, o Pecado de Molière* (1984); *Um Tiro no Coração* (1984); *Madame Blavatsky* (1985); *A Lira dos 20 Anos* (1985); *Nostradamus* (1986); *Katastrophé* (1986); *Lembranças da China* (1986); *Santa Joana* (1986); *Antes de Ir ao Baile* (1986); *Giovanni* (1987); *Uma História de Amor* (1987); *Jogo de Cintura* (1988); *História de Dois Amores* (1988); *Xica da Silva* (1988); *As Noviças* (1989); *O País dos Elefantes* (1989); *Paraíso Zona Norte* (compreendendo: *Os Sete Gatinhos* e *A Falecida*) (1989); *Nelson 2 Rodrigues* (1989); *As Raposas do Café* (1990); *Nova Velha Estória* (1991); *Zero* (1992); *Trono de Sangue* (1992); *Vereda da Salvação* (1993); *O Céu Tem que Esperar* (1993); *A Gaivota* (1994); *Ópera dos Três Vinténs* (1994); *Kean* (1995); *Gilgamesh* (1995); *Antonio*

nante o número de criações de que Serroni participou em sua carreira. Posso estar equivocado, mas, daquilo que conheço e pesquiso, não me lembro de ninguém cujo número de criações seja tão elevado. Nesse particular, é importante destacar ainda que Serroni transita com obras de grande beleza, sem repetir expedientes. Cenografias de mergulhos profundos!! Visualidades cavalgantes em imaginários a perder de vista.

e *Cleópatra* (1995), com direção e atuação de Vanessa Redgrave, *Drácula e Outros Vampiros* (1996); *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (1997), com o Berliner Ensemble, direção de Heiner Müller; *O Martelo* (1998); *Rei Lear* (2000); *A Última Gravação de Krapp* (2000); *Ópera do Malandro* (2000); *Gota d'Água* (2001); *Suburbia* (2001); *A Terra Prometida* (2001); *Mãe Coragem e Seus Filhos* (2002); *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (2002); *O Canto de Gregório* (2004); *Alô, Alô, Terezinha!* (2004); *Antígona* (2005); *Foi Carmen Miranda* (2005); *Leonce e Lena* (2006); *Foi Carmen* (2008); *Chapetuba F.C.* (2008); *Por um Fio* (2009); *Vestido de Noiva* (2009); *O Casamento Suspeitoso* (2011); *New York, New York* (2011); *Elas não Gostam de Apanhar* (2012); *Sacco e Vanzetti* (2014) e a mesma obra na Quadrienal de Praga (2015); *Dez Dias que Abalaram o Mundo* (2017); *Extinção* (2018); *Estado de Sítio* (2018); *O Dragão* (2021).

Pelo seu trabalho, Serroni recebeu a totalidade dos prêmios da área teatral. Do ponto de vista internacional, muitos foram os méritos e reconhecimentos pelo seu trabalho. Múltiplos seriam os destaques ao criador e ao conjunto de sua obra, mas penso ser importante destacar que em seu trabalho de cenografia, e sempre que o chão do palco pode ser visto pelo público, o que o artista declara na entrevista mencionada no começo desta narrativa.

[...] “o piso do palco também é cenografia”. No Anchieta aprendi a entender isso; era a primeira coisa que eu via ao entrar no teatro. Então, nas peças do Antunes, a gente sempre dava um significado muito forte para o piso: o Trono de Sangue tinha um piso vermelho, único; as linhas do Nova Velha Estória, que eram os caminhos por onde Chapeuzinho Vermelho andava; o piso de Gilgamesh, era um chão meio de santuário, que o Antunes queria que todo

dia fosse encerado. Todas as pessoas tinham de andar descalças...

Além de cenógrafo e figurinista, principalmente por ter formação em Arquitetura, e decorrente dos conhecimentos de que dispõe e pelo reconhecimento de sua obra, Serroni passou a prestar consultorias na construção e definição de salas de espetáculo. Serroni, em determinado período, trabalhou na antiga Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen (atual Funarte), em que prestava consultoria para a entidade e seus espaços teatrais pelo Brasil inteiro. No Sesc, especificamente, teve oportunidades de, na condição de consultor, apresentar, sobretudo na área de cenotécnica, sugestões para: o teatro do Sesc em São José do Rio Preto; Teatro Sesc Anchieta; Vila Mariana; Pinheiros; Santana; 24 de Maio; Belenzinho etc. Ainda no concernente à diversificação de atividades, ou decorrente daquela considerada “a principal”, Serroni realizou mais de 30 exposições cujo tema coligia teatro, cenografia, figurinos, moda, *design*...

Desde 2007, Serroni – que fez parte de um coletivo de idealizadores no projeto e criação da SP Escola de Teatro, que mantém oito cursos, todos gratuitos (Atuação, Dramaturgia, Cenografia e Figurino, Iluminação, Direção, Humor, Sonoplastia e Técnicas de Palco) – tem contribuído para a formação ou especialização de significativo número de profissionais em sua área: Cenografia & Figurino e Técnicas de Palco.

Por último, ainda do artista, vale a pena conhecer o primoroso trabalho de seleção e de memória de alguns dos espaços teatrais do Brasil, selecionados e apresentados no livro *Teatros: uma Memória do Espaço Cênico no Brasil* (2002). Outras de suas publicações são: *A História da Cenografia Brasileira – Apontamentos de um Cenógrafo* (2013), *Figurinos em Comemoração aos 50 anos do Teatro Popular do Sesi* (2015). Internacionalmente, figura das publicações *Stage Design*

(2002), é um dos editores associados da publicação *World {Scenografie}*, cujos livros foram lançados em diferentes partes do mundo.

JEFFERSON DEL RIOS

Jefferson Del Rios Vieira Neves nasceu na mesma Ourinhos (no estado de São Paulo) de Antônio Abujamra, de Ary Toledo, Vânia Bastos, do maestro Gil Jardim. Sua paixão pelo teatro aconteceu ainda em sua cidade natal, sobretudo ao assistir a montagens teatrais no circo. Fosse pela profissão de jornalista, de crítico teatral ou como estudante, sem ter concluído o curso da Escola de Arte Dramática (EAD), Jefferson “deixou de lado” o Vieira Neves para rebatizar-se Jefferson Del Rios. Segundo os materiais disponíveis na EAD, junto de outros/as estudantes, Jefferson teria participado de um movimento para modificar o currículo da escola. Logo após isso, seguiu para Paris e, na Sorbonne, participou de alguns cursos sobre estudos teatrais, cuja coordenação do programa era do respeitadíssimo crítico e teórico Bernard Dort. Em Paris participou, ainda, de curso de aperfeiçoamento no Centre de Formation des Journalistes. Trata-se, portanto, de um crítico também com formação artística na área e participação em cursos teóricos, tanto no país como fora dele.

Formado, portanto, por meio de um entrecruzamento de concepções estéticas diferenciadas (por exemplo Bernard Dort e Jacques Copeau), Jefferson aponta como grandes críticos teatrais no Brasil Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Yan Michalski. Portanto, por meio de tais indicações, é possível afirmar que seus olhares e vislumbres críticos tenham como régua e compasso o esteticismo francês. Entretanto, mesmo apontando tais nomes, em entrevista a Antônio Abujamra (*Programa Provocações* nº166), ao ser indagado sobre a importância de seu trabalho, Jef-

ferson afirma, sem cabotinismos, que provavelmente suas críticas não tenham tido grandezas conceituais ou psicológicas, entretanto, ele pensa que, por meio de um olhar característico, tenha sido capaz de perceber e apontar minúcias significativas dos atores e atrizes em seu trabalho. Dentre seus autores preferidos, Jefferson aponta August Strindberg, Tennessee Williams, Nelson Rodrigues, José Vicente de Paula... E aponta que seu trabalho como crítico, de algum modo, pode ter ajudado autores e autoras da chamada Geração 1970 (ou 1969), formada por Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, Antônio Bivar, Timochenco Whebi e o já citado José Vicente de Paula, que o crítico considera o mais brilhante de todos os autores de sua geração.

Como crítico, Jefferson trabalhou em diversos veículos de comunicação, como os jornais *Folha de S. Paulo* (1969 e 1984), *Diário do Comércio e Indústria*, *O Estado de S. Paulo*; nas revistas: *IstoÉ*, *IstoÉ Senhor*, *Vogue*, *Afinal*, *Around* e *Bravo*. Levou seu trabalho como crítico e estudioso da linguagem para a televisão, sendo redator e apresentador do programa televisivo de entrevistas teatrais *Estúdio Brasil*, transmitido pela TVA e SescTV (que resultou em 13 programas). Em razão de sua formação e permanente estudo com relação à linguagem teatral, Jefferson participa, também como curador, palestrante e jurado, de diversos festivais de teatro no Brasil e no exterior. Dentre outras funções e espaços, consta em algumas fontes o fato de o crítico ter coordenado processo em Lisboa (1976) que compreendeu um seminário sobre dramaturgia brasileira, e, no mesmo país, recebeu o Prêmio Gil Vicente pela prestigiadíssima Fundação Calouste Gulbenkian, por sua atuação na crítica teatral brasileira.

Dentre outras produções publicadas em livro, podem ser destacadas a biografia do encenador argentino Victor Garcia, que, a convite de Ruth Escobar, em determinado momento histórico, montou as seguintes

obras: *Cemitério de Automóveis, O Balcão e Autos Sacramentais*. O livro chama-se *Victor Garcia – o Cristal no Teatro*. Escreveu, ainda, *Bananas ao Vento – Meia Década de Cultura e Política em São Paulo* (2006); e parte de suas críticas foi coligida na obra *Teatro, Literatura, Pessoas* (2019), livro que colige perfis de artistas, entrevistas: que Jefferson diz adorar fazer; resenhas e críticas teatrais de Jefferson Del Rios de 1969 a 2015.

Com relação ao trabalho da crítica, a ação reflexiva apresentada por tal ofício caracteriza-se importante e, de certa forma, seu papel assemelha-se àquele do historiador. Por meio de uma crítica é possível – e não apenas pela análise em si, mas, também, como uma espécie de ferramenta, que traz alguns contextos de aspectos estéticos históricos e sociais – captar/perceber o país. Portanto, tendo em vista o que produziu o crítico, ao ler os materiais desenvolvidos por ele, é possível acessar costumes, mentalidades, tanto de questões estético-teatrais como outras de natureza cultural e relacional. Sem dúvida o legado criado por Jefferson Del Rios, atravessando momentos de alguma liberdade democrática e uma sanguinária ditadura civil-militar aponta, também, a astúcia e as camuflagens necessárias para que determinadas obras e sujeitos pudessem sobreviver e manifestar seus pontos de vista sobre os mais diferenciados motivos e necessidades por intermédio da linguagem teatral.

JOSÉ CETRA FILHO, A PAIXÃO DE UM ESPECTADOR APAIXONADO, por Izabel Suzuko Dias⁷⁶.

Conheci o “Cetra”, é assim que costumo me referir a ele, no final dos anos 1960, quando o Brasil vivia sob uma ditadura: período de desagregações, violações dos direitos humanos, censuras. Tempo bastante difícil. Naquele momento, eu morava com uma amiga, colega de faculdade do Cetra, figura que, desde sempre, se apresentava como um cara alegre, brincalhão e vivia “aprontando e azucrinando” os amigos. Engenheiro de formação, apaixonado por cinema, música e mais ainda o teatro. Já era um espectador assíduo, com uma memória fora de série, estudioso, conhecedor do cenário teatral de São Paulo e do mundo.

Período de contestações, questionamentos, manifestações de estudantes, intelectuais, artistas e trabalhadores, naquele momento surgiram diversos grupos de teatro universitário, nos quais muitos jovens de nossa geração se reuniam para debater os objetivos da arte, do teatro naquele contexto. O Cetra participou de diversos daqueles grupos por alguns anos, orientando, dirigindo ou atuando. Eram discussões intermináveis, brigas, bate-bocas, mas ao final, a peça ficava pronta.

São vastas as preferências, admiração por autores, dramaturgos, diretores, atores do Cetra, sendo ele uma pessoa que assistiu a mais de 3 mil peças, tentar enumerar qual é o preferido, qual é o mais importante é uma tarefa complicada e subjetiva. Os gostos, as paixões são dinâmicos e a passagem de tempo vai moldando, modi-

⁷⁶. Izabel Suzuko Dias estudou Administração de Empresas com especialização em Recursos Humanos. Participou de grupo amador de teatro na década de 1970. Izabel é uma apaixonada e entusiasta por diferentes manifestações artísticas: cinema, artes plásticas e, sobretudo, teatro. A autora mora em Sobral, cidade vizinha de São José do Rio Preto e, até a pandemia, jamais deixou de vir a São Paulo para acompanhar e assistir a obras significativas apresentadas na cidade. Assim como José Cetra Filho, Izabel Suzuko Dias é uma amante do teatro.

ficando os pontos de vista. Sua formação como mestre em Artes Cênicas trouxe-lhe ainda mais conhecimentos, teorias e diversidades à sua bagagem e trajetória. Hoje é um blogueiro com muitos *likes* e curtidas em seu *Palco Paulistano*.

Minha amizade com o Cetra é baseada em trocas de opiniões e experiências. Para mim, Nelson Rodrigues é um dos seus dramaturgos prediletos, então, as adaptações e encenações sob direção do Antunes Filho sempre foram motivo de seu entusiasmo e admiração. Por sua paixão, não raras vezes, Cetra assistia a uma mesma obra repetidamente. Por exemplo, da “dupla” Rodrigues-Antunes *Paraíso Zona Norte* foi assistida muitas vezes. Do mesmo modo, entusiasmado, Cetra assistiu a muitas montagens apresentadas no Teatro de Arena, que se caracterizou em outro marco a impactar plateias. O Teatro Oficina foi outro marco do teatro paulistano. Sob a direção do Zé Celso, *Galileu Galilei* foi uma das peças mais assistidas e aplaudidas do teatro paulistano. Várias outras peças relevantes, como *O Rei da Vela*, com atuação ímpar de Renato Borghi, e *Roda Viva*, foram obras que causaram grande impacto. Em uma das apresentações de *Roda Viva*, realizada no Teatro Ruth Escobar, o grupo paramilitar autodenominado Comando de Caça aos Comunistas (C.C.C.) invadiu o teatro e maltratou atores e atrizes. Recentemente, o Oficina montou a saga de *Os Sertões*, com várias horas de espetáculo... Acredito que as obras citadas devem encontrar-se entre as mais queridas do Zé Cetra.

Bertolt Brecht, dramaturgo e poeta, era um dos autores mais estudados na época do golpe de 1964. Obras do dramaturgo alemão foram montadas, dentre as quais destaco *A Alma Boa de Set-Suan*. Em determinado momento de nossas vidas (minha e do Cetra), me recordo de ele ter usado poemas em espetáculo (colagem de textos) apresentados pelo Grupo Expe-

rimental de Teatro Universitário: *A Infanticida Marie Farrar* e *A Cruzada de Crianças*. O teatro do Brecht vai muito além de entreter, tem um viés político, então, acredito que peças como *Mãe Coragem e Seus Filhos*, *A Ópera dos Três Vinténs*, *Galileu Galilei* estejam entre suas preferências. Do passado mais distante ele tem grande admiração pela Cacilda Becker, grande atriz, do *Esperando Godot*, de Becket. Do autor, é seguro, Cetra assistiu diversas montagens. *Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal, *O Balcão*, de Jean Genet, montagens produzidas por Ruth Escobar, produtora, atriz, empreendedora, sempre mereceram atenção especial e comentários do Cetra. Mais recentemente, uma das paixões de Cetra é a Ariane Mnouchkine e o mágico Théâtre du Soleil, com suas espetaculares obras: *Les Éphémères* e os *Náufragos da Louca Esperança*. Finalmente, e até o presente momento (2021), a obra mais vista e mais amada por Zé Cetra, é *Cais ou Da Indiferença das Embarcações*, texto e direção de Kiko Marques, projeto da Velha Companhia, ao qual assistiu doze ou treze vezes.

Não poderia deixar de registrar aqui o seu incrível acervo de milhares de programas de teatro, com comentários e críticas, como também os ingressos das peças, acontecimentos contextualizados, catalogados e arquivados cronologicamente, abrangendo mais de 60 anos. Tais documentos, de suma importância, representam, de forma prática, momentos da história do teatro, porém, mais do que isso, acredito que também demonstram concretamente o prazer, a paixão do nosso amigo que, com carinho e dedicação, tem a sua guarda, memória e registro tornando-o um espectador apaixonado. Paixão essa que permanece viva, inquieta e que segue em frente, sobrevivendo a esses tempos sombrios da atualidade; das virtualizações e das resistências e enfrentamentos necessários, e acima de tudo acreditando e tendo esperança nas possibilidades de

um novo amanhã; com novos palcos, novos encontros e novas memórias a serem criadas. Haverá muitos prólogos para o desconhecido, para o que virá, pois ainda há muito para se fazer, cuidar, sentir, assistir e amar. A vida ainda será narrada, contada, compartilhada, registrada e assinada pelo Cetra, em letras, tons, cores, imagens e texturas; ecoando os mais intensos, calorosos e merecidos aplausos. Viva! Evoé!

JOSÉ CETRA FILHO: CONSIDERAÇÕES DE NADYA MILANO⁷⁷

José Cetra Filho é apaixonado por teatro e fez de sua paixão um ofício. Contou-me que, ainda trabalhando como engenheiro, começou a montar o arquivo de programas das peças a que assistia, porque se a engenharia lhe dava o sustento material o teatro lhe dava o maná da alma. Hoje o seu acervo conta com milhares de programas e ficou famoso entre a classe teatral, e ele generosamente o disponibiliza para consultas.

O teatro é feito de texto, atores, cenografia, iluminação, sonoplastia, figurino e plateia, todos esses itens são imprescindíveis para o sucesso de um espe-

táculo, assim como o trabalho desse autointitulado apaixonado espectador é imprescindível para manter viva a memória da arte cênica. Principalmente das montagens paulistanas.

Numa era em que quase tudo é descartável, inclusive os caminhos que nos trouxeram até aqui, é essencial honrar a luta dos que vieram antes de nós. Pesquisando e escrevendo sobre a cena teatral de ontem e de hoje, Cetra se reinventou profissionalmente. O conteúdo de seu acervo resultou no livro *O Palco Paulistano de Golpe a Golpe – 1964-2016*; como resultado de sua dedicação, tornou-se membro da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) e mantém o *blog Palco Paulistano*. Seu trabalho mantém viva a história e contribui para a divulgação da arte teatral.

Privar da amizade de José Cetra Filho é um dos agradáveis presentes que a vida me deu. Nos conhecemos durante um curso de dramaturgia, na Casa das Rosas (situada na Avenida Paulista), e o interesse pelo teatro foi o vínculo que estreitou nossos laços de amizade. Como espectador apaixonado é assíduo frequentador das salas de espetáculo, portanto, se quiser encontrá-lo, vá ao teatro⁷⁸.

⁷⁷. Nadya Milano é jornalista, formada pela Faculdade Cásper Líbero, trabalhou em produção, redação e direção de programas de TV. Coursou dramaturgia pelo Sesi British-Council, escreveu as peças *Um Negócio de Outro Mundo*, publicada pelo Sesi em 2011; *Minhas Roupas*, veiculada pelo Projeto Teatro para Alguém (www.teatroparaalguem.com.br) e *Mamãe e Eu*, encenada na Satyríanas em 2009. Colaboradora do site www.turismo-sa.com.

⁷⁸. Quase na condição de um pós-escrito, é preciso destacar que José Cetra Filho em sendo um apaixonado incondicional pelo teatro, desde o primeiro espetáculo assistido (1964), passou a colecionar e a juntar informações sobre a linguagem, sobretudo, de obras assistidas. Nesse sentido, Cetra criou uma espécie de metodologia de investigação, registro e guarda de documentos, com destaque aos programas teatrais. Em tese, ele registra suas apreensões e materiais: de um diário íntimo a listas em diversos suportes, como caderneta, caderno, fichas e planilhas. Com relação à coleção e guarda de programas de peças (algo em torno de 4000), em sua casa há um enorme armário com dois amplos corpos nos quais os programas estão armazenados, com organização por anos de apresentação. Por último, reiterando o já comentado, Cetra escreve com grande frequência e regularidade suas impressões críticas de espetáculos assistidos, efemérides importantes (contemplando nomes de artistas e acontecimentos significativos) no já citado *Palco Paulistano*. Enfim, José Cetra Filho, um amante do teatro e espectador apaixonado, se caracteriza em mais um marco/referência absolutamente essencial da linguagem teatral brasileira [por Alexandre Mate].

JOSÉ RUBENS SIQUEIRA: INQUIETAÇÕES COM MÚLTIPLAS FACES⁷⁹, por Gabriela Rabelo.

José Rubens Siqueira de Madureira. Um nome pomposo que se refere a uma alma simples numa pessoa complexa. Interiorano de nascimento e sensibilidade, temperamento artístico cosmopolita e questionador – este é o José Rubens.

Veio de Sorocaba. Os “r”s sorocabanos permanecem até hoje. Lá viveu seus quase 20 primeiros anos de vida. Pouco antes de completá-los veio pra São Paulo. Um professor de português, ainda em Sorocaba, lhe havia ensinado o caminho e a importância das perguntas. Foi fazer Filosofia para perguntar com bibliografia. Mas, inúmeras vezes, o mundo acadêmico revela-se frustrante para alguns artistas. É cheio de certezas e empáfias. Alguns artistas não se sentem bem nesse clima. Precisam de questionar a si e ao mundo, de fazer perguntas idem, com menos peias. Foi o que aconteceu com Zé Rubens. O mundo da criação é instigante e exige estudo. Sua sede de saber e suas inquietações encontravam espaço nele.

Na época, tinha uma parceria bonita com Maria Helena Grembecki, que veio a ser sua primeira esposa e mãe de seu filho mais velho, o João. Maria Helena se adaptava melhor ao mundo acadêmico – conseguiu ser artista plástica de talento e boa professora. Com ela, José Rubens desfrutou da parte boa da academia por tabela. Ela foi orientada em seu mestrado pelo professor Antonio Candido de Mello e Souza – um dos intelectuais mais brilhantes que nosso país já produziu – tendo como assunto questões ligadas a Mário de Andrade. Ao

lado desse brilhante professor e de sua esposa, a professora Gilda de Mello e Souza, também mestra de saber enciclopédico e fecundo, José Rubens fez os primeiros mergulhos na obra de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade. Fez diversos trabalhos em teatro e cinema tendo vida e obra dos dois Andrade como fontes de inspiração: *Oswáld, Oswald, Osvaldo*; *O Brilho Inútil das Estrelas*, esta em parceria com Maria Helena Grembecki e Gabriela Rabelo; *O Banquete*; o curta-metragem *A Semana de Arte Moderna*, entre outros.

José Rubens é um artista múltiplo: desenha, pinta, borda (literalmente), faz cinema de ficção, faz desenho animado, em teatro é autor, diretor, ator, cenógrafo, figurinista, aderecista, bonequeiro etc. Se ele ainda não fez uma coisa em teatro, se oportunidade e desejo surgirem juntos, ele a fará. Sua cultura é muito vasta e espantosa. Sabe coisas surpreendentes. Como particularidades de um animal, curiosidades de um lugar perdido no mundo... Sua memória, estimulada por uma curiosidade inesgotável, o ajuda. Por que ele se interessa por tanta coisa? Ele vive, dentro dele, a conexão que a vida faz entre tudo e todos.

Ele costuma dizer que é também porque ele é tradutor – dos mais disputados pelas grandes editoras. Traduz inglês, francês, espanhol, italiano. Então viaja em muitos assuntos. Mas acredito que o fato de ser ligado umbilicalmente à vida o leve a se interessar por tudo. A viver tudo. De verdade.

Uma vez, há muitos anos, fui visitá-lo. Ele descansava de um roteiro d’*O Guarani* que estava escrevendo. Descansava fazendo uma linda e grande cortina de cro-

79. Gabriela Rabelo é atriz, dramaturga, diretora, professora. Fez o curso de formação de atores da EAD. É doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP. Como atriz foi premiada com o Molière, Mambembe, APCA e outros. E, como dramaturga, Mambembe, APCA, Luso-Brasileiro de Dramaturgia, tendo sido a primeira mulher a receber este prêmio. Ministrou aulas, como professora convidada, na USP, Unicamp, Universidade São Judas (pós-graduação *latu sensu*) e Faculdade Mozarteum.

chê, com linha fina. Quem faz crochê sabe o que isto significa. Me fez pensar em Jung: “[...] fazer as coisas simples torna as coisas simples”, afirmava o psicanalista quando ia para sua casa de campo onde trabalhava nas coisas mais rudimentares.

Em teatro traduziu, de forma primorosa, Shakespeare, Molière, Goldoni, Lorca, entre outros autores. Todo ator ou atriz se delicia em fazer um texto traduzido por ele, de tal forma ele mantém a obra original transportando-a, orgânica e poeticamente, para nosso idioma.

Muito jovem, foi com sua escola aos Estados Unidos. Entre os lugares a serem visitados, havia um prédio da ONU. Como parte da visita, alguns estudantes fizeram tradução simultânea de algumas falas para entenderem o funcionamento das reuniões naquela instituição. José Rubens foi tão bom na sua “brincadeira” que recebeu convite para ficar por lá. Os deuses do teatro o inspiraram a dizer não. Para sorte nossa e dele.

Trabalhar com José Rubens é uma delícia. Todo mundo que participa do trabalho tem que ficar antenado, porque o caminhar dele é feito por afirmações – é sua forma de provocar a ele mesmo e a quem o ouve ou participa da aventura. São afirmações categóricas no tom e flexíveis no conteúdo. Cabem contestações. Que, por vezes, o fazem mudar de ponto de vista. Não que o anterior tenha sido jogado fora. Na verdade, ele se amplia e permite, ao José Rubens e a todos os que estão com ele, ver mais. Discussões são bem-vindas. Muitas vezes acaloradas. No limite da sensatez e inteligência ativa.

O conhecimento enciclopédico não pesa e não intimidada. É tão incorporado nele que dá a impressão de ser bem comum.

Parte da obra desta pessoa maravilhosa, instigante e instigadora, pode ser conhecida no seu site: <http://joserubenssiqueira.com.br> (acesso em: 7 fev. 24). Sugiro que o visitem. Nele se pode assistir a uma série de desenhos animados feitos em sua juventude, quando ainda não existia computador. Era tudo desenhado à mão mesmo. São obras que representaram o Brasil em vários festivais internacionais e que deram muitos prêmios ao José Rubens. Poderão ler alguns de seus roteiros para filmes e muitas das peças que traduziu e escreveu – e que também lhe deram prêmios.

Enfim, é possível, pelo site, desfrutar de parte da obra deste grande artista – obra que, felizmente, continua sendo gestada. Há sempre inquietações novas tomando forma na mão deste homem tão singular.

No site não aparecem seus maiores orgulhos e felicidades: na maturidade José Rubens conheceu Lúcia Merlino, parceria fecunda, sob todos os aspectos, e que lhes deu mais dois filhos: Marina e Artur, todos artistas. Todos os filhos, ótimas pessoas.

LINA BO BARDI, APPIA E A ARQUITETURA, por Rogério Marcondes Machado⁸⁰.

A diversidade da produção artística e textual de Lina Bo Bardi (1914-1992) favorece o restabelecimento dos elos entre os campos da arquitetura e do teatro. Nesse texto procuro investigar um desses elos, apresentando as pistas que interligam as propostas do encenador suíço Adolphe Appia (1862-1928) com algumas das produções ambientais concebidas por Lina.

A primeira pista está na exposição *Bahia no Ibirapuera* (1959), organizada por Martins Gonçalves e cenografada por Lina. Esse evento apresentava objetos e

80. Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

imagens da cultura popular baiana. No catálogo, os organizadores escrevem “[...] procuramos ter em mira todo fato ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia” (Ferraz, 1993, p. 134). A exposição foi montada sob a marquise do Parque do Ibirapuera, em frente ao prédio onde ocorria a V Bienal de São Paulo. Para Lina, a proximidade entre essas exposições explicitava o contraste entre duas posturas artísticas: uma, representada pela Bienal, resultava em uma arte elitizada, segmentada, que endossava valores cristalizados; e a outra, representada pela exposição *Bahia*, revelava uma expressão estética original, embrenhada com a vida, que surgia de modo coletivo e que indicava o começo de uma “nova era” e, dirigindo-se a nós, ela e Gonçalves escrevem no catálogo: “[...] nas palavras de Appia: ‘sejamos artistas, nós podemos’” (Lima, 2021, p. 228).

É possível que Lina tenha retirado essa ideia de um texto que Appia escreveu em 1920 intitulado *L’Art Est une Attitude* (Appia, 1958)⁸¹, em que propõe uma nova conduta artística, desvinculada da ideia de gênio individual e que seja “[...] um bem coletivo da nossa humanidade” (Appia, 1958, p. 6). Ele afirma que a arte que encontramos “[...] nos museus, nas salas de concerto e bibliotecas” perdeu vitalidade, está ultrapassada porque o papel de espectador passivo diante de uma obra de arte “começa a nos repugnar” e, ao fim do texto, preconiza por um “[...] tempo em que seremos artistas – artistas vivos, porque queríamos ser. Esse tempo eu evoco, aqui, com todos os meus desejos” (Appia, 1958, p. 7).

A segunda pista que Lina nos oferece do seu interesse pelas ideias de Appia é quando, em 1967, ela apresenta seu projeto do Masp. Em uma das suas anotações pessoais, escreve que procurou realizar “uma arquitetura simples” que “[...] pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de ‘monumental’, isto é, o sentido do ‘coletivo, da ‘Dignidade cívica’” (Lima, 1993, p. 100). Em outro texto (Bardi, 2009) ela escreve que monumental não é questão de tamanho “[...] é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva” e que essa ideia de monumental até pode ser “esnobada” pelos países europeus, que baseiam seu futuro político “num individualismo falsamente democrático”, mas que pode ser “poderosa” num país como o Brasil “[...] cuja futura democracia será construída sobre outras bases” (Bardi, 2009, p. 126). Em resumo, para Lina, o caráter monumental de um edifício não é definido pelo seu tamanho, mas pela sua capacidade de impulsionar ações coletivas, cívicas e democráticas⁸². Nesse mesmo texto ela registra que desejava ver implantado, nos andares inferiores do Masp, um “teatro popular” mas, por imposição da prefeitura, teve que projetar um “[...] grande Salão Cívico, sede de reuniões públicas e políticas” (Bardi, 2009, p. 125). Apesar de Lina mostrar-se contrariada, pode-se observar que um saguão cívico não se opõe à sua visão do que seria monumentalidade.

Esse mesmo sentido de monumentalidade encontramos em outro texto de Appia, escrito em 1922, intitulado *Monumentalité* (1958). No texto ele propõe

81. Esse texto foi publicado numa revista, naquele momento, notória, a *Aujourd’hui Art et Architecture*, em um número especial cujo tema era: *50 ans de recherches dans le spectacle: textes et documents réunis par Jacques Polier*.

82. Lima (2021) aponta que Lina estava preocupada com a recepção que aquela estrutura ousada e volumosa teria no campo da arquitetura, especialmente porque, apesar de ter sido concebida num momento democrático, a obra, financiada com recursos públicos, estava sendo inaugurada em um momento em que a ditadura se tornava mais opressora.

o projeto de um novo tipo de edifício, que chama de “teatro popular”, onde o “[...] arquiteto deve colaborar com o ator, o dramaturgo, o diretor e o público de modo a favorecer, entre eles, a maior proximidade possível” (Appia, 1958, p.7). Appia afirma que a monumentalidade desse edifício reside na sua capacidade de “[...] prever, mas sem revelar, a ocasional fusão dos atores e espectadores numa ação coletiva” de “[...] preparar esse magnífico futuro por disposições que estimulem a atividade do público” (Appia, 1958, p. 7). Appia, em 1910, teve oportunidade de concretizar essas ideias na nova sede da Escola Dalcroze, construída na cidade de Hellerau, na Alemanha. Naquele edifício foi implantado um grande salão de apresentações, onde o público e os artistas compartilhavam o mesmo espaço porque não havia boca de cena. Para aquele espaço, Appia propõe uma cenografia desprovida de qualquer ornamento, composta de módulos de escadaria, rampas e plataformas. A iluminação que ele propôs criava uma ambientação nova, era clara, difusa e abrangia uniformemente todo o ambiente, uma vez que o forro e todas as paredes do salão foram cobertas com tecidos brancos translúcidos. Essas foram as “disposições” cenográfico-arquitetônicas criada por Appia para favorecer o surgimento de uma coletividade sem hierarquias, banhada por uma luz suave e onde todos (atores e espectadores) teriam a mesma atitude perante a arte⁸³.

Alguns desses recursos concebidos por Appia podem ser encontrar nas obras de Lina aqui mencionadas. Na exposição *Bahia* o forro é composto de um tecido translúcido bem esticado, que esconde as luminárias do

teto, propiciando, em todo o ambiente expositivo, uma luz difusa e uniforme como em Hellerau. No auditório do Masp a aproximação entre palco e plateia é garantida por uma larga escadaria, muito ao estilo de Appia. Mais reveladores da influência de Appia são os planos escalonados que Lina implantou ao longo das paredes laterais da sala. Essas sequências de planos possuem um significado flutuante: podem ser descritas como palcos secundários ou como uma arquibancada complementar, ampliando a área dos espectadores⁸⁴. Tal como desejava Appia, as “disposições” desses elementos arquitetônicos favorecem a integração social e artística entre todos os que participam de um espetáculo. Sobre esse auditório cabe uma observação importante: Lina, numa anotação pessoal, escreve que deseja “[...] propor um teatro despido, quase a ‘granja’ preconizada por Antonin Artaud” (Ferraz, 1993, p.102) na versão que Lina publicou (Bar-di, 2009) há um recuo, ela faz menção a Artaud, mas não o associa ao projeto do auditório. Tanto Appia quanto Artaud propõem que o público e os intérpretes fiquem reunidos num mesmo ambiente; Artaud sugere que os espectadores fiquem sentados em cadeiras móveis colocadas no centro de um “hangar ou um celeiro qualquer” (Artaud, 1984, p. 123), como aparece, por exemplo, nos croquis iniciais que Lina fez para a reforma do Teatro Oficina. Nesse lugar teatral concebido por Artaud, o espetáculo envolveria os espectadores com “[...] gritos, lamentações, aparições, surpresas, efeitos de teatro de todo tipo” (Artaud, 1984, p.119), exemplo disso pode ser observado na proposta cenográfica que Lina desenvolveu para a montagem de *Na Selva das Ci-*

83. Outra convergência entres os textos de Appia e Lina é que ambos fazem referência positiva ao Parthenon como exemplo de monumentalidade. Appia escreveu: “O Parthenon não é bonito, é vivo; e a vida requer um título descritivo” (1994, p. 283). Lina, por sua vez, escreve: “[...] o Parthenon é monumental embora sua escala seja a mais reduzida” (Bar-di, 2009, p. 126).

84. Sobre essa associação entre o auditório do Masp e as propostas de Appia ver Rechtes, 2010.

dades (1969). A concepção de Appia, por outro lado, é mais estável: o coletivo que ele almeja criar é utópico, fraternal, desprovido de conflitos e se movimentaria fluidamente por uma paisagem sólida e perene, como se observa na sua série de desenhos intitulada *Espaços Rítmicos*, e são essas características que se sobressaem nos volumes feitos em concreto armado que Lina concebeu para o auditório do Masp⁸⁵.

A teatralidade de Lina é variada e cambiante. Vale observar que o Masp, apesar de ter sido inaugurado em 1969, não reflete os pensamentos contemporâneos de Lina, pois o projeto foi iniciado em 1957, quando as reflexões de Lina orbitavam mais próximas dos fundamentos da arquitetura modernista, alinhados com as propostas de Appia⁸⁶. Ao final da década de 1960, Lina já havia reajustado a sua rota e as ideias de Bertolt Brecht ganham importância, gerando, nas criações de Lina, novas teatralidades.

Referências bibliográficas utilizadas no texto

- APPIA, Adolphe. **Aujourd'hui Art et Architecture: 50 Ans de Recherches dans le Spectacle: Textes et Documents** Réunis par Jacques Polieri. Paris, n.17, p.6-7, maio 1958.
- APPIA, Adolphe. Monumentality. In: BEACHAM, Richard. **Adolphe Appia Artist and Visionary of Modern Theatre**. Philadelphia: Harwood, 1994.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARDI, Lina Bo. O Novo Trianon, 1957/1967. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). **Lina por Escrito 1943-1991**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 122-130.

FERRAZ, Marcelo (coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

LIMA, Zeuler R. **Lina Bo Bardi: o que Eu Queria Era História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MACHADO, Rogerio M. A FAU-USP como Cenário – de Appia a Artigas, a Espacialidade do Teatro Simbolista no Modernismo Arquitetônico. In: **Arq.Urb**, São Paulo, n. 21, p.127-146. jan-abr 2018. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89>. Acesso em: 11 jan. 2024.

RECHES, Magdalena. Dos Escaleras y un Teatro, 3 Espacios Rítmicos. In: **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 122.02, Vitruvius, jul. 2010. Disponível em:

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3449>. Acesso em: 11 jan. 2024.

LINO ROJAS: UM CHAMADO, por Adriano Mauriz⁸⁷.

Em 1989, vi passar pelas ruas de São Miguel Paulista um fusca com alto-falantes que anunciavam a inauguração da Oficina Cultural Luiz Gonzaga. Eu era um menino e esse foi o primeiro espaço cultural do bairro que conheci. Inclusive, naquela época, era o único equipamento cultural de que dispúnhamos. Recordo-me ser aquela a

85. Em 1989 Lina esboçou um projeto chamado *Teatro de Ruínas*, cuja espacialidade se assemelha àquela que se observa nas paisagens criadas por Appia em *Espaços Rítmicos*. Lina, numa fazenda em Campinas-SP, propôs a construção de uma arquibancada em frente aos alicerces de uma construção colonial em ruínas, cujo aspecto era semelhante à de um sítio arqueológico. As ruínas seriam como um cenário fixo, eternizado, que poderia ser ativado pela movimentação de pessoas. Esse encanto pela ruína pode ser também associado às ideias de John Ruskin (1819-1900), outra referência importante para Lina.

86. Sobre as relações entre a espacialidade do teatro simbolista e a arquitetura moderna ver Machado, 2018.

87. Adriano Mauriz é ator, diretor e palhaço.

oportunidade que mais queria: um lugar para fazer teatro! Imediatamente, corri para lá e soube das oficinas de iniciação ao teatro que integravam o projeto Semear Asas, idealizado por Lino Rojas e ministrado por ele e assistentes como Mariza Pinto e Jaime Kuk. Foi então que, através da janela da casa adaptada como oficina cultural, avistei aquele homem pela primeira vez. Uma figura rara. Peruano com traços indígenas, rosto redondo e bigodão. Via e ouvia um homem que falava um “portunhol” arrastado do qual pouco se entendia, mas eu captava o seu chamado sem pensar. Afinal, era minha oportunidade de fazer teatro. Lá encontrei outros jovens, outras “pombas” que também queriam voar. “Camiñando por el espacio!”. Assim começamos a nossa jornada na arte pelas mãos de Lino Rojas.

A relação de Lino com as Pombas durou dezesseis intensos anos. Ele foi diretor do grupo e também mestre-amigo, que atravessava nossas vidas para além do universo da arte. Foram tempos de aprendizagens e trocas, nas práticas e pensamentos, nos formando como pessoas, cidadãos e artistas. Com ele percebemos que a vida e a arte, por vezes, se entrelaçam. Infelizmente, sua passagem foi rápida. Lino faleceu em 2005, aos 62 anos, vítima de um latrocínio em São Paulo, cidade que amava e que adotou para viver desde a década de 1970. Estava em pleno vigor criativo. Havia recém encontrado um galpão abandonado em Cidade Tiradentes, onde fez seu ninho de utopia junto às Pombas. “Aqui é um chamado!”, disse Lino, ao ver pela primeira vez a área de 1.600 m² em ruínas (é isso mesmo: mil e seiscentos metros quadrados). “Se colocarmos um sino nessa porta, a comunidade vai chegar para ver o teatro”. Essa frase relembra o diálogo de uma de suas peças, *Os Tronconenses*, a primeira que montou no nosso grupo (o Pombas Urbanas) e na qual a personagem, a Louca, dialoga com o Menino:

Louca: Esse sino não toca?

Menino: Um dia ele vai tocar.

Louca: E até lá?

Menino: Até lá? Vem...vem...vem...

Cidade Tiradentes, que fica no extremo da Zona Leste da cidade de São Paulo é a maior concentração de conjunto habitacional da América Latina. No bairro, Lino vislumbrou a possibilidade de seguir com os ideais que se iniciaram em Lima, no Peru, sua terra natal: fazer um teatro engajado com a vida!

Lino vem de Lima para São Paulo em meados da década de 1970, em consequência de um autoexílio da ditadura instaurada em seu país. Ele carregava em sua bagagem a vivência como ator de teatro formado no Instituto Nacional de Arte Dramática de Lima (In-sad), onde conviveu com os diretores Mário Delgado, do Grupo de Teatro Cuatrotablas, e Miguel Rubio, do Grupo Cultural Yuyachicani. Na escola e em suas viagens pela América Latina, teve contato com mestres como Atahualpa del Cioppo, diretor do grupo uruguaio El Galpón; os artistas Julian Beck e Judith Malina, fundadores do coletivo estadunidense Living Theatre; e até mesmo com o poeta chileno Pablo Neruda.

Além dessa formação artística, ainda em Lima, ele vivia na prática a experiência fundamental de integrar o Cuyac – Cultura e Rebelião (*cuyac*, palavra de origem quéchua que significa “aquele que ama”). Trata-se de um grupo político-cultural que acreditava na transformação social a partir da arte. Como militante, fazendo teatro e programando exposições de filmes seguidos de debates com a população empobrecida, ele se aproximou de comunidades, sindicatos e trabalhadores das minas de carvão. Lino dizia: “Eu sou pedra. Carrego raízes incaicas de 3 mil anos”. Seu olhar sempre esteve vinculado à cultura popular e às suas raízes étnicas.

Lino se considerava um ator, mas o teatro o levou a ser diretor teatral, dramaturgo e, acima de tudo, um homem que se dedicava ao fazer coletivo. Escrevia poemas que chamava de “elefantes” e com o Pombas Urbanas criou cerca de dez espetáculos teatrais de forma coletiva, respeitando a poética de atrizes e atores. Além disso, seus textos eram carregados de imagens e poéticas de sua infância marcada pela tuberculose, a solidão gerada pelo isolamento, porém um período pontuado por muita criatividade e frescor imaginário. Utilizou em suas peças teatrais personagens ou figuras dessa memória, como sua prima, o Gravatinha e o Galo Cego.

Chegando ao Brasil, Lino se vinculou ao Teatro Universitário na Universidade de São Paulo, onde montou o espetáculo *Contratanto*, criação coletiva do grupo argentino Libre Teatro Libre, de Córdoba. Na universidade, colabora também com o Grupo Treta no Teatro, com o qual monta a peça *Érase una Vez un Rey*, baseada na criação coletiva do grupo chileno Teatro Aleph. Na sequência, carrega sua experiência com o Teatro Comunitário para um projeto junto à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e finalmente chega ao bairro de São Miguel Paulista, onde, em 1989, funda o Grupo Pombas Urbanas.

Em uma de suas reflexões Lino aponta:

Pombas Urbanas, o grupo de teatro: uma pesquisa do homem e seu meio. Onde “viver” e “sobreviver” são coisas bem diferentes. O que temos em comum com as Pombas? O voo! Acreditamos no ser humano capaz de questionar-se, depurar-se, encontrar sua essência, seu ser, criar asas e voar. Somos jovens trabalhando para que o mundo, nosso amigo, não nos assista alheio nessa procura pela vida.

Lino se aprofunda, com esses jovens que compunham o grupo, em uma pesquisa de formação de atri-

zes e atores, linguagem e dramaturgia de uma maneira orgânica, levando em conta a bagagem cultural que os jovens traziam em sua essência, em sua cultura, para a partir daí fazer teatro.

Não sou contra o teatro clássico. O que penso da pesquisa moderna deve alicerçar-se sobre esses precursores para ser realmente moderna, para aproximar-se do ser humano que reivindique sua realidade, sua liberdade, sua pessoa, seu ser, com a força que lhes fornecem todos esses autores. Só dessa forma são necessários, inclusive porque não existe outra forma de manter suas ideias vivas.

Lino constrói vários legados e contribuições para a cultura e o teatro, assim como o Centro Cultural Arte em Construção (CCAC), sede do Pombas Urbanas, em Cidade Tiradentes, um lugar para fazer arte, fazer teatro; é um dos fundadores da Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad, que agrega vários grupos de Teatro Comunitário na nossa região e no Caribe. No ano de 2005, recebe de forma póstuma, do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e do ministro da Cultura, Gilberto Gil, a Ordem do Mérito Cultural. E em 2006 é homenageado pelo Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR-SP) com a Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas, que carrega uma importante diretriz defendida pelo artista que lhe dá nome: a descentralização e popularização do teatro! Além de ter arregaçado seu coração para tocar, com seu teatro popular, comunitário, a sensibilidade de milhares de pessoas, participantes de suas oficinas, públicos de seus espetáculos, por meio de cursos, palestras e convívio, referendando uma de suas frases-chave: “O que eu sei fazer é juntar as pessoas”.

Certa vez, Lino é indagado por seu filho sobre os jovens do Grupo Pombas Urbanas seguirem tanto os passos do pai. O adolescente sugere se não seria melhor

deixar que esses jovens seguissem seus próprios caminhos. Ao que Lino responde: “Você não entendeu. Não são eles que estão me seguindo. Sou eu quem estou seguindo esses jovens. Porque o meu caminho é redondo. Redondo como o mundo”.

LUÍS ANTÔNIO MARTINEZ CORRÊA

A história de existir determinado DNA que promoveria em família certo talento é bastante impressionista e problemática. Entretanto, a família Martinez Corrêa (com seis irmãos no total), gerou alguns rebentos especiais: uma das meninas foi a professora e pesquisadora Anna Maria Martinez Corrêa e os artistas, principalmente diretores: José Celso (conhecido como Zé Celso) e Luís Antônio.

Luís Antônio foi barbaramente assassinado aos 37 anos (em 23 de dezembro de 1987), não teve a oportunidade de viver muito tempo... Entretanto, seguindo pelos mesmos caminhos do irmão mais velho, dirigiu alguns espetáculos. Logo no início de seu processo de trabalho, depois de ser assistente de direção em dois importantes espetáculos do Oficina, o artista participou do Grupo Pão e Circo e dirigiu *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Bertolt Brecht (por quem era “apaixonado”); posteriormente, entre o Rio de Janeiro e São Paulo, dirigiu: *Ópera do Malandro* (1978-79); *O Percevejo* (1983); *Theatro Musical Brasileiro 1 e 2*: 1914-1945.

Em *O Percevejo*, a obra colige as influências do circo e da utilização de alguns expedientes ressignificados por Vsevolod Meyerhold. Assisti ao espetáculo no teatro do Sesc Pompeia e fiquei completamente arrebatado. Era absolutamente possível perceber na obra influências das formas populares de cultura. Espetáculo de caixa, mas de uma

teatralidade expandida absolutamente significativa. Texto, direção, interpretação (com destaque para Maria Alice Vergueiro e Cacá Rosset), músicas de Caetano Veloso (*Terra e O Amor*, a partir de poema de Vladimir Maiakovski).

Como ator, e no sentido absolutamente positivo, Luís Antônio era muito brejeiro. Tinha um repertório de expressões muito interessantes e envolventes. Penso que ele sabia levar o foco para si, como decorrência de um carisma muito interessante e, de certa forma, penso, familiar.

Assim como o irmão, mas sem as inserções absolutamente porosas, decorrentes de alguns expedientes mais ritualísticos, Luís Antônio fazia seus espetáculos em caixa, mas em permanente processo de transbordamento. O diretor parecia ter um gosto pelas formas populares musicais. O teatro épico e a revista se caracterizaram em buscas e procedimentos estéticos metodológicos para a criação de seus espetáculos. Além disso, em seus espetáculos era possível perceber, também, o uso de vários expedientes e experimentos populares da vanguarda russo-soviética (principalmente as figuras e maestrias da linguagem circense).

LUIS CARLOS MOREIRA

O Engenho Teatral não se veste com os termos “político”, “popular” ou “revolucionário”, pois são problemáticos. Também não busca uma poética definitiva. Faz experiências, a cada momento busca uma forma de compartilhar com o público uma maneira que se contraponha à cultura dominante de ver, sentir, pensar, viver e representar o mundo.

Luiz Carlos Moreira (em entrevista)⁸⁸.

88. Confrontar a entrevista aos professores Angelo Mendes Corrêa e Itamar Santos. *Luiz Carlos Moreira: o Teatro como Contraponto à Cultura Dominante*, disponível em: <https://bomdia.eu/luiz-carlos-moreira-o-teatro-como-contraponto-a-cultura-dominante/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Luiz Carlos Moreira, assim como outras e outros que formam um pequeno, entretanto significativo, coletivo, caracteriza-se, adotando uma ponderação brechtiana, em um artista e militante imprescindível. Nele, o ético, o estético e o militante sempre se fizeram presentes! Ele é filho da cidade chamada Penápolis, no interior paulista. Moreira (como é chamado pela totalidade das gentes), inicia-se no teatro amador, ainda em sua cidade (dos 4 aos 11 anos), e, em São Paulo, participou de grupo de teatro do Colégio Alexandre de Gusmão, no Ipiranga (durante o Ensino Médio). Dentre outros cursos, formou-se em Direção Teatral na Escola de Comunicações e Artes, na USP, instituição na qual suas ideias já politizadas e antiburguesas teve muita oposição por parte do corpo docente.

Em meu projeto de doutoramento, tomando como objeto a produção teatral adulta apresentada na cidade de São Paulo na década de 1980, desenvolvi uma reflexão para me contrapor à “verdade” apresentada por críticos acadêmicos, aqueles da grande imprensa, alguns profissionais de universidades, segundo a qual os anos 1980 teriam, teatralmente, feito parte de uma “década perdida”. Para demonstrar minha tese, além de todas as evidências apresentadas no sentido de contrapor-me àquelas afirmações absurdas, desenvolvi alguma reflexão sobre dois grupos, tentando legitimar a existência de coletivos que se colocaram em luta estética e militante contra a ditadura civil-militar, o sistema capitalista e a transformação de tudo em produto e mercadoria: o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) e o Apoená, posteriormente Engenho Teatral.

Em 1979 existia o Apoená e o Grupo Engenho de Arte que, posteriormente, se uniram, criando o Engenho Teatral. Para demonstrar a tendenciosidade das “gentes ditas especialistas” (que no fundo lamentavam a politização do teatro...), a fusão prosperou, e o Engenho e suas obras resistem, promovendo a junção do crítico e do belo, até a atualidade. Com relação à tese mencionada, além de coligir oito diferentes fontes documentais, no sentido de apontar toda a produção da década (que foi possível encontrar fontes e entrevistas), entrevistei, também, o artista e sua companheira (na vida e na cena) e grande atriz Iraci Tomiatto. Foram muitas horas de conversa e conhecimento de uma conduta exemplar. Pois mais de uma vez ouvi, por parte de gente “fazedora de opinião”: “Nunca assisti nada montado por Moreira e não tenho interesse!”.

À semelhança do Núcleo de Teatro Independente, entre 1993 e 2004, cumprindo com uma determinação de ordem (ou militância e natureza) políticas, e depois de construir um teatro móvel⁸⁹, o coletivo, que percorreu as quatro regiões de São Paulo, fixa-se, em 2004, em um terreno público, na Rua Monte Serrat, 120 (ao lado da estação Carrão do metrô), bairro da Zona Leste da capital paulistana.

Aliás, além de todas as obras montadas pelo Apoená/Engenho terem sido rigorosamente épicas: *Mãos Sujas de Terra* (1979/1980); *A Ferro e Fogo* (1981); *Eldorado* (1985); *Curto-circuito* (1986/1988; 1995); o infantil *Sonho Doce* (1993-96); *Nós, os Aversos* (2002); *Histórias que à História não Contam* (2003/2004); *Outro\$ Quinhentos* (2007); *Em Pedacos* (2005); *Opereta de Botequim* (2014); *Canção Indigesta* (2019).

89. Teatro cujo projeto foi totalmente criado por Luiz Carlos Moreira. Originalmente, a área compreendia 23 m de diâmetro (mas se ampliou para 26 m), em forma de arena parcial, com 200 lugares. O palco em forma de arena de três faces, coxias, camarim, banheiros para público, elenco e funcionários, oficina de adereços, cabine técnica, salas de espera, sustenta-se sobre 14 arcos de ferro com o vão interno totalmente livre de colunas. Está equipado com som, luz e projeção. Embora o Grupo tenha surgido em 1979, só em 1993 lançou-se em um mergulho, definitivo, pela/na chamada periferia da capital paulista.

Por que Luiz Carlos Moreira foi inserido neste primeiro bloco, tendo em vista que toda a sua obra sempre transitou com os expedientes do épico? Trata-se de uma pessoa e artista dos processos de luta! Assim como César Vieira do TUOV, que sempre participou de passeatas, encontros da categoria, dos processos de greves (para advogar), manifestações políticas (de todas as defesas por liberdades democráticas), Luiz Carlos Moreira – apesar de “odiado” por alguns – é bastante reconhecido por seu trabalho militante. O diretor sempre esteve em processos de luta e de ação que vislumbassem a defesa de manifestações artísticas que combatessem o teatro-mercadoria. Ajudou a fundar a Cooperativa Paulista de Teatro em 1979; participou do projeto Arte Contra a Barbárie e foi um dos propositores do projeto de lei de fomento à atividade teatral da cidade, que foi aprovada em 2001.

A partir de *Curto-circuito* conheci o coletivo; com relação a *Nós, os Avessos*, em razão de o elenco, em uma sessão de domingo, no Teatro João Caetano, ter se negado a apresentar o espetáculo para as menos de 20 pessoas (éramos 17! a esperar para assistir). Nesse particular, e nitidamente constrangido com a deliberação coletiva, quem anunciou o cancelamento de apresentação da obra foi o próprio diretor.

MARIA HELENA LOPES

Até determinado momento histórico, raros tendiam a ser os nomes femininos a dirigir espetáculos. Quem estuda e conhece teatro sabe que as mulheres, até o sé-

culo XVII, estavam proibidas, nas formas hegemônicas (desde a Antiguidade clássica grega), de se apresentarem como atrizes. Maria Helena Lopes, vinda de Porto Alegre, com conjunto significativo de criações na capital gaúcha (sendo responsável por alguns roteiros teatrais e sempre pela direção), aportou com espetáculos em Sampa que foram bastante elogiados. *Os Reis Vagabundos* (1983) foi apresentado em São Paulo a convite do 1º Festival Internacional das Mulheres nas Artes, coordenado por Ruth Escobar. O espetáculo foi apresentado sem texto e seu impacto deveu-se a um cuidadoso trabalho de ações físicas, e na relação dos palhaços da obra com objetos e entre si; *Crônica da Cidade Pequena* (1985); *Império da Cobiça* (1987), ambos os espetáculos foram apresentados no Teatro Anchieta, do Sesc Vila Nova, pelo Grupo Tear, de Porto Alegre.

A inserção aqui do nome de Maria Helena Lopes ocorre pelo mérito de suas criações, assim como pelo reconhecimento de público e crítica; pelo fato de a encenadora, do ponto de vista estético, transitar com vários dos expedientes do teatro épico, em uma perspectiva, me parece, bastante latino-americana. Além disso, apesar de as obras aqui relacionadas terem sido poucas, é bastante difícil encontrar materiais a seu respeito.

MARIÂNGELA ALVES DE LIMA⁹⁰

Nascida na cidade de São Paulo, mas, como ela mesma afirma, tendo vivido muito tempo na cidade paulista de Piracicaba, de certa forma, a cidade e o interior possivelmente convivem em seu comportamento.

90. Em razão de se caracterizar em material excelente, basicamente a fonte aqui utilizada corresponde à transcrição de uma longa entrevista que Mariângela concedeu para a publicação do *Anuário de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo – 2004* (2005). Da entrevistas participaram: Adriana Chung, Airton Dantas, Alexandre Brasil, Kleber Montanheiro, Claudia Zuccherato e Cecília Godoy. Como entrevistadores/as: Alexandre Mate, Iná Camargo Costa, José Fernando Peixoto de Azevedo, Maria Thereza Vargas e Rosi Campos.

Desse modo, parte do Ensino Fundamental e o Ensino Médio (antigo Clássico⁹¹) foram cursadas na cidade de Piracicaba. Portanto, o processo de formação da futura e respeitadíssima crítica teatral ocorreu com intenso processo de leitura de romances literários, em razão de Piracicaba não contar com obras teatrais para serem assistidas por sua população. Em entrevista para o *Anuário de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo de 2004* (2005), sobre as matérias cursadas no Clássico, afirma Mariângela:

[...] Vim de uma escola cujo sistema era positivista. Marchas militares pela cidade, castigo na porta da diretoria, educação absolutamente conteuística, poucas especulações e originalidade. Havia um ou outro professor entusiasmado que despertava curiosidade e com o qual era possível aprender. Um desses professores foi o de literatura francesa. Com ele liamos pequenos trechos de autores clássicos até, no final do curso, sermos capazes de ler uma peça inteira. Também lemos trechos das obras de Shakespeare nas aulas de literatura inglesa. Geralmente, em antologias [...]. O teatro era compreendido como literatura dramática clássica, ou seja, herança cultural de um passado extinto. Acho que não tínhamos noção de que aquilo poderia ser representado por atores.

Em tese, naquela cidade do interior paulista não havia teatro, então, o contato de Mariângela com a linguagem ocorreu durante os períodos de férias que ela

passava na capital paulista. Em algumas dessas oportunidades, ela conseguiu assistir a alguns espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), já em sua fase final. Em 1967, Mariângela vem para São Paulo com o intuito de fazer faculdade.

Em razão de ser curiosa e leitora voraz, ao ganhar o livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, ela afirma ter lido a obra antes mesmo de saber o que era teatro. Aprovada na Escola de Comunicações e Artes da USP, em Jornalismo, e morando na capital paulista, mesmo sob feroz ditadura, Mariângela, como ela mesma afirma, teve oportunidade de assistir a muitos e interessantes espetáculos e filmes. Em razão da efervescência cultural da pauliceia desvairada, e pela possibilidade de trabalhar com a crítica, em determinado momento de sua formação universitária, migra de curso e bandeia-se para a linguagem teatral. No Departamento de Artes Cênicas, Mariângela teve aula com Alfredo Mesquita, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Jacó Guinsburg, Jorge Andrade, Miroel Silveira, Renata Pallottini, Sábato Magaldi... ou seja, basicamente, um processo de formação muito orientado pelo esteticismo francês. Na matéria de Estética, por exemplo, ministrada por Jacó Guinsburg, bastante vocacionada para as obras da contemporaneidade, as indicações do professor eram feitas independentemente de saber que idiomas a estudentada conhecia. O curso de Crítica durava três anos. A “turma” de que Mariângela fez parte foi formada por duas estudantes, Mariângela Alves de Lima e Maria Lúcia Levy, que depois de casada ficou

91. Até antes das reformas educacionais decorrentes da ditadura civil-militar brasileira, o Ensino Médio dividia-se em Clássico (para a estudentada interessada a cursar faculdade de humanas), Científico (para a estudentada interessada em cursar exatas ou biológicas) e Normal (que se caracterizava em curso de formação para estudantes com interesse em ingressar na profissão docente, normalmente da primeira à quarta séries do Ensino Fundamental). Em sendo a ênfase do curso voltada para o pensamento e a cultura, naquele período histórico, estudava-se Inglês, Francês, Grego, Latim e História da Literatura.

conhecida como Maria Lúcia Candeias. Naquele curso, Sábato Magaldi lecionava *Crítica*. Segundo Mariângela, com as duas estudantes da turma, o professor Sábato era metódico e rigorosíssimo e analisava frase a frase das obras. O professor acompanhava as estudantes, inclusive ao assistir aos espetáculos.

Mariângela iniciou sua carreira profissional como crítica teatral no jornal *O Estado de S. Paulo*, em janeiro de 1972. Naquele veículo de imprensa, Mariângela, Ilka Marinho Zanotto e Clóvis Garcia, que começaram juntos, dividiam-se para manifestar-se com relação à produção teatral da cidade. Assim, de acordo com o relato da crítica, logo no início daquela atividade os espetáculos assistidos tinham de ser avaliados e a apreciação enviada no dia seguinte para o jornal. Desse modo, em aproximadamente 40 anos de atividades como crítica, o que fez com que suas apreensões e análises fossem respeitadas pela totalidade das gentes do teatro, Mariângela – por meio de processos de pesquisa bastante aprofundados – produziu inúmeras e importantes análises sobre aspectos diferenciados da produção teatral nacional e internacional. Desse modo, de tempos em tempos, suas análises caracterizavam-se em novas possibilidades de entender, encarar e repensar o teatro, coligindo artistas, suas obras e manifestações estéticas.

De modo permanente, por exemplo, em seu tempo de atuação como crítica do jornal, para se conseguir conversar com ela ao telefone, era preciso que a “investida” ocorresse em um pequeno intervalo de tempo pela manhã. Após o café, possivelmente durante a leitura do jornal e de outras demandas mais ordinárias. Depois do reduzido intervalo, Mariângela dirigia-se para sua sala de estudos e lá permanecia durante todo o dia, estudando, desenvolvendo pesquisas e escrevendo. Na entrevista mencionada, no *Anuário de Teatro de Grupo...* Mariângela, quanto ao ofício, aos processos

quantitativos e qualitativos e outros aspectos de seu trabalho, afirma em determinado momento que:

[...] voltando rapidamente ao início da carreira, éramos três e era o editor quem escolhia e distribuía os espetáculos de acordo com o que ele achasse mais interessante. Atualmente, a dificuldade de escolha é grande para ambos. Há muitos espetáculos e escrevo pouco. Ninguém sabe bem para onde ir. É uma biruta. O que se faz? Às vezes fico até sexta-feira sem saber para onde eu vou. Preciso escolher entre coisas que sei que são importantes e outras desconhecidas que podem vir a ser e que, por essa razão, precisam do estímulo de uma crítica. Então, de quatro críticas no passado, hoje escrevo uma ou duas por semana... Há muitos anos estreiam mais de mil espetáculos por ano nesta cidade. O Idart contabilizou esse número. Muita coisa a gente nem fica sabendo. Mais de mil espetáculos parece muito, mas é pouco para uma cidade com uma massa de 15 milhões de pessoas... Esse volume, evidentemente, traz problemas, tanto por parte daqueles que não são mencionados como por aqueles que o são. Apesar de, por temperamento, ser completamente distante do movimento teatral e não me envolver diretamente com os grupos. Às vezes, alguém reclama do que eu escrevo, acho justíssimo. Faço questão de não dar a última palavra. Se já expus uma opinião que é contrária à daquela pessoa, ela tem todo o direito de contrapor-se e fazer restrições. Não replico. [...] Quando comecei havia uma cartilha sobre o que o teatro deveria ser. Aderi a ela de todo coração porque as melhores obras a confirmavam. Hoje não tenho regras claras, embora tenha preferências. Esforço-me para distinguir o método no objeto. Como entro naquele espetáculo? Primeiro olho para ele, depois penso no que me trouxe como confirma-

ção ou novidade. Evidentemente, e até por ter estudado e assistido a muito mais espetáculos, agora tenho mais ângulos de abordagem. Digamos que agora posso escolher métodos diferentes. Tanto posso escolher métodos diferentes. Tanto posso fazer uma análise estrutural (porque é isso que o espetáculo provoca) como derivar para o campo da sociologia. E há coisas que são pura fruição estética, muito bem vindas.

Além do trabalho ligado mais especificamente à crítica, Mariângela trabalhou em uma equipe de pesquisa no Idart⁹², e naquela instituição ajudou a produzir diversos materiais documentais importantes da produção teatral, como coleta de gravações sonoras de espetáculos, fotografias de obras, entrevistas com artistas, criação de anuários de teatro, publicação de obras importantes, dentre as quais se pode destacar a organização de *Imagens do Teatro Paulista* (1985). Com Maria Thereza Vargas e outras pesquisadoras, ao longo de seus mais de quarenta surpreendentes anos de contribuição ao pensamento crítico teatral (e não apenas brasileiro), Mariângela Alves Muraro de Lima produziu o material sobre o Teatro de Arena da Cidade de São Paulo, na *Revista Dyonisos*. Ao reconhecer a importância e seriedade do trabalho da crítica-pesquisadora, muita gente tem apresentado reflexões sobre seu trabalho, Valmir Santos, por exemplo, está a escrever seu doutorado tomando a produção de Mariângela Alves de Lima como seu objeto de pesquisa e de investigação.

MARIA SÍLVIA BETTI

Fundamentalmente em Maria Sílvia Betti encontram-se presentes, de modo orgânico, a pesquisadora, a professora e a militante na área de história, cultura e dramaturgia teatral. Os Betti, até onde foi possível conhecer, vieram da cidade de Lucca (na região da Toscana). De modo sucinto, o bisavô de Maria Sílvia, que comercializava azeite e azeitona, veio ao Brasil a negócios, chegou a montar um armazém na área cerealista de São Paulo. No momento em que a família deveria voltar a Itália, o avô de Maria Sílvia não quis fazê-lo, em razão de ter se ligado ao país, sua cultura e sua gente. Maria Sílvia nasceu no tradicional bairro paulistano chamado Aclimação, seu pai era um espectador apaixonado pelo teatro, e, sempre que possível, assistia aos espetáculos em cartaz. Maria Sílvia conta que seu pai assistiu a muitos espetáculos com Dulcina de Moraes, espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. A mãe, também ligada às artes, teria acompanhado inúmeras radionovelas, apresentadas sobretudo na tradicional Rádio São Paulo. Criança, com os pais, Maria Sílvia assistiu a muitas montagens da TV de Vanguarda, TV de Comédia, apresentadas na antiga TV Tupi.

A formação universitária de Maria Sílvia (graduação e pós-graduação) foi toda desenvolvida no Departamento de Letras Modernas, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP. Em tese, a graduação da pesquisadora aconteceu durante o período de paroxismo da violência, compreendendo torturas e perseguições pelos deten-

92. Fundado em 1975, o Idart foi um Centro de Pesquisas de Arte Brasileira Contemporânea do Departamento de Informação e Documentação Artística, originalmente ligado à Secretaria Municipal de Cultura. Atualmente, o Centro chama-se Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Naquele centro de pesquisa, reunindo profissionais de diversas áreas do conhecimento, diversos e importantes trabalhos de levantamento documental, análise e publicação foram realizados. No prefácio do livro de Sílvia Fernandes: *Grupos Teatrais – Anos 70* (2000), Mariângela apresenta muitas particularidades do Centro e de suas tarefas.

tores do poder e responsáveis pela ditadura civil-militar brasileira (período que correspondeu àquele do general Emílio Garrastazu Médici). Portanto, formada, mas com alguma sensação de frustração, Maria Sílvia pensava em reinserir-se na Faculdade de Letras e estudar russo. Entretanto, ao conversar com o professor Zenir Campos Reis, este sugeriu que ela tentasse se inserir na pós-graduação. Mesmo desconhecendo os processos institucionais para isso, Maria Sílvia dirigiu-se à secretaria de pós-graduação para coletar informações e soube, pela então secretária do setor, que lhe apresentou as opções: Literatura Brasileira ou Teatro, que naquele momento era orientado pelo professor Décio de Almeida Prado. Maria Sílvia, que havia feito um curso com o professor Décio, não titubeou e inscreveu-se para participar do processo de seleção. Um dos itens solicitados no processo de seleção seria apresentar os textos publicados... Maria Sílvia não os tinha, então, resolveu levar as provas feitas durante o curso que teve com o professor (um semestre estudando as obras de Martins Pena e as de Jorge Andrade). Disse na entrevista com o professor Décio que queria estudar a produção teatral paulista da década de 1960. O professor disse a ela que um recorte seria necessário, então, Maria Sílvia, que gostava de literatura dramática e tinha um nível de politização desenvolvido, lembrou-se que em determinado dia, ao acompanhar um programa *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina (na TV Record), ouviu a música *Borandá*, de Edu Lobo e de Oduvaldo Vianna Filho. Aquela lembrança levou-a a um intenso processo de pesquisa e ao recorte para seu projeto: Oduvaldo Vianna Filho, cuja obra esteve sempre intrinsecamente ligada ao seu processo de militância.

Ao frequentar a pós-graduação, Maria Sílvia ministrava aulas de inglês na escola Centro Cultural Brasil Estados Unidos, instituição na qual a professora lecionava História, Poesia e Teatro Estadunidense. Ao lado disso, é importante saber que a única área na Faculdade de Le-

tras, naquele momento, que inseria o teatro como matéria obrigatória era a de Inglês. Portanto, tudo foi se acertando. O mestrado e o doutorado da professora tomaram aspectos importantes ligados à obra de Oduvaldo Vianna Filho. Em 2003-2004, a professora realizou um pós-doutorado na Universidade de Columbia, em Nova York.

Maria Sílvia é professora da Faculdade de Letras Modernas, cujas matérias ministradas são: Teatro norte-americano moderno e contemporâneo; Teatro brasileiro moderno e contemporâneo e Dramaturgia comparada: Brasil-Estados Unidos. Ao terminar seu doutoramento, e em várias ocasiões, Maria Sílvia tem traduzido e supervisionado traduções em coletivos teatrais paulistanos. A primeira participação ocorreu no Grupo TAPA, no projeto: Antologias de Peças em um Ato de Tennessee Williams (2011-2012), no qual participou de um processo de “mutirão” para traduzir as obras do dramaturgo. Entre outros, ligado a tal processo, Maria Sílvia escreveu: *Lirismo e Ironia: Apresentação de 27 Carros De Algodão e Outras Peças em um Ato*. No Grupo do Folias d’Arte, além de conselheira, Maria Sílvia traduziu *Otelo*, de Shakespeare.

Além de ministrar aulas no Departamento de Letras, Maria Sílvia, em determinado momento de sua trajetória acadêmica, foi professora e orientadora no programa de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes – ECA, no Departamento de Artes Cênicas. O trabalho e empenho de Maria Sílvia, tanto no que concerne a certa produção da literatura teatral em língua inglesa, como na tradução de obras absolutamente fundamentais, tem sido inestimável. Nesse particular, foi traduzido pela professora a obra *O Método Brecht*, de Frederic Jameson (1999).

Do ponto de vista de publicação podem ser dedicados, além dos livros: *Oduvaldo Vianna Filho* (1997); *Dramaturgia Comparada Estados Unidos-Brasil: Três Estudos* (2017); um conjunto significativo de análises

críticas, espalhadas por diversos materiais, tanto universitários como revistas especializadas, anais de congressos e programas de espetáculos apresentados em São Paulo. Além disso, a professora tem assessorado programas ligados à recepção crítica de espetáculos, sendo um dos mais significativos nesse particular o Formação de Público (2001-2003) e, também, alguns grupos de teatro em suas montagens, compreendendo tanto dramaturgia no idioma inglês como ligadas às produções de esquerda.

Suas orientações no processo de pós-graduação – além daquelas mais específicas ligadas às obras criadas no idioma inglês –, quando voltadas às práticas teatrais brasileiras, têm sido inestimáveis para compreensão de certos aspectos da crítica e produção teatrais, sobretudo daquelas ligadas ao teatro épico em proposição dialética (de esquerda). Aliás, é absolutamente admirável o número de orientações acadêmicas e participações em bancas de mestrado e doutorado de Maria Sílvia.

MARIA THAIS

Recusa é mais que um espetáculo. É um projeto portentoso de investigação de identidades. [...] pesquisa sobre ameríndios. O resultado amplo escapa aos sentidos numa primeira mirada. Pode provocar estranhamento pela profusão de referências de discursos que foram canibalizados durante o processo de construção da cena. Discursos jornalístico, antropológico, geopolítico e mítico. Mas aqui a lógica é outra.

Ivana Moura (*Recusa É um Ato Político*)⁹³.

Entre conversas e acordos, a mãe e o pai da professora, diretora e gestora Maria Thais resolveram batizá-la Maria Thais Lima Santos. Nascida em Piritiba, no sertão baiano, mais ao fim da Chapada Diamantina... Apesar de em sua cidade não haver tradições ligadas às “religiões ancestrais africanas”, trata-se de uma mulher arretada!! Estimada e respeitadíssima por um bom número de pessoas, mas, também, criticada por sua conduta coerente (sem fazer concessões a quaisquer privilégios de classe, com relação às questões individuais ou institucionais); indiscutível “modelo” quanto aos procedimentos de pesquisas e trabalhos de criações, a encenadora-pedagoga em densos e essenciais processos de criação tem levado aos espaços representacionais – mesmo quando, em tese, a referência não seja brasileira – obras únicas (en)cantantes com as gentes, paisagens e costumes dos “brasis” desconhecidos, desconsiderados, ancestrais... Assim, Maria Thais tem trabalhado de modo coletivo e colaborativo, com a criação de obras ousadas do ponto de vista formal, desde 1999, quando fundou a Cia. Teatro Balagan.

Os estudos da diretora-pedagoga, em qualquer área ou a partir de qualquer influência (e sua pesquisa sobre Meyerhold é respeitadíssima e referência), penso, acabam por ser canibalizados/antropofagizados aos interesses da criadora e a toda a sua cultura, rigorosamente popular e nordestina. Quanto às tradições populares que teve a oportunidade de vivenciar na infância (e fiquei bem surpreendido em saber, o pai de Maria Thais foi, na juventude, equilibrista de circo). Portanto, pode-se dizer que as tradições populares daquele pedaço do sertão foram, principalmente, o Pastoril e o Bumba meu Boi. Segundo Maria Thais, ouviu

93. Excerto disponível em: <https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/maria-thais/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

muito samba rural nas Ibejis. De diferentes e articuladas formas, as ações de Maria Thais no concernente à criação de instituições de ensino (cujo modelo de excepcionalidade pode ser apreendido na Escola Livre de Teatro de Santo André); com relação aos espetáculos por ela dirigidos, ao entrecruzar os limites entre duas realidades, a dos povos ancestrais e as incontáveis fraturas de um viver em distribuições urbanas, resultam em obras teatrais únicas na contemporaneidade. As questões ancestrais de um modo emocionante uma série de conquistas decorrentes de diversas iniciativas, com relação à linguagem teatral; ao conhecimento de povos ancestrais, sobretudo indígenas (de um modo ou de outro coligido às tradições ancestrais africanas); aos processos de formação de atores e atrizes a partir de novas proposições ético-estéticas. Então, mesmo tendo um sólido conhecimento de pesquisas e produções estético-teatrais de fora, é notória a vitória de sua gente, ou das tribos que escolheu fazer parte/estar mais próxima. Bastante próximo aos procedimentos de criação em perspectiva popular, parece não se tratar, no caso em evidência, de escolher entre uma ou outra forma (russa, francesa ou brasileira...), mas trabalhar com imbricamentos entre elas, escolher e misturá-los e fazer medrar algo sempre belo, encantador e motivador...

Muitas e significativas são as montagens criadas por Maria Thais, na condição de propositora dos temas e dos encaminhamentos criativos como diretora. Dentre as obras, podem ser destacadas: *Heliogábalos, o Anarquista Coroado* (1987), de Antonin Artaud, com direção de Maurício Abud, na qual foi assistente de direção; *Atiag* (1991); *Sacromaquia* (2000); *A Besta da Lua* (2002); *Tauromaquia* (2004); *Prometeus – a Terra do Fogo* (2011); *Západ – a Tragédia do Poder* (2007); *Recusa* (2013); *Cabras, Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam* (2016).

MARIA THEREZA VARGAS

A veteraníssima pesquisadora e pensadora inicia sua trajetória pelos meandros do teatro a partir de sua inserção, como estudante da Escola de Arte Dramática da USP (onde estudou crítica teatral), e, posteriormente, como secretária da própria Escola. Seguramente, tal emprego não se deveu a uma necessidade de natureza econômica, mas a um afeto nutrido pela instituição reiteradamente declarado. Apesar de aparentemente tímida, Maria Thereza tinha como característica uma ousadia inquieta. Em razão dessa característica e daquilo que se poderia chamar amor pela linguagem teatral, a pesquisadora participou de ações de formação e daquelas destinadas à produção de pesquisas e registros documentais, principalmente em São Paulo. Dentre tais ações, podem ser destacadas, ainda na década de 1950, a publicação do *Caderno de Teatro*, do importante grupo de teatro O Tablado (RJ); a participação no antológico Seminário de Dramaturgia do Arena (iniciado em abril de 1958); desenvolvendo suas pesquisas pessoais sobre a produção teatral paulistana, no concernente apenas às formas hegemônicas.

Na década de 1970, quando Sábato Magaldi assumiu o cargo de Secretário Municipal de Cultura da cidade de São Paulo (de abril de 1975 a julho de 1979), e a criação do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira ou Departamento de Informações e Documentação Artística (Idart), Maria Thereza foi convidada a participar como pesquisadora da equipe de teatro, onde permaneceu de 1975 até 1977. Naquele centro de pesquisa, cuja sede inicial foi na chamada Casa das Retortas (um antigo prédio do complexo do gasômetro da cidade de São Paulo, situada na antiga várzea do Tamanduateí), que foi deslocado para o Centro Cultural São Paulo, a equipe de teatro, cuja coordenação depois de algum tempo de fundação ficou a cargo de Maria Thereza (e que contou com pes-

quisadoras importantíssimas, como Mariângela Alves de Lima, Silvia Fernandes e outras), investigou e publicou importantíssimas pesquisas sobre a área: da produção hegemônica, às “malditas” e de vanguarda, certa produção de um teatro operário e anarquista, desenvolvido na capital paulistana; manifestações circenses na periferia paulistana... O Idart conseguiu publicar alguns anuários da produção teatral (inestimáveis e importantíssimos) e, mesmo sem publicar, mas organizados outros materiais e produções.

Para se ter uma apreensão da importância e grandeza do trabalho da pesquisadora, além das fontes citadas, e dentre outras pesquisas (não “ortodoxas” e ligadas apenas a uma linha/área/tendência estética) organizadas e publicadas, Maria Thereza Vargas escreveu: *Da Rua ao Palco – o Teatro da Academia de Direito de São Paulo no século XIX* (1982); com Nanci Fernandes: *Uma Atriz: Cacilda Becker* (1983); organizou, com Tânia Marcondes: *Fredi Kleemann: Foto de Cena* (1991); organizou: *Giramundo: O Percurso de uma Atriz – Myrian Muniz* (1998); em conjunto com Sábato Magaldi: *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)* (2000).

Tive a oportunidade de trabalhar em vários momentos com Maria Thereza que, sem dúvidas, se caracteriza como uma das mais importantes pesquisadoras da produção teatral paulistana, e a sua generosidade sempre foi inesquecível. Então, a organização, pesquisa e documentação de diferentes materiais tornou possível acessar produções “desinteressantes” às formas hegemônicas e facilitou a retomada de múltiplas experiências tendentes ao esquecimento.

MARIKA CASOU A DANÇA E O TEATRO NO STAGIUM, por Oswaldo Mendes⁹⁴.

A Segunda Guerra Mundial foi um divisor, também, na história da cultura brasileira. Este é um tema para outras tantas e diversas conversas, mas ele nos ajuda a pensar que não foi por acaso que ocorreram mudanças nos nossos palcos, antes, durante e depois da tragédia em que a Europa, e não só ela, mergulhou. Muitos artistas escapando sozinhos ou com suas famílias da opressão da guerra aportaram por aqui. Faço esse preâmbulo para chegar à vinda da Hungria para São Paulo da família Gidali, depois de duas semanas no Uruguai à espera da autorização para desembarcar no porto de Santos. No governo brasileiro ainda havia resistência à entrada de judeus no país.

Dois dias antes de fazer dez anos em 29 de abril de 1947, Marika (Marie) Gidali pisou no solo do Brasil.

Pisou literalmente.

O Brasil seria para sempre o seu palco preferido. Ainda que dançasse pelas Américas e pela Europa, foi nas ruas, praças, capitais, cidades ribeirinhas do São Francisco, presídios ou nas aldeias indígenas que ela encontrou a razão de dançar. A razão de criar e manter desde 1971, com o companheiro de palco e de vida Décio Otero, o Ballet Stagium. Nossa primeira companhia de dança independente, não vinculada a organismos públicos.

No começo, porém, Marika foi beneficiada por uma iniciativa pública relevante para a dança. Logo que chegou a São Paulo participou de uma audição para o corpo de baile do Teatro Municipal. Ela, que pouco antes de sair da Hungria havia sido aprovada na ópera de Budapeste, conheceu seu primeiro revés. Não desistiu.

⁹⁴. Oswaldo Mendes, ator formado pela EAD/USP, autor de teatro e jornalista, cofundador da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; autor de *Ademar Guerra, o Teatro de um Homem Só* (1997) e *Bendito Maldito, uma Biografia de Plínio Marcos* (1969).

Entregou-se às aulas e preparativos até que a prefeitura criou o Balé do 4º Centenário, para as comemorações do aniversário da cidade em janeiro de 1954. Aprovada na audição, Marika se aproximou de toda uma geração da dança que então se formava, em torno de um repertório “muito moderno, muito complexo”, nas palavras dela mesma. Observe-se que na época quem quisesse se dedicar profissionalmente à dança tinha entre raras opções os corpos de baile regulares dos teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro, principalmente. Ou então ser corista de *shows* em teatro, desfiles de moda e na então recém-criada televisão. Com o fim do Balé do 4º Centenário e depois de recusar um contrato no Municipal do Rio – “não queria virar funcionária” – Marika fez muita linha de coro (*corus line*) para cantoras nacionais e internacionais (Marlene Dietrich) e números em cinema e televisão. As aulas de dança, claro, não paravam, então com o argentino Ismael Guizer (1927-2008) e a francesa Renée Gumiel (1913-2006), que propunha já uma dança em diálogo mais direto com o teatro e a literatura.

Aos poucos o teatro aconteceu na vida de Marika.

O maestro e compositor Cláudio Petraglia sabia do seu trabalho coreográfico nos *shows* de Abelardo Figueiredo, senhor das noites paulistanas. Ao comprar os direitos do musical inglês *Oh, que Delícia de Guerra* em 1964, começou a planejar a produção do espetáculo. Chamou o então promissor diretor Ademar Guerra e sugeriu o nome de Marika Gidali para criar as coreografias. Ademar torceu o nariz para a sugestão e a própria Marika tinha dúvidas em aceitar ou não. Cláudio bateu o pé e impôs a parceria. Ainda bem. “Depois disso trabalhei mais de vinte anos com o Ademar, me dediquei ao teatro de corpo e alma, havia uma simbiose entre nós. Ninguém sabia onde começava ou terminava o trabalho de cada um”, diz Marika. Alguns desses trabalhos são memoráveis –

Marat/Sade, O Burguês Fidalgo, Hair, Missa Leiga, Revista do Henfil.

Essa simbiose a que se refere Marika se manteve na dança. Como bailarina ela vivia incertezas ainda maiores que as do teatro. No início de 1971 foi ministrar um curso de férias em Curitiba, onde reencontrou Décio Otero, bailarino que conheceu no Municipal do Rio. Eles, que não se bicavam dez anos antes, de repente se entenderam tão bem que nunca mais se separariam, no palco e na vida. De volta a São Paulo, a dupla foi contratada pelo mesmo Cláudio Petraglia, então diretor artístico da recém-criada TV Cultura, para apresentar a série de programas *Convite à Dança*.

Tudo muito bom, tudo muito bem. Mas e agora?

“A dança na vida de vocês e no Brasil só vai acontecer se criarem a sua própria companhia.” Quem disse isso foi Ademar Guerra, que, como sempre, no início ficou com um pé atrás em relação a Décio Otero para, em seguida, tornarem-se amigos e parceiros inseparáveis. Assim, em outubro de 1971 nascia o Ballet Stagium, que está aí até hoje, enfrentando a pandemia e todas as dificuldades.

Criado o Ballet Stagium, de novo a velha pergunta: e agora?

Foi a vez do ator Paulo Autran, que Marika coreografou em *O Burguês Fidalgo*, entrar em cena para sugerir. Se quiserem sobreviver saiam pelo Brasil adentro, não fiquem só em São Paulo. Lembre-se que Paulo, muito antes da televisão, promoveu a integração nacional, viajando com seus espetáculos por todos os cantos do país. Nunca precisou da televisão para se tornar um nome nacional. O Ballet Stagium fez o mesmo. E nessas viagens Marika e Décio descobriram o Brasil. Não se limitaram a apresentar seus balés. Beberam na fonte da cultura brasileira, da dança e da música popular. O repertório do Stagium reflete esse aprendizado e essa troca, ao incorporar compositores populares, de Caymmi a Geraldo Vandré,

de Egberto Gismonti a Milton Nascimento, de Cláudio Santoro a Almeida Prado e Ary Barroso. Ao dançar da Missa dos Quilombos aos índios do Kuarup, da *Navalha na Carne* de Plínio Marcos à *Infanticida Marie Farrar* de Brecht, das Coisas do Brasil ao holocausto, da Rainha Louca, Dona Maria I, de Mané Gostoso a qualquer maneira de amor vale amar.

Muito antes de a “dança-teatro” entrar no circuito de companhias internacionais, pelas sapatilhas e pés descalços de Renée Gumiel, Marilena Ansaldi e Marika Gidali – para ficarmos em três mulheres notáveis – o teatro e a dança já conversavam intensamente no Brasil desde os anos 1960. E a dança depois do Stagium jamais seria a mesma. A prova está nas tantas companhias que surgiram desde então, do aplaudido Grupo Corpo aos inúmeros grupos que se espalham pelo país, reinventando a dança e desenhando o futuro. Marika, Décio e Ademar têm muito a ver com isso.

MARILENA ANSALDI

Fui assistir *Escuta, Zé*. A Marilena-Zé não tinha mais nada de Marilena da casa da Rua Novo Mundo, aquela ave silenciosa que subia as escadas se esgueirando. Ela explodia no palco. Se estilhaçava em emoção selvagem, expunha sua ira santa e sua paixão, seu desejo de estar no mundo como uma consciência empunhada. Aquela mulher nua e vibrante era um facho de consciência que rompia tudo – toda espécie de ordem. Era também a catarse para o momento político asfixiante, mas era muito mais. O desafio, a afronta, a irreverência saíam do palco para a plateia e correntes de energia que se mesclavam aos murmúrios aliviados de toda a gente que ali purgava humilhação e impotência. Em pé, no fim do espetáculo, gritei “Bravo!”.

E compreendi o que Marilena tinha gerado com seu silêncio: um brado de guerra.

Consuelo de Castro
(quarta capa de *Atos – Movimento na Vida e no Palco*).

Artista de formação clássica, em certo momento da vida foi estudar na Escola Bolshoi (1963-64), em Moscou. Com mais relatos favoráveis à sua estada na capital soviética, Marilena conta muita coisa vivida, de modo intenso. Talvez sua estada em Moscou a tenha feito reconsiderar uma série de possibilidades, inclusive a dança erudita. Fazendo confluír um conjunto de questões, depois de esperar dois meses para tentar conseguir uma bolsa de estudos na Bolshoi, e, no dia de sua audição na escola, Marilena afirma em uma passagem de seu livro *Atos – Movimento na Vida e no Palco* (p. 95-6): “Na verdade, sempre fui muito *over* para dançar, dramática, cheia de impulsos, do tipo que é conhecido como uma bailarina ‘temperamental’”. Naquele momento, todos os rigores da escola clássica eram aprendidos e vivenciados ao lado das tradições folclóricas eslavófilas.

Marilena Ansaldi, sem dúvida, foi uma das pioneiras, do ponto de vista estético, dos entrecruzamentos entre a dança e do teatro, ou como ficou mais conhecido da dança-teatro/ teatro-dança. Lamentavelmente, porque somos uma gente estimulada a aplaudir e a louvar artistas e obras de fora, a atriz-bailarina-dançarina não tem seu trabalho reconhecido entre as pessoas do teatro nos dias de hoje. Basicamente, suas incursões pela linguagem teatral ocorrem do final da década de 1970 ao início da de 1990. Nessa ordem regulada pelos influxos e tendências que vêm de fora, outras artistas com carreiras semelhantes (e que têm seus méritos) figuram como destaque e referências balizadoras por entre os imbricamentos do “teatrodançante”.

Marilena quebrou e derrubou “pontes e fronteiras”, mais ou menos acomodadas entre a subjetividade da dança (sobretudo clássica) e a objetividade do teatro (sobretudo ilusionista). Por meio de suas obras, collegindo linguagens próximas, mas de feitura distintas a artista. Sua autobiografia (*Atos – Movimentos na Vida e no Palco*), talvez como sua vida, é apresentada/dividida em atos. Marilena apresenta-se como uma mulher frágil, solitária, mas alimentada pela arte, pelas suas necessidades, pela carência quanto ao reconhecimento do público (representado pelo aplauso!).

Dentre as obras de que participou como atriz, em trabalhos solo ou em parcerias, constam: *A Viagem* (1972); *Isso ou Aquilo* (1975) *Por Dentro/ por Fora* (1976); *Escuta, Zé Ninguém* (1977, depois em 1981), *Fundo do Olho* (1978); *Um Sopro de Vida* (1979, 1980), *Geni* (1980), *Picasso e Eu* (1982), *Jogo de Cintura* (1982), *Se* (1983, 1984); *Grand Finale* (1984, 1985), em que a atriz fez um duo com Lennie Dale; *Hamletmachine* (1987, 1988), *A Paixão segundo GH* (1989); *Clitemnestra* (1991).

As obras de teatro-dança de Marilena Ansaldi desenvolveram-se por meio de características híbridas: a artista empregou seus conhecimentos de balé e dança contemporânea para mesclá-los a partir de uma narrativa, muitas vezes carregada de objetividade, mais constitutiva da linguagem teatral. Experimentações

transbordantes dos limites de fronteiras, ao quebrar os modelos (im)postos pelas formas paradigmáticas⁹⁵, têm sempre de buscar algo além dos templos.

MARIO MASETTI

Mario Masetti encontra-se entre as pessoas mais gentis que conheci na vida. Gentil e extremamente reservado. Em todas as vezes que conversamos, tendo em vista pensarmos de maneira semelhante algumas coisas, sempre foi um imenso prazer. Na reveladora entrevista que Nina N. Hotimsky faz com Masetti (cujas referências aparecem por completo na bibliografia desta reflexão), aparece a indicação de que o diretor cursou uma das unidades do Colégio Vocacional de São Paulo (antiga escola experimental de Ensino Médio), e chegou a ter aulas de teatro com Jorge Andrade. O professor e grande dramaturgo paulista indicou a Masetti, que estava insatisfeito com um certo trabalho que tinha de fazer (era obrigatório fazer estágio em um local de trabalho), que conversasse com Augusto Boal que, na ocasião, preparava o evento Feira Paulista de Opinião⁹⁶. Ao mesmo tempo em que foi trabalhar no Teatro de Arena, aproximou-se do cineasta Mauricio Capovilla, que estava a preparar um documentário sobre o ensino vocacional de São Paulo e filmava na escola.

95. Realmente, não disponho de informações documentadas ou evidências materiais, mas, com algumas propostas de Marika Gidali, penso, e de modo bastante contundente, que – em doses menores e maiores, junto a outras influências – Clarice Abujamra, Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos, Juliana Carneiro da Cunha, Luciene Favoretto, Janice Vieira, Renata Melo, Andréia Nhur muito devem ao trabalho pioneiro das citadas.

96. Com relação à obra, constituída por seis textos curtos de Augusto Boal (que também dirigia o espetáculo), Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Lauro César Muniz e Plínio Marcos, cujos assuntos partiam da questão “O que pensa você do Brasil de hoje?”, não tinha liberação da censura. Os atores e atrizes da montagem eram ameaçados todos os dias, por grupos de extrema direita. Em determinado momento, os e as artistas apresentavam – interrompendo outras peças em cartaz – fragmentos da obra em vários teatros (em ato de desobediência civil).

Da dupla função, e como “faz-tudo”, Masetti conheceu e se relacionou com Boal e os praxistas da experiência denominada “Teatro Jornal – 1ª Edição”. Os sujeitos da criação e da cena do projeto eram: Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce Muniz, Edson Santana, Elísio Brandão e Hélio Muniz que, um pouco depois, criaram o Núcleo Independente⁹⁷. Na Feira, Boal pediu que Masetti operasse o som. Em tese, Masetti trabalhou algum tempo com o Núcleo e com o Teatro de Arena, sempre como criador das trilhas sonoras: *Doce América, Latino América* (1971); *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (1970). Portanto, a partir das três atuações, Masetti irá se definir profissionalmente: criação sonora; depois de algumas assistências, diretor teatral e de cinema.

Pela escola e por singularidades e crenças pessoais, profissionalmente, em teatro, Masetti foi um criador de espetáculos ligados ao conceito do teatro épico (dialético, algumas vezes); decorrente daí veio também a sua paixão pelos musicais. Na entrevista já mencionada, Masetti afirma a Nina Hotimsky, em determinado momento, que – com alusão à montagem de *Calabar, o Elogio da Traição* – ele já fazia alguns estudos sobre a forma revisteira, os gestos largos, próximos ao circense.

A partir de 1972, quando retorna de uma viagem à Europa, mesmo com os processos de perseguições e prisões chegando ao paroxismo, passa a assinar a direção de um conjunto de espetáculos, dentre os quais podem ser destacados: *Basta* (1972); o musical *Poran-*

dubas Populares (1975); *Sinal de Vida* (1976); *Vamos Brincar de Papai e Mamãe enquanto Seu Freud não Vem* (1976); *Caminho de Volta* (1977); *Tambores da Noite* (1980-1981); *Schweyk na 2ª Guerra Mundial* (1985); *Sai da Frente que Atrás Vem Gente* (1984); *Cabaré Insólito* (1989); *Bixiga – Um Musical na Contra-mão* (2010).

Junto ao teatro, Masetti teve algumas participações pela linguagem cinematográfica, e seu nome aparece em muitas fichas técnicas de realizações brasileiras. Aliás, quanto à data de seu falecimento, a única fonte em que tal informação pode ser encontrada é a de um *site* em inglês sobre a linguagem cinematográfica. Em uma das fontes consultadas, aparece a informação de que ele teria sido um dos sócios da produtora Tatu Filmes, que nos anos 1980 foi mantida por um coletivo de criação, constituído por realizadores-produtores⁹⁸.

Da última vez que nos encontramos, um certo período antes de ele falecer, me emprestou uma revista que, infelizmente (pelo seu falecimento), não pude devolver, mas é possível mesmo que ele não a quisesse de volta.

Seguramente foi pelo temperamento que Masetti desistiu de dirigir. Entretanto, coligindo seus mestres e mestras e seu talento pessoal, o artista – além das criações, tanto na linguagem teatral como na cinematográfica, propriamente ditas – deixou um legado importante, principalmente no que diz respeito ao modo cooperativo de trabalhar, nas negociações de escuta e de sugestão.

97. O Núcleo Independente, como o nome a batizá-lo, percorreu a periferia de São Paulo e se quis independente de quaisquer aprisionamentos característicos do chamado circuito cultural. Evidentemente, a estética do coletivo coligia o popular e o épico. Há bastante material à disposição, dentre eles, a *Enciclopédia Itaú Cultural* e a já citada série *Aventura do Teatro Paulista* são significativas fontes documentais.

98. Graças ao amigo Robson Corrêa de Camargo, tive a oportunidade de conhecer o *Almanakito da Rosário*. Disponível em: <https://almanakito.wordpress.com/2016/12/07/cinema-brasileiro-perde-mario-masetti/>. Acesso em: 11 jan. 2024.

MAURÍCIO ABUD E AS CRIAÇÕES DO GRUPO ALGO SE PASSA

Provavelmente, com as Dzi Croquettes, mas em outra perspectiva, o Grupo Algo se Passa se caracteriza no primeiro coletivo teatral – da cidade de São Paulo – a criar e transitar com obras e procedimentos (não tão fantasiosos e sem os estereótipos perversos) alinhados a uma estética, pode-se afirmar, ligada ao homoerotismo. Principalmente a partir do início dos anos 1980, apesar de a ditadura civil-militar ainda se encontrar no poder (mas com muitas fissuras e com sua hegemonia fazendo água), o coletivo, ao humanizar as gentes estigmatizadas e colocadas ou impedidas de sair de “dentro do armário” passaram a ter o direito de figurar como protagonistas humanizadas em espetáculos teatrais⁹⁹.

Maurício Abud, que de certo modo assumiu um papel importante com relação ao tratamento e inserção de expedientes ligados ao universo homoerótico, além de se caracterizar como uma espécie de porta-voz (ao lado de Luiz Armando Queirós) foi o “líder” do coletivo em destaque e dirigiu algumas obras pautado, de acordo com os materiais encontrados, em procedimentos mais colaborativos. De acordo com as pesquisas realizadas, *Nossa Senhora das Flores* (1985 e 1987), adaptado do texto de Jean Genet, parece ter sido a primeira obra montada na cidade de São Paulo. Atuaram

naquele espetáculo: Luiz Armando Queirós, Nelson Baskerville, Hugo Della Santa, Cláudia Barioni, Augusto Rocha, Décio Pinto, Lourival Prudêncio. No Rio de Janeiro, Abud dirigiu *Heliogábal*, o *Anarquista Coroado* (1987), de Antonin Artaud, cuja assistente de direção foi Maria Thais, e *Armagedon* (1988). Em 1985, em parceria (Grupo XPTO e O Pessoal do Poente), foi apresentada a *performance* chamada *Cenas de Hitler*, no Madame Satã. Alimentado ou não pelas teses defendidas por Abdias do Nascimento, Abud dirige *Os Negros* (1989, 1991), de Jean Genet, com elenco de atrizes e atores negros: Dirce Thomaz, Gésio Amadeu, Adenilton Alves, Lizette Negreiros, João Acaiabe, Eduardo Silva, Márcio de Moraes, Northon Nascimento, Iléa Ferraz, Luiz Antonio Pilar, Cyda Moreno, Dida Pinho e Paulo Pompéia; *A Fúria do Corpo* (1992/RJ).

Apesar de o mercado ir se abrindo para as temáticas homoeróticas, por entender que havia muita gente consumidora inserida nessa seara, e capaz, portanto, de fazer rodar a imensa teia consumista, nem todas as produções teatrais folclorizaram as figuras não binárias. Abud, em suas produções, esteve muito mais ligado ao grotesco e ao escatológico, promovendo uma crítica contundente e de repulsa à assepsia burguesa-liberal, à perversão estigma-esquadrinhante, aos preconceitos de “linchamento social”, aos processos naturalizados de exclusão da vida social, mas não do sistema capitalista...

⁹⁹. Nas ponderações apresentadas em minha tese de doutoramento (cuja referência aparece na bibliografia) aponto – além de outras em voga mais tradicionalmente – três novas tendências a (re)surgirem na década de 1980 na cidade de São Paulo: o besteirol, o primado da forma e uma estética homoerótica. Evidentemente, as três propostas já existiam, mas talvez tenham reaparecido a partir de outras configurações. Com relação ao homoerotismo, muitas obras e criadores, sendo a maioria a seguir os estereótipos da chamada “bicha louca”, conseguiram levar muita gente ao teatro. Dentre esses criadores, podem ser destacados: Aziz Bajur, Carlinhos Lira, Carlos Di Simone, Darcy Figueiredo, Dzi Croquettes, Emílio Di Biasi, Hilton Have, Iacov Hillel, José Vicente, Nery Gomide, Odavias Petti, Pessoal do Poente, Renato Kramer, Roberto Cordovani, Ronaldo Ciambri, Walcir Carrasco, Wolf Maya, Zeno Wilde etc. Nesta seara, mesmo tingido por muitos estereótipos, a grande criação de Raul Cortez para *Greta Garbo*, *Quem Diria*, *Acabou no Irajá* (1974) de Fernando Melo, foi antológica e sucesso contundente de público na cidade de São Paulo.

Com relação à gente condenada e expulsa de qualquer ambiente “moralmente limpo, asséptico, normal e bom”, pode-se tomar um texto de Marcel Achard, segundo o qual: “Se se construir a casa da felicidade, o maior cômodo será a sala de espera”. Luiz Armando Queirós, Abud, Wilde, José Vicente, Fauzi Arap, Flávio Império..., em suas obras as parcerias ajudaram a mostrar “o outro lado”, e, por meio disso, denunciaram, inquietaram, desnudaram, quase sempre de modo ácido, a crueldade do sistema e de seus algozes. Talvez, por meio das criações de Abud, se possa apresentar o conceito de realismo emocionado ao paróximo, grotesco e exasperado (portanto, apresentado na caixa, mas transbordante da forma hegemônica).

Nas obras populares, ainda que, em alguma medida, um bom número seja apresentado de modo estereotipado, há muitas personagens constituídas por homens que gostam de se vestir e de ser mulher, ou mulheres que gostam de se vestir e de ser homens. De outro modo, sempre houve na história, apesar de todos os tipos de perseguição e barbáries assassinas, homens que gostam de homens e mulheres que gostam de mulheres. Tais figuras nas formas populares tiveram muito mais guarita do que nas formas hegemônicas, em razão de tais desejos estarem presentes no cotidiano, sem caráter patológico...

Sobre a obra, conversei com o Nelson Baskerville, que me enviou um áudio (o qual transcrevi) e que considero essencial colocar aqui, na íntegra:

Sabe, tenho muito orgulho de ter feito parte do espetáculo *Nossa Senhora das Flores*, com direção do Maurício Abud e do Luiz Armando Queirós. O tempo passou após aquela experiência e é impres-

sionante como sinto o arrojo, a contemporaneidade dela. Era uma linguagem muito forte! Com *Nossa Senhora das Flores* foi a primeira vez em que vi um elenco de teatro. Explico: naquela época, muitos atores de São Paulo tinham de trabalhar em boates (hoje ditas LGBTQs). Basicamente, era uma das formas de se sustentar. Eu participei por dois anos de *Nos Tempos da Jovem Guarda*, com direção do Renato Kramer, na HS (Boate Homo Sapiens¹⁰⁰), que me possibilitou fazer teatro.

Foi um convívio com uma super diversidade, nos dois espetáculos. Essa diversidade jamais foi um problema para mim. Trabalhávamos juntos! Todo tipo de gente e de gosto, afinados no espetáculo e no convívio. Quando entrei para o elenco de *Nossa Senhora das Flores*, duas trans faziam parte: a Cassandra e a Ana Paula. Penso que a Cláudia Wonder entrou depois. No espetáculo, elas faziam várias personagens. A Cassandra, me lembro, fazia o juiz que julgava o Jean Genet. O Augusto Rocha, que havia feito EAD, fazia a Divine: ele era uma potência de ator.

O Maurício e o Armando eram casados, inclusive. Na criação, o Maurício era o arrojado, maluco... O Armando apresentava as ideias dele para o elenco. Na ocasião tínhamos o Teatro do Bixiga e ensaiávamos nele, inclusive.

Foi uma experiência, muito, muito, muito marcante na minha carreira. Lembro que durante o processo, ocorrido em 1984/1985, começamos a receber a notícia de morte pela Aids. Uma coisa estadunidense, que já chamavam de “doença gay”. Aquilo começou a nos assustar... O Augusto Rocha

100. Como dezenas de outras, tratava-se de uma casa noturna para uma clientela de “viados” (coma a ela se referiam milhares de seus frequentadores), ou, de modo mais educado, para “entendidos”.

passou mal e morreu dois dias depois, com o diagnóstico de Aids. Depois disso, sucederam-se vários outros casos. Foi assustador. Na sequência o Hugo Della Santa faleceu. Decidi deixar o espetáculo porque para mim aquilo era muito assustador. Sabe, parecia algo restrito ao elenco... Bem, o que eu posso falar é exatamente do arrojo da linguagem: incensos, véus... muitos véus, muito tule; os atores se pegavam mesmo... Foi uma experiência incrível!!

MAURÍCIO SEGALL

Essa bomba de contradições [Maurício Segall] é tornada mais potente por um temperamento vulcânico, à moda russa, e pelo desejo exasperado de integridade e de coerência. Tudo isso misturado, mais a extraordinária energia física, fizeram dele um homem evidentemente de exceção. O seu aspecto grão-burguês aparecia na naturalidade com que mandava e na sobriedade “*no nonsense*” com que considerava as questões de interesse material. A verdade é que, entre o materialismo de proprietário e a clareza do administrador de esquerda, responsável pelo governo de uma instituição, havia mais coisas em comum do que costumamos admitir.

Roberto Schwarz (*As Contradições de Maurício Segall*)¹⁰¹.

Na história da humanidade não é tão insignificante o número de pessoas que, de acordo com a expressão popular, “nascido/a em berço de ouro”, se reorienta

(em muitos casos como traidores de sua classe de origem) para uma outra conduta comportamental, política, militante, estética... Maurício Segall nasceu em uma família de artistas e de gente empresária. Maurício nasceu em Berlim, onde seus pais (Lasar Segall e Jenny Klabin Segall) se conheceram, em 1949 formou-se em Ciências Sociais (USP) e, posteriormente, estudou Administração Pública em Paris (1952/53). Em razão de sua família, características pessoais e processos de formação, Maurício dedicou-se à museologia, àquilo que talvez se pudesse nomear como administrador/gestor cultural, autor de obras ligadas à área de política cultural, à poesia e ao teatro, como dramaturgo e gestor.

Durante um bom período, e até 1957, Maurício esteve ligado/filiado ao Partido Comunista Brasileiro. Portanto, na totalidade de sua vida adulta, foi um “homem de partido”. Então, em razão de suas convicções e militância, ele esteve ligado à Aliança Libertadora Nacional (ALN) – cujo principal líder foi Carlos Marighella – e, mesmo sendo filho de família ilustre e reconhecida, foi preso algumas vezes na ditadura civil-militar brasileira. Em uma de suas prisões, foi condenado a três anos de reclusão (provavelmente, não tenha sido torturado e morto em razão de sua família ter pos- ses e ser reconhecida, inclusive internacionalmente).

A partir de 1957, com a morte do pai, e a pedido da mãe, Maurício dedica-se à preparação e exposição das obras de Lasar Segall, no Brasil e em outros lugares do mundo. Surge daí seu “apetite” e entusiasmo pela museologia. Nessa área, em 1967, com Beatriz Segall (com quem havia se casado em 1954) e Fernando Torres, o

101. Trata-se de um relato feito por Schwarz por ocasião da morte de Maurício Segall. Apesar de curta, a matéria revela aspectos muito importantes e significativos das lutas e convicções políticas do homenageado. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/08/02/roberto-schwarz-contradicoes-de-mauricio-segall-fizeram-dele-homem-de-excecao/>. Acesso em: 11 jan. 2024.

trio arrenda o Theatro São Pedro (na Barra Funda, em São Paulo), espaço do qual foi diretor até 1981¹⁰². Mesmo havendo algumas divergências, o local, sobretudo com o fechamento e perseguição a tantos artistas pelos detentores do poder ditatorial, acabou por transformar-se em um espaço de resistência cultural da capital paulistana¹⁰³. Aliando convicções e militância políticas de esquerda, Maurício Segall foi um sujeito a quem todos e todas, nas mais diversas situações, e por um conjunto de bons motivos, elogiam e prestam tributos.

Foi autor das peças teatrais: *A Formatura* (1967); *O Coronel dos Coronéis* (1976). Na condição de diretor do Theatro São Pedro, foi responsável por um conjunto de montagens admiráveis ali apresentadas, dentre elas podem ser citadas: *Marta Saré*, de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, e *Os Fuzis da Sra. Carrar* (1968), direção de Flávio Império; *Morte e Vida Severina* (1969), pela companhia de Paulo Autran; *Longa*

Noite de Cristal (1970), de Oduvaldo Vianna Filho e *O Interrogatório* (1970) de Peter Weiss¹⁰⁴; a celebrada montagem de *Frank V* (1973); a antológica *Macunaima* (1978), dirigida por Antunes Filho; *Ópera do Malandro* (1978); *Imprecações diante dos Muros da Cidade* (1972); *Calabar* (1980), de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra.

O Theatro São Pedro e, posteriormente, o Studio São Pedro caracterizaram-se em importantes espaços de apresentação de obras teatrais, cujos pressupostos, em boa parte das vezes, ligavam-se às proposições do teatro épico, sobretudo aqueles em perspectiva dialética.

MIROEL SILVEIRA

Miroel Silveira, professor, diretor e crítico teatral, tradutor, autor de obras infantis, assessor e conselheiro de carreiras individuais e de companhias, o agitador cultural...

102. A pedido do empreendedor português Manoel Fernandes Lopes, o espaço foi inaugurado em 1917 e sua construção se encontrava na esquina das ruas Albuquerque Lins e Barra Funda. Segundo material de divulgação do teatro: "O engenheiro responsável pela obra foi o construtor Antônio Villares da Silva, que seguiu as linhas do projeto elaborado pelo arquiteto italiano Augusto Bernardelli Marchesini que residia na cidade e que fora o responsável também pelo projeto do Teatro Oberdan, no Brás. O teatro de palco italiano com planta em forma de ferradura (além de plateia, frisas, balcões e camarotes) era recorrente nos teatros planejados para funcionar com programação mista, dado que seu desenho permitia a instalação de telas de projeção" (<https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/cultura-a-historia-do-theatro-sao-pedro-1/> acesso em: 24 jan. 2020).

103. Em sua entrevista ao programa *Persona em Foco* (15/09/2015), Sérgio Mamberti ao comentar sobre a montagem de *Frank V*, afirma que Maurício Segall havia reunido artistas "salvados dos incêndios", que haviam "sobrado" de grupos de teatro, principalmente os de esquerda, que não puderam mais existir depois do golpe de 1964.

104. No programa *Perfil em Foco* (22/11/2016), Celso Nunes apresenta uma fala emocionante sobre a montagem de *O Interrogatório*. De modo bastante cortado, Celso afirma que Maurício Segall dizia que em razão de *O Interrogatório* ser inatacável, e o Brasil estar em um processo ditatorial absolutamente perverso, a montagem seria uma oportunidade de induzir um pouco o diálogo com a plateia. Com a obra montada, muitas pessoas judias, que haviam sido presas em campos de concentração, diziam todos os horrores contra a humanidade. Muitas pessoas, já jogadas em valas comuns, cobertas de cal, fingiam-se de mortas... Quando faltavam 10, 15 dias para estrear o espetáculo, Maurício Segall foi preso e levado pela Operação Bandeirantes (Oban). No quartel general daquela operação, Maurício fora torturado e não se podia, sob perigo de vida, sequer buscar informações sobre ele... Com a estreia da peça, relata Celso (e se pode imaginar a emoção que isso significava), na última cena, terminada a obra, era apresentado um *slide* em que se lia: "Por favor, pedimos um minuto de silêncio e nenhum aplauso!!" Isto feito, alguém do elenco dizia "obrigado", e, sob forte emoção, artistas e público saíam em quietude absoluta!! Uau!!

nasceu em Santos, litoral de São Paulo, filho de uma família tradicional (os pais de Miroel, Valdomiro Silveira e Maria Isabel Silveira foram escritores). Seguindo a tradição dos bem-nascidos, e seguindo o mesmo destino acadêmico de tantos e tantas artistas, Miroel formou-se em Direito (USP). A família teve, ainda, várias outras mulheres de destaque, sendo possivelmente a mais conhecida e renomada delas a prima Dinah Silveira de Queiroz. Apesar de não ter o destaque que merecia, talvez em razão de seu espírito pouco reverente e nada atento às questões de sua classe de origem (*status* familiar, condição social, professor de universidade...), Miroel encontra-se entre aqueles ditos responsáveis e renovadores do teatro brasileiro moderno.

Absolutamente irrequieto, desde a década de 1940 Miroel documentou suas apreensões críticas, sobretudo com relação à linguagem teatral. Escreveu em inúmeros jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro, e parte de suas reflexões pode ser lida na obra *A Outra Crítica* (1976). Durante a década mencionada, Miroel foi ao Rio de Janeiro acompanhando Cacilda Becker, para que ela se inserisse no Teatro do Estudante do Brasil. Na mesma ocasião, conheceu e relacionou-se profissionalmente com Ziembinski (então recentemente chegado ao Brasil) e com ele colaborou para o desenvolvimento do grupo Os Comediantes, fundado por Santa Rosa e Brutus Pedreira. Ainda no Rio de Janeiro, dirigiu alguns espetáculos e colaborou com Bibi Ferreira, na fundação da companhia da atriz. Em sua volta a São Paulo, inicia seu trabalho como crítico e ajuda Maria Della Costa e Sandro Polônio na criação do Teatro Popular de Arte (do casal em destaque). Seus estudos buscavam apontar obras que não gozavam de

muito prestígio com relação aos templos e searas das manifestações hegemônicas. Seu doutoramento é publicado em 1976: *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. Na obra, o estudioso e pesquisador tomou como objeto de sua reflexão manifestações, companhias, atores e atrizes italianos, sobretudo ligados ao Circolo Italiano di San Paolo (conhecido por Circolo Italiano), que foi uma associação que reunia a gente italiana de São Paulo, desde 1911. Miroel, propriamente, jamais desprezou a cultura hegemônica, mas dizia que alguém precisaria pesquisar a importante contribuição cultural dos italianos na cidade de São Paulo.

Na década de 1980, tive aulas de Direção Teatral com Miroel, e ele era um profissional de uma relação quase passional por suas crenças e concepções. Não que ele fosse impositivo, ao contrário, Miroel foi sempre gentil e figura camarada. Cheguei a participar de um espetáculo concebido e dirigido por ele, chamado *1907 uma Serata Al Sugo*. De fato, como jamais fui ator, foi bem difícil para mim, mas como se tratava de ação obrigatória, fiz todos os esforços do mundo para conseguir... Talvez o que mais chamasse a atenção em Miroel, tendo em vista tanta gente vaidosa a desfilhar nas passarelas da ECA, fosse sua forma, franciscana, de ser e estar na vida. Ele tinha uma jovialidade e um olhar meio maroto, que apontava, mas não mostrava tudo. Do ponto de vista pessoal, Miroel era bastante reservado.

Professor Miroel Silveira teve, sem dúvida, parte de suas ações aqui relatadas, mas um de seus atos mais significativos (em um país de não considera o passado e que chega até mesmo a queimar documentos daquilo que eventualmente nos envergonharia¹⁰⁵) foi o seguinte. Em certa ocasião, em que era diretor ou chefe do

105. Alusão a uma das ações de Rui Barbosa, primeiro-ministro da Fazenda no governo do marechal Floriano da Fonseca, que "mandou" queimar parte significativa de documentos referentes ao processo escravagista brasileiro, sobretudo no concernente ao tráfico.

departamento de Artes Cênicas na ECA, ao ir a uma repartição do governo, topou com muitas pastas encadernadas. Indagou a algum funcionário o que seria aquilo. Imediatamente, o rapaz disse tratar-se de “coisas de teatro” do Departamento de Polícia (e sua divisão de diversões públicas) que deveriam ir para incinerador... O rapaz completa a informação afirmando que em razão de estarem sem caminhão, o material não havia ido. Sem pestanejar, Miroel se disse diretor da ECA e que poderia ajudar emprestando um caminhão, motorista e carregadores... Conclusão, retirado o material, preciosíssimo¹⁰⁶, que apresentava uma cópia de todos os textos teatrais carimbados pela censura e liberados ou proibidos para serem apresentados em qualquer espaço da cidade de São Paulo (independentemente de ser um teatro, associação, igreja...). As pastas, com todo tipo de documentos: datilografado, mimeografado, escrito a mão (em diversos idiomas), cobriam o período de 1926 (governo ditatorial de Arthur Bernardes) até o início da década de 1970, quando, desde o AI-5 (13/12/1968), sobretudo, passou a existir a censura prévia. Muito bem, simplesmente, o professor Miroel sequestrou o material e levou-o para o Departamento de Artes Cênicas. Por sua ação temos um material importantíssimo e memória do que se produziu na cidade de São Paulo.

MULHERES! POR QUE NÃO OCUPAR ESSE ESPAÇO?, por Carolina Angrisani, Cléia Plácido, Mafuane Oliveira, Mirian Almeida e Patrícia Borin¹⁰⁷.

Mulheres!

Mulheres brasileiras!

Mulheres brasileiras artistas!

Mulheres brasileiras artistas negras!

Mulheres brasileiras artistas

Periféricas, indígenas, LGBTQIA+, portadoras de deficiência, amarelas, brancas!

Mulheres!

Mulheres Plurais!

Onde estão?

Nos livros de História sabemos que não estão.
Nos livros de história do teatro então...

Mulheres negras da cena teatral brasileira, que caminhos trilham? Que idiomas falam? Por que não estão nos nossos livros escolares?

Seus passos são apagados pelos homens da história mais depressa que a onda do mar apaga a marca dos nossos passos na areia salgada.

106. Realmente, tentei encontrar o numérico, e o número que aparece corresponde a mais de seis mil documentos de censura prévia ao teatro brasileiro. Originalmente, havia um número variado de pastas, sendo que em cada uma delas havia um número diverso de textos: de três a seis obras. Alguma informação de 18 mil textos está em minhas estruturas mnemônicas, mas não posso afirmar ao certo ser isso. Pesquisei o material original por quase três anos, quando as pastas ainda ficavam na sala 14 do Departamento de Teatro da ECA. Depois de muito tempo, da Sala 14 o material foi para a Biblioteca da ECA, e em 2018 o material foi transferido para o Arquivo Público do Estado.

107. Carolina Angrisani, Cléia Plácido, Mafuane Oliveira, Mirian Almeida e Patrícia Borin são mestrandas em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp/SP.

Por que tanto apagamento? Por que tentam tanto invisibilizar suas trajetórias? Do que eles têm tanto medo?

I – Do espaço de escuta ao convite

Mulheres, fomos convidadas a escrever sobre vocês, *mulheres, no plural...* Por onde começar? Há tantos silenciamentos impostos às mulheres brancas, tanta invisibilidade recai sobre as mulheres negras. Onde estão as mulheres indígenas? As mulheres trans? As da periferia? Onde estão as mulheres nessa pandemia?

O convite para esta escrita nasce num ambiente de partilha acadêmica¹⁰⁸ afetiva, orientado por Alexandre Mate e Simone Carleto, que fomentaram debates imprescindíveis para se pensar as culturas historicamente invisibilizadas e a reorganização estrutural da universidade e de seus respectivos currículos. Este contexto nos permitiu não só falar, como sermos escutadas, quando nossas pesquisas caminhavam muito mais pelas ausências, apagamentos – os ditos não lugares – e este convite nasce como um espaço a ressoar nossas vozes.

Em tempo de infindáveis conflitos, diante de uma crise sanitária¹⁰⁹, guerras de narrativas, com a sociedade imersa na virtualidade devido às medidas causadas pelo isolamento social, nossos encontros foram cura, porque evocaram *Presença e Vida*. Concluímos que nossos olhares interseccionais que sempre pautavam as desigualdades de representação poderiam ser de grande contribuição para a pluralidade do presente trabalho.

Falamos tanto sobre a falta, sobre não termos espaço, e agora o que fazer com a abertura que nos foi dada (ou melhor exprimindo: conquistada)?.

Queremos espaço para todas as mulheres, mas reivindicamos também nossas individualidades e subjetividades. O que é mais importante, o coletivo ou nossas trajetórias pessoais? Somos de universos diferentes, mulheres negras e mulheres brancas, com contextos estéticos e econômicos distintos. Como privilegiar diferentes pontos de vista, “acertar o tom” do texto e escolher um modo próprio/coletivo de escrever em tão pouco tempo?

A oportunidade de repente se transforma em armadilha...

Por que nós estamos aqui compondo tal polifonia e não “outras” mulheres? Podemos falar, por exemplo, pelas que não puderam escolher a vida acadêmica por serem mães, por não terem acessado o ensino regular ou por terem-no acessado de forma precária ou, simplesmente, por serem os corpos historicamente mais ausentes nas universidades, em especial, as mulheres negras, periféricas, indígenas, transexuais ou algumas que sequer alcançamos, tamanho o apagamento que também nos atravessa? Que história outras artistas do teatro poderiam evidenciar sobre os nossos apagamentos que este grupo de mulheres que aqui assina não poderá alcançar? Pois, se buscamos a visibilidade feminista de ecoar vozes silenciadas, apagadas, estamos cientes que nossas vozes também promovem apagamentos e silenciamentos. E, portanto, no limite que nos é dado neste convite histórico de compor uma obra tão relevante para desvelar os apagamentos que a história do

108. Encontros que ocorreram via plataforma Google Meet da matéria Seminários de Pesquisa I, oferecida pelo professor Alexandre Mate e a professora Simone Carleto durante o primeiro semestre de 2021 no PPGA do Instituto de Artes da Unesp.

109. Referimo-nos à pandemia provocada pela covid-19, iniciada em 2020.

teatro brasileiro perpetrou, não podemos nos furtar de evidenciar esta contradição que também perpassa nossos corpos.

Se a atriz negra Débora Marçal¹¹⁰ pudesse compor o grupo ela não falaria de invisibilidade, porque a palavra invisibilidade nos remete quase à inexistência. Ela exigiria que ajustassem os refletores e jogassem mais luz nas milhares de mulheres que estão produzindo e vivendo do teatro não apenas como atrizes, mas nas mais variadas linguagens que ancoram este espaço. Ela falaria das técnicas, iluminadoras, cenógrafas, diretoras, sonoplastas, dramaturgas, preparadoras corporais e tantas outras de que desconhecemos a história. Invocaria a memória e força de Margarida Trindade, Raquel Trindade, Ruth de Souza e outras mais velhas que inspiraram o Coletivo Capulanas¹¹¹, que existe há mais de catorze anos. Saberíamos que a partir deste trabalho outros coletivos femininos surgiram fazendo girar essa grande roda da ancestralidade cênica feminina, onde uma se inspira e alimenta a outra com a sua arte.

Se por um lado falta luz sobre quem está produzindo, este mesmo desajuste de luz é responsável pelas centenas de coletivos de mulheres que surgiram, e acabaram sucumbindo pela falta de espaço e reconhecimento. Essas anônimas também fazem parte da história do teatro brasileiro.

II – Da ausência à presença

Mirian presente!

Escrevo num processo de parto, processo de estar me parindo, eu, jovem-mulher-negra-periférica, escrevo

pra ti querida/e/o leitor/a/e, para que saibas que não estás só, e que eu também não escrevo só, escrevo junto com minhas colegas-irmãs que compartilham esse processo de escrita coletiva comigo. Escrevo a partir de vozes, escritas, vivências, filosofias de mulheres que nutrem meu parto, meu eu. Escrevo para não ser aprisionada nas narrativas brancas-colonizadoras e para destruir as máscaras de silenciamentos, prendidas em nossas bocas para que nós não emitíssemos sons. Escrevo tentando romper com a lente da branquitude imposta no meu olhar e para transgredir as imagens que nos subalternam, desumanizam, coisificam, objetificam. Escrevo do meu lugar de mulher, negra, nascida na periferia de Campinas, a partir das minhas vivências e vozes que me habitam. É sempre importante ressaltar que nós, mulheres, somos plurais, temos nossas subjetividades, e, por mais que nossas histórias se cruzam e entrecruzam, cada uma tem sua própria vivência e maneira de interpretar experiências.

Neste livro encontrarás vozes plurais de artistas, coletivos, companhias e grupos teatrais, vozes que por teimosia não desistem porque corpos periféricos nessa sociedade são descartáveis, são corpos que persistem em não morrer.

Mafuane presente!

Sou uma longa história...

Nascida e criada no Jardim João XXIII, periferia da Zona Oeste de São Paulo, fiz teatro amador na escola. Quando almejei me profissionalizar na adolescência, mesmo tendo a oportunidade de fazer um curso

¹¹⁰. Em conversa por telefone com Mafuane Oliveira, em julho de 2021, Débora Marçal compartilhou um pouco de suas referências e percepções sobre a produção teatral paulistana das mulheres na periferia.

¹¹¹. O presente livro irá abordar, também, o histórico deste importante coletivo.

gratuito, o local ficava a 12 km da minha casa, e a falta de recursos para despesas de transporte, alimentação e logística familiar com dois irmãos menores, que demandavam cuidados, me impediram de seguir com a formação. A vida deu muitas voltas e me reencontrei com a arte anos depois, tendo a Contação de Histórias como linguagem artística, meu espaço de conexão e transformação social. Falo do lugar de quem já se apresentou em muitos Centros Culturais no Brasil e no Mundo. Mas que foi ensinada pela Favela do Morumbizinho, no Jardim Boa Vista¹¹², a narrar sem luz, sem cenário, maquiagem, nas vielas, sem coxia, sem camarim, no asfalto, para quem tivesse ouvidos acolhedores e coração aberto para receber uma boa história.

Enquanto arte-educadora, contadora de histórias, mulher negra, cis, nunca reivindiquei o meu lugar no teatro. Tenho DRT de atriz pelos meus anos de atuação como narradora. Mas e meus pares será que me reconhecem? A contação de histórias e outras formas populares de cultura são linguagens artísticas do teatro ou são vistas como algo menor? E deste lugar subalterno, será que posso falar?¹¹³ Nunca precisei de títulos ou da estrutura do que reconhecemos como “teatro” para realizar o meu trabalho. Mesmo com tantos questionamentos e falando de um não lugar, por que ocupar este espaço?

Inscrevo-me, me grafo no papel como exceção, longe da interpretação meritocrática, denuncio a falta, a ausência de mulheres que se empenharam ainda mais para estar aqui e não estão. Se hoje a periferia tem o teatro como espaço de libertação, para muitas num passado/presente não tão distante o teatro também foi, e ainda é, um lugar de interdição para mulheres que não

conseguem driblar as questões sociais impostas aos corpos femininos negros, tanto geográfica ou economicamente periféricos.

Deste lugar como contadora de histórias, de quem tem suas escrituras como dramaturgia, o corpo e a voz como palco, por todas as mulheres que não puderam “entrar em cena” revisito a história das mulheres *com minhas irmãs negras invisibilizadas e companheiras brancas silenciadas*. Grafo ausências e chamo nomes das que transcenderam e seguem inspirando outras linhagens femininas. Falar das mulheres ausentes faz com que elas existam. Abre espaço para que tantas outras possam falar por si, de si, por nós, em primeira pessoa, sendo guardiãs e mantenedoras de tantas histórias não contadas.

Patricia presente!

O que é escrever sobre os apagamentos e silenciamentos da mulher na história do teatro brasileiro neste momento? Na periferia do mundo que enfrenta uma pandemia global, num país sob o comando de um governo genocida, que ameaça diariamente a democracia... Quando inúmeras lutadoras da cultura nos deixam nesta matéria com tanto trabalho realizado e ainda tanto por fazer... Quando no curto período dos últimos seis anos a primeira mulher a ocupar a presidência da república sofre um golpe, uma vereadora negra é assassinada pela força política de sua presença e os inúmeros feminicídios diários se agravam com o distanciamento social, sabemos, vulnerabilizando muito mais as mulheres negras, transexuais e periféricas... Como pensar ou falar sobre os apagamentos históricos, quando eles são cotidianos? Sinto, em diálogo com as companheiras, que contar a

112. Bairro do município de São Paulo/SP.

113. Referência a Gayatri Chakravorty Spivak.

história é também evidenciar o presente. Os assassinatos e violências há tempos são diários! Qual será a próxima violência? Por quanto tempo minha voz terá fôlego para se articular em espaços onde ela é reiteradamente desautorizada? Nosso nome estará aqui neste livro, mas por qual acidente da história e com quanto sangue, suor e lágrimas escrevemos estas páginas? A história que nossos corpos carregam contam que o espaço é mínimo, quase que um acidente bem pensado para que a roda possa seguir girando da forma que sempre costumou girar... Por isso, como jovem atriz, ainda me sinto muito distante de experienciar um mundo em que nossos espaços sejam efetivamente igualitários, na medida de nossas desigualdades, e luto pelo dia em que essas diferenças sejam potência criativa. Saúdo a força que representa este livro, este encontro, e ouço as companheiras num processo de transformar a sensação de uma vivência solitária em força revolucionária, que parece só poder se construir no coletivo e no diálogo.

Cléia presente!

O convite para integrar esta maravilhosa equipe de mulheres para a escrita deste trecho do livro é um dos fenômenos extraordinários que ocorreram em minha vida “neste ano de pandemia”, protagonizar algo, ainda que coletivamente, me causa espanto e insegurança enquanto mulher negra e periférica. Corro aqui e ali para ocupar todos os espaços que me foram dados, a direção de um projeto fomentado, a presidência de uma Cooperativa, o mestrado numa universidade pública e agora a participação neste livro.

Como mulher negra periférica sempre fui a única pessoa de pele preta nos espaços que ocupei. No início

viajava duas horas para realizar cursos de teatro e mais tarde de dança no “centro da cidade” em busca de visões de mundo de um universalismo que hoje considero duvidoso e hegemônico em relação às culturas afro-ameríndias e à própria história real da humanidade.

Naquele tempo não reconhecia as culturas que já operavam em meu bairro Cangaíba (Zona Leste da capital paulista) e não reconhecia o espaço de representatividade que o meu corpo preto, pobre e periférico assumia, nos Jardins e Perdizes¹¹⁴ da vida. Eu, às vezes, chegava suada, tinha de trocar de roupa como quem troca de mundo e de papel.

A noção de teatro de grupo adquiridas nos grupos Mazzaropi e Cia. Fala foi conferindo espaço a um desejo solitário de, com os conhecimentos corporais adquiridos com a dança contemporânea, criar danças com os recursos e o corpo que eu tinha, suado de horas de transporte coletivo, sem o balé, sem a ginástica olímpica, com influências oriundas de uma dança-teatro eurocêntrica, mas que privilegiava a expressividade do corpo e abria uma brecha para criar com a corporalidade desta mulher, ocupando seu espaço solitário, ainda que não fosse aceita pelas audições e oportunidades profissionais. E existe dança de grupo? Tive de criar um grupo para que a minha dança continuasse a existir e resistir.

Tenho muitas histórias para contar sobre meus anos de pesquisa, ensino e criação em danças, mas fico aqui pensando se é interessante a minha história da dança estar presente no capítulo sobre mulheres no teatro periférico. De qual noção de dança estamos falando e de qual periferia? E de qual feminismo? Será mesmo que a dança é a periferia do teatro?

114. Referem-se a bairros burgueses da cidade de São Paulo.

A dança contemporânea com a sua tradição elitizada, eurocêntrica e autoritária, que era a dança que chegava da Europa de onde, quem podia, ia se aperfeiçoar, aprendeu a se articular politicamente com o teatro, mas teve dificuldades para se descolonizar e olhar para a complexidade e pluralidade das danças no Brasil: a dança-luta da capoeira, danças de rua, o axé, a dança de salão, a dança afro-brasileira, as danças de matrizes africanas e ameríndias e tantas outras, são várias danças, vários corpos e várias noções de contemporaneidades. Uma complexidade que não está no centro geográfico e financeiro da cidade e do país.

Quando criei o espetáculo *Festa: O Corpo Coletivo Está no Tilintar dos Ossos*, trabalho de conclusão do único bacharelado em dança na época em São Paulo, tive a oportunidade de voltar o olhar para a dança periférica que cresceu comigo, nas festas e rodas de samba da família. A noção entre centro e periferia sempre me confundiu bastante, e ser uma negra nos espaços de poder da época era muito estranho. Dancei em espaços reconhecidamente brancos e hegemônicos, num tempo em que ninguém se reconhecia branco e hegemônico, em que imperava a ideia de universalidade eurocêntrica e uma falsa democracia racial, num momento em que também não se ouvia falar de feminismo negro.

Este meu corpo tem muita história para contar, mas se sente deslocado dentro da noção de centro e periferia, num livro sobre a história do teatro brasileiro da periferia, porque a dança periférica tem a sua própria história e precisa ser contada, em primeira pessoa.

Por isso participar deste livro é uma provocação para que a dança da periferia narre a si mesma e seja dona da sua própria história.

Carolina presente!

Mulher. 41 anos. Trabalhadora das artes. 27 anos de teatro. Atuante em coletivos teatrais do sujeito histórico Teatro de Grupo Paulistano. Resisto a escrever esse relato em primeira pessoa um tanto por acreditar no fazer coletivo e compreender que questões e reflexões presentes neste texto são fruto de uma construção coletiva. Um pouco por conta da timidez, e faço questão de colocá-la aqui porque intuo que ela seja fruto da opressão que mulheres ainda que brancas e consideradas socialmente privilegiadas sofrem desde a definição do sexo, sobretudo quando advindas das classes populares. E também porque, ao integrar o presente coro feminino, percebo a necessidade de escutar e aprender com as “manas” que me acompanham nesta escrita coletiva. E é desse lugar de escuta e deslocamento que peço licença para assumir a partir de agora uma fala coletiva, ciente da pluralidade existente entre nós. Portanto, manifestamos aqui o desejo somado à necessidade histórica e social de que as mulheres possam ser lembradas e que haja espaço para que possam construir novas narrativas que retifiquem o apagamento histórico que sempre sofreram e ainda sofrem na memória do teatro brasileiro e mundial. Sabemos que muitas mulheres tiveram importantes contribuições nas pesquisas e trabalhos artísticos de mestres consagrados, mas onde estão elas? Quem são as atrizes, dramaturgas, diretoras e mulheres do palco de ontem e hoje? Quem são as mulheres que contribuíram/contribuem para a história do Teatro de Grupo e para as formas populares de cultura? Nunca estaremos sozinhas nessa luta, sempre estará conosco a nossa força ancestral e mulheres com quem sempre poderemos contar. E para que possamos voltar os olhares para os interstícios do passado, a fim de evidenciá-los, assim como as lacunas deixadas pela história, temos o compromisso e a responsabilidade de contribuir para as ações e narrativas que tenham

a potência de realizar as transformações feministas e sociais necessárias.

III – Armadilhas do patriarcado ou Por que escrevemos?

É uma arrogância particularmente acadêmica iniciar qualquer discussão sobre teoria feminista sem examinar nossas muitas diferenças, sem uma contribuição significativa de mulheres pobres, de mulheres negras e do terceiro mundo, e de lésbicas. [...] Defender a mera tolerância das diferenças entre mulheres é o mais grosseiro dos reformismos. É uma negação total da função criativa da diferença em nossas vidas. A diferença não deve ser apenas tolerada, mas vista como uma reserva de polaridades necessárias, entre as quais a nossa criatividade pode radiar como dialética. Só então a necessidade de interdependência deixa de ser ameaçadora. Apenas dentro dessa estrutura de interdependência de diferentes forças, reconhecidas e em pé de igualdade, é que o poder de procurar novas formas de ser no mundo pode ser gerado, assim como a coragem e o sustento para agir onde ainda não se tem acesso. [...] Como mulheres, fomos ensinadas a ignorar nossas diferenças, ou a vê-las como causas de desunião e desconfiança, em vez de encará-las como potenciais de mudança. Sem comunidades não há libertação, apenas o mais vulnerável e temporário armistício entre uma mulher e sua opressão. No entanto, comunidade não deve significar um descarte de nossas diferenças, nem o faz de conta patético de que essas diferenças não existem. (Lorde, 2019, p.135-37.)

Há de se reconsiderar que a presença de mulheres negras no teatro difere da presença das mulheres brancas e que ambas sofrem opressões diferentes. Primeiro porque a mulher de maneira geral sempre foi impedida de expressar-se artística e intelectualmente; segundo, porque o teatro sempre foi expressão de uma sociedade machista, e a questão de gênero ainda é pouco discutida nas peças em geral, ou essa discussão é muito recente. Mas, aprofundando mais uma camada da questão quando se fala de mulheres na dramaturgia teatral, raramente as mulheres negras e sua história de apagamento, objetificação e violação de seu corpo são citadas.

Quando decidimos escrever este texto objetivamos fugir do senso comum de que as mulheres têm as mesmas condições e lutas iguais, sabemos que na escala de direitos e oportunidades em nossa sociedade patriarcal a mulher negra ocupa o último lugar. Entretanto, sabemos que faz parte da estratégia do patriarcado dividir para dominar, é uma estratégia escravocrata e imperialista. Por isso utilizaremos toda a astúcia para fugirmos da armadilha de divisão que cria a desarticulação de diálogos com tanta potência.

Segundo Rachel Gutiérrez: “[...] a história tem sido escrita pelos homens”¹¹⁵, nós acrescentamos que a história tem sido escrita por alguns homens brancos detentores de poder, um grupo pequeno e seletivo que escreve a “história” criando narrativas para se beneficiar. Cria e propaga histórias, narrativas e imagens que justifiquem a violência, exploração, subalternização de povos negros e mulheres para a manutenção do *status quo*.

Diante do patriarcado que está posto há séculos, ou seja, diante do poder que os homens exercem sobre

115. GUTIÉRREZ, Rachel. *O Feminismo É um Humanismo* (1985), p. 99.

as histórias das mulheres, e considerando que há apenas pouco mais de um século as mulheres, de acordo com a perspectiva ocidental capitalista, passaram a ter oportunidades de trabalho e com isso conquistar sua independência financeira, direitos e acesso à educação e aos bens culturais. A desigualdade de gênero ainda existe e, mesmo com tais conquistas, muitas mulheres necessitam dobrar ou triplicar as jornadas de trabalho e ainda conciliá-las com o trabalho doméstico, como cuidar da casa e cuidados com filhos e companheiros. Levando em consideração a filosofia marxista somada à ótica feminista, seria possível afirmar que ser Mulher é uma classe social e econômica?¹¹⁶

Escrevemos para expulsar para o lado de fora dores que corroem por dentro. Dores que destroem, que matam, que secam os fios de esperança que insistimos em preservar, mas não é tarefa fácil, a fonte de esperança é incerta e o rio está escasso. A nascente jorra: tantas mulheres pretas criando, se reinventando, (re)existindo, mas os corpos pretos espalhados pelas ruas são tantos que a esperança jorrada da nascente perde força ao chegar aqui. As incertezas aumentam e a desesperança se sobressai. Então, escrevemos. Escrevemos porque não basta falar. A fala é atrelada à escuta. A gente fala, fala, fala, mas onde estão os ouvidos atentos para nos escutar? A gente grita há tanto tempo, mas aparentemente o som da nossa voz não encontra nenhuma cóclea. Então, se faz necessário escrever. A tinta no papel imortalizou o grito agudo e mudo *Eu não Sou uma Mulher?*, de Sojourner Truth. Esse grito de 1851 ainda ressoa nas vivências das mulheres negras de 2021; faz 170 anos e ainda continuamos perguntando se nós mulheres negras não somos mulheres.

Vinte anos antes do grito de Sojourner, Maria W. Stewart gritava: “Até quando as nobres filhas da África serão forçadas a deixar que seu talento e seu pensamento sejam soterrados por montanhas de painéis e chaleiras de ferro?”. Até quando? Fazemos eco a Stewart. Faz 190 anos que esse grito foi expulso de dentro de Stewart, quantas cócleas ele alcançou? Quantas ele não conseguiu adentrar?

Nossas ancestrais sonhavam que no futuro seria melhor, compartilhamos do mesmo sonho e continuamos lutando para que no futuro seja verdadeiramente melhor. Estamos aqui porque se vem resistindo há muito tempo e não podemos deixar a fonte da esperança secar. Temos de escrever nossas próprias histórias porque eles (os homens brancos que escrevem a história) irão escrever o ponto de vista deles. Temos de contrapor e evidenciar os espaços vazios nas histórias que eles escreveram, estão escrevendo e vão escrever.

Pausa.

Precisamos de mais tempo para habitar esses territórios/espacos e invadir o que não nos foi autorizado conceber, imaginar e ocupar. Transgredir o território/reserva do sistema de relações e coexistências pacificadoras, ficar sozinha, ir para o mato, romper com os compromissos e acordos silenciadores, cheios de boas intenções e de controle.

E que território é esse? São espaços de resiliência, resistência de uma arte que sobrevive à máquina administrativa de desejos e boas intenções. Boas in-

116. A frase é citada no filme *¿Qué Co#o Está Passando?*, por Lúdia Falcón, fundadora del Partido Feminista de Espanha (PFE).

tenções de representatividade e equidade, que controlam e que manipulam.

Precisamos escrever porque “escrever é um ato de descolonização”.

Então, para “finalizar”, concedemos nosso fechamento, escuta e espaço à Conceição Evaristo e seu *Poemas da Recordação e outros Movimentos*.

EU-MULHER

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam
esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes-agora-o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo de semente
moto-contínuo
do mundo.

Referências bibliográficas utilizadas no texto

EVARISTO, Conceição. **Poemas da Recordação e Outros Movimentos**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

GUTIÉRREZ, Rachel. **O Feminismo É um Humanismo**. Rio de Janeiro: Nobel, 1985.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

JAENES, Mart; MÁRQUEZ, Rosa. **¿Qué Co#o Está Pasando?** Espanha, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de Racismo Cotidiano**. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

RIBEIRO, Djamil. **Lugar de Fala**. São Paulo: Editora Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

SILVA, Gabriel. **As Armadilhas da Representatividade e da Ideologia da Democracia Racial**. Disponível em: <https://quilomboinvisible.com/2021/07/10/dilemas-para-uma-estrategia-de-luta-anti-racista/>. Acesso em: 11 jan. 2024.

SPIVAK, Gayatri C. **1942 – Pode Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MYRIAN MUNIZ

Carismática e despojada, Myrian estrutura suas personagens de forma imprevisível, lançando-se em espaços criativos dinâmicos e lancinantes, onde a comicidade irresistível alia-se a uma análise crítica impiedosa.

[...]

Se analisarmos em profundidade a **comicidade** de Myrian descobriremos uma angústia, uma ironia e até uma parcela de dramaticidade, tudo amalgamado numa versão na qual somente o riso oferece uma saída dramaticamente correta.

Gianni Ratto (Querida Myrian, no livro *Giramundo...*, p. 28).

Myrian Muniz tem uma história surpreendente de vida. No belo livro sobre a atriz e diretora, organizado por Maria Thereza Vargas: *Giramundo – Myrian Muniz: o Percurso de uma Atriz* (1998), aparece nas narrativas de muitas das pessoas o fato de Myrian não conseguir separar o teatro da vida. Nessa perspectiva, o essencial para existir migrou para sua existência e para o seu trabalho como atriz-diretora-professora. Para as três “entidades” plasmadas em uma única, absolutamente surpreendente, no teatro era preciso ser intenso e visceral para conseguir expor um “eu verdadeiro”. Talvez, tendo em vista tanta pressão, ser possível mentir na vida, mas no teatro, que se configuraria em uma vida mais “selecionada”, tornava-se fundamental despojar-se de todas as máscaras. Myrian vem de uma família muito grande, migrante e com a maioria dela com pendores artísticos. Segundo o belo e consistente relato de Agnaldo Ribeiro da Cunha, no texto “Raízes” (na obra organizada por Maria Thereza Vargas), a mãe de Myrian, Dona Rosária, teria sido uma excelente contadora de histórias.

Depois de algumas profissões, sobretudo a de enfermeira, instada por uma conhecida a cursar a Escola de Arte Dramática, em 1958, do choque de certo liberalismo (no concernente aos costumes), a atriz relata a felicidade e oportunidade de ter podido participar daquela instituição, que ela confessa não ter conhecido até ali inscrever-se. Assim que se formou na EAD foi convidada a substituir Etty Fraser (que iria se casar com Chico Martins), em *José, do Parto à Sepultura* e *Chuva* (ambas em 1962); em 1963 inseriu-se no Arena e, como ela menciona, “renegou a EAD e o TBC. Ficou amicíssima de Flávio Império:

ali montou obras importantes: *O Tartufo*; *O Noviço*; *O Inspetor Geral*, *A Mandrágora* (obras ligadas a uma fase do Arena, batizada de “Nacionalização dos Clássicos”); *La Moschetta* (1967); depois da *Feira Paulista de Opinião* (1968), alguns dos espetáculos que participou foram: *Fala Baixo senão Eu Grito* (1973); como diretora, o antológico e inesquecível *Falso Brillante* (1975); *Torre de Babel* (1977); *Boca Molhada de Paixão Calada* (1984); *Rever* (1986) e *Rever II* (1987); *Porca Miséria* (1993).

Realmente, a atriz tem uma produção muito significativa, vulcânica. Ela fez EAD, assimilou todos os ensinamentos, mas, de diferentes formas, imbricou os ensinamentos artísticos àqueles de seus familiares, comunitários e histórico-culturais. Portanto, ela não conseguia ser encaixada nos modelos hegemônicos de interpretação. Em termos estéticos, o esteticismo francês (da EAD), os expedientes e a função do teatro, em perspectiva épico-dialética, as parcerias musicais (desde Elis Regina a Zebba Dal Farra) coligiram-se à potência pessoal de Myrian, que ultrapassou os limites da caixa. No ensaio final do livro aqui já destacado, à página 250, Mariângela Alves de Lima lembra que Myrian Muniz era uma comediante no sentido francês do termo, referindo-se à interpretação do conceito apresentada por Louis Jouvet (mesmo que, eventualmente, não se tratasse de algo formulado por ele), que afirmava que o comediante: “[...] pode desempenhar todos os papéis. O ator se apossa do papel, o comediante é possuído por ele”. Portanto, o que parece ficar patente na questão é o nível de entrega¹¹⁷. Ao longo de vida, ouvi variações de tal conceito que distinguiria uma forma de representar da outra. O

117. Evidentemente, pode-se tratar de uma apreensão arbitrária, mas “ligo”, pela explosão e visceralidade ao paroxismo, no processo de criação: Myrian Muniz, Laura Cardoso, Marília Pêra, Nair Bello (a quem assisti apenas uma vez no teatro, em *Allegro Desburo*). Aliás,

mestre Chico de Assis sempre dizia que o ator/a atriz se deixariam levar pelo papel (ou personagem), mas, de modo distinto, o comediante/a comediante, feito o/a camelô tinha o olho na plateia, sentindo as reações... deixando-se envolver em cumplicidade. Purismos? Penso não haver, sem os eufemismos de classe nada mais significativamente importante do que se relacionar, se deixar ser: em cumplicidade. Afinal, esse é o princípio relacional!

Tendo em vista a admiração pela mulher e atriz, resolvi, adotar outra forma e deixar que Myrian Muniz “encerrasse” a sua participação aqui, a partir dos aprendizados com Alberto D’Aversa, tirado do livro mencionado, às páginas 56-57:

[...] As informações dele eram tão detalhadas e profundas, que nos sentíamos seguros quando subíamos no palco. Acreditei que eu podia fazer aquela mãe de sessenta anos [alusão a *Bodas de Sangue*], que tinha perdido o filho. “Não entendo como é que uma pessoa pode perder tudo”. “A dor que você deve sentir não é uma dor de lágrimas. É uma outra espécie de dor: os olhos apenas marejam. Ela é uma mulher forte e digna, e o que deverá impressionar, justamente, serão os seus silêncios”, dizia o D’Aversa.

Era difícil para mim entender aquilo, não tinha onde me apoiar. A personagem não gritava, falava baixo, e a emoção devia ficar contida. Foi uma experiência fantástica. Muitos anos depois, quando eu, na vida real, perdi meu filho mais moço, é que compreendi a totalidade daquela mulher. Fiquei doze horas no IML, sentada num banco, esperando o corpo chegar. E olhando aquilo tudo, tive a impressão de que há muito tempo atrás eu já tinha passado por essa experiência. Eu me senti uma figura lorquiana e – parece incrível – a personagem veio a mim, como pessoa real, e me deu uma grande força.

NEYDE VENEZIANO

Nascida na linda cidade de Santos (litoral de São Paulo)¹¹⁸, a menina foi registrada Neyde de Castro Veneziano. Em determinado momento, casou-se com Perito Monteiro. Por meio do casamento (que até certo momento impunha o nome do homem às mulheres), Neyde “ganha”, pelo casório, o “brinde/bônus” Monteiro, mas, como artista, continuou a ser “apenas” – a grande – Neyde Veneziano. Formada em Letras, Neyde conciliou, ao longo da vida, seu trabalho como artista (fundamentalmente, diretora teatral); professora (de

no espetáculo *Eu não Dava praquilo*, Cássio Scapin apresentou um trabalho maravilhoso ao colocar-se na pele de Myrian.

118. Quanto à lindíssima cidade de Santos, e pensei bastante em abrir um item especial no item “Comissão de Frente”, entretanto, resisti à tentação, mas a cidade foi especialíssima com relação à produção teatral. Se a Bahia, parafraseando Gilberto Gil, “[...] nos deu régua e compasso...” (e tantas outras glórias!!!!), na cidade do litoral santista, entre tantas outras criaturas maravilhosas, vieram: Ana Teixeira, Alexandre Borges, Alexandre Roit, André Leahun, Bete Mendes, Carlos Alberto Soffredini, Carmelinda Guimarães, Carlos Pinto, Cláudio Mamberti, Cleide Queiroz, Dagoberto Feliz, Eliana Rocha, Fernando (Fernandinho) Neves, Gilberta Autran von Pfuhl, Gisela Millás, Greggi Filho, Jandira Martini, Karen Menatti, Lizette Negreiros, Luiz Campos, Luiz Fernando Almeida, Luiz Fernando Marques, Marco Antonio Rodrigues, Miriam Vieira, Miroel Silveira, Nelson Baskerville, Neyde Veneziano, Ney Latorraca, Níveo Diegues, Nuno Leal Maia, Orlando Moreno, Oscar von Pfuhl, Patrícia Galvão – Pagu (que não nasceu em Santos), Paulo Celestino, Perito Monteiro, Plínio Marcos, Raquel Rollo, Renata Zhaneta, Renato di Renzo, Roberto Villani, Rubens Ewald Filho, Sérgio Mamberti, Sílvia Zilber, Tanah Corrêa, Toninho Dantas, Zecarlos de Andrade, Victor Nóvoa.

Teatro Brasileiro¹¹⁹, sobretudo); pesquisadora, cujo objeto de investigação tem sido principalmente o teatro de revista e de certas formas de comicidade popular; autora de várias reflexões sobre os materiais de suas pesquisas, que acabaram por ser publicados em livros¹²⁰.

Durante todo o tempo em que estive na Unicamp, Neyde jamais abandonou a prática artística, conciliando ambos os (a)fazeres: docência, pesquisa e trabalho criativo. Sua carreira pelo teatro iniciou-se pela prática amadorística e, sobretudo na década de 1980, “investe” em sua carreira de diretora teatral. Assim, dentre outras montagens, Neyde foi responsável por duas encenações: de sua autoria, *Balada Feroz* (1984) e, com Ruth Rocha, a criação do infantojuvenil *Procurando Firme* (1984); *O Noviço* (1985); *Jeremias, o Herói* (1985), de Oscar von Pfuhl; *Revistando o Teatro de Revista* (1988), em parceria com Perito Monteiro; *Arlecchino* (1988), espetáculo para a rua; *A Miúda Alegre* (1990), uma paródia da opereta clássica *A Viúva Alegre*, com Perito Monteiro; *Os Sonhos mais Lindos* (1993), de Perito Monteiro; por meio de projeto de ocupação do Teatro de Arena de São Paulo, em 1994-1995, dentre outros eventos, em parceria com Perito Monteiro, apresentação da revista *Deixa qu’Eu Empurro*; o musical *Piolim* (1997), em parceria com o Grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões; *Geração Trianon* (1998); *A Noiva do Condutor* (2013); *Sonho de uma Noite de Verão* (2014); *Mistero Buffo* (2015), de Dario Fo com o Grupo La Mi-

nima; *Volpone* (2016); *Doutor Fausto* (2017); *Daqui Ninguém me Tira* e *A Dança das Vedetes* (2018); *Qui-quiriqui* e *Francesco* (2019).

Neyde Veneziano tem um trabalho absolutamente exemplar pelo teatro. Em suas obras, a diretora colige o teatro de revista e obras ligadas às proposições das formas populares de cultura. Desde o início de seu processo criativo, Neyde desenvolveu parcerias muitos significativas. Seguramente, Perito Monteiro encontra-se entre as mais exemplares, mas – sem a menor sombra de dúvida – a revista foi tirada do “limbo” do esquecimento e dos tantos preconceitos graças às suas criações artísticas; obras publicadas; participações em entrevistas, mesas de reflexão, em encontros, seminários, simpósios...

O FOGO!, por Fernando Timba, José Olegário Neto e Lívia Mattos.¹²¹

Histórias do Fogo

É desconhecido o primeiro momento em que as mãos e a inteligência humanas experimentaram produzir fogo. Sabemos da sua existência desde quando ele, o fogo, aquecia a humanidade primitiva nas cavernas. Esta é a mesma chama acesa em uma lareira de um chalé em Campos de Jordão para aquecer um casal de férias; e também que, em latões de lixo dos becos de várias cidades do mundo, aquecem mendigos durante o inverno.

119. Como docente da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Coursou, como já apontado, Letras em Santos e seus estudos de mestrado e doutorado foram desenvolvidos no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes/USP. Após isso, em 1999 iniciou seu pós-doutoramento, sobre Dario Fo, em Milão e na Universidade de Bolonha (Itália).

120. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções* (2013); *As Grandes Vedetes do Brasil* (2013); *De Pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo* (2006); *A Cena de Dario Fo: o Exercício da Imaginação* (2002); *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!* (1996).

121. Fernando Timba, José Olegário Neto e Lívia Mattos são estudantes de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp de São Paulo.

Para se fazer fogo é preciso de um combustor que pode ser álcool, gasolina, madeira etc., e um comburente, o oxigênio do ar. Então, sua chama irá perdurar até que se esgotem tais materiais. Durante a cerimônia de abertura das Olimpíadas mundiais, atletas atravessam o país que sedia o evento com a tocha olímpica na mão. Passada de um para outro até o final do percurso, a tocha acende a pira olímpica cuja chama é mantida até o último dia do evento. O fogo da pira representa o vigor esportivo.

Nas cidades, quando uma pessoa fumante esquece seu isqueiro, pergunta, em uma banca de jornal, em uma lanchonete ou para outra pessoa que esteja fumando: “Me empresta o fogo?” e, dependendo do humor e simpatia de cada um, compartilhar o momento de fumar um cigarro pode gerar um bom papo que vai perdurar até que a brasa do cigarro se apague.

Além de combustor e comburente, também é necessário, para que se faça o fogo, alguma energia, o mínimo de energia. Uma faísca basta. Então, é possível começar um incêndio, uma fogueira, iluminar tochas, explodir bombas, projetar sombras...

A fogueira próxima à roda de jongo aquece a pele dos tambores, afinando a percussão antes de começar a música e a dança para que aqueles, trazidos à força de diversos cantos do continente africano, pudessem cantar através de alegorias suas estratégias de fuga e sobrevivência no período da escravidão.

Dizem que em volta de uma fogueira as bruxas se reuniam em roda para fazer rituais proibidos para os cristãos. A fogueira para as bruxas é uma “tecnologia” sagrada, que comunga com a natureza e não com os homens. E por isso, pelo fato de os homens não poderem ver a sua imagem e semelhança nas chamas pagãs, eles colocaram as bruxas – e todas as mulheres que não se curvaram à honra dos homens e à glória do seu deus –, não em volta das fogueiras, mas, sim, ardendo dentro

delas. Os chamados autos de fé queimaram incontável número de gente tida como herege...

O fogo é um espetáculo por si só. Há mais ou menos 2 mil anos, alquimistas (não se sabe da China ou da Antiga Arábia) inventaram fogos de artifício para colorir a noite nas celebrações coletivas. Seres humanos brincam de fazer estrelas.

Se uma pirofagista encanta o público, é porque ela finge que esquece que o fogo queima. O fogo é espírito audacioso dos errantes. Para construir os seus primeiros circos, muitos circenses impermeabilizavam panos de brim e lençóis com cera de vela, derretida pelo fogo, misturada com querosene e pó xadrez. Solução que trazia em si a fama da lona que inflama, que antes do grande incêndio do Gran Circo Norte-Americano em Niterói, em 1961, já difundia o velho jargão do “circo pegar fogo”. O palhaço Chupeta, por sua vez, ri. Ele, por seu ofício, quer que o circo pegue fogo... mas fogo de gente, quando a praça está boa. Esse fogo de gente que faz com que o circo siga, acreditando sempre que na próxima praça há de ser melhor. A chama no peito de quem vive com o pressuposto de que existir é ir.

Calor, pressão e energia só puderam ser pensados pelos físicos por conta do fogo. Então, os engenheiros não cessaram em aplicar suas propriedades para as mais diferentes finalidades. Em fornalhas é possível fundir ferro para as armas de guerra, vidro para os óculos das professoras, e nela também se cria o vapor e pressão necessários para que as locomotivas de trem levassem toneladas de café das cidades do interior do estado de São Paulo para o porto de Santos durante os séculos XIX e XX.

Com as chamas das velas se iluminavam os antigos teatros que muitas vezes se destruíram em incêndios. Brincando com fogo, artistas fazem o que talvez possa ser o oposto do que sugere Platão: criam às sombras e dão vida às ilusões. A “lucerna artificiosa” foi um dos

primeiros aparatos de imagem projetada, precursora da lanterna mágica, que utilizava a chama artificial. Seu primeiro exemplar foi a adaptação de um pequeno tonel de vinho, com uma chaminé no topo e um cabo lateral. A vela acesa tinha sua luz refletida por um espelho e projetava através de uma lente seus efeitos. Algo que anteriormente dependia da luz solar, como nas câmaras escuras, passa a receber os primeiros contornos de um projetor. Essa é uma das experiências de Athanasius Kircher no século XV, um jesuíta de origem germânica, colecionador de curiosidades e apaixonado por ótica e iluminação. Acredita-se que estas criações tinham como objetivo não só saciar o desejo de conhecimento, mas também assombrar e esclarecer seus contemporâneos. Além da “lucerna artificiosa”, seu “teatro catóptrico” apresentava ao observador imagens impressionantes, através de prismas, como num jogo de espelhos, onde a multiplicação ao infinito dos elementos criava um efeito vertiginoso. O padre Kircher em sua aglutinação de religiosidade e ciência buscava revelar ao olhar ingênuo da época os artifícios possíveis para enganar o olhar.

As experiências como as descritas acima aplainavam o terreno para o surgimento da lanterna mágica e a consequente popularização de tais artefatos para projeção de imagens no século XVII. O conhecimento para projetar imagens cerrava-se sob controle dos clérigos, porém a partir da Idade Média aparatos ainda ingênuos como a “lanterna viva” se multiplicavam. A “lanterna viva”, como era chamada, consistia na projeção de imagens pintadas sob um papel translúcido colocado numa estrutura cilíndrica que se servia de uma pequena hélice fora do tubo que fazia girar o desenho fixado em seu eixo. Lanternas como essas foram muito populares no século XVI e eram fixadas nas áreas externas de estabelecimentos comerciais para atrair os transeuntes.

A lanterna mágica surge no século XVII e seus recursos permitem complexidade a projeções. Torna-se possível a troca de imagens, que podem ser colocadas em uma sequência horizontal, e a utilização de lentes permite o foco com maior precisão que os diversos experimentos que a precederam. A partir deste momento e até o século XIX, com algumas adaptações, apropriações e interpretações desta lanterna, sua utilização em apresentações se multiplicou até o que conhecemos hoje como cinematógrafo, projetor fundante do cinema.

O holandês Christiaan Huygens, que populariza a produção das lanternas mágicas por volta de 1659, já se valia de enorme popularidade nos círculos científicos por sua gloriosa descoberta do anel de Saturno. Ele mesmo produziu para suas lanternas placas animadas inspiradas em imagens macabras com esqueletos. A morte e a chama muitas vezes são vistos como opostos, o fim da vida é o apagar de algo, o nascimento como a ignição. O fogo e, posteriormente, a luz elétrica trouxeram-nos a possibilidade de ocupar com vida o território da noite, a ideia de uma vida noturna se estabelece com o aperfeiçoamento de lanternas e lâmpadas e passa a dissolver a oposição entre o sol e a lua, o dia e a noite. Então qual seria para nós hoje o sinônimo da vida senão a luz e a chama? Mas os mesmos também podem ser vistos como símbolos de devastação, livros e florestas queimadas, a luz que queima nossas retinas.

Fantasmagorias são a manifestação da morte através da luz. Espetáculos de fantasmagorias datam do século XVIII e início do XIX e exploram nosso fascínio e medo em relação à fronteira entre a vida e o pós-morte. No contexto do romantismo, seu olhar subjetivo para os temores da alma e a finitude do ser encontra eco na literatura e nas artes plásticas. Alguns desses espetáculos procuravam a manifestação das almas de entes queridos, outros reuniam uma série de imagens incômodas que buscavam atemorizar o espectador. Por trás

de cada imagem, uma pequena vela. Seria um recorte da chama infernal?

Nas áreas rurais do Brasil, a fogueira esquentava e acende as memórias, os causos fantásticos e canções acompanhadas da viola dos caipiras. Em torno dela são compartilhadas histórias antigas. Os pretos velhos, entidades espirituais da umbanda, quando acendem seus cachimbos, acendem também a sabedoria ancestral e a fumaça que serpenteia aqueles que os escutam curam os males do corpo e da alma.

Em Cruz das Almas, interior da Bahia, é famosa a guerra de espadas de fogo no período junino. “Brincantes arriscosos” se desafiam à imprevisibilidade da dança da pólvora em pedaços de bambus, que, de tanto queimar, foi proibida. Luiz Gonzaga canta as noites brasileiras como “noites da fogueira sobre o luar do sertão”... e só a partir dele pode-se chamar essas noites, circunscritas nesses territórios, de noites brasileiras. O sertão somos nós. A fogueira aquece as noites frias de junho, mas, pela manhã, é o sol que faz seu serviço.

Diz-se fogo cruzado quando se está no meio de um conflito. E a ferro e fogo quando se trata de algo que é sério, que vai ser feito de qualquer jeito, ou melhor, do jeito que preciso for. Fato é que o fogo sempre catalisa, em banho-maria ou na pressão, muda os estados da matéria, não passando sem ser percebido.

Fogo é poder. Acima das cabeças de brancos estadunidenses encapuzados e vestidos de branco estava o fogo das tochas que iluminavam as marchas dos membros da Ku Klux Klan. Bombas que foram lançadas sobre o território do Vietnã pelos estadunidenses entre 1955 e 1975 ainda são lançadas pelos mesmos sobre o território do Oriente Médio em busca de petróleo. Elemento crucial para as guerras, o fogo nas mãos erradas devasta cidades, mata inocentes, destrói nações inteira.

O Brasil arde em chamas. Relatórios de organizações ambientais nos alertam para o perigo que sofrem

as regiões do Pantanal, do Cerrado e da Amazônia. Nas florestas, as queimadas criminosas, causadas com intuito de facilitar a grilagem de terras, matam bichos e plantas, devastam áreas imensas e também comunidades indígenas.

Como aparece no título da obra de Cortázar: *Todos os Fogos o Fogo*. É na busca dele que Baita e Tamanduá, os últimos remanescentes do povo Piripkura, aparecem... quando a sua tocha se apaga. Com a comprovação da existência deles, consegue-se manter a área de preservação destinada a seu povo. Dessa forma, o fogo, ainda que não sabido, ajuda a assegurá-los, para além da sua função de sobrevivência na floresta.

Nas cidades, o fogo também se alastra. Por falta de investimento público, o Museu Nacional no Rio de Janeiro foi destruído por um incêndio em 2018. Mais recentemente, parte da memória cinematográfica arquivada na Cinemateca Nacional foi devorada por um incêndio. Acidentes que aconteceram por conta da falta de interesse do poder público em cuidar da memória cultural brasileira.

A natureza segue em disputa. Os donos da Coca-Cola e da Nestlé querem privatizar e engarrafar a água do planeta. Terras brasileiras estão em sua maior parte nas mãos de alguns poucos latifundiários que pouco se importam em produzir alimento para o povo, mas sim, em lucrar com o comércio exterior. O ar, que sempre acreditamos que fosse coletivo, agora está contaminado e nos separa. Envenenam as águas, as terras e o ar para que tenhamos que pedir permissão a alguns poucos homens para usufruir destes. Porém, o fogo não é possível envenenar e tampouco dominar. A quem pertence o fogo?

Fogo é brincadeira perigosa. Inflama, atíça, arde... “O amor é fogo que arde sem se ver”, exclama o poeta Camões. O amor e outros desejos que ardem por dentro, e que constrangidamente são chamados de in-

timos, são chamas e querem mais fogo. Há quem tente abafar o calor por debaixo das saias e esfriar a quentura do coração. Mas, seja dentro do peito ou entre as pernas, essas chamas, corajosas ou atrevidas, mantêm o bicho humano vivo e desejante de vida.

Cada artista guarda um pedaço de sol no peito. Mesmo os soturnos. Acesa é a palavra, é o gesto, é o silêncio. Aceso é o canto, a tinta e a dor. Arde uma fogueira na caixa torácica que abarca o *cuore* e o inflama de paixão. Inflamar, tal como encher de ardor e arrebatrar, é também converter em chamas. Em terreno seco, basta uma fagulha mínima, fogo-fátuo cuspidor, para estabelecer uma queimada. Em férteis paragens, é o fogo da gente que vai contagiando e propagando incêndios em formato de espetáculos, manifestações, desejos, artesanias, suspensões e desatinos. O artista é um ser em chamas, perpetuador de fagulhas e gestor de fogueiras. Das labaredas, fazem-se vestes. Quando em bando, vê-se de longe o clarão. De cada função, lumes implosivos e explosivos acometem ele e o seu entorno.

Um das formas de se livrar das “más energias” de um objeto é tocando fogo nele. Mas ao acender uma vela aproximamos de nós os fantasmas que procuram por luz. São crendices populares. Do fogo é possível queimadura, mas, também, quentura. Se a natureza pensa, ela é sábia por nos manter afastados do Sol na medida certa: longe o suficiente para não sermos queimados e perto o necessário para nos manter iluminados.

O PESSOAL DO VICTOR

O grupo se constituiu com estudantes da turma da Escola de Artes Dramáticas/USP, que se formou em 1975. Do espetáculo de formatura, dirigido por

Celso Nunes, de acordo com peça gráfica da Escola de Arte Dramática (do período), fizeram parte da montagem: André Machado, Angela Rodrigues, Dionísio Jacob, Eliane Giardini, Elisa Martins, Iacov Hillel, Isa Kopelman, Ismael Ivo, José Rinaldo, Lucio Navarro, Marcia Pompeu, Marcília Rosário, Marcio Tadeu, Nelci da Rosa, Reinaldo Santiago, Paulo Betti, Waterloo Gregório. Do espetáculo que profissionalizou o conjunto de atores e atrizes, o PESSOAL DO VICTOR conta com Adilson Barros, Eliane Giardini, Marcília Rosário, Reinaldo Santiago, Paulo Betti. O coletivo se profissionaliza com o espetáculo de formatura *Victor ou As Crianças no Poder*, de Roger Vitrac. Como se tratou de um espetáculo decorrente do processo de formação, e pelo que pode ser lido em algumas fontes, os procedimentos colaborativos constituíram o processo de criação do PESSOAL.

Mesmo que pudesse parecer evidente que os coletivos teatrais saíssem das escolas de formação de atores e atrizes, tal determinação dificilmente acontece. Talvez os anos de formação, repletos de grandes conquistas individuais, repletos de pequenas – e algumas vezes inesquecíveis – rusgas, induzam à separação dos corpos, tão logo o espetáculo de estreia cumpra sua trajetória. O fato é que o coletivo se forma na escola, cumprida temporada muita gente não prossegue e outros/as artistas incorporaram-se ao conjunto. O PESSOAL DO VICTOR, depois de algum tempo, foi chamado de O PESSOAL DO VICTOR ACABOU, depois LUX IN TENEBRIS...

De qualquer modo, o coletivo cujo processo de formação compreendeu, principalmente, o trânsito com o esteticismo francês, à la Jacques Copeau, monta um texto surrealista (de Vitrac) e envereda, na sequência, atendendo aos pedidos da ala caipira

do novo coletivo¹²², por terrenos ligados às paisagens do interior paulista (que se assemelham àquelas mineiras, mato-grossenses e goianas) e apresenta *Na Carrêra do Divino* (1979), cuja direção foi de Paulo Betti. Para criação do texto, o coletivo convidou Carlos Alberto Soffredini, um dos maiores inovadores do teatro paulistano, de fins dos anos 1970 até os anos 1990. Soffredini, para atender ao pedido do coletivo, mergulhou no universo caipira (tendo como grande inspiração o livro *Os Parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido) e buscou revelar e se reapropriar de processos de elocução, de determinados costumes e tradições de certas regiões do estado de São Paulo. A partir de amplo processo de pesquisa e recriação, Soffredini criou uma obra “inovadora” (bom lembrar que já existiram nas artes figuras desse universo, destacando desse conjunto a figura de Amácio Mazzaropi) nos palcos hegemônicos e fez com que o caipirismo de tanta gente fosse vertido para os palcos, promovendo muita identificação¹²³.

Portanto, não se caracteriza imprudente ou precipitado afirmar que a partir de *Na Carrêra do Divino*, as origens populares retornassem aos palcos hegemônicos apresentando uma outra forma de existir, sem precisar prestar tributos aos criadores das matrizes do teatro hegemônico. Segundo o que se encontra em algumas fontes, tratava-se, naquele momento, de buscar as raízes caipiras de algumas das pessoas do coletivo. Depois de tal espetáculo muitos outros assemelhados surgiram pela criação de dramaturgia de texto e de cena com Soffredini.

OSMAR RODRIGUES CRUZ

Paulistano, nascido em 1924, Osmar Rodrigues Cruz inicia sua carreira pela linguagem teatral conciliando a crítica teatral e algumas direções no projeto de teleteatro da TV Tupi de São Paulo. Posteriormente, abandona as direções televisivas para abraçar exclusivamente as teatrais. Em 1963¹²⁴, aceita dirigir o Teatro Popular do Sesi, sendo que os espetáculos (e até 1976) foram apresentados em diversos espaços representacionais: Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB), Teatro Maria Della Costa, Teatro João Caetano etc. A partir de 1976, os espetáculos passam a ser apresentados no teatro construído pela instituição patronal (Sesi), localizada em prédio icônico na famosa avenida paulistana, a Avenida Paulista. Osmar permanece na função até 1992 e, tendo em vista os elogios recebidos por número expressivo de artistas e reconhecimento por parte da crítica, sai-se muito bem na função, de conceitor, gestor e diretor de muitos espetáculos.

Em tese, as mais significativas inspirações para criação do TPS, que foi se transformando em sua existência, segundo Osmar Rodrigues Cruz, foram o Teatro Nacional Popular da França, criado e coordenado por Jean Vilar, o Piccolo Teatro de Milão e a obra de Romain Rolland (especialmente sua obra *Le Théâtre du Peuple*, de 1903). Apesar das diferenças entre as duas fontes inspiradoras, permaneceu como característica determinante a escolha por um repertório que pudesse “adaptar-se” para atender, sobretudo, à classe trabalhadora. Nessa perspectiva, não se tratava de obras sem

122. Há relatos muito interessantes de artistas do grupo coligidos por Julio Lerner no programa número 19, do essencial *Aventura do Teatro Paulista* (1980).

123. O texto foi dirigido, em 1987-1988, por Soffredini com atores e atrizes do Núcleo Estep (Estética Teatral Popular).

124. Em 1951, o diretor já havia dirigido espetáculos amadores e outros para o Sesi.

sofisticação formal, mas criadas sem os sobressaltos de certas vanguardas mais debochadas ou rigorosamente mais herméticas.

Pode-se ler, em diferentes fontes de pesquisa, que o projeto de teatro popular e sem cobrança de ingresso despertou a “ira” de muita gente, mas Osmar Rodrigues Cruz não esmoreceu e, convicto da importância cultural do projeto, mesmo sem apoios em determinados momentos, continuou firme em seus propósitos. No significativo período de existência do projeto, sobretudo por meio das obras e das permanentes gestões com o Sesi e os tantos opositores/detratores, importante afirmar que muitos foram as autoras e autores brasileiros montados, sempre com requinte formal; profissionais absolutamente significativos em suas diversas linguagens e áreas técnicas trabalharam para erigir/medrar as obras. Dentre as obras apresentadas na instituição podem ser destacadas:

O Fazedor de Chuva (1960); *A Cidade Assassina-da* (1963); *O Aparento* (1965); *Um Grito de Liberdade* (1972); *O Poeta da Vila e Seus Amores* (1977), de Plínio Marcos, que inaugurou o novo teatro na sede da Avenida Paulista; *O Santo Milagroso* (1981), direção de Osmar Rodrigues Cruz; *Chiquinha Gonzaga: ó Abre Alas* (1983 a 1985); *Muito Barulho por Nada* (1986 a 1987); *O Inspetor Geral* (1994), que fazendo alusão ao momento histórico termina com uma imensa pizza cenográfica. Com esta obra, o projeto de Osmar Rodrigues Cruz foi finalizado, em razão de nascer uma nova fase, mas o legado do criador permaneceu. Assim, tendo em vista a tradição deixada – e a carreira

de sucessos indiscutíveis – a proposta continua mudando determinadas questões, mas sempre com olhar e tratamentos brasileiros¹²⁵.

OSWALDO MENDES

Registrado como Oswaldo Ramos Mendes Filho, talvez esse seja um dos motivos pelos quais muitos de nós que o conhecemos o chamamos de Oswaldinho. Seja ou não por isso, não importa, e nascido na cidade de Marília (interior de São Paulo), Oswaldo Mendes é um sujeito muito admirado e bastante querido de toda a gente. Esse gostar se deve pela sua sempre atenção, educação, gentileza e espírito propenso, permanentemente, às trocas. Para defini-lo profissionalmente é certo que ele vai ser identificado no entrecruzamento compreendido pelo ator, diretor, autor e jornalista cultural.

Oswaldo como alguns/algumas poucos/poucas profissionais, realmente, tem uma capacidade e potência excepcionais. Formou-se ator na Escola de Arte Dramática da USP, em 1971. Conciliando as carreiras jornalística e teatral, dentre outras atuações, foi por mais de 20 anos diretor do jornal *Última Hora* (SP); subsecretário de redação e editor do excelente suplemento cultural “Folhetim” do jornal *Folha de S.Paulo*. Por meio de seu trabalho, sabia-se, de antemão, que o material que se iria ler havia sido elaborado com rigor ético e os aprofundamentos conceituais para ampliar os conhecimentos e a percepção crítica com relação aos assuntos tratados.

125. Felizmente, há considerável material para consulta e aprofundamento; com os detalhes apresentados no item bibliografia, podem ser destacados: o lindo catálogo com pesquisa e texto de Álvaro Machado: *Teatro Popular do Sesi: 40 Anos* (2004); Robson de Corrêa de Camargo. *O Mundo É um Moinho: o Teatro Popular no Século XX, Histórias e Experiências* (2009); Osmar Rodrigues Cruz e Eugênia Rodrigues Cruz. *Osmar Rodrigues Cruz: uma Vida no Teatro* (2001).

Suas obras escritas dividem-se em áreas distintas: no concernente à linha biografia, Oswaldinho escreveu as clássicas: *Getúlio Vargas* (1984); *Ademar Guerra: o Teatro de um Homem Só* (1997); *Bendito Maldito* (2009), sobre Plínio Marcos; na linha concernente a certo tipo de biografia cultural ou livros-agenda (cuja ênfase maior encontra-se nas criações), o autor escreveu sobre: Vinícius de Moraes (2004); Chico Buarque de Hollanda (2005-6); Tom Jobim (2007). Na área de dramaturgia, Oswaldinho escreveu: *Brecht segundo Brecht* (1974); *1977* (1977), sobre uma crônica de Lourenço Diaféria que, ao criticar uma estátua do duque de Caxias, fez o exército brasileiro entrar em polvorosa; a saborosíssima *Revista do Henfil* (1978); *A Dança do Universo* (2005); *Insubmissas* (2015); a obra *Teatro e Circunstância* (2005), que colige três de seus textos: *Um Tiro no Coração* (1984); *Voltaire – Deus me Livre e Guarde* (1998/1999) e *A Dança do Universo* (2005). Em 2020, o autor junta Antonio Candido e Florestan Fernandes e cria *Vicente e Antonio*.

Como ator e diretor, sem poder atrelá-lo exclusivamente, boa parte de seus trabalhos foi levada pelo Núcleo Arte e Ciência no Palco, coletivo criado em 1998, por Carlos Palma e Adriana Carui. De sua carreira de ator, considerando que as montagens foram poucas, em razão de sua febril atuação jornalística, constam a montagem antológica de *Missa Leiga* (1972); e, dentre outras, as significativas montagens de: *A Gaivota* (1994), em emocionante direção de Francisco (Chiquinho) Medeiros; *Copenhagen* (2001); *12 Homens e uma Sentença* (2011).

PASCHOAL CARLOS MAGNO

Filho de família fluminense tradicional, bacharelou-se pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, em 1929, mas seguiu a carreira diplomática.

Em 1929, era um homem culto e apaixonado pela cultura, no sentido de incentivar a participação dos jovens na área – e por meio de uma ampla campanha para arrecadar fundos –, criou a Casa do Estudante Brasileiro. Como representante brasileiro junto ao Itamaraty (1933 a 1940), serviu o país, sobretudo em algumas cidades da Inglaterra. No mesmo período, em uma de suas estadas em Londres, teve a oportunidade de acompanhar um festival de teatro do chamado bardo inglês: William Shakespeare. A ideia despertou um conjunto de desejos, que, segundo se lê, transformaram-se em necessidade. Então, por aquela “vida dupla” surgem: animador, produtor, crítico, autor e diretor. No Rio de Janeiro, em 1937/1938, Paschoal criou (provavelmente alimentado, também, pela experiência espanhola do La Barraca), o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Em tese, além da montagem de espetáculos, Paschoal conseguiu fazer com que a estudantada que participava do novo espaço pudesse passar por um processo de formação. O ativista cultural conciliou a carreira diplomática e seus interesses pelo teatro. Por meio do TEB, foram realizadas as Caravanas da Cultura, levando o teatro pelo país. Pelo TEB, e por meio da contratação da atriz Itália Fausta, foi montada, em 1938, *Romeu e Julieta*, com a participação de diversos estudantes: Sônia Oiticica fez o papel de Julieta.

Em 1944, de acordo com algumas fontes documentais, Paschoal organizou o Curso de Férias de Teatro, que se caracterizou no ponto de partida para a criação do Teatro Experimental do Negro. Em 1948, por meio de sua orientação geral, o TEB montou *Hamlet*, com direção do alemão Hoffmann Harnisch. No papel título, e recém-chegado de Belém do Pará, com 22 anos, a revelação Sérgio Cardoso, que depois disso foi um grande destaque no teatro brasileiro. Com o reconhecimento do TEB, vários outros agrupamentos, fundamentados nos mesmos princípios, começam a ser criados no país.

Paschoal foi eleito vereador pelo Distrito Federal (1950) e, sempre arrojado, em 1952, criou o Teatro Duse, uma sala de aproximadamente 100 lugares e um palco mínimo, instalada nas dependências de sua própria casa, em Santa Tereza. Inaugurou aquele espaço *João sem Terra* (1952), de Hermilo Borba Filho. O importante espaço funcionou sem cobrar ingressos até 1956. O repertório ali montado foi bastante eclético e, segundo parece, com ênfase à dramaturgia em língua portuguesa. Em 1957, durante o governo de Juscelino Kubitschek, foi nomeado oficial de gabinete com a responsabilidade de administrar o setor cultural e universitário da Presidência da República. Tal processo levou-o a se deslocar por todo o país com o principal objetivo de incentivar jovens e dinamizar/construir espaços de criação.

Em 1958, no Recife, foi criado o Festival de Teatro do Estudante do Brasil. A segunda edição ocorreu em Santos (litoral santista) e “revelou”, levando à profissionalização, o Teatro Oficina. A iniciativa foi desenvolvida até a sexta edição. Com o golpe de 1964, Paschoal foi afastado de suas funções, prejudicando, também, sua carreira diplomática. Entretanto, mesmo abalado, mas não vencido, Paschoal criou, em 1965, a Aldeia de Arcozelo, em Paty do Alferes (RJ). O espaço original, doado por João Pinheiro Filho, que era amigo de Paschoal, para implantar um centro de treinamento de artes e retiro para artistas. Tratava-se de uma fazenda histórica do século XIX, com área de 57 mil m², que passaria a funcionar como um imenso território totalmente dedicado às práticas artísticas. Apesar de a área ter sido doada, e

sem que Paschoal pudesse fazer campanhas de natureza econômica, a obra delapidou sua fortuna pessoal. Para manter o sonho aceso, Paschoal teve de vender seu casarão de Santa Tereza para pagar as dívidas. Apesar disso o dinheiro não foi suficiente. Em determinado momento histórico, a Aldeia de Arcozelo passou a ser administrada pela Funarte, mas jamais funcionou como o sonho e ambição de Paschoal a projetou.

Para concluir, apesar de, em tese, poder parecer que Paschoal Carlos Magno vislumbasse a criação e divulgação de obras ligadas às formas hegemônicas, suas ações contemplaram e incentivaram, cabalmente, as produções populares, direta e indiretamente: grande, grande incentivador das artes; grande empreendedor e importante militante cultural.

UMA DIVA CHAMADA PHEDRA D. CÓRDOBA, por Miguel Arcanjo Prado¹²⁶.

Falar de Phedra D. Córdoba (1938-2016) é abrir o coração de memórias daquela que foi a atriz mais especial com quem convivi em minha trajetória de jornalista. Afinal, Phedra era uma diva, no mais amplo e verdadeiro sentido que essa palavra pode ter. Dona de personalidade forte e sotaque hispânico inconfundível, a artista cubana me conquistou desde a primeira vez que a vi.

Eu morava na esquina da avenida São João com Duque de Caxias, no coração do centro de São Paulo, e resolvi ir a pé a uma estreia no Teatro Jaraguá, dentro do hotel de mesmo nome, na rua Martins Fontes. Segui pela rua Rego Freitas e cruzei a rua da Consolação na

¹²⁶. Miguel Arcanjo Prado é jornalista, crítico da APCA, diretor do Blog do Arcanjo, do Prêmio Arcanjo de Cultura e Coordenador de Extensão Cultural e Projetos Especiais da SP Escola de Teatro. É bacharel em Comunicação Social pela UFMG, especialista em Mídia, Informação e Cultura pela ECA-USP e mestre em Artes pela Unesp. Passou por veículos como Globo, Abril, Folha, Record, R7, Record News, UOL, Band e Gazeta, entre outros. Por três vezes figurou na lista dos melhores jornalistas de Cultura do Brasil pelo Prêmio Comuniqué-se.

altura da praça Roosevelt. Foi quando vi uma imagem que me marcaria para sempre.

Uma senhora estava sentada no meio-fio, chorando copiosamente e dizendo palavras ininteligíveis com um sotaque carregado. Como bom mineiro educado pela mãe, parei para saber o que acontecia. Logo, reconheci a figura que já havia estampado a coluna da Mônica Bergamo, com sua história de vida: Phedra D. Córdoba. Ela não fazia ideia de quem eu era e se abriu comigo como se me conhecesse há muitos anos durante o rápido diálogo que tivemos. Disse que havia brigado com seu diretor, que estava muito nervosa. Falei para ela se acalmar, ir para casa, que tudo se resolveria. Ao fim, ela perguntou meu nome. Respondi: Miguel Arcanjo. E ela decretou que eu era um anjo em sua vida.

Este encontro tão poético, no meio da crueza de uma grande metrópole, veio, dez anos mais tarde, abrir o espetáculo *Entrevista com Phedra*, que escrevi em sua homenagem após sua morte, em 2016, a convite do Gustavo Ferreira para participar do Dramamix, o evento de novas dramaturgias no Festival Satyrianas, realizado pela Cia. de Teatro Os Satyros, na qual Phedra foi estrela absoluta. Depois da primeira leitura, a peça adormeceu por quase dois anos, para ganhar maturidade e o distanciamento necessários do luto até estreiar definitivamente em 2019, com Marcia Dailyn vivendo de forma arrebatadora a personagem icônica sob direção de Juan Manuel Tellategui e Robson Catalunha, respectivamente, o argentino e o brasileiro mais sofisticados do teatro na América Latina. Naquela primeira temporada, que teve realização de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez, do Satyros, além da direção de produção de Gustavo Ferreira, figurinos de Walério Araújo, beleza de Divina Núbia e iluminação de Rodolfo García Vázquez com Diego Ferreira, Marcia contracenou com Raphael Garcia,

que me interpretou no palco, em sessões que me emocionaram profundamente e que renderam ao espetáculo o Prêmio Nelson Rodrigues daquele ano. O que encheu a todos de alegria.

Mas, voltemos àquele intenso encontro na esquina da rua da Consolação com praça Franklin Roosevelt, numa agradável noite paulistana. Ele me deu o desejo de conhecer Phedra mais de perto, ouvi-la contar sua história de vida. Logo, entrei em contato com o Danilo Dainezi, jornalista e então assessor de imprensa do Satyros, para tentar marcar uma entrevista exclusiva com ela. Já sabia até para quem ofereceria o trabalho, como *freelancer*. Não seria à *Folha de S.Paulo*, onde trabalhava, mas, sim, à revista feminina *Uma*, na época editada pelo meu amigo Tino Monetti, que havia sido meu colega de reportagem na *Ilustrada*. Tino me daria a liberdade necessária para contar aquela história.

A seguir, compartilho a reportagem publicada na edição da *Uma* (dezembro de 2009).

Uma diva chamada Phedra D. Córdoba, por Miguel Arcanjo Prado.

A atriz transexual cubana radicada há 51 anos no Brasil recebe a reportagem de *Uma* em seu apartamento, no coração do centro de São Paulo, e conta sua grande história de quem nasceu para ser estrela.

É tarde de sábado e o sol castiga São Paulo. Tenho um encontro marcado no apartamento da atriz Phedra D. Córdoba às 13h. Resolvo atrasar em uma hora. Telefone. Ela me diz, com forte acento castelhano: “Estou passando o aspirador de pó, porque tenho um gato, o Primo Bianco, que espalha pelos pela casa inteira, para mim também será melhor às duas”. Artista profissional desde os 15 anos, Phedra, 71 anos, é cubana nascida em Havana e integra a companhia teatral paulistana Os Satyros.

Passa das 14h quando chego ao prédio da rua João Adolfo, no Anhangabaú. No 11º andar, o último, Phedra me recebe em seu pequenino apartamento. Está maquiadíssima, usa joias pesadas e veste saia e blusa estampadas divididas por um cinturão vermelho. O apartamento é decorado com antigas imagens dela, dois quadros e uma estátua de Charles Chaplin, bibelôs, um computador com *webcam* – que ela usa para conversar com os “muitos sobrinhos em Cuba e nos Estados Unidos” –, uma velha televisão, um guarda-roupa *art déco* e uma cama de casal debaixo da qual Primo Bianco se esconde. “Acho que ele está com medo de você”, ela explica, antes de mostrar várias pastas com fotos e recortes de jornal.

Enquanto exhibe seu passado, conta que fez dois filmes recentes: “Sou uma atendente de hospital em ‘Belini e o Demônio’ e uma mulher que será morta em ‘Luz nas Trevas, A Volta do Bandido da Luz Vermelha’”.

Phedra nasceu Felipe Rodolfo Acebal, caçula dos oito filhos do oculista Horário Acebal e da dona de casa Maria Teresa Betancourt. Desde menino, queria estar nos teatros de Havana: “Sempre quis ser diva”. A família rejeitava sua alma feminina. “Minha mãe me combatia, meus irmãos caçoavam, meu pai não falava nada”.

Aos 16, pouco antes de o comunista Fidel Castro tomar o poder, fugiu de Cuba e ganhou o mundo. Apresentou-se por vários países até aportar no Rio, em 1958, convidada pelo produtor Walter Pinto para fazer teatro de revista, ainda como Felipe D. Córdoba. Mas logo virou Phedra. “Com Ph mesmo,

porque é grego. Muitos donos de boates erravam nos cartazes e botavam F”

Em 1972, mudou-se para São Paulo, para “fazer dramaturgia”. Virou ícone da noite paulistana. Em tempos de repressão da ditadura, era melhor afirmar ser espanhola do que cubana, mesmo jamais tendo apoiado o discurso comunista. “Fidel foi um ditador e matou muita gente”, esbraveja.

No ano passado, Phedra viveu um momento crucial: 54 anos depois, voltou a Cuba, para apresentar a peça “Liz”, com Os Satyros, em Havana. “Senti como se fosse estrangeira em minha terra”. Conheceu “sobrinhos, sobrinhos-netos e até sobrinhos-bisnetos”. “Eles não foram homofóbicos. Me chamaram de ‘tia Phedra’. Nós todos choramos muito”. Um dia, no camarim, recebeu a visita do ministro da Cultura de Havana. “Chegou um general velhinho querendo me ver. Nem sabia quem era. Ele falou: ‘Eu quero ver a minha rainha’. Posso querer mais do que isso? Voltei para Cuba como diva!”.

Enquanto ela se emociona, Primo Bianco sai debaixo da cama e me encara com seus olhos azuis. Phedra finaliza: “Acho que ele gostou de você. É um bom sinal, Miguel Arcanjo”.

POD MINOGA STUDIO¹²⁷

Pó de Milonga = Pod Minoga Studio. Que porra é essa? Somos francos: não sabemos. Mesmo porque, existem controvérsias e várias correntes de pensamento – alguns acham que se trata de um alucinógeno (PODUS MINOGALLIS), encontrado no sul

¹²⁷ Irreverentes, e de certo modo dadaístas, a artistada do coletivo – formada na Fundação Armando Alvares Penteado/FAAP – afirma, no programa da peça *Às Margens Plácidas*, com relação ao nome de batismo o contido na epígrafe deste texto.

da Islândia [...]. Falando seriamente: POD MINOGA STUDIO provém da família MINOVITZA da Romênia, e era o apelido da pequena princesa Rudoberta Monovitz, carinhosamente chamada pela sua avó de PODHY [...].

Orientados por Naum Alves de Souza, um conjunto de estudantes do curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP (uma instituição de ensino para filhos e filhas das classes abastadas da cidade de São Paulo), formou-se para, principalmente, além de poder levar as pessoas à alegria e a estados de felicidade, adotando algumas das proposições de certas vanguardas histórias europeias, “confundir as certezas”, tendo em vista transitar com uma estética ligada ao chamado *nonsense*. Nessa perspectiva, o Pod Minoga caracterizou-se por construir obras cuja principal intenção predispu-se a passar em revista, de modo ácido – e sem vieses mais explicitamente politizados –, costumes, valores, sonhos de certa e asséptica burguesia (da qual seus/suas integrantes faziam parte e conheciam muito bem). O núcleo central e inicial do coletivo foi formado por: Carlos Moreno, Dionísio Jacob, Flávio de Souza, Mira Haar.

Eventualmente, há algumas diferenças e muitas semelhanças no humor escrachado e muito debochado (entretanto, com outros temperos) ao Asdrúbal Trouxe o Trombone. Em ambos os coletivos os modos de se organizarem (prioritariamente de modo coletivo) e por meio de formas populares tem uma origem bastante assimilável, identificável, principalmente nos esquetes desenvolvidos no teatro de revista brasileiro.

O fato de virem de um processo de formação ligado às artes plásticas e à arquitetura fica muito evidente pelas fotos coligadas no livro do coletivo. Percebe-se um processo de apuramento sofisticado com relação aos materiais, escolhas das cores e texturas, enquadramentos. *Follias Bíblicas* (1977); *Salada Paulista* (1978, 1980); *Às Margens Plácidas* (1980); *Capa de Revista* (1981); *Parentes entre Parênteses* (1983).

PROGRAMA VOCACIONAL DA CIDADE DE SÃO PAULO¹²⁸

Evidentemente, se pode – e sempre que for o caso – fazer crítica aos partidos políticos e aos/às seus/suas gestores/as. É absolutamente salutar e essencial que, na condição de humanos, se possa desenvolver e potencializar as nossas apreensões críticas. Durante a gestão de Marta Suplicy (2001 a 2004) como prefeita da cidade de São Paulo, algumas ações absolutamente significativas foram desenvolvidas na capital paulista. Tendo em vista o recorte que aqui interessa, além da criação dos Centros Educacionais Unificados (CEUs), com educação em tempo integral, em prédios dotados da excelente infraestrutura nas questões pedagógico-culturais, vários outros importantes programas e projetos foram aprovados e desenvolvidos na cidade.

Uma dessas ações foi conhecida como Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que fez, concretamente, as práticas teatrais (compreendendo produção de todo tipo de obra artística; processos de formação, em variados formatos e linguagens expressivas e acesso aos espetáculos

¹²⁸. Sobre o Programa, dentre outros materiais, há uma publicação específica: Expedito Araujo (org. e coord.). *Núcleo Vocacional: Criação e Trajetória*. São Paulo: SP; SMC; Departamento de Expansão Cultural, 2008.

teatrais, por meio de mostras, festivais, trocas entre coletivos) se desenvolverem e tornaram a cidade de São Paulo uma das mais importantes localidades de produção teatral do mundo. No mesmo período, foi criado o excepcional projeto arte-educativo com o nome de Programa Vocacional, que entrou em ação no ano de 2001.

Com relação ao Programa Vocacional, segundo a documentação oficial, sua implantação objetivava:

[...] a instauração de processos criativos emancipatórios por meio de práticas artístico-pedagógicas. Nesse contexto, abrem possibilidades de o indivíduo se tornar sujeito de seus próprios atos e seus próprios percursos. Para tanto, essas práticas artístico-pedagógicas buscam a apropriação dos meios e dos modos de produção ao instaurar novas formas de convivência, territórios de aprendizado e de transformação mútua.

Portanto, e mesmo que durante o processo tenha havido algumas reclamações quanto às questões pressupostas pela proposta emancipatória e de esquerda (evidentemente ligada aos expedientes do teatralismo e do épico), o Programa decorreu de uma proposta pública de governo e fruto de processos de luta das categorias profissionais, nas áreas de educação e artístico-culturais. O Programa Vocacional, especificamente na área teatral, promoveu uma verdadeira revolução pedagógica no ensino e na produção de atividades com a linguagem representacional. Os/as orientadores, selecionados por meio de processos públicos, compreendendo comprovação curricular em artes e educação, e por meio de um processo de revisitação frequente de travessias, ao inserir-se nos equipamentos culturais da cidade, descortinaram novos mundos aos jovens, sobretudo, das periferias da cidade.

Na medida em que a prefeitura teve diferentes representantes de partidos variados, a coordenação do projeto foi desenvolvida por diversos nomes e objetivos político-estratégicos. Por meio de encontros regulares, em distintas áreas do conhecimento artístico, o “novo” e inovador processo vocacionou muita gente. Inúmeros novos coletivos, e sem exceção todos eles ligados aos expedientes e procedimentos ligados/consoantes ao sujeito histórico teatro de grupo e artistas, surgiram desse processo. Em razão do emancipatório que desagradou a muita gente, em certos – e quase sempre – momentos, as experiências artísticas, como resultado e como processo, sempre coligiram o estético e o ético; o próximo e o comunitário; o épico e o popular. Muita gente, e não apenas na academia, tem preferência pelas linhas francesas e não alemãs, mas, a despeito das mudanças ocorridas em razão da troca de cargos e partidos na prefeitura (o projeto inicial teve a coordenação de Maria Tendlau; passou – em troca de gestão – para o saudoso Mario Santana; depois para Expedito Araujo; substituído por Luciana Schwinden...), vale destacar que, em situações de ameaça, a comunidade de pais sempre se fez presente no sentido de não permitir que o Programa pudesse acabar.

**REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA:
UM OLHAR BRASILEIRO ENREDADO
NO TEATRO DE RUA**, por Caio Martinez
Pacheco¹²⁹.

**Uma perspectiva sobre a Rede Brasileira de
Teatro de Rua – RBTR**

Como poderei viver, como poderei viver? Sem a tua,
sem a tua companhia?

Canção popular por criador/criadora anônima.

Março de 2007, Salvador/BA, um marco histórico e carregado de simbolismos para o teatro de rua brasileiro: a criação da Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR.

Meu nome é Caio Martinez Pacheco, sou de Santos/SP, integrante da Trupe Olho da Rua, também sediada em Santos. Iniciamos nossa prática em 2002, pensando e criando trabalhos direcionados a serem apresentados na rua. Como muitos coletivos que se aventuraram em direção ao público, não restrito às apresentações em salas de espetáculos, os desafios empíricos, práticos e de trocas efetivas com o público eram enormes. O que muitos como nós tínhamos era uma verve ancestral popular, um grande apreço pelo humor e uma identificação orgânica com o espaço público. A descoberta das rugas da cidade, a possibilidade de encontrar um público ávido por teatro, a percepção de que o “lugar de onde se vê” se caracterizava em fenômeno social, tomando a cidade e seus territórios como

espaço ao invés de salas escuras e cenas blindadas. São processos que tiveram como catalizador dessas experiências os grupos e coletivos teatrais, que se propunham a singrar os tantos mares da cidade que, por vezes, se mostravam tão revoltos. A permanente disputa do e pelo espaço público, os entraves, os impedimentos impostos pelos poderes constituídos... Dificuldades enfrentadas por muitos coletivos do Brasil inteiro. Em todos os momentos os/as fazedoras da linguagem representacional tinham/têm vivido em um grande caldeirão estético, com vários ingredientes de beleza, inspiração, consciência e revolta..., temperado por coletivos abrigados pela mansidão de suas práxis riquíssimas, sobretudo, por meio de suas obras e trabalhos que dialogam com muitas vertentes estéticas, de diferentes matizes. Quase todos ilhados, “brancaleonecamente” se aventurando e descobrindo possibilidades, utilizando da astúcia popular para sobrepor todos os limites impeditivos às práticas populares e de rua, principalmente com tratamentos de natureza politizante (e, evidentemente, de esquerda).

A Rede Brasileira de Teatro de Rua surge nesse balaio de lutas, propondo uma roda horizontal de perspectivas e possibilidades. Uma “Rede Virtual” que promove encontros presenciais, cada um deles com um território diferente como agora. Além de especificidades ligadas às buscas de estratégias táticas de sobrevivência, enfrentamento e luta, trata-se de encontros de afetos! Um reencontro ancestral de espíritos e anseios culminantes. De repente com a criação da RBTR estávamos conectados e por vezes abraçados de Norte a

129. Caio Martinez Pacheco é ator, diretor e produtor teatral. Integrante da Trupe Olho da Rua (Santos/SP), participa da gestão do Espaço de Ocupação Vila do Teatro e da Cooperativa Paulista de Teatro. Articulador do Movimento Teatral da Baixada Santista, da Frente Ampla de Cultura da Baixada Santista, do Fórum de Artes do Litoral, Interior e Grande São Paulo (FLIGSP) e da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Integra o Conselho Municipal de Cultura de Santos.

Sul, debatendo nossas práticas, trocando procedimentos, refletindo e propondo políticas públicas. E, sobretudo, lutando coletivamente pela nossa liberdade de ser, existir e de nos manifestarmos dos modos como nossos e nossas ancestrais faziam e como queremos proceder e intervir, por meio do nosso melhor, que se caracteriza por nosso fazer artístico. Estar em uma roda que canta sotaques diferentes, a dimensão da riqueza popular brasileira confere à RBTR um lugar especial, um fórum dialético permanente de construção e de apoio, que mesmo diante da barbárie se mantém articulada em “roda permanente”.

De 2007 até hoje foram realizados 22 encontros presenciais da RBTR, percorrendo todas as regiões do país. Participamos de inúmeros processos ampliados de construção de políticas públicas do Edital da Funarte para Arte Pública até mais recentemente a construção da Lei Aldir Blanc. Através da Rede, dezenas de festivais de teatro de rua foram criados; muitas trocas estéticas aconteceram em processos criativos; muitas lutas em defesa da liberdade de expressão foram travadas, em diferentes territórios do país. Processos formativos também eclodiram, núcleos de pesquisadores e pesquisadoras acadêmicos se alinharam e floresceram através de integrantes da RBTR. Sedes e espaços coletivos foram criados e entraram no mapa, formando uma rede geográfica de espaços culturais que têm se apoiado e promovido acolhimento para grupos circularem pelo país.

Desde de 2007 estamos menos sozinhos, formamos um coletivo para além dos nossos grupos, enredado por uma profunda identificação de que os suores derramados em cada praça podem dar conta de toda a afetividade e risadas que as ruas e o teatro representam na sociedade.

Seguimos, permeáveis a todes que queiram dividir, orientados por esse conjunto de princípios:

- lutar por um mundo socialmente justo e igualitário que respeite as diversidades;
- contribuir para o desenvolvimento das artes públicas, possibilitando trocas de experiências artísticas e políticas entre os articuladores da Rede Brasileira de Teatro de Rua;
- lutar por políticas públicas para as artes públicas, com investimento direto do Estado por meio de fundos públicos de cultura, estabelecidos em leis e com dotação orçamentária própria, através de chamamentos públicos, prêmios e processos transparentes, com comissões eleitas pela sociedade civil, garantindo assim o direito à produção e ao acesso aos bens culturais para todos os brasileiros;
- lutar pelo livre uso e acesso aos espaços públicos, garantindo a prática artística e respeitando as especificidades dos diversos segmentos das artes públicas, em acordo com o artigo 5º da Constituição Brasileira, que no IX inciso diz: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”.

Essa tentativa de interlocução textual representa o meu olhar, mas é só dar um passo para o lado nessa roda que a perspectiva vai se somar a tantos outros olhares. Desde sua criação, os encontros da RBTR aconteceram em: Salvador MTR/BA (2007), Pernambuco MTP/PE (2007), Salvador MTR/BA (2008), São Paulo MTR/SP (2008), Aldeia de Arcozelo/RJ Rede e Afins (2009), Rio Branco/AC Companhia Visse e Versa (2009), Canoas MTR/RS (2010), Campo Grande/MS Grupo Teatro Imaginário Maracangalha (2016), Teresópolis/RJ Aldeia Casa Viva (2011), Santos/SP Trupe Olho da Rua (2012), João Pessoa/PB Grupo

Quem Tem Boca É pra Gritar (2012), Brasília/DF Mamulengo sem Fronteiras e outros coletivos locais (2013), Rio Branco/AC Grupo Experimental de Artes Vivartes (2013), Londrina/PR Movimento de Artistas de Londrina (2014), Rio de Janeiro – Arte Pública + Hotel da Loucura (Vitor Pordeus) (2014), Sorocaba/SP Grupo Nativos Terra Rasgada (2015), Fortaleza/CE – Grupo Teatro de Caretas (2015), Campo Grande/MS Grupo Maracangalha grupos locais (2016), Londrina/PR – Movimento de Artistas de Londrina, Presidente Prudente/SP Galpão da Lua (2017), São Paulo Grupo Teatro de Rococóz (2018), Salvador MTR/BA, Virtual – produção da RBTR (2019)¹³⁰.

Viva o Teatro de Rua ! E todes que se dedicam a construir sua história.

RENATO BORGHI

Em algumas de suas entrevistas e falas, Renato Borghi afirma que, muito provavelmente, tenha sido ator em razão de, desde pequeno, gostar de se mostrar, de se exhibir. Estudante de Direito da Faculdade do Largo do São Francisco, da USP, cansado de acompanhar aulas que lhe desagradavam, do mesmo modo como Amir Haddad, Carlos Queiroz Telles, José Celso Martinez Corrêa, que haviam criado o Teatro Oficina, em um dia de tédio – e eventualmente para sobreviver, principalmente do ponto de vista emocional –, incorpora-se ao coletivo criado por seus colegas. Da guerra declarada contra a monotonia da vida surgiu um dos mais importantes coletivos teatrais do Brasil. Vindo de uma montagem profissional no Rio de Janeiro, *Chá e Simpatia* (1958), dirigida por Sérgio Cardoso, ao se incorporar

ao Teatro Oficina, já dispunha de alguma experiência e, naquele novo coletivo, sempre esteve vocacionado à interpretação. Inserido no Oficina, Borghi participou das principais obras montadas pelo coletivo paulistano e se caracterizou em importante papel na definição de obras a serem montadas e, também, caminhos quanto aos processos de criação e encenação.

No Oficina, Borghi, que esteve desde a fundação até 1972, além de criar personagens absolutamente desafiadoras (e, de acordo com documentos, de modo excepcional), teve oportunidade de participar de importantes processos de “treinamento”. No início Eugênio Kusnet esteve com a companhia em quase um ano de trabalho desenvolvendo propostas a partir do método Stanislavski. Depois disso experimentou algumas proposições de Brecht, de Grotowski, de Artaud, as propostas de intervenção performática do Living Theatre, o deboche “antropofagitemperado” de Zé Celso e Oswald de Andrade... Enfim, o ator, sem dúvida, pôde – e conseguiu – viver e apresentar criações exemplares.

Tendo amalhado um conjunto de conquistas (do ponto de vista estético e técnico), em 1967, com a montagem do antológico *O Rei da Vela*, em que fazia a personagem Abelardo I, todo o seu potencial explodiu de modo vulcânico. A obra de Oswald de Andrade possibilitou a Borghi apresentar tudo o que carregava e gestava: foi um parto, segundo os materiais à disposição, excepcional. Pelo entrecruzamento da antropofagia, de todas as vanguardas históricas europeias, e o modo “debochado” e irreverente do ator, nascido no Rio de Janeiro, que manifestou as chaves interpretativas, de verdadeira interpretação popular, de que era feito. Ainda no Oficina, outra obra dita antológica, do

¹³⁰. Algumas datas e demais informações sobre os encontros foram confirmadas por Selma Pavanelli, do Teatro Ruante de Porto Velho/RO.

ponto de vista de seu trabalho de ator, foi *Na Selva das Cidades* (1969).

Com a saída do grupo (sendo a última peça *As Três Irmãs*), Borghi passou a realizar seus projetos liberado de um coletivo fixo. Não tive a oportunidade de assistir-lhe apresentando-se em *Frank V*, com direção de Fernando Peixoto, no Theatro São Pedro, mas meu primeiro contato com uma obra sua aconteceu na Sala de Bolso (do derrubado Teatro das Nações/SP), apresentando-se com Esther Góes. O espetáculo foi o irreverente, sarcástico e surpreendente *O que Mantém um Homem Vivo?* (1973-1974), o maestro Paulo Herculano, responsável pela parte musical da obra, chama de uma espécie de “cabaret Brecht”. Na década de 1980, escreve três obras que foram sucessos de público: *A Estrela Dalva* (1987), protagonizada pela surpreendente Marília Pêra. Após esta obra, e em parceria com aquele que viria a ser seu parceiro de vida (Élcio Nogueira Seixas), foi criado o Teatro Promíscuo, com este grupo foi apresentado outro texto de autoria de Borghi: *Senhora do Camarim*. Outros textos de Borghi foram: *Lobo de Ray-Ban* (1988) e com parceria de José Rubens Siqueira: *Decifra-me ou Devoro-te*. Na sequência, várias obras foram montadas¹³¹, mas, apesar de muitas delas terem sido excelentes, difícil deixar de destacar *A Vida de Galileu* (1998), obra dirigida por Cibele Forjaz.

Borghi, nome mais austero de família, fez o Renato dentro-fora de si explodir de várias formas, transcender em plenos exercícios de teatralidade ao paroxismo. Um grande ator que apresentou, cabalmente, formas de explodir e ultrapassar, com deboche rigoroso, as pa-

redes visíveis e invisíveis do teatro de caixa: que depois de determinado tempo não conseguia mais segurá-lo, impedi-lo. Suas atuações caracterizaram-se em possibilidade cabal de apresentar as personagens felinas, de difícil aprisionamento a modelos consagrados.

RUBENS BRITO

Sem dúvida, um grande, sério e significativo pesquisador das formas populares de cultura presentes na linguagem teatral. Ator com verve histriônica admirável, diretor de teatro e docente com carreira acadêmica junto ao Instituto de Artes da Unicamp, de São Paulo. Eu o conheci quando ministrávamos aulas (ambos) no Teatro-escola Macunaíma, no início dos anos 1980. Rubinho, como era chamado, era figura absolutamente hilária. Nas reuniões pedagógicas, e no ano em que ministrei aulas, ela havia feito uma propaganda de um sorvete chamado Cornetto, da Gelato (marca que não existe mais¹³²). A partir de, acredito, duas conhecidas músicas italianas, a propaganda investia no *Datemi un cornetto...* Toda a gente, sabendo como ele era, pedia-lhe um cornetto!! Ele retrucava – e por meio de mil caras... – pedia os cornetos alheios também.

Rubinho graduou-se em Artes Cênicas; fez mestrado (cujo objeto foi o teatro de Arthur Azevedo); doutorado (cuja pesquisa compreendeu a análise das criações de Luís Alberto de Abreu), no Departamento de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP; e sua livre-docência, tematizando o teatro de rua (sobretudo a partir de experiência vivida com o

¹³¹. Nesse particular, a página do ator na Wikipedia é uma das mais absolutamente completas que conheço. Talvez seja um trabalho de Élcio Nogueira Seixas, seu companheiro de vida e de tantas obras e realizações.

¹³². Tal propaganda foi tão significativa para Rubinho que ele insere as suas quatro participações (duas em 1979, 1981, 1986). À segunda das peças comerciais (em que ele faz alusão a uma gôndola), Rubinho dedica-lhe uma estrela de destaque em seu currículo Lattes.

Grupo de Teatro Mambembe) tomou como objeto o grupo e a montagem da obra *A Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, baseada na obra teatral homônima de Antônio José (o Judeu), adaptada e dirigida por Carlos Alberto Soffredini. A reflexão sobre a obra de 1976 foi defendida no Instituto de Artes da Unicamp.

Infelizmente, Rubinho faleceu muito jovem (em 2008, com 57 anos) e não há muito material à disposição sobre o artista e docente. Entretanto, devem-se a ele reflexões, aulas, pesquisas desenvolvidas e orientadas na graduação e pós-graduação. Além disso, de acordo, fundamentalmente, com o seu currículo Lattes, na Universidade, o diretor-pedagogo dirigiu um conjunto significativo de textos com a estudantada da instituição.

RUGGERO JACOBBI

Todas as quartas-feiras, Guarnieri, Vianinha e eu íamos ao teatro da Nydia Licia falar com um diretor lá, que era o nosso italiano predileto, o Ruggero Jacobbi, para ele nos dizer o que tinha de ser feito no Arena. O Ruggero era o nosso mestre.

Chico de Assis (Paradigmas: Rastros da História – TBC e Teatro de Arena¹³³).

Desde que vi as fotos de Veneza (aquelas para turista ver...), desde muito novinho, sempre fiquei a imaginar o que seria viver em um local inundado pelas águas. Mais tarde, já adulto, conheci – e aí pessoalmente – pessoas que moravam em palafitas em São Vicente (litoral paulista). Realmente, não me lembro o nome do local, mas

no entrecruzamento das imagens “venezovicentinas” um intenso estado de choque se fez. Sim, a despeito de nas duas localidades haver gente, muita gente... na comparação, no que diz respeito à beleza, a segunda perdeu em todos os aspectos... Pois é, viver em Veneza, não sei mesmo, talvez pudesse ser algo próximo a morar em uma cidade cenográfica, oceanográfica. Ruggero Jacobbi, que foi um grande e distintíssimo mestre para as pessoas do teatro e na ampliação das potências do pensamento crítico (na Itália e no Brasil, sobretudo, São Paulo, no período em que ficou por aqui), nasceu na cidade de Veneza... Entretanto, “desviado” da suposta beleza do território aquático nascido, em razão de ter escolhido a luta contra o capitalismo predatório e genocida, Jacobbi guiou-se, de modo politicamente identificado, às gentes das palafitas... Sua identificação política levou-o a dedicar-se, sobretudo, a que determinado tipo de gente à margem pudesse ser conhecida e considerada.

Sua formação universitária não se concluiu, mas – de Roma a Florença, lugares em que ficou de modos mais distintos –, por sua inteligência, capacidade e dedicação, em literatura, cinema e teatro, Jacobbi escreve nas três áreas apontadas (como artista, crítico e ensaísta) e participa, também, de modo militante de algumas ações políticas, em razão de ter se colocado nas fileiras da luta antifascista e ter-se filiado ao Partido Comunista Italiano. Portanto, e mesmo sem “escravizar” a arte à política, ou tomá-la como um prolongamento das questões político-partidárias, Jacobbi foi um homem politizado, e isso, evidentemente, nutriu toda a sua vida, trabalho e militância política.

Ruggero Jacobbi chega ao Brasil com 26 anos de idade, acompanhando uma companhia teatral italiana

133. A série, veiculada a partir de 2012, *Teatro e Circunstância*, do Sesc TV, teve processo curatorial de Sebastião Milaré e direção de Amílcar M. Claro.

cujo espetáculo dirigia. Depois disso, e durante um bom período de tempo, dirigiu diversos espetáculos teatrais em São Paulo e no Rio de Janeiro. Dentre os espaços trabalhados, podem ser destacadas direções no Teatro do Estudante do Brasil e no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)¹³⁴.

Dentre outras ações e contribuições, Jacobbi teria sido o padrinho (e isso aparece na ata de fundação, lavrada em cartório, da cidade de São Paulo) da criação do Teatro Paulista do Estudante, grupo formado sob a “tutela” do Partido Comunista, cujo conjunto, depois de ter tido, também, encontros para discutir e conhecer teatro com Jacobbi, insere-se no Teatro de Arena da Cidade de São Paulo.

Por último, Jacobbi recebe convite para criar, em 1958, o curso de Estudos Teatrais na Universidade Federal de Porto Alegre. Em tese, havia a preocupação de formação de atores e atrizes naquele curso e também a necessidade de um processo de formação de público. Jacobbi influenciou muita gente na articulação do teatro e da política, ou a estética e a política – sem se anularem – caminharem juntas. Dentre tantos outros

nomes, Antonio Abujamra teve orientações daquele mestre italiano e seguiu, com tantas outras pessoas, para São Paulo, estimulados pelo mestre Jacobbi¹³⁵.

RUTH ESCOBAR

Até quando nós vamos continuar enterrando nossos mortos em silêncio?

Ruth Escobar (durante enterro de Vladimir Herzog, em 1975).

Nascida na cidade do Porto, em Portugal, mas cidadã paulistana por adoção, militância e afeto, Maria Ruth foi uma mulher de luta, em todos os sentidos e lançando mão dos mais diferenciados estratagemas para conquista de seus interesses. Tive a oportunidade de entrevistá-la¹³⁶ em sua residência, contando com a colaboração de Maria Thereza Vargas e da filha da atriz-empresária Patrícia Escobar. O estado mental de Ruth encontrava-se bastante comprometido, mas, com a ajuda da filha conseguimos desenvolver e trazer à tona,

134. Em diversas fontes documentais aparece a informação segundo a qual, depois do sucesso de *O Mentiroso*, de Carlo Goldoni, com Sérgio Cardoso (a proposta decorreu, praticamente, da montagem apresentada no Rio de Janeiro no Teatro do Estudante do Brasil). Na sequência, Jacobbi remonta, em 1950, *A Ronda dos Malandros*, que coligia as obras *The Beggar's Opera* de John Gay e *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Apesar de haver pontos de vista contrários sobre a qualidade da obra, é consensual a observação de que ao saber que estava sendo apresentado um espetáculo de Bertolt Brecht em sua empresa, o diretor presidente da instituição (Franco Zampari) manda tirar imediatamente o espetáculo de cartaz (bom tempo de ensaio; mais de trinta artistas em cena; cenário e figurinos caros; um pouco mais de uma semana em cartaz, com bom público), sob a alegação de que em sua sala de visitas não entrava comunista (alusão a Brecht). Com isso, não apenas a obra saiu de cartaz, mas seu diretor (que havia escolhido aquele texto), também.

135. Na excelente *Aventura do Teatro Paulista* (programa referente ao Teatro Brasileiro de Comédia – TBC) há uma entrevista com Ruggero Jacobbi, que aconteceu em Roma. Na entrevista, concedida a Julio Lerner, a última que ele concedeu (em razão de ele ter falecido logo depois), Jacobbi – absolutamente lúcido – apresenta algumas histórias vividas, sobretudo em São Paulo, priorizando o TBC. Vale a pena vê-lo e ouvi-lo.

136. Na seção “Encontro com Ruth Escobar”, a entrevista apresenta momentos do encontro ocorrido em 15 de julho de 2006, e encontra-se publicada no *Anuário de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo – 2005*, p.146–148.

não propriamente novidades, mas revelações de algumas das facetas da verdadeira arrivista cultural: mulher de perfil obstinado e destemido. Portanto, o incansável trabalho de Ruth Escobar e o arrojo em suas ações e criações não poderiam ficar de fora e deixar de ser comentados nesta publicação.

Para ter uma dimensão do arrojo que caracterizou a vida e as obras de que a artista participou, como atriz, produtora, ativista, pode-se consultar o livro *Teatro Ruth Escobar: 20 Anos de Resistência*, escrito por Rofran Fernandes. A atriz inicia sua carreira pela linguagem teatral com a montagem de *Mãe Coragem* (1960), e – assim como Antunes Filho –, por intermédio da direção do argentino Victor Garcia para *O Balcão*, tem seu nome apontado na totalidade das enciclopédias de teatro mundial, como articuladora de obra de referência. Ruth foi incansável e, como ela mesma dizia, “[...] para conquistar o que quero, passo como um trator por cima de qualquer obstáculo”, reiteradamente, afirmava que devido à sua loucura conseguiu realizar tudo ao que se propôs, no que necessitou e no que acreditou. Além de Ruth ter viabilizado a realização de algumas edições de importantes festivais internacionais de teatro, ela construiu um teatro com seu nome, dedicou-se à política, foi feminista ativa, lutou pelo chamado preso comum e promoveu eventos em presídio feminino de São Paulo.

Como pouca gente sabe (aliás, em que instituições de ensino Ruth Escobar é estudada?!), antes das obras que realizou, apresentadas ao final deste texto, Ruth afirma:

[...] No começo, lá pelos anos sessenta, desenvolvi uma experiência bastante popular, usando um caminhão... Foi uma loucura! Percorremos, com esse caminhão, mais de cinquenta bairros... Tratava-se de um projeto chamado Teatro Nacional Popular

– TNP, e de cujo repertório faziam parte: A Pena e a Lei de Ariano Suassuna, As Desgraças de uma Criança de Martins Pena, A Farsa do Mestre Pierre Pathelin de autor anônimo e Histórias do Brasil, uma antologia poética, com poemas escolhidos por Ruy Affonso e outros (Anuário de Teatro de Grupo, 2005, p.147).

De personalidades e éticas bastante distintas, as trajetórias de Ruth Escobar e de Augusto Boal têm muitos pontos em comum: arrojo e ousadia estética, capacidade para juntar pessoas, militância e participação efetiva na política, busca por extensão do teatro à gente apartada da cena e de sua recepção, necessidade de protagonismo na cena.

A atriz-produtora-empresária esteve à frente na montagem de obras muito significativas para a linguagem teatral, lembrando que bons espetáculos têm – assim como a boa literatura etc. – o poder de estimular tanto veteranos como neófitos. Normalmente, a atriz escolhia textos clássicos, e na totalidade deles os elencos eram monstruosos, com um ou outro elemento a desafiar, transgredir e ousar em relação às formas hegemônicas. Um de seus parceiros de criação, em obras antológicas, na área da cenografia, foi Wladimir Pereira Cardoso. Realmente, e algumas teses apresentadas por diversas pessoas reiteram isso, ao longo de sua carreira Ruth teve, em muitos momentos, inspirações da grandiosidade do teatro medieval. Ela não foi renascentista ou voltada ao clássico, suas produções, no geral, eram mais voltadas para imagens barrocas. De qualquer modo, enquanto o ousadíssimo Teatro Ruth Escobar era construído, Ruth criou um coletivo chamado Teatro Nacional Popular, cujo palco ficava em uma carreta. Naquela proposta de teatro popular, a primeira montagem, com direção de Antônio Abujamra, foi *A Pena e a*

Lei, de Suassuna, e o coletivo se apresentou por toda a cidade de São Paulo. Com relação àquela experiência, a atriz Nilda Maria, com os olhos brilhando, afirma que era algo de paixão verdadeira, o conjunto sentia participar de algo desbravador e essencial.

De um conjunto significativo de obras montadas pela fúria de Ruth, podem ser destacadas: *Ópera dos Três Vinténs* (1964), elenco de 30 pessoas; *As Fúrias* (1966); *Júlio César* (1966); *Cemitério de Automóveis* (1968); *O Balcão* (1969)¹³⁷; *Autos Sacramentais* (1974), espécie de trilogia dirigida pelo argentino Victor Garcia, sendo que a terceira delas não foi apresentada no Brasil, mas em festival internacional; *Missa Leiga* (1972); *A Viagem* (1972); *Torre de Babel* (1977); *Revista do Henfil* (1978)¹³⁸; *Caixa de Cimento* (1979); *Fábrica de Chocolate* (1979)¹³⁹.

Em mais um ato “subversivo”, tendo em vista os processos de perseguição e silenciamento (também da produção teatral), a partir de 1974 Ruth Escobar moveu todos os moinhos – reais e imaginários – e

trouxe para a cidade de São Paulo os Festivais Internacionais de Teatro, que foram apresentados em várias edições.

Mesmo que a atriz Ruth Escobar tenha seguido algumas proposições mais afinadas às orientações hegemônicas, se bem que a escolha do repertório (no geral) tenha transitado nos limites do excesso, o repertório e o conjunto de artistas convidados/das promoveu um transbordamento do teatro de caixa, determinante para a manutenção das formas estéticas e ideário hegemônico. Então, e na medida em que a palavra final sempre foi dela, pode-se afirmar que as obras de Ruth Escobar se assemelharam àqueles bolos (ditos vulcões), de certa forma tradicionais na aparência, quando vistos pela primeira vez, mas surpreendentes ao serem cortados e degustados.

137. Provavelmente *Macunaíma*, dirigida por Antunes Filho, e *O Balcão*, obra de Victor Garcia, sejam as duas consideradas maiores e mais importantes obras teatrais produzidas pelo teatro brasileiro. As duas montagens aparecem, de modo destacado, na totalidade de enciclopédias sobre a linguagem teatral do século XX.

138. Porque era preciso enfrentar a ditadura, porque era um tempo de voltar e ir para as ruas, porque se tratava de enfrentar cabalmente os detentores do poder, a obra foi levada para os mais diferenciados lugares; palcos, presídios, ruas... segundo Oswaldo Mendes, autor do livro sobre Ademar Guerra (*Ademar Guerra: o Teatro de um Homem Só*), e também autor da obra com Henfil, o espetáculo se caracterizava em uma revista mambembe.

139. Em 1968, com direção de José Celso Martinez Corrêa, montagem que estreou no Rio de Janeiro, apresenta-se no Teatro Ruth Escobar o espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda. Para a moral fascista do período a obra era um acinte aos “valores” morais dos detentores do poder e seu servil séquito perverso. Então, depois de inúmeras ameaças, em 18 de julho – e Ruth Escobar não esmorecia, ao contrário, mobilizava a sociedade civil –, aproximadamente 20 homens do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), terminada a apresentação, invadiram os camarins e, depois de diferentes sevícias, botaram todo mundo para correr. Há muito material sobre o ataque e muitos são os relatos de atores e atrizes sobre o acontecido. De qualquer modo, comentam ainda algumas pessoas que, provavelmente, os trogloditas-covardes teriam ido para bater no elenco que participava da épica e explícita forma do espetáculo, que se apresentava em outra sala do teatro, a *Feira Paulista de Opinião*. Em razão de o espetáculo já ter se apresentado, e para não perder a viagem (se bem que pela ótica dessa gente havia um motivo também) resolveram aproveitar para mostrar a que estavam vindo...

SALLOMA SALOMÃO: ÉTICA DE GENTE POBRE, por Jé Oliveira¹⁴⁰.

Gostaria de começar este texto registrando o meu amor pelo Salloma. Nós, os amigos (e é o que eu sou deles antes de qualquer outro vínculo que desenvolvemos nestes 10 anos de convivência), o chamamos assim. Dito isso, deve ficar próximo do nítido que não teremos um relato com intenções neutras, as palavras que aqui se articulam se prestam, sobretudo, à documentação de alguns episódios e poucos momentos da bela trajetória pessoal, acadêmica e artística deste meu amigo.

Salloma é o apelido ganhado na infância e remete a sonoridade de salame, foi dado pela mãe quando ele era criança e propagado por toda a vizinhança da cidade de Passos, Minas Gerais, onde nasceu em 1961 e viveu até o início da adolescência. O nome dele, de batismo, é Salomão Jovino da Silva. Batizado, com nome de rei, segundo a tradição cristã, Salloma é mais conhecido nos meios que circula pelo “rebatismo” da mãe e das ruas. Antes de deixar as religiosidades à parte por completo, Salomão carrega mesmo com realce preta tal nome, fazendo valer sua “mineirice” interiorana de “afro caipira”, como costuma dizer, traz consigo muitas lembranças da vivência nos Reisados das Minas Gerais. Aqui a coroa lhe cai bem e orna com sua negritude resplandecente e orgulhosa. Ainda sobre o nome, antes de encerrar mesmo este tópico, vale dizer que ainda tem em comum com a personagem bíblica a capacidade de construir e realizar grandes feitos:

depois de meses sem nos vermos, como consequência da pandemia que estamos enfrentando, marcamos uma conversa de vídeo pelo computador. Enquanto nos atualizávamos acerca da saúde e das nossas vidas, aparece no canto do vídeo a esposa, Ana Cristina, sorridente, ao lado do neto Otávio, que havia chegado com o violão na mão para a aula particular com seu avô. Para algumas pessoas não negras este fato pode ser bastante corriqueiro. Um neto indo encontrar o avô, pensarão as pessoas mais acostumadas com esse tipo de sociabilidade, mas para nós, pessoas negras, e no nosso caso, meu e do meu amigo, homens negros, é um grande feito ter conseguido viver em família e ter como consequência de tal escolha a convivência com os netos e netas. No Brasil, como sabem as pessoas que não padecem de desonestidade intelectual e/ou cegueira social, muitas pessoas negras sequer conhecem o próprio pai, não é o caso desse neto, desse avô e deste que aqui escreve. Salloma é casado, pai de três filhas, que se chamam Ana Raquel, Luiza e Flávia, um filho, o Gabriel, e avô de três netos.

De toda forma cabe aqui uma ressalva com a intenção de não desagradar o documentado: Salloma evita e diz não gostar de olhar para o passado com romantização acerca da própria trajetória, portanto, como ele também diz, fica mais tocado, feliz, vendo a emoção e a alegria das outras pessoas que com a próprias emoções e alegrias. Ele nomeia o que sente de “alegrias comunitárias, sociais”. Bonito termo para tentar batizar a capacidade de ser afetado e consequentemente afetar pela

140. Jé Oliveira está em processo de finalização de sua graduação em Ciências Sociais, pela Universidade de São Paulo – USP. É um dos fundadores do Coletivo Negro, ator, diretor e dramaturgo, formado pela Escola Livre de Teatro de Santo André, onde também ministrou aulas de dramaturgia e coordenou um núcleo de pesquisas raciais. Concebeu, idealizou, produziu, atua e faz a direção geral de *Gota D'Água (PRETA)* (2019), Prêmio APCA de Melhor Direção, se tornando o primeiro homem negro a ser contemplado. Como dramaturgo possui seis peças escritas e encenadas com destaque para: *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens* – obra tributária ao legado dos Racionais MC's.

sensibilidade, que é mesmo o que vem fazendo durante esses anos todos.

Quando tinha 7 anos de idade na convivência com o irmão Jansen, de 17 anos, adentrou o mundo das artes, da intelectualidade e da racialidade pela primeira vez. Arregala os olhos, levanta as sobrancelhas e o tom da voz pela empolgação, e conta com orgulho a lembrança do irmão sendo acompanhado no violão por um senhor com roupas de Oxalá tocando berimbau em 1968. Dessa época também traz a recordação de pegar falas escritas à mão da montagem mineira do *Arena Conta Zumbi* feita pelo irmão e um grupo de amigos. Sabe de cabeça, até hoje, trechos do texto e das canções que ouviu naquele período e que constavam no manuscrito com o qual teve contato. O mesmo irmão teve problemas com alcoolismo e quando bebia muito tinha convulsões, como Salloma morou com ele num primeiro momento em São Paulo, era o primeiro a presenciar os ataques. De tal período ficou a lembrança traumática do “horror da imagem”, segundo ele. O que também acabou se tornando outra aprendizagem que o manteve longe do abuso de álcool. Interessante notar que em momento algum, enquanto relata tal lembrança, percebo um tom de julgamento moral ou rancor na narrativa, existe uma certa compreensão de alguns dos motivos que levam tantas pessoas a terem este tipo de experiência com o álcool. Tal percepção é notada no tom de voz mais baixo, na pausa na fala e olhar que se detém em mim, como que procurando saber se existe compreensão e sensibilidade do lado de cá acerca da recordação, aprendizado e percepção sobre o alcoolismo. Salloma pensa sobre esse aspecto do seu passado com muita sobriedade e me intriga o histórico de mortes prematuras dos seus três irmãos: um morreu aos 28 anos, dependente de álcool e droga, o outro, segundo ele, sumiu com 30 e poucos, e o irmão Jansen, nas palavras dele “só morreu com 54 anos”. Quando ouço o “só”

nesta frase da idade da morte do Jansen, fico pensando que, pelo histórico dos irmãos, ter vivido 54 anos já era um grande feito com relação à expectativa de vida de homens negros, pobres e periféricos, no nosso país, o “só”, acentuado pelo Salloma na frase, pela inflexão que deu a tal palavra quando a pronunciou, diz respeito a essa sensação.

Essa passagem me faz lembrar de um verso famoso dos Racionais MC's – grupo de *rap* paulistano que surge em 1989, considerado o mais importante do gênero no país – com composição de Mano Brown: “[...] cheguei aos 27, sou um vencedor, tá ligado?!”. Também me lembro de João Cabral de Melo Neto e o seu *Morte e Vida e Severina*, onde os Severinos “iguais em tudo na vida” têm a morte igual, “[...] mesma morte Severina: que é a morte que se morre de velhice antes dos trinta”. Penso em perguntar quais reflexões e assombros Salloma tem quando constata e narra a prematura morte dos irmãos. Mas desisto, contemplo a pausa feita por nós após o narrado e busco com o olhar e na lembrança algum julgamento moral ou vitimização. A exemplo da reflexão e narrativa do alcoolismo do irmão, não acho nada.

A relação com a música se inicia aos 9 anos na escola e com a família, os pais cantavam e tocavam. Depois, com 18 anos, em 1979, começa a compor e participa de um festival de música em Minas. Devido à boa colocação conquistada se anima para continuar a dedicação com a música e assim compra a primeira flauta transversal e monta também sua primeira banda, a Circo Nova Essência, já na cidade de São Paulo, em 1987. Frisa que nunca conseguiu o “ganha-pão” com música, desenvolveu uma variedade de outras funções como, por exemplo, fazedor de quadro, assistente de alfaiate com o irmão Jansen, costureiro de banco de bicicleta, inspetor de aluno e professor de música na antiga Fundação Estadual do Bem Estar do Menor – FEBEM, hoje Fundação Centro de Atendimento Socioeducati-

vo ao Adolescente, a Fundação CASA. Tentou cursar a faculdade de música naquele período, mas largou antes de completar. Participou também em 1989 do mandato de Luiza Erundina trabalhando na gestão da Secretaria de Cultura, e posteriormente como diretor da Casa de Cultura de Interlagos. Ressalta que aprendeu ali, na vivência, a analisar política, conceituar e pensar sobre os acontecimentos. De tais pensamentos concebe uma explicação dolorida sobre a migração da sua família para São Paulo, que abarca muitas outras famílias pobres, sobretudo, as negras:

Tinha época que a gente, eu e a Cristina, várias vezes tinha de pedir dinheiro para agiota, para cobrir a grana da sobrevivência, para você ter uma ideia do que foi a vida no começo dos anos 1990. Nunca teve refresco, sacou? Quando a gente veio para São Paulo, descobrimos que éramos pobres, mas que tinha gente mais pobre. Que eram miseráveis e viviam atrás da casa da gente, que era uma favela sem água encanada. Isso para a gente foi um choque, uma queda. A gente passou de pobre para miserável, depois de miserável para favelado. Quando a gente chegou a favela ficava atrás de casa, depois a favela era a nossa casa. Mobilidade social para baixo. Como é que um pobre vira miserável? Como é que um pobre camponês vira miserável urbano?

Aqui se faz necessário relatar uma experiência determinante para conhecermos o Salloma que hoje conhecemos. Quando trabalhou na Casa de Cultura de Santo Amaro, em 1992, como subalterno, ele tinha uma diretora que, segundo ele, não sabia distinguir microfone de pedestal. Ela foi indicada para o cargo por ser amiga de alguém com influência. Tal fato, aliado à questão racial, fez com que ele percebesse, devido à insistente repetição e modo de se sentir superior da chefe branca que

dizia para todo mundo: “eu faço História na faculdade”, que continuar estudando e ter uma graduação podia lhe valer, já que não tinha terminado a faculdade de Música. E se aquela moça, em sua visão, incompetente, era capaz de fazer, ele também seria. Decidiu, então, que em 12 anos seria doutor. E foi estudar História.

É muito impressionante a inteligência e perspicácia do Salloma, a pobreza lhe deu um senso de oportunidade muito necessário para quem vive na borda do mundo. Como ele costuma dizer: “ética de gente pobre”. Basta conversar ou ouvi-lo em alguma palestra para perceber a desenvoltura intelectual do professor universitário doutor em história pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) – Salomão Jovino da Silva. Quando decidiu que seria doutor se informou com um amigo acerca dos possíveis modos de sobrevivência de um estudante e fez da pesquisa e das aulas sua principal forma, aliada à criação artística, de interferir e se entender no mundo. Ou de afetar e ser afetado com as emoções e alegrias dos outros. De lá para cá são anos de aulas em universidades e cursos para professores da rede pública de ensino; sete discos gravados como cantor, compositor e instrumentista; três DVDs; textos publicados em revistas e livros impressos e meios digitais. Criou inúmeros trabalhos artísticos que mesclam teatro e música e é um dos artistas que compõem o elenco do espetáculo *Gota D'Água {PRETA}* (2019), sob minha direção, com sua presença sempre destacada nas análises da obra. É um dos principais orientadores de projetos continuados de pesquisas artísticas de grupos como o Clariô, Capulanas Cia. de Arte Negra, Quizumba e Coletivo Negro. Em 2016 ganhou o Prêmio Ruth de Souza de Dramaturgia Negra e em 2020, após participar do Festival de Cinema de Berlim e do Festival de Cinema de Gramado, ganha o Kikito de Ouro por sua criação musical original para o filme *Todos os Mortos*, de Caetano Gotardo e Marco Dutra.

Salloma é emoção e inteligência profundas como o pré-sal, tem o jeito de instigar o pensamento de um modo provocador, marcante e único que acaba quase sempre despertando nossas melhores emoções. Que ele possa se alegrar e se emocionar cada vez mais com as emoções e alegrias que desperta em nós. Que o afeto prevaleça sobre a barbárie.

SATYRIANAS

O excelente contador de histórias Ivam Cabral relata que, em determinado ano, um funcionário da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp), ao ser mandado embora, para se “vingar”, roubou a agenda oficial de nomes de artistas. Algum tempo se passou (e estou encurtando a narrativa), sem saber muito bem o que fazer com a tal agenda, o tal rapaz passou-a ao Ivam. Outro tempo se passa e, para se divertir, Ivam e o rapaz resolvem passar trotes a alguns dos artistas cujos nomes encontravam-se na agenda. Muitos foram os trotes. E assim foi até determinado momento (1989) em que resolveram ligar para a cantora Vanusa. Em tese, por mais absurdas que fossem as propostas apresentadas à cantora, sem titubear, ela as aceitava... Se propôs, por exemplo, que ela cantasse na madrugada, em espaço público, em errância (descer toda a Avenida Brigadeiro Luís Antônio)... Afinal, vivia-se, naquela ocasião, o ocaso de mês de agosto: era preciso comemorar a chegada de setembro. A composição de Vanusa e Mário Campanha (*Manhãs de Setembro*) iria louvar a chegada do novo mês. A cantora topava os absurdos a ela propostos. A invenção do trote, e tantas de suas propostas, em paisagens absurdas, estalou na cabeça de Ivam como uma possibilidade de saudar, no mês de setembro, a gente artista da capital paulista. Imediatamente, Ivam conversa com seu parceiro de tantas e desta inteira vida

(Rodolfo García Vásquez) apresentando a proposta de criação de um festival de artes, tendo o Teatro Bela Vista como epicentro aberto durante quatro dias e quatro noites, de modo ininterrupto, para atender à demanda. Assim nasceu as Satyrianas, objetivando saudar o mês de setembro, a primavera e toda a gente artista (mas não exclusivamente) da cidade de São Paulo. Artistas de teatro, dança, música, cinema, circo, *performance*, literatura, jornalismo e outras expressões culturais. O evento que nascia foi batizado: Folias Teatrais – um Evento em Saudação à Primavera.

Desde 2000, o evento mudou seu epicentro para a Praça Roosevelt. Então, a partir de momentos específicos das novas primaveras que medraram, as Satyrianas, que já haviam mudado de nome, fazem-se, também, com relação ao novo epicentro territorial da cidade socializando criações, buscando a adesão e participação de tribos distantes que se interessassem a mostrar seus trabalhos, seus sonhos... em proposições agregadoras e comunitárias, cujo acesso é viabilizado por meio da proposta: entrada livre ou do valor do ingresso consciente, fundamentado na ação do pague o quanto puder.

Muitos meses de setembro se passaram desde 1989. Então, ao completar 21 anos de existência, a mostra, que por diferentes motivos foi apresentada com alguma alternância, em pleno processo pandêmico, ousada e essencialmente foi proposta e chamada de “Satyrianas 2020: Pra não Dizer que não Falaremos das Flores”. Nesta edição, a mostra dispôs-se e epifanizou, enquanto semeadouro de obras artístico-culturais, 78 horas ininterruptas de manifestações. As apresentações têm acontecido/podem acontecer em diversos espaços, mas a Praça Roosevelt funciona como o espaço agregador, tanto para reuniões, informações, tendas mistas para as mais diversas atividades e um centro gastronômico. A Praça, que se caracteriza em um território de alegria (antes do processo pandêmico), com

a reunião das mais diferenciadas tribos, torna-se nos dias e noites de Satyrianas em uma imensa festa. No material de divulgação das Satyrianas de 2019 aparece a seguinte informação:

As Satyrianas comemoraram os seus 20 anos de existência, consolidando alguns de seus inúmeros projetos: o Satyricine, que traz, para o festival, filmes, curtas e documentários alternativos fora do circuito tradicional; o autopeças, que traz peças curtas apresentadas em veículos automotivos, parados ou em circulação; ouvi contar, que traz leituras dramáticas em apartamentos; e, finalmente, o Dramamix, que traz novos textos de dramaturgos consagrados ou novas apostas, encenados por grandes diretores e atores do teatro brasileiro.

Gente das artes, normalmente, sabe que as brincadeiras se caracterizam essenciais, por serem manifestações levadas e desenvolvidas de modo sério, sobretudo para as pessoas que se propõem a jogar. Então, a brincadeira do telefone à cantora Vanusa, e por meio de muito trabalho e das mais variadas proposições de ajuntamento, caracteriza-se hoje em uma atividade respeitadíssima na cidade e fora dela, no Brasil todo e em diversas outras localidades do globo. Então, por meio

da formação de processos coletivos de programação, com a ajuda e indicação de profissionais/curadores e curadoras nas diversas áreas culturais abrangidas pelo evento, de ano a ano as Satyrianas vem ganhando um número maior de inscrições de artistas de vários estados brasileiros, firmando, também, parcerias culturais com instituições em diversos outros países¹⁴¹.

SÉRGIO MAMBERTI, EQUILÍBRIO DE ARTE, AFETO E CIDADANIA, por Dirceu Alves Jr.¹⁴²

Foi durante os ensaios de *O Inoportuno*, no começo de 1964, que Sérgio Mamberti descobriu o ator que seria dali para frente. O processo estava difícil, ele não encontrava o tom da personagem Mick, homem rude, inconveniente, um tanto diferente de sua personalidade. Perto da estreia, a peça não avançava. O ator Fauzi Arap, que completava o elenco junto de Emílio Di Biasi, sugeriu, então, que Mamberti e o diretor Antonio Abujamra recomeçassem tudo do zero. “Sérgio, o Mick é você, quando o espectador pegar o programa é sua foto que ele vai ver, então não se distancie, busque apoio em sua identidade, em como você agiria naquelas situações”, aconselhou Arap, sempre sábio.

Sérgio Mamberti, naquele momento, entendeu que deveria se apropriar de qualquer um dos tipos que

141. Decorrente de processo que coligiu diversos tipos de materiais: relatos sobre o evento, suas ações, a gente fazedora e a (des?) importância do evento, em 2002, Otávio Pacheco, Daniel Gaggini e Fausto Noro produziram a surpreendente vocação da cidade de São Paulo para o teatro, tomando como protagonista coletiva as Satyrianas. Os criadores, de modo bastante sacado, adotam a maratona das Satyrianas em todas as suas cores, tecimentos, colorações e camadas e concebem a obra, em proposição documental: *78 Horas em 78 Minutos*. Até a presente data (início de 2021), a produção cinematográfica encontra-se disponível em: <https://vimeo.com/232531795>

142. Dirceu Alves Jr. nasceu em Porto Alegre em 1975. Formado em jornalismo pela PUC-RS em 1996, trabalhou no jornal *Zero Hora* como pesquisador, repórter e editor assistente do Segundo Caderno. Em São Paulo desde 2002, foi editor assistente da revista *Isto É Gente* por cinco anos e crítico de teatro da revista *Veja São Paulo* por treze. É autor de *Elias Andreato, a Máscara do Improvável*, biografia do ator e diretor, lançada em 2019, e de *Sérgio Mamberti, Senhor do Meu Tempo*, biografia do ator, publicada em 2021.

fosse interpretar, dispensando limites entre ator e personagem. E foi assim, tudo sendo uma coisa só, que o jovem santista, nascido em 22 de abril de 1939 e formado pela Escola de Arte Dramática (EAD), consolidou uma identidade artística. Em seis décadas, Mamberti emprestou seu corpo, sua voz e seus gestos para imprimir vigor e fragilidade, alegrias e tristezas, tons confessionais, narrativos ou políticos a diferentes papéis no teatro, no cinema e na televisão.

Obstinado pela arte, Mamberti jamais esqueceu de cultivar o afeto em sua vida – e essa influência também se fez nítida no trabalho. Foi o filho dedicado de Ítalo e Maria José, o irmão zeloso de Cláudio, também ator, o marido apaixonado de Vivian e o pai companheiro de Duda, Carlos, Fabrício e, mais tarde, de Daniele. Por isso, a família e sua forte consciência política, típicas de quem sonha com um futuro melhor, foram fundamentais nas escolhas profissionais.

Na peça *Navalha na Carne* (1967), Mamberti interpretou o homossexual Veludo, papel difícil, que poderia soar caricato e transformá-lo em alvo de preconceito. O ator, porém, enxergou ali um discurso social: era a primeira vez que uma personagem *gay* assumia o protagonismo de forma realista, além de a peça de Plínio Marcos ser toda centrada em minorias marginalizadas. No começo da década de 1970, respirou fundo os ares da contracultura, recorreu às metáforas para levar à cena um teatro engajado e, na pele de um frustrado pai de família, na peça *Réveillon*, atingiu a maturidade profissional. Apesar das poucas falas, a personagem Murilo permanecia em cena o tempo inteiro e conduzia os conflitos da mulher e dos filhos. Como resultado, os principais prêmios de melhor ator do ano.

O artista conheceu uma popularidade massiva na novela *Vale Tudo* (1988). Graças ao mordomo Eugênio, que não calava a boca diante da arrogância e das injustiças da vilã Odete Roitman, Mamberti finalmen-

te conquistou espaço na televisão. Com o programa infantil *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994), da TV Cultura, ele encarnou a personagem Tio Victor, que marcou gerações de crianças e jovens, em uma proposta artística e pedagógica. E em todas estas personagens é inegável a fundamental presença do homem, do cidadão e do pai Sérgio Mamberti.

Um papel para o qual se preparou por décadas caiu naturalmente em suas mãos no fim de 2002, com a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais. Ligado desde a fundação ao Partido dos Trabalhadores (PT), Mamberti participou dos governos de Lula e de Dilma Rousseff e trabalhou no Ministério da Cultura até 2013, na defesa de uma autonomia da produção cultural e do reconhecimento das diversidades.

O ator passou dos 80 anos com energia renovada e disposição para incontáveis projetos. Ele festejava o sucesso de duas recentes empreitadas, os espetáculos *Visitando o Sr. Green* e *Um Panorama Visto da Ponte*, e ensaiava outras tantas. Pego de surpresa pela pandemia, protagonizou apresentações de teatro *on-line* e participou de *lives* em defesa dos direitos da classe artística tão afetada pela crise sanitária.

Um problema na coluna, algumas hospitalizações e outras complicações de saúde começaram a fazer Mamberti titubear em alguns momentos quanto ao seu futuro e o futuro do Brasil desmantelado pelo governo de Jair Bolsonaro. Mas só em alguns momentos... Dez dias antes de sua morte, ele ainda falava das peças que pretendia fazer assim que se recuperasse e sonhava com um grande evento com sessão de autógrafos para a divulgação de sua biografia, *Sérgio Mamberti, Senhor do Meu Tempo*, publicada quatro meses antes.

Mamberti se foi em 3 de setembro de 2021 e viveu uma vida imensa, como poucos. Tinha 82 anos. Fez tudo o que teve vontade, sem jamais abandonar sua identidade ou desprezar quem estava ao seu redor

e, neste raro equilíbrio de arte, afeto e cidadania, continuará sempre por aqui.

UM ITINERÁRIO CÊNICO: O TEATRO NO SESC, por Danilo Santos de Miranda.

A cultura, em seu sentido ampliado e suas múltiplas dimensões, caracteriza a ação do Sesc como forma de promover bem-estar e qualidade de vida. Ao compreender o teatro como experiência que estimula o encontro e o desenvolvimento de cidadãos, a instituição articula, no interior de sua ação cultural, a criação, a circulação e a formação de públicos. Assim, amparada por sua experiência histórica e por aquelas com que dialoga, lança mão de distintas estratégias que incluem: a relação com grupos amadores, a parceria e realização de festivais e itinerâncias, além de contar com uma programação permanente de temporadas e apresentações de todas as regiões do país, contemplando pluralidades de gêneros, que ocupam seus mais de vinte teatros e auditórios (na cidade de São Paulo). Cabe aqui um breve traçado para compreender o encadeamento de iniciativas que nutrem esse contexto.

Criado em 1946, o Sesc tem suas primeiras décadas de atuação marcadas por ações de caráter assistencialista atreladas à sua vocação educativa. A relação com o teatro se conforma à medida que seus Centros Sociais contam com a presença e atuação de grupos amadores, e, em seguida, pelas Unimos – unidades móveis de orientação social – que, por meio de suas ações, estimulavam a formação de novos grupos nas diferentes regiões por onde circulavam. À medida que amplia sua estrutura, contando com salas de teatro nas unidades operacionais, surgem novas perspectivas técnicas e de acolhimento do público. Inaugurado em 1967, o emblemático Teatro Sesc Anchieta marca esse momento e descortina novas veredas para o Sesc,

como a criação do longo Festival de Teatro Amador do SESC, que buscava incentivar a produção da época e descobrir novos talentos, e que perduraria por quase 20 anos. Nesse período, mais especificamente em 1968, a instituição desenvolve fôlego em suas atividades educativas no campo das plateias ao propor a presença de públicos escolares nos espetáculos, incrementando os dispositivos de mediação cultural e da própria fruição estética.

É nos anos 1980, de cultura pulsante e afeita a experimentações, que a instituição, em parceria com o diretor Antunes Filho e o Grupo Macunaíma, inaugura os trabalhos do Centro de Pesquisa Teatral. Dirigido e coordenado por 37 anos pelo mestre Antunes Filho, o CPT Sesc torna-se referência mundial no âmbito da formação de profissionais da cena e na criação e experimentação da linguagem, pisando o tablado do Teatro Sesc Anchieta e de outros pelo mundo com um sem-número de montagens históricas e contando com atrizes e atores da envergadura de Laura Cardoso, Raul Cortez e Luís Melo. Devoto do método e de verve artística intensa, Antunes marcou gerações de público e de estudiosos e profissionais da cena teatral. Iniciativa que conserva relevo na ação institucional, o CPT associa o legado de Antunes às reflexões contemporâneas em um projeto contíguo de formação e criação.

Outro expediente característico à instituição, a itinerância ganha novos procedimentos que buscam aproximar diferentes manifestações às agendas culturais de um número cada vez maior de pessoas e cidades. Concebido na década de 1990, o hoje chamado Circuito Sesc de Artes é exemplar no caminho trilhado para que apresentações e outras atividades culturais circulem por mais de uma centena de municípios do estado de São Paulo. Dessa forma, a diversidade cultural brasileira habita espaços públicos e confecciona diferentes teias de partilha de experiências.

A instituição intensifica suas ações inspiradas numa ideia dilatada de “diplomacia cultural”, aproximando-se de organismos de outros países, o que permite aumentar o número de atrações internacionais em seus palcos e temporadas – com realizadores como Ariane Mnouchkine, Peter Brook e Bob Wilson, e com a presença de grupos latino-americanos como Yuyachkani, do Peru, e Mapa Teatro, da Colômbia, além do trânsito de funcionários para outros países, em um movimento vinculado a processos de formação continuada.

Tal atmosfera também possibilita uma nova abordagem ao âmbito da realização e proposição de festivais. É o caso do Festival de Teatro de Rio Preto – FIT, com o qual colaborava desde seus primórdios e que, em 2001, formaliza sua parceria como correalizador, ao lado da prefeitura da cidade. No contexto das parcerias, também desenvolve relações com a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MIT e com o Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente – FENTEP. Em 2010 é a vez do Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas tomar corpo e, ao ter sua base em Santos, surge como iniciativa institucional que fomenta as relações entre países de língua portuguesa e espanhola em um ambiente fértil de intercâmbio cultural. Com uma programação que combina espetáculos, encontros de programadores e atividades formativas, o Mirada, que acontece a cada dois anos e homenageia um país diferente, ocupa as estruturas do Sesc Santos, teatros municipais, construções históricas, ruas e praças, além de se espalhar para outras cidades da Baixada Santista.

No início de 2020 a pandemia do coronavírus traz severas contingências sociais junto a novas dinâmicas culturais. Impõe mudanças paradigmáticas na concepção e criação teatral, assim como sua difusão e fruição. Em consonância com seu compromisso de fomentar a cadeia produtiva da cultura, as experimentações do teatro e seu acesso, o Sesc atualiza seus meios de pro-

moção ao estabelecer suas ações – como *lives* e conversas *on-line* – em um ambiente virtual, caracterizado pelo distanciamento físico entre pessoas e de horizontes incertos, mas permeado de possibilidades.

De aspecto sociocultural e educativo de alta voltagem, a linguagem teatral tem papel indispensável no compromisso do Sesc com uma cultura democrática e diversa, na qual a experiência estética e o convívio social iluminam a aventura humana e o exercício da cidadania. Em seus mais de 70 anos, impulsionado pelas inquietações e cenários que o teatro inspira, o Sesc dedica esforços – e continuará a dedicar! – para contribuir com a celebração dessa arte do encontro, que dá feição ao nosso e a outros tempos.

Evoé!

SEVERINO JOÃO DA SILVA

Bom começar esta narrativa apresentando o Severino, porque é disso que se trata, como um ilustre, querido, simpático pipoqueiro de teatro, ou melhor: “pipoqueiro de porta de teatro”, ou, de modo mais correto ainda: Severino, pipoqueiro da porta do Teatro Sérgio Cardoso.

Um homem de beleza comportamental invejável. Até determinado momento, Severino João da Silva não sabia sua idade. Na verdade, assim como ele, poucos sabiam sua idade em razão de não haver cartórios para registro das crianças que nasciam em lugares muito afastados de todo e qualquer serviço essencial. Aliás, segundo toda a gente (verdade ratificada por Severino), os registros aconteciam apenas em “épocas de política” (que é como se chamavam os períodos eleitorais). Ou seja, para conquistar os votos de uma determinada comunidade, certo tipo de político, promovia o registro e “oficializava” a existência legal de muita gente.

Quase cinquenta anos como pipoqueiro, e nesse tempo todo defronte ao Teatro Sérgio Cardoso, antes

Teatro Bela Vista (Companhia Nydia Licia), antes Cinema que ele, em razão da profissão (inicialmente ajudante de pedreiro) afirma ter ajudado a derrubar...

Severino nasceu em Limoeiro/PE. Perdeu a mãe aos 7 anos e o pai aos 11. Depois disso, mesmo tendo mais três irmãos e quatro irmãs, e bastante novo, se escondeu em um caminhão conhecido pelo nome genérico de “pau de arara” e se deixou conduzir para São Paulo. Ao chegar à capital paulista, sozinho, sem nada/ninguém..., segundo o que relata em uma entrevista, dormiu em um banco de praça, próximo à antiga Rodoviária da Cidade de São Paulo (que foi derrubada), então localizada na região que hoje é conhecida como cracolândia. Completamente perdido e desorientado, pelo material que se pode ter acesso (conversas com quem o conheceu, fundamentalmente) parece que mais um Severino por ali ficou um tempo.

Antes de Severino começar a vender pipoca, ele trabalhou como ajudante de pedreiro e esteve presente desde as fundações do Teatro Sérgio Cardoso. Segundo ele mesmo, trabalhava muito duro durante o dia e, já naquele tempo, vendia pipocas à noite, durante um bom tempo. Severino trabalhou em uma grande empresa de engenharia e participou da construção de obras importantes: Hospital das Clínicas, Metrô do Rio de Janeiro, talvez o Center 3 ou o Conjunto Nacional etc. Empreendedor, e acumulando à profissão de pedreiro a de pipoqueiro, em determinado momento chegou a ter mais de vinte carrinhos de pipoca, mas não conseguiu mantê-los em razão da vigilância sanitária tê-lo interditado diversas vezes.

Ver/conhecer sua imagem é encontrar-se com o Brasil e sua gente: atarracado, biotipo de gente misturada (negra, branca e indígena), e uma simpatia cativante. Severino conhecia muita-muita gente. Para aqueles/as que já eram da freguesia e sabia que gostavam de teatro, ele sempre tinha uma novidade... muitas informações de bastidores, algumas verdadeiras, outras ouvidas e repro-

duzidas, outras mentirosas, mas como bom efabulador, fosse verdade ou mentira, acreditava-se nele... Severino se caracterizou como um contador de causos. De fato, ele sabia de muita coisa, mas outra boa parte, como efabulador popular, ele inventava! De qualquer modo, de espectadores e espectadoras a artistas consagrados que entrassem pela porta principal do Teatro Sérgio Cardoso, todos o conheciam e sempre conversavam um pouco.

Em determinado momento de sua vida como pipoqueiro, Severino teve de sair da porta de entrada principal do Teatro Sérgio Cardoso... então, depois de quase cinquenta anos, abatido e impedido de viver fazendo a única coisa que sabia, como mais de 300 mil pessoas que não puderam se vacinar (por ausência de política pública de saúde), ele partiu. Partiu, mas seu gosto de alegria pipocante presentifica-se nas memórias de toda a gente que com ele viveu alguns momentos, antes ou depois de espetáculos serem levados no teatro que ele havia ajudado a construir.

SILNEI SIQUEIRA

Meu mestre! Silnei foi pessoa de uma generosidade imensurável. Me ensinou as coisas que até hoje levo para o palco. Com relação à postura, ao comprometimento, respeito ao público.

Ana Lúcia Torre (*Programa Persona em Foco*, em 16/08/2017).

Silnei Siqueira, do ponto de vista universitário, formou-se em Direito e, também, no curso técnico da Escola de Arte Dramática – EAD (de 1958 a 1961). Silnei sempre contava que o processo de formação na EAD compreendia participar de diversas montagens e, no último semestre, dirigir um espetáculo. Em tese, tal formação habilitava as pessoas formadas na Escola a

atuarem como intérpretes e, também, na direção de espetáculos. Em razão desse duplo processo de formação, Silnei, durante muitas décadas de sua vida, conciliou e dedicou-se às duas profissões: advogado e, fundamentalmente, diretor de espetáculos.

Segundo algumas das fontes à disposição, Silnei dirigiu seu primeiro espetáculo ainda na EAD: *Testamento de Cangaceiro* (1959), texto de Chico de Assis. Depois de se formar e até seu falecimento, dirigiu mais de cem espetáculos. Dentre os maiores destaques, é importante lembrar: *Morte e Vida Severina* (1965), com texto de João Cabral de Melo Neto e músicas de Chico Buarque de Hollanda, que foi um retumbante sucesso¹⁴³. Dez anos depois de ele ter dirigido a obra, em determinado dia, agentes do DEOPS foram até a casa dele para levá-lo preso.

Seguindo a senda de obras brasileiras aparece *O Evangelho segundo Zebedeu* (1970), de César Vieira. A partir desta montagem no Teatro Olho Vivo (fundado em 1966, na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco), que foi apresentada em uma lona de circo, no Parque do Ibirapuera, o TUOV muda sua trajetória e acrescenta ao seu nome o nome popular e passa, sem mudar a sigla a se chamar Teatro Popular União e Olho Vivo; *Lembrar É Resistir* (1999), obra apresentada no antigo prédio do Departamento de Ordem Política e Social – DEOPS, que durante a ditadura civil-militar brasileira foi um território de perversidades, coerção, coação, tortura e morte dos nomeados “inimigos da

pátria”. O espetáculo era itinerante e, pelo menos para mim, tornava-se quase insuportável e sufocante do ponto de vista emocional, não pela bela obra, mas pelo território de representação.

Pedro Pedreiro (1967), texto de Renata Pallottini, criada na EAD; *Este Ovo É um Galo* (1968); *Medéia* (1969), obra que teria ajudado Cleyde Yáconis a “superar” a morte da irmã Cacilda Becker, ocorrida naquele mesmo ano; *Mumu, a Vaca Metafísica* (1976); *Apo-calipse* ou *O Capeta de Caruaru* (1982, 1984 e 1986); *Cabeça e Corpo* (1984); *A Lira dos Vinte Anos* (1985); *Alegro Desbum* (1987-88); *Tudo no Escuro* (1988); *O Doente Imaginário* (1988); *Intensa Magia* (1996); *Em Moeda Corrente do País* (2002); *Sinfonia do Tempo* (2004), foi sua centésima montagem.

Assim como Antunes Filho, Silnei Siqueira montou toda a sorte de textos dramaturgicos, mas ambos os diretores foram “maiores” com os textos brasileiros. Ao cantar e contar sobre as gentes conhecidas nos/dos quintais próximos, Silnei conseguiu coligar expedientes característicos e fundantes das formas hegemônica às populares de cultura. Por meio dos imbricamentos e rupturas de procedimentos característicos e específicos das duas formas; da contraposição de pontos de vista históricos, estéticos e classistas; por intermédio de escolhas quanto ao desenvolvimento dos assuntos interessantes e urgentes, Silnei construiu, em mais de cinquenta anos de atuação, algumas formas participativas e colaboracionistas de criação coletiva¹⁴⁴.

143. Realmente, por se tratar de um “feito importante”, vale destacar que durante a apresentação do espetáculo, no Festival de Teatro de Nancy (na França), depois de apresentado, o espetáculo foi aplaudido, com o público de pé, por 12 minutos!!! Para acessar um pouco da importante montagem, vale a pena consultar: <http://www.teatrotuca.com.br/50anos/grupo-tuca-e-sua-historia.html>. Acesso em 12 jan. 2024.

144. Em 1974, Silnei Siqueira dirigiu o espetáculo *O que Você Vai Ser quando Crescer*. Tendo em vista os processos de censura e impedimentos quanto à montagem de diversos textos, um coletivo paulistano cria a Royal Bexiga's Company, formada por Eliana Rocha, Francarlos Reis, Ilena Kwasinski, Jandira Martini, Ney Latorraca e Vicente Tuttoilmondo. Para driblar todas as dificuldades, os

SOCIEDADE LÍTERO DRAMÁTICA GASTÃO TOJEIRO¹⁴⁵

Montada à semelhança de determinados clubes de leitura, desenvolvidos em diversos países do mundo, a Sociedade Lítero Dramática Gastão Tojeiro coordenada por Analy Alvarez (em colaboração com um destacado coro de colaboradores) caracterizou-se em um coletivo de divulgação, reflexão e socialização de obras teatrais, viabilizada por ciclos de leituras dramáticas, sempre acompanhadas de alguma reflexão (ocorridas em diversos formatos) e que reuniu, durante um bom período de tempo, um conjunto de atores e atrizes, diretores e diretoras teatrais, estudantes das artes da apresentação e público em geral.

Em tese, e de acordo com os materiais pesquisados, as primeiras manifestações da Sociedade, na forma de saraus dramáticos, ocorreram no antigo Restaurante Eduardo's (1993/94) e, também, na tradicional Cantina Orvieto (1992 e 1995). Posteriormente, e foi nessa

ocasião que participei de pelo menos três encontros, as reuniões ocorreram no Espaço Sandro Polloni do Teatro Maria Della Costa (1996 a 2004).

A dinâmica que conheci reunia o povo (que acompanhava o evento) em mesinhas de bar. O encontro se iniciava com a leitura – algumas vezes com mais e menos dramatização – de determinado texto teatral, cuja indicação era tornada pública para quem quisesse conhecer, estudar a obra. Depois disso, havia alguém que apresentava alguns comentários, fazendo uma análise da obra e, para fechar o encontro, havia um processo dialógico, aberto para a participação de quem quisesse. Apesar de o formato não ser novo (e isso, de fato, pouca importância tem), a ação, ao coligar uma vocação estética e outra pedagógica, caracterizou-se em importante processo de formação e ampliação de informações de que as pessoas eventualmente pudessem dispor.

Dentre outras ações desenvolvida pela Sociedade Lítero Dramática, podem ser destacadas as seguintes

artistas fundadores criam o espetáculo de modo colaborativo, o que foi totalmente aceito por Silnei. Com relação ao processo de criação, Jandira Martini, em entrevista apresentada no programa *Persona* (22/11/2017), relata como o processo ocorreu. Como o desejo de escrever era uma das determinantes, o processo ocorreu, do ponto de vista dramatúrgico, a partir da junção de trechos de obras consagradas (e que, de algum modo, pudessem ter alguma referência àquele período) àquilo que o coletivo queria e sentia necessidade de manifestar/falar. Com receio, convidaram Eugênio Kusnet para ouvir a leitura do texto durante um ensaio... Após ouvir, Kusnet disse que o coletivo deveria jogar fora as cenas de obras consagradas e ficar com as criações pessoais do coletivo, que eram hilárias e que faziam sentido ao que se vivia naquele momento. Outra história bacana, sugerida por Ney Latorraca, foi fazer (à semelhança de algumas outras tradições) "um chá de cenário", que em tese pressupunha que as pessoas convidadas levassem sobretudo figurinos para o primeiro espetáculo da Companhia.

145. Gastão Tojeiro (1880–1965) foi um importante dramaturgo brasileiro. O autor nasceu no Rio de Janeiro e, na capital federal (1763 até 1960), apesar de todas as dificuldades e preconceitos com relação aos autores nacionais, acompanhou importantes movimentos e conseguiu fazer com que muitas de suas obras fossem montadas e levadas aos palcos (e não apenas no Rio de Janeiro). Possivelmente, se se puder tratar a questão desse modo, a mais conhecida e também a mais montada de todas as suas obras é *Onde Canta o Sabiá* (1921), que dentre outras transita com aspectos da chamada identidade nacional. Em consulta à Enciclopédia Itaú Cultural, que com relação ao item não está atualizada, a obra citada (em espaços mais "noticiáveis") foi apresentada em 1921, 1958, 1963, 1966, 1977 e 1988. Portanto, e tendo em vista que basicamente o autor dedicou-se ao gênero comédia, em vários de seus tratamentos, a justa homenagem a ele prestada imprime, sobretudo, a marca de brasilidade da respectiva Sociedade.

GASTÃO Tojeiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa398145/gastao-tojeiro>. Acesso em: 11 jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

pautas para os encontros: “Os Melhores da Moderna Dramaturgia Brasileira” (1993); “Os Melhores da Dramaturgia Universal” (1996); “Os Melhores da Comédia Universal” (1997); “Ciclo Lusófono” (1998); “500 Anos de Dramaturgia Brasileira” (1999); “Ciclo Latino-americano” (2000); “Ciclo de Musicais Biográficos” (2001); “Ciclo de Textos de Circo Teatro”; “Ciclo de Textos de Temática Sertaneja”; “Ciclo de Farsas Medievais” (2002).

A partir de determinado momento, os encontros foram rareando e o projeto deixou de ser levado, entretanto, é preciso louvar, estudar, conhecer e registrar mais esta ação importante desenvolvida na cidade de São Paulo.

SP ESCOLA DE TEATRO “SOMOS FEITOS DE MATÉRIA DE SONHO”, por Joaquim Gama¹⁴⁶.

A história da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco já foi contada e recontada pelo seu grupo fundador, que hoje atua em várias áreas da instituição – Ivam Cabral, Hugo Possolo, J. C. Serroni, Marici Salomão, Raul Barreto, Guilherme Bonfanti, Raul Teixeira e Cléo de Páris. Artistas oriundos de diversos grupos de teatro da cidade de São Paulo que, além da paixão pelo teatro, trazem o interesse pela pedagogia tea-

tral, ou seja, pela criação de processos teatrais voltados à formação de artistas na contemporaneidade.

Inúmeros artigos foram escritos a respeito da proposta artística e pedagógica da Escola, que também já foi objeto de análise de diversas pesquisas acadêmicas. Entre tais pesquisas, destaca-se a tese de doutoramento de Ivam Cabral, defendida na Escola de Comunicações e Artes – ECA, da Universidade São Paulo, em 2017, sob o título *O Importante É [não] Estar Pronto – da Gênese às Dimensões Políticas, Pedagógicas e Artísticas do Projeto da SP Escola de Teatro*¹⁴⁷.

Pode-se afirmar que a necessidade do registro da trajetória da Escola está pautada em duas perspectivas:

1. enfatizar a importância de uma política cultural voltada também à formação continuada de jovens artistas.
2. compreender que a existência de escolas de teatro é um direito que deve ser garantido às pessoas interessadas em se profissionalizar na área teatral.

No processo de organização do projeto artístico e pedagógico, passando pela inauguração da escola, até chegar a 2021, foram cerca de catorze anos de encontros, provocações e a construção de um espaço voltado às experimentações cênicas e à troca de saberes estéticos e técnicos dentro das artes do palco: Atuação, Cenografia e Figurino, Direção, Dramaturgia, Humor, Iluminação, Sonoplastia e Técnicas do Palco.

¹⁴⁶. Tem pós-doutorado – Diálogos Curriculares a Caminho da Construção de uma Proposta Decolonial para o Ensino de Teatro (2017); mestrado e doutorado em Teatro pela Escola de Comunicações e Artes/USP; graduação pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Foi coordenador pedagógico da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco (2010-2022). Investigador do Centro de Estudo Arnaldo Araújo, Porto, Portugal. Autor de *Alegoria em Jogo – a Encenação como Prática Pedagógica* (Ed. Perspectiva). Professor de Arte na Educação de Jovens e Adultos (EJA).

¹⁴⁷. No site da escola, encontram-se retrospectivas anuais que buscam registrar as ações formativas desenvolvidas durante todos esses anos. É possível obter uma visão ampliada sobre a SP Escola de Teatro acessando: <https://www.spescoladeteatro.org.br/escola/retrospectivas> (acesso em: 7 fev. 2024)

Hoje são duas unidades escolares, atendendo a mais de 2 mil pessoas, regularmente matriculadas no curso técnico em teatro ou nos cursos de extensão.

A chegada das e dos estudantes à escola se inicia com a ocupação de um prédio histórico, do início do século XX, no bairro do Brás, na cidade de São Paulo, já trazendo consigo princípios que definiriam o público para o qual a instituição está voltada. Destaque-se também o aporte financeiro e o suporte fundamental da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo ao projeto.

Ivam Cabral, diretor executivo, na ocasião da inauguração da Escola, em seu *blog*, relacionou a ocupação da unidade Brás com a possibilidade de trazer para a região as mesmas perspectivas atreladas à unidade Roosevelt, outro prédio ocupado pela Escola a partir de 2012, na região central de São Paulo:

O Brás é a porta de entrada para a Zona Leste. A permanência da SP Escola de Teatro nessa região será benéfica para o bairro, que poderá passar por um “renascimento” similar àquele experimentado pela Praça Roosevelt. Há cerca de dez anos, a presença de grupos teatrais, como o Satyros e os Parlapatões, conseguiu revitalizar a região degradada.

Portanto, a SP Escola de Teatro está vinculada à Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas e certificada pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. A gestão da Escola está sob a administração da Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap), uma organização social sem fins lucrativos, com o objetivo de articular modelos pedagógicos inovadores

dentro do âmbito das artes cênicas, na capital paulista, e replicá-los em outras instituições tanto no Brasil quanto no exterior.

Como toda organização social, a Adaap também possui um Conselho constituído por profissionais ligados à cultura e a diversos outros setores. Atualmente¹⁴⁸, o Conselho apresenta a seguinte formação: Conselheiro benemérito – dramaturgo Lauro Cesar Muniz; Conselho de Administração – artista plástica ítalo-brasileira e presidente do Conselho Maria Bonomi; vice-presidente do Conselho – cientista social Wagner Brunini; estilista, figurinista e empresária Angela Coelho da Fonseca; diretor do Serviço Social do Comércio (Sesc/SP) Danilo Miranda; gestor cultural do Instituto Itaú Cultural Eduardo Saron; presidente do Conselho Estadual de Educação (SP) Hubert Alqueres; pedagogo teatral Joaquim Gama; dramaturga e romancista Maria Adelaide Amaral; gerente de Publicidade da *Folha de S.Paulo* Vicente de Freitas. A Associação conta ainda com um Conselho Fiscal, que tem as participações do presidente Leandro Knopfholz – diretor-geral do Festival de Teatro de Curitiba, do Festival de Dança de Joinville, da Ação Cultural da Fundação Cultural de Curitiba e da produção internacional da Companhia de Dança Deborah Colker; Maurício Antonio Ribeiro Lopes – procurador de Justiça do Ministério Público Estadual de São Paulo; Rachel Rocha – assessora técnica na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.

O papel do Conselho é fiscalizar e acompanhar as ações da Escola e demais projetos gerenciados pela Adaap, com orçamento advindo do poder público e da captação de recursos em outros setores da sociedade. O Conselho tem uma ação fundamental nas principais

148. Texto escrito em 2022.

decisões políticas, culturais e educacionais voltadas ao acesso ao direito e à profissionalização na área das artes do palco, já descritas.

Após todos esses anos percorridos pela Escola e a constatação da sua contribuição efetiva para a formação de tantos artistas que hoje não apenas exercem atividades profissionais ligadas ao teatro, como também participam de diversos movimentos teatrais, torna-se necessário comentar sobre suas propostas pedagógicas, com base no olhar daquelas e daqueles que acompanharam a construção histórica da SP Escola de Teatro e que foram estudantes da instituição.

Além das escolhas artísticas e pedagógicas que devem nortear as propostas de ensino e aprendizagem de uma instituição, é fundamental também que a Escola se volte para o seu papel nas perspectivas profissionais das e dos estudantes que passam por ela. É necessário destacar que o significado do projeto pedagógico de uma escola de teatro reside na repercussão dele para além do seu território, determinado pelos seus espaços físicos.

Como as e os estudantes da SP Escola de Teatro veem a escola e como o processo formativo pode contribuir para as suas escolhas profissionais?

Em 2010, fui aprovada para a primeira turma de dramaturgia. Vinha de uma sucessão de perdas, mas ainda tinha a escrita em minhas mãos, algo que nunca me abandonou. É importante frisar que ser bolsista me permitiu tomar a decisão de voltar a estudar. Aprendi sobre dramaturgia, estabeleci parcerias, criei de maneira colaborativa e fui testada ao extremo. Levo o nome da Escola por onde passo, faço questão. Eu sei como fez diferença para mim. Tem sido uma jornada intensa, sigo aprendendo, pois escrever é uma prática que envolve muita dedicação.

Acredito que nossos dons clamam por nós, para que os coloquemos em prática. Além disso, nossos

sonhos podem e devem abrir caminhos para que outras pessoas possam sonhar também. Acho que a Escola é prova disso, pois é o resultado do sonho de um grupo de pessoas. Espero que possamos seguir multiplicando desejos e que celebremos esta e muitas outras décadas. Que possamos ver muitas outras trajetórias sendo transformadas. Vida longa à SP Escola de Teatro (Dione Carlos).

Na fala de Dione Carlos, destaca-se um dos pilares pedagógicos da Escola. Trata-se do Programa Kairós, que surge da necessidade de garantir equidade de oportunidades durante os processos de educação dentro da instituição. Um dos compromissos é estabelecer articulações entre a arte e a comunidade/sociedade, aproximando-as e os estudantes de sua função de artistas-cidadãos. O programa colabora ainda com outras organizações, na tentativa de diluir fronteiras entre a arte e o contexto da vida cotidiana. A principal ação do Kairós é a concessão da bolsa-auxílio, chamada de Bolsa-Oportunidade. Dione Carlos também chama a atenção para algo que é da natureza do ofício teatral e, portanto, uma meta da Escola no desenvolvimento das suas proposições artísticas e pedagógicas: o sonho de um grupo de pessoas em poder seguir multiplicando desejos e realizando sua arte. Está na origem da idealização da Escola criar uma estreita relação com o ensino e a prática do “teatro de grupo”.

A estudante Sol Faganello define a importância da pedagogia do teatro de grupo articulada à formação artística dentro da SP Escola de Teatro.

Desde que comecei a fazer teatro, entendi o trabalho como reverberação do encontro de um grupo de pessoas que articula as possibilidades criativas. [...] a diversidade de gente, a comunhão em um único sentido, que é a elaboração de um espetáculo, per-

formance, trabalho para ser compartilhado. Entendo que comunhão não significa concordar o tempo todo, mas agir através da fricção das diversas experiências para chegar a um resultado, coletivamente. Afetar e ser afetada pelo encontro.

[...]

A SP foi crucial para transformar um desejo em trabalho prático, uma vontade em realidade, em experimentação. Na pedagogia da escola, encontrei todos os elementos para desenvolver o olhar de encenação: um bom suporte teórico, [...], e, principalmente, a sala de ensaio, com um grupo de pessoas voltado para o trabalho na prática. Minha primeira diretora falava “vamos fazer fazendo”, isso reverbera em mim até hoje, e, dentro da SP, [...] abrir a escuta para o coletivo, engajar pessoas, ampliar o olhar, agora ocupando uma função de fora da cena, e assim definir escolhas estéticas a dirigir.

[...]

Cofundei o Coletivo Caracóis, que teve início dentro de um dos experimentos da SP, formado por aprendizes egressos. O aprendizado da função continua no dia a dia do trabalho. Sou uma pessoa de teatro. Faz 20 anos que o teatro me escolheu. Como diretora, tenho um grande caminho para percorrer, mas estou certa de que as experiências proporcionadas pela SP somaram e muito para a minha construção como artista, para tornar este caminho viável com os grupos e pessoas que encontrei e encontro na trajetória, e para continuar a “fazer fazendo” juntos, apesar de todos os desafios (Sol Faganello).

As perspectivas apontadas por Sol Faganello destacam as opções pedagógicas oferecidas pela escola, que proporcionam a oportunidade de aprender teatro fazendo teatro. A busca por dirimir os caminhos que existem entre a teoria e a prática teatral faz com que as

e os artistas que atuam na Escola tenham a experimentação cênica como fundante no processo de aprendizagem. Tal questão é ressaltada pela totalidade de estudantes da SP Escola de Teatro, tanto durante o curso como no processo de profissionalização.

As “diversas periferias do nosso país”, expressão empregada por boa parte dos e das estudantes, sempre esteve presente nas propostas da Escola, no papel que ela ocupa num país onde questões de gênero, raça e classe social têm sido negligenciadas e são alvos de violência extrema. Tais perspectivas têm definido não só a cena que se busca juntamente com as e os estudantes, mas também as práticas e as discussões pedagógicas dentro do território das descobertas e das criações metodológicas experimentadas pela Escola.

As práxis pedagógicas da Escola, em suas diversas áreas de atuação, ligam-se, sobretudo, aos desejos e compromissos das e dos artistas pedagogos em pensar o teatro inserido na contemporaneidade, compreendendo que conhecer os caminhos da tradição teatral é fundamental para a reinvenção da linguagem cênica. Afinal, os materiais de base que movimentam o ofício teatral, que conduzem as e os artistas ao encontro de seus públicos, são: a imaginação, a capacidade de criação e o profundo desejo de reinventar a vida, tornando-a possível.

Aliados às ousadias pedagógicas da SP Escola de Teatro, temos mais dois pilares fundamentais aos diálogos com artistas de diversas áreas e instituições internacionais. Esses dois pilares – Cursos de Extensão e Projetos Internacionais – intensificam os territórios de saberes e trocas artísticas entre a equipe pedagógica da escola e com as e os estudantes.

Foi também nesse desejo constante de se conectar com a realidade, não para se submeter a ela, mas para subvertê-la, que, em 2020, a Escola passou a experimentar caminhos que já vinham tangenciando o teatro

ao longo da sua própria trajetória. Diante de um momento pandêmico e da desarticulação de políticas públicas culturais e educacionais do país, percebeu-se que não era o momento de parar de fazer e estudar teatro. Ao contrário, como pode ser percebido pela própria história das artes em diversas culturas, o teatro sempre esteve ligado ao seu tempo e foi espaço de resistência aos governos fascistas e nos momentos de extrema fragilidade humana. Assim, a SP Escola de Teatro decidiu radicalizar as experimentações cênicas e enveredar pela pesquisa do Teatro Digital. Nesse sentido, a artesanaria teatral, juntamente com a tecnologia digital, presentes em muitos trabalhos realizados por artistas da cena ao vivo, desde o século XX, passaram a ser objeto de estudo e de experimentação. Com essa decisão veio também a busca por outras formas de organização do ensino atrelado à ideia do Teatro Expandido, como ressalta o coordenador da linha de estudo de Direção Rodolfo García Vázquez:

[...] Teatro Expandido refere-se à forma teatral que investiga as potencialidades dos recursos tecnológicos do século XXI, pois hoje, paradoxalmente, para discutir o humano, o teatro deve ir para além do humano, para o universo tecnológico, como forma mais poderosa de expressar a condição da humanidade expandida¹⁴⁹.

O desejo de não parar, pelos motivos já apresentados, impôs um risco total e, mais uma vez, a necessidade de ultrapassar paradigmas teatrais e pedagógicos comumente difundidos pelas demais instituições de

ensino. Como costumeiramente se faz na Escola, ao romper com os dogmas do teatro, foi no próprio teatro, na epistemologia dessa linguagem artística, que se encontrou o caminho para o Teatro Digital. Nesse sentido, o estudante Arisson Fabrício Nunes narra como essa experiência o fez repensar no seu papel como artista e criador.

A experiência a partir do teatro digital em tempos pandêmicos ou tempos que nos fizeram repensar em ações basilares no fazer teatral tradicional propõe questionamentos e abre inúmeras possibilidades de se fazer teatro na contemporaneidade. O que outrora não conhecíamos, negávamos ou não reconhecíamos como uma possibilidade de utilizar passou a ser uma ferramenta de difusão e experimentação em projetos cênicos.

O fazer teatro digital mostra horizontes novos. A partir de uma tela, de um aplicativo, fazemos o processo de imersão, que nos leva a afetações potentes no processo de investigação no projeto teatral, sem falar na possibilidade de alcance de público. Ousaria dizer que o alcance é maior em relação ao público/plateia do que no presencial, isso em referências demográficas. O alcance de público oportuniza múltiplas trocas de experiências étnico-culturais, fazendo com que atravessamentos sejam gerados na relação atuação *versus* espectador, afinal, o teatro que faço aqui no sul, por exemplo, é diferente daquele que se faz no norte, pois carregamos em nós inúmeras vivências arraigadas de costumes e tradições, subjetivas no existir de cada ser.

149. Para informações, com relação às teses de Rodolfo García Vázquez, consultar dissertação de mestrado: *As Formas de Escritura Cênica e Presença no Teatro Expandido dos Satyros*. Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, defendida em 2016.

O teatro está vivo, e em constante transformação, ele acompanha os movimentos do tempo, sejam eles caóticos ou serenos. Está vivo e vive a partir de redes digitais, seguindo sua missão de contar os fatos através de olhares e vivências dos seres sobreviventes (Arisson Fabricio Nunes).

Se, há 14 anos, um grupo de artistas buscava romper com o ensino de teatro organizado e aprisionado em grades curriculares e voltado às técnicas como objeto de ensino e não como meio para a criação, propondo um ensino não acumulativo, sistêmico e pautado na experimentação, hoje, o mesmo grupo é instigado pelas condições sociais, políticas e de saúde pública do Brasil a encontrar outros caminhos que não sejam a paralisação do que tem mobilizado as e os artistas que constituem o grupo de pedagogos da SP Escola de Teatro: a visceralidade pelo teatro.

Como destacou Fernanda Montenegro durante um encontro com as e os estudantes da SP Escola de Teatro:

Nossa profissão é abstrata, não somos médicos, farmacêuticos, padeiros, garis. Como disse Shakespeare, somos feitos de matéria de sonho. Para seguir carreira no teatro, seja na atuação, na dramaturgia, ou em alguma área técnica que faça o teatro acontecer, temos que mostrar à sociedade o quanto somos essenciais. Para isso, temos que ser viscerais, é preciso ter rigor.

TEATRO DO ORNITORRINCO

Filho de classe média, Rosset fez o Ensino Médio no Colégio de Aplicação da USP, que era uma instituição

estudantil absolutamente procurada e disputada por sua excelência pedagógica. No citado colégio, Cacá teve a sorte de ter aulas de teatro com Maria Alice Vergueiro. Portanto, se o jovem estudante já havia tido alguma experiência com a linguagem teatral, seu contato com Maria Alice Vergueiro parece ter sido definitivo. Depois disso, Rosset cursou Direção Teatral na ECA – USP. No Departamento de Artes Cênicas, a relação com Maria Alice continua (em razão de a maravilhosa atriz ter ministrado aulas um tempo naquela escola) e ali ele conhece o multiartista Luiz Roberto Galizia. Portanto, foi esta tríade, em tese, a responsável pela criação do Ornitorrinco.

Em todo o processo de criação do Ornitorrinco, o deboche, um caráter cáustico e ácido, de certo modo, aproximou o coletivo de certo tipo de forma mais experimental e épica. No início de sua carreira, Rosset parece ter optado por obras que coubessem mais em formato de cabaré, a partir de certos experimentos mais alemães com a forma: *Os Mais Fortes* (1977); *Teatro do Ornitorrinco Canta Brecht & Weill* (várias vezes remontado, começando em 1977); *O Belo Indiferente* (1977), *Mahagonny Songspiel* (1982). Sempre ligado a algumas proposições brechtianas, coligadas aos expedientes meyerholdianos (com seu processo de ressignificação de diversos expedientes populares) e de algumas manifestações de certas vanguardas históricas europeias, tecidos por meio de *performances*, seguiram, dentre outros, os seguintes espetáculos: *Mahagonny* (1984), com Maria Alice Vergueiro no elenco; *Ubu Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes* (1985), que foi um fenômeno teatral e cultural espantoso¹⁵⁰; *Teledeum* (1988);

¹⁵⁰. Demolidor, misturando Chacrinha e expedientes, sobretudo dadaístas (estupidificação da subserviente recepção burguesa), a partir do sucesso de espetáculo, Rosset, vestido de Pai Ubu, apresentou-se como candidato em pleitos eleitorais, participou de co-

Doente Imaginário (1989); *Sonho de uma Noite de Verão* (1990); *A Comédia dos Erros* (1994).

Cacá Rosset, sem dúvida, sobretudo em momentos de obscurantismos e até mesmo medo de sair às ruas, retomou a alegria e a motivação para ir ao teatro, conseguiu levar muita-muita gente aos seus espetáculos. *Ubu Foliás Physicas*, *Pataphysicas* e *Musicaes* possivelmente pode ser colocado como um dos mais importantes espetáculos teatrais brasileiros. Foi uma obra apresentada em um momento que, decorrente principalmente dos horrores da ditadura e o medo de sair de casa, motivou muita gente a tal enfrentamento. Possivelmente, o espetáculo está entre aqueles que mais públicos levou na década de 1980¹⁵¹. O “sucesso” da obra encontrava-se na mistura de diferentes formas e expedientes teatrais, em obras de “teatralidade explodida”. Assistir ao espetáculo significava comprar ingresso com período de antecipação significativo. Sem

dúvida, as bases populares encontravam-se nas propostas de encenação e nas partituras abertas das obras e debochadas “ornitorrínticas”.

Por último, assim como Dercy Gonçalves (e tantas outras artistas, nas mais diferenciadas linguagens haviam feito, em outras perspectivas, evidentemente), as criações do Ornitorrinco, estimuladas, “consentidas”, provocadas por Rosset, imprimiram um tratamento ou ressignificação de formas populares de cultura a um conjunto de obras consagradas.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO¹⁵²

Felizmente, pela garra, força, descrédito e enfrentamento ao liberalismo em todos os seus níveis, que compreende branqueamento, coercitividades, preconceitos estruturais e aos seus apologistas, por intenso e acentuado processo de militância da gente preta, o

mícios e passeatas. À semelhança de algumas *performances* dadaístas, o ator “esculhambava” e zombava de tudo, de modo ácido, absolutamente debochado. Partindo do caráter demolidor, do ponto de vista estético, o espetáculo foi convidado em setembro de 1985 a apresentar-se na Cidade do México. Então, o caráter demolidor do espetáculo, em 19 de setembro, virou real quando, às 7h mais alguns minutos, houve um sismo de 8.1 na escala Richter. O elenco estava na cidade. Penso que um dos únicos modos para expulsar um facínora como Ubu somente por sismos...

151. Apesar de não haver dados disponíveis no que concerne aos aspectos quantitativos, abarcando a totalidade das produções na década de 1980, é seguro que *Ubu Foliás Physicas*, *Pataphysicas* e *Musicaes* só tenha ficado atrás de obras montadas por Antônio Fagundes e sua Companhia Estável de Repertório, e mais especificamente *Morte Acidental de um Anarquista*, de Dario Fo, com diversas temporadas, sempre com casa lotada.

152. Por que a inserção neste item e não no posterior, concernente aos veteranos? Pois é, apesar da importância e tempo de criação do TEN, em termos nacionais, o reconhecimento de si e de quem veio antes (na mesma seara de luta) caracteriza-se em apropriação relativamente recente. As denúncias contra o racismo estrutural, aliadas às novas estratégias de luta e de enfrentamento, trouxeram o reconhecimento da gente semelhante (e escoraçada da história) que veio antes. O processo deflagrador de uma tentativa de luta foi iniciado no Rio de Janeiro em 1944, mas hoje, pode-se afirmar, o epicentro de luta encontra-se espalhado nos palcos, nos terreiros, nas vias públicas, nas instituições de representatividade política, nas salas de aula, nos programas de curso, nas artes... nos corações e mentes. Antes do TEN, e as pesquisas encontram-se em processo, muitos outros coletivos com os mesmos propósitos foram criados. Em São Paulo, e mais especificamente na Barra Funda, a professora Marianna Monteiro tem desenvolvido, com conjunto de estudantes, um trabalho pioneiro – tomando o samba como mote de pesquisa – de criação de alguns clubes negros já haviam sido desenvolvidos. Na cidade paulista de Piracicaba, em 1901, já havia sido criada a Sociedade Beneficente Antonio Bento, rebatizada Sociedade Beneficente 13 de Maio, em 1948.

importante coletivo – idealizado e criado no Rio de Janeiro em 1944, por Abdias do Nascimento – tem feito parte dos estudos alusivos à produção teatral brasileira. Apesar da representatividade e das conquistas daquele coletivo, se se buscar os principais livros que têm a pretensão de apresentar abordagens históricas (quase sempre a partir de metodologia panorâmica) do teatro brasileiro, na totalidade deles não há qualquer menção à iniciativa de Abdias e de tantas outras pessoas parceiras – entre artistas, intelectuais, gente trabalhadora, nos mais distintos setores – que a ele se juntou no sentido da busca pelas raízes afrodescendentes.

Por intermédio da ação-militante de Abdias do Nascimento e Agnaldo Camargo, a partir de determinado momento da história, e não mais como personagens expulsos do centro (tanto da trama como, também, no espaço representacional), a gente preta passa a fazer parte da cena teatral, em papéis significativos. À semelhança do teatro de feitura popular, na maioria dos casos, no TEN, conscientes da importância de homens e mulheres negras, das suas ancestralidades e modos/mentalidades de ser, o viciado e segregador teatro hegemônico passou a não ser repetido.

Com relação à designação que batizaria o novo grupo, muitos desaconselharam a usar o “negro” no nome. De acordo com tais pessoas conselheiras, o grupo malograria ao nascer. Ainda que a estrutura do drama (e alguns dramas burgueses fossem montados), o ponto de vista passa a ser outro¹⁵³. A “na-

turalidade” do drama (um verdadeiro massacrador dos diversos ao modelo paradigmático, sobretudo no concernente à cor), mesmo no “templo” (novamente forma estética e espaços representacionais) foram transformados em obras profanas: a “fraternidade”, “bondade”, “igualdade”... passam a ser evidenciadas como discursos, apenas: baratos e absolutamente perversos. Na cena, novos modos de ver e de trazer à tona o que estava naturalizado. Mesmo que parte do repertório do TEN pudesse “pertencer” ao patrimônio da burguesia, por meio de uma reapropriação, aquelas obras foram retomadas a partir de outros olhares, novas e mais aprofundadas camadas, atávicas mentalidades, outros ritmos e balanços, outros pontos de vista!¹⁵⁴. Antes de o coletivo montar obras teatrais, sua primeira ação pressupôs um amplo processo de alfabetização e formação cultural das pessoas que tinham interesse em ingressar naquele novo grupo. Portanto, o TEN nascia com o objetivo de conscientizar politicamente e preparar, também, as consciências para as questões de desigualdade e discriminação existentes no país como um todo e não apenas com relação ao teatro.

A “reparação” como fruto de negociação para que o reconhecimento do TEN ocorra não foi nem tem sido feita em instituições a serviço da manutenção de intenso processo de ilegitimidade da África, suas culturas e suas gentes. Novas políticas públicas passaram a ser criadas a partir de determinado momento histórico

153. Aliás, de modo idêntico àquele verificado na sociedade brasileira, homens e mulheres negras, mesmo “livres”, pela “consciência/concessão” de uma princesa... (evidentemente opacizando e escondendo processos de luta, questões econômicas e pressões internacionais), continuavam presos, em situação subserviente e servil à gente branca.

154. O coletivo montou: *O Imperador Jones*; *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*; *O Moleque Sonhador*, obras de Eugene O'Neill; *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso. Sobre informações do TEN consultar o excelente <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/>. Acesso em: 12 jan. 2024.

Acerca dos/das artistas negros/negras/pretos/pretas é sempre essencial consultar os materiais produzidos pelo Museu Afrobrasil.

para aflorar e explicitar ódios de todo tipo de gente ligada aos interesses dos detentores do capital.

Ainda que Abdias tivesse buscado desenvolver uma proposta teatral para atores e atrizes negras – porque não se dispunha de conhecimento de outras proposições formais – o repertório inicial do TEN não foi propriamente escrito por autores ou atoras negras, conforme apresentado na nota de rodapé que traz algumas das obras montadas. De qualquer modo, muito mais importante do que isso foi o processo mobilizatório e ativista para a ampliação, e não apenas da consciência, quanto à situação perversa, em processo de permanência no Brasil. Em determinado momento de sua carreira Abdias escreveu o monólogo *Sortilégio*, que ele afirma ter sido uma obra escrita “com sentimento de urgência” e em tempo bastante curto. Assim como inúmeros coletivos de produção teatral, ligados ao sujeito histórico teatro de grupo, algumas ações para além do teatro, e concernentes aos processos de formação, foram desenvolvidas por aquele coletivo. Decorrente desse processo de conclamação das gentes olvidadas, pisadas, massacradas surgiu não apenas a possibilidade de fazer teatro, mas de se “mostrar ao mundo” e à gente nascida preta, os seus lugares: étnicos, de fala, de estética, de luta, de resistência, de memória e de luta.

Tomando como referência os diversos coletivos teatrais, assumidamente negros ou pretos da cidade de São Paulo, todos – sem exceção¹⁵⁵ – reconhecem-se herdeiros das teses e de diversas das táticas lançadas por artistas ligados às proposições estéticas e de raça derivadas do TEN. Portanto, tendo em vista aquilo que aqui se busca, e sem a menor sombra de dúvida, o TEN caracterizou-se em algo semelhante e real a um

manifesto prático do teatro da gente preta, rompendo com todos os impedimentos das proposições culturais hegemônicas, que são excludentes por excelência.

TEATRO NÚCLEO INDEPENDENTE

Decorrente de um processo de formação de atores e atrizes, denominado Núcleo 2, desenvolvido no Teatro de Arena da cidade de São Paulo, muitas das pessoas que participaram daquele curso desenvolveram, posteriormente, o projeto Teatro Jornal – 1ª Edição (1970), coordenado por Augusto Boal. Recuperando alguns expedientes do teatro de agitação e propaganda e a criação de proposta que tomasse questões do cotidiano da cidade, o projeto, cujas obras possuíam partituras bastante porosas, apresentava encenações bastante improvisadas, a partir de certas notícias apresentadas nos jornais do momento. O projeto, apresentado de modo meio clandestino (apenas para convidados) era mostrado no primeiro andar onde se localizava o teatro (no andar térreo). Em tese, e fundamentado na junção de diversos expedientes de natureza épica, a metodologia se caracterizava em um instrumento que possibilitava a qualquer pessoa criar peças teatrais.

Encerrado o projeto, alguns atores e atrizes daquele processo de investigação, fundamentalmente pelo fato de Heleny Guariba ter sumido, e decorrente do processo de transformação de notícias de jornal em cena, os integrantes do Núcleo desenvolvem certa metodologia de criação de cenas, organizando-as teatralmente. Boal toma o material em processo e dirige *Teatro Jornal: Primeira Edição*. Posteriormente, com o exílio de Boal, o coletivo participa, ainda no Teatro de Arena,

155. Dentre outros, podem ser destacados: Capulanas Cia. de Arte Negra, Carça de Poéticas Negras, Cia. dos Inventivos, Cia. Os Crespos, Coletivo Negro, Coletivo O Bonde, Grupo Clariô de Teatro, Invasores Companhia Teatral de Teatro Negro, Coletivo Quizumba.

da montagem *Doce América, Latino América* (1971), dirigida por Antônio Pedro. Em 1972, parte daquele coletivo é convidado a participar da montagem *A Queda da Bastilha?* (1972), dirigida por Fernando Peixoto, no Theatro São Pedro, importante espaço de produção e de resistência, administrado por Maurício Segall. Na sequência, o Teatro Núcleo (como fora batizado o coletivo) participa da montagem de *Frei Caneca*, de Carlos Queiroz Telles, com direção de Fernando Peixoto. Tratou-se de um momento difícil, com ameaças, prisões de todo tipo de gente (inclusive artistas) se ampliavam, a proibição de apresentação de *Dois Homens na Mina*, texto do colombiano Enrique Buenaventura, que seria apresentada pelo coletivo, caracterizou-se como gota d'água para um recuo estratégico do Teatro Núcleo, rebatizado Núcleo Independente. Naquele momento, o “novo coletivo” buscou outras formas e caminhos. Para sobreviver, buscando realizar seus desejos e sonhos de uma arte engajada à esquerda, livre e com atenção aos processos de conscientização crítico-política, o Núcleo Independente iniciou um processo de deambulação pela periferia da cidade de São Paulo.

Portanto, trata-se do nome atribuído a um coletivo de atores e atrizes que, depois de atuar em dois importantes espaços da capital paulistana, iniciou um processo de deambulação, buscando tornar a linguagem teatral, de fato, mais acessível, cuja jornada – depois de um período no bairro do Bixiga – iniciou-se pela Zona Leste da cidade de São Paulo. O processo se pautou por uma tentativa de libertar-se da repressão e censura vigentes naquele período e, ao mesmo tempo,

desvincular-se de quaisquer ligações, ajuda/patrocínio econômico, tanto empresarial como de verbas públicas que, como se sabe, tentam intervir naquilo que se apresenta. Do ponto de vista estético, o principal motivador naquele processo se fundamentava na busca por uma práxis de ressignificação e continuação da linguagem, a partir das experiências anteriores. O coletivo foi formado por Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce Muniz, Edson Santana, Elízio Brandão, Hélio Muniz (no processo incorporam-se outras pessoas: Alzira Andrade, Cleston Teixeira e Paulo Maurício) que, ao coligar todas as suas práxis, apresentaram obras teatrais, discutiram seus fazeres e, de modos diferenciados (mas sempre a partir de claves estratégicas), assuntos alusivos ao Brasil. Segundo Ademir de Almeida, em pesquisa de mestrado, após sua passagem pelo São Pedro, o Núcleo teria alugado uma sala: “[...] no bairro do Bexiga, de onde manteve a militância junto aos bairros, e o passo seguinte foi a instalação de sua sede em São Miguel Paulista”¹⁵⁶.

No novo caminhar/processo, o Núcleo monta, em 1975, *A Epidemia*, espetáculo que colige as práxis do Teatro Jornal e a epidemia chamada de gripe espanhola (a partir de 1917). No processo de apresentação previu-se e foram desenvolvidos momentos de formação à comunidade, inicialmente na região da Penha. Depois de um intenso projeto de ações formativas e de apresentação, em 1977, o Núcleo apresenta *Os Imigrantes*, com direção de Celso Frateschi, que tematiza aspectos da formação histórica de parte do operariado paulista. Em tese, em seu caráter deam-

156. Ademir de Almeida. *A Cena Ativista do Teatro Núcleo Independente durante a Década de 1970*. Dissertação (Mestrado Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12092022-145916/publico/AdemirdeAlmeidacorrigida.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2024.

bulatório, a obra, criada a partir de proposição épica, destinou-se à classe trabalhadora, em seus territórios de vida, que se encontravam nas ditas periferias da cidade. Em alguns materiais aparece a informação segundo a qual a obra trata, de algum modo, do movimento anarquista. De qualquer maneira, e centrando a trama, de modo alegórico, em um casal de imigrantes italianos, o texto aponta a história de vida dessa gente, enfatizando sobretudo os incontáveis processos de fracasso quanto a atingir o eldorado (que se metaforizava em fortuna, vida digna e decente...) no “novo mundo”¹⁵⁷. Ainda sobre *Os Imigrantes*, Mariângela Alves de Lima para o jornal *O Estado de S. Paulo* assim finaliza sua apreciação:

Vale a pena observar que, nesse tipo de espetáculo em que a divisão de trabalho é menos nítida, o Núcleo consegue uma unidade artística rara em produções convencionais. Todos os atores controlam as variáveis do espetáculo, sem diferenciar a capacidade individual ou a dimensão do papel. Cantam bem, movimentam-se no mesmo ritmo e mantêm sob controle a progressão de intensidade de cada cena.

A impressão de beleza que esse trabalho transmite, além da impecável seriedade da mensagem, vem exatamente da economia de adornos. Trabalhando com elementos cênicos essenciais para a veiculação de um significado, o Núcleo constrói um espetáculo em que as imagens são nítidas e diretas na intenção. Tudo se desenvolve a partir do empenho do ator na realização do seu jogo.

É difícil avaliar a resposta que o público da periferia da cidade dá a esse tipo de trabalho. Mas, ainda que desconhecendo a chave cifrada do diálogo, o Núcleo está definindo uma linguagem através da experiência. O teatro de todas as áreas da cidade tem muito a ganhar com isso.

TERÇA INSANA

Em tese, o fenômeno chamado Terça Insana, cujo epicentro inicial se deu na cidade de São Paulo, se apresentava em um pequeno teatro conhecido como N.Ex.T (Núcleo Experimental de Teatro) em rua bastante central da capital paulista¹⁵⁸. Os números, criados a partir de diferentes tipos de linguagem cômica (normalmente monólogos, com até 10 minutos), foram conquistando a cidade e promovendo verdadeiras disputas para compra dos ingressos. Muitos atores e atrizes, com potência para “segurar”, manter e trazer para junto de si (que não é uma tarefa fácil), criavam seus textos, se dirigiam e apresentavam-se conquistando o público. De acordo com algumas fontes de pesquisa, mais de 400 artistas passaram pelo projeto/espetáculos da Terça Insana com significativo número de obras de curta extensão apresentadas (possivelmente mais de 700), de 2001 a 2014.

Quase toda gente ligada às artes da representação e mesmo o público leigo conseguia/consegue distinguir alguns tipos diferenciados de humor ou comichidade, então, por meio de monólogos que se manifestavam a partir de questões comportamentais (e sem reiterar

¹⁵⁷. No essencial e já mencionado – e essencial fonte de pesquisa, com relação a certos momentos, eventos e pessoas – *Aventura do Teatro Paulista*, Denise Del Vecchio e Cleston Teixeira apresentam algumas falas sobre o Núcleo.

¹⁵⁸. Posteriormente, sobretudo pelo espaço do Next ser pequeno, o evento foi levado para o Bar Avenida, local bem maior, localizado no bairro de Pinheiros.

os estereótipos), artistas passaram a ser selecionados/das pela surpreendente Grace Gianoukas, que criou tipos antológicos. Sátiras a comportamentos inflexíveis, sem reiterar preconceitos contra as maiorias; personagens inocentes e néscias, com ações confessadas, decorrentes de desejos inconfessáveis; rigidez/aridez comportamental e a permanente insistência em ações “erradas”; dificuldade para aceitar normas impositivas e, na maioria das vezes, sem sentido; a gestualidade cômica do dizer uma coisa e fazer outra, reestabelecendo nexos do verificável no cotidiano compuseram aquele universo que se mostrava nas terças-feiras, mas que reverberava por todos os outros dias da semana.

Grace Gianoukas, atriz excepcional e possuidora de uma inteligência fulgurante, concebeu a proposta e foi, em parcerias (que vislumbravam, também, a potencialização do sujeito da criação como autor/autora de suas obras), operacionalizando a produção no sentido de os/as artistas apresentarem suas criações. Projeto ousadíssimo, sem dúvida, e que necessitou de todos os disponíveis materiais, emocionais, comportamentais para ser viabilizado e levado, quase que na condição de um presente à comunidade de espectadores. Em determinado momento, Grace usa a expressão de a TI ter se caracterizado em um “hospício de gente risível”, mas gente louca repleta de idiossincrasias... Mesmo tendo uma formação dita clássica em teatro, a atriz carregava em si uma espécie de ancestralidade cômica inebriante, cujas raízes, possivelmente, pudessem ser herdeiras de alguns dos quadros, sobretudo o “de cortina”, do teatro de revista. A marca característica de Grace, apontada por quase toda a gente que trabalhou com ela, era reconhecidamente sua generosidade na cena e fora dela.

De acordo com as informações disponíveis, a Terça Insana pode ser dividida em fases. A primeira delas ocorreu de 2001 a 2010. Nessa primeira etapa, toda semana havia um novo espetáculo, composto de cenas sempre novas e inéditas, apresentadas por gente do elenco fixo e convidados/as. Com o sucesso do evento, o elenco viajava na quarta ou quinta-feira e apresentava-se fora da capital paulista, voltava na segunda-feira e preparava o novo encontro da Terça, na terça. Graças ao número cada vez maior de público, a partir de 2010, as criações começaram a ficar uma semana em cartaz. Assim, além de atender ao número de gente interessada, seria possível afinar as obras e depurar aspectos intrínsecos à comicidade que dependiam das “respostas” do público. A partir de 2014, depois de experimentar novos formatos, como Mulheres Insanas, e no sentido de o hospício se encontrar próximo de uma eclosão, Grace Gianoukas criou *Adios Amigos*, espetáculo com o qual a atriz-comediante se despediu do antigo formato. A partir dessa última obra, no sentido de poder oferecer ao público um pouco das incontáveis conquistas com a TI, e devido ao número excepcional de atores e atrizes com indiscutível potência cômica, Grace criou, também para comemorar seus 40 anos de carreira, o *Grace em Revista*¹⁵⁹.

Perpetrando injustiças, mas sem se esquivar de citar alguns nomes, tive a oportunidade de assistir em cena, além de Grace Gianoukas, Marcelo Mansfield, Angela Dip, Ilana Kaplan, Luís Miranda, Marcelo Médici, Octávio Mendes, Graziella Moretto, Silvetty Montila, Roberto Camargo, Patrícia Gasppar, Agnes Zuliani e coro maravilhoso.

¹⁵⁹. Em janeiro de 2023 e a partir de genial sacada do autor e diretor Kiko Rieser, Grace Gianoukas assumiu a cena no espetáculo *Nascy pra Ser Dercy*.

TIMOCHENCO WEHBI, por Adriano Marcelo Cypriano¹⁶⁰.

O genial dramaturgo Timochenco Wehbi (1943-1986), ou Timó, como era conhecido no *métier* teatral, foi quase homônimo a um maquiador e visagista (Lontij Tymoszczenko) de brilhante passagem pelo TBC em anos anteriores. No curtíssimo, mas consistente, caminho que trilhou de Presidente Prudente (onde nasceu) a São Caetano (lugar em que atuou e trabalhou, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul) e São Paulo (cidade onde trabalhou, na USP, e faleceu) em uma breve vida de 43 anos, pensou e (d)escreveu o teatro de seu tempo. Entretanto, em sua vida, Timó participou de um conjunto significativo de ações (como professor, criador de textos dramáticos, palestrante, autor de reflexões sobre o teatro...). Desse modo, pode-se afirmar que Timó “despregou” de seu tempo todos os temas possíveis, em uma perspectiva sobretudo sociológica, para guiar-se por entre os caminhos da criação e neles apresentar as gentes de sua época. Então, ao cantar sua época, conseguiu imprimir-lhe um caráter de universalidade surpreendente: obras de emergência.

Tendo agido em distintas áreas das artes cênicas, como pesquisador e professor, é pela dramaturgia que Timó será lembrado. A vigorosa, mas fugaz, produção de Wehbi tem sua fase de maior exposição iniciada no mítico ano de 1970 – com a *A Vinda do Messias*, o monólogo interpretado por Berta Zemel, apresenta, segundo algumas fontes de pesquisa, sinais beckettianos

de esfacelamento da fábula em favor de um discurso para além do dramático.

O universo wehbiano compreende situações que se desenrolam sobre circunstâncias fragilmente esboçadas. Tal entorno se presta mais como “pano de fundo” do que tema nas tramas do autor, pois os conflitos de suas personagens provêm de suas angústias e desamparos sempre de origem emblematicamente intrassubjetiva e metafórica. Assim, tais personagens, não raro desprovidas de nomes próprios, contrapõem conceitos e visões de mundo em um plano que parece descolar-se das dimensões concretas do real, ou ao menos daquelas do mundano, do ordinário e do cotidiano.

Desse modo, a dramaturgia de Timochenco Wehbi é bordada por uma filosofia de uso quase clínico e organiza-se por gatilhos disparadores de jogos de pensamentos em proporções caricaturais que, além de favorecerem aquele já citado afastamento do real e propiciarem a criação de uma atmosfera de exceção, funcionam como modelos exemplares. Modelos aqui, tomados de modo alegóricos, concernentes a tantos sujeitos desprovidos... de conhecimentos, de abrigo, de entendimento, de afeto, de reconhecimento...

Um precursor em inúmeros aspectos, o dramaturgo tem no ano de 1974 a autoria da peça *O Longo Caminho que Vai de Zero a Ene*, talvez a sua obra mais encenada e, sobretudo, excelente referência para o entendimento do caráter ímpar de sua produção. Sem que nenhuma camada espiritual seja anunciada ou mesmo explorada no texto, expressões matemáticas – portan-

¹⁶⁰. Adriano Marcelo Cypriano é professor e diretor de teatro. Graduiu-se (Interpretação), fez mestrado e doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP. Ministra aulas no Teatro-escola Macunaima desde 1995 e, do mesmo modo, lecionou aulas na Fundação Cásper Libero por mais de uma década. Atualmente (2020...), ministra aulas como professor colaborador na Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba II – FAP (Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Artes Cênicas). Experiência na área de encenação e interpretação teatral e audiovisual.

to, por força de sua imanência: abstratas – retoricamente digladiam-se em um intenso fluxo dialógico. Não à toa é do mesmo ano a peça *Palhaços*¹⁶¹, que se manifesta por meio de uma metadiscussão sobre arte e artistas. Ambos os textos ratificam a afirmação de uma poética fortemente alegórica inerente à dramaturgia de Wehbi.

ULYSSES CRUZ

Ulysses Cruz parece despontar no teatro profissional a partir de sua passagem pelo CPT, coordenado por Antunes Filho. Antes desse estágio, entretanto, Cruz havia dirigido alguns espetáculos na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (Grande São Paulo). Muitos foram os/as artistas que após suas estadas no Centro de Pesquisa Teatral, mesmo tendo assimilado, principalmente, preocupações quanto ao trabalho de interpretação, acabaram por seguir as espetacularidades de Antunes, mas com alguns detalhes diversos. Ulysses Cruz – próximo de uma proposição estética mais ligada ao primado da forma –, por singularidades pessoais (e isso já era marcante nos espetáculos que dirigiu na Fundação das Artes, já mencionada) e pelo processo de formação, ampliou, mas sem exageros, em seu começo de carreira, as questões da visualidade e dirigiu o belíssimo e comovente *Velhos Marinheiros* e, também, *Corpo de Baile – Entropia da Obra de Guimarães Rosa* (ambos de 1988), com o Grupo de Arte Boi Voador. Portanto, além de visualidade impecável, parece ter sido característica do diretor o processo de adaptação de obras literárias.

Além desses espetáculos, constam de seu repertório muitas outras e significativas montagens: *O Despertar da Primavera* (1987-1988); *Encontrar-se* (1989); *Erêndira* (1989), cuja direção e roteiro foi trabalho dividido com Jayme Compri; *Fragments do Discurso Amoroso* (1989). A maioria destes espetáculos foi protagonizada por “astros e estrelas” conhecidos. Portanto, mesmo fiel ao seu estilo, de certo modo, houve um controle maior de sua vocação mais experimental. Em *Pantaleão e as Visitadoras* (1990), o espetáculo foi apresentado no extinto Teatro Mars, situado no Bixiga. No espaço representacional, que não era de caixa, havia uma piscina, gansos, um carro... tratava-se de uma espécie de território heteróclito, à semelhança dos espetáculos apresentados na rua e que são caracterizados pelo caos urbano. Tratava-se de uma obra barroca e repleta de camadas simbólicas... Em 1995, *Péricles, Príncipe de Tiro*, foi outra espetacular montagem, apresentada no Teatro Popular do Sesi (da Avenida Paulista), com a cenografia de Helio Eichbauer, contando com a narração impecável da grande atriz Cleyde Yáconis.

Mesmo discordando das ponderações de Nelson de Sá (*Divers/idade. Um Guia para o Teatro dos Anos 90*) há uma passagem que ajuda a evidenciar a tese da reflexão desta narrativa: “As visitadoras são um meio termo entre as mulheres de Pedro Almodóvar e o escracho de Dercy Gonçalves”. O espírito inquieto de Cruz levou-o, em determinado momento, mais no início de sua trajetória, a participar como criador e conceitor de algumas comissões de frente, em desfiles carnavalescos. Criador barroco de imagens, assim como Gabriel

161. As obras de Timochenco Wehbi podem ser lidas em *O Teatro de Timochenco Wehbi*. São Paulo: Polis, 1980. No livro encontram-se, na íntegra, os textos: *A Vinda do Messias*, *Palhaços*, *A Dama de Copas* e *o Rei de Cubas*, *A Perseguição* ou *O Longo Caminho que Vai de Zero a Ene*, *As Vozes da Agonia* ou *Santa Joanhinha e Sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra*, *contra os Homens d'Igreja*, *Curto-circuito*.

Villela, mas muito mais territorializado em paisagens mais cidadinas. Desse modo, as montanhas do primeiro, de certo modo, foram transformadas em prédios (como imensas estalactites urbanas).

VALMIR SANTOS

Trata-se de um incansável estudioso do teatro. Desde o início de seu processo de inserção pela linguagem teatral, Valmir pesquisa e produz muito material, revelando, inúmeras vezes, também – se se puder apresentar deste modo... – os outros tantos lados das gentes não contempladas e selecionadas pelos grupos ligados às produções e interesses hegemônicos. Sujeito de perfil absolutamente reservado e discreto, difícil encontrar informações sobre ele. A despeito de vivermos em tempos de “autoespetacularização” desenfreada (e quase doentia), a dificuldade em encontrar informações de Valmir é concreta. É possível ter acesso a ele, como deveria ser, penso, por meio de suas produções escritas.

Valmir Santos é o décimo filho (de um total de doze irmãos) de uma família nordestina. Pai e mãe de Valmir são do sul da Bahia e chegaram a São Paulo em fins da década de 1950. Valmir nasceu no extremo da Zona Leste de São Paulo: em São Miguel Paulista, bairro que fica a 30 km da Praça da Sé (onde fica o marco zero da cidade). O subdistrito, com área de 24,30 km² de extensão e uma população que ultrapassa as 400 mil pessoas, compreende São Miguel Paulista, Vila Jacuí e Jardim Helena. Originalmente, e trata-se de uma localidade histórica importante, a Aldeia de Ururá (nome como os povos indígenas, e sobretudo os Guaianases chamavam o Rio Tietê) caracterizou-se em um agrupamento de indígenas que “se desgarraram” do Pátio do Colégio (tido como “coração” de São Paulo e sede dos jesuítas amalhados por Anchieta). Tanto pelo modo como o bairro foi formado como pela distância, tudo sempre foi mais difícil

por lá. Andar atualmente pela região é uma viagem surpreendente: muitas construções de prédios da CDHU, muitas ruas sem calçadas, muitos trechos sem árvores, ausência de praças e áreas de lazer. Importante lembrar que a região (toda a Zona Leste da cidade de São Paulo) é, depois do Nordeste, a com maior número de nordestinos e nordestinas do Brasil.

Pode-se afirmar que seu interesse pela linguagem teatral se concretizou em determinado momento de sua vida quando frequentou e participou de atividades no Grupo Pombas Urbanas. O importante coletivo teatral, criado pelos incentivos de Lino Rojas, cujos trabalhos se iniciaram no centro da cidade de São Paulo, em determinado momento de sua existência, deslocou-se para a localidade conhecida como Cidade Tiradentes (também na Zona Leste da capital paulistana) e ali plantou suas asas para o trabalho coletivo, democrático, fundamentado, sobretudo, nas formas populares de cultura. Portanto, teatralmente, Valmir navegou com um significativo coro de gente dedicada ao teatro.

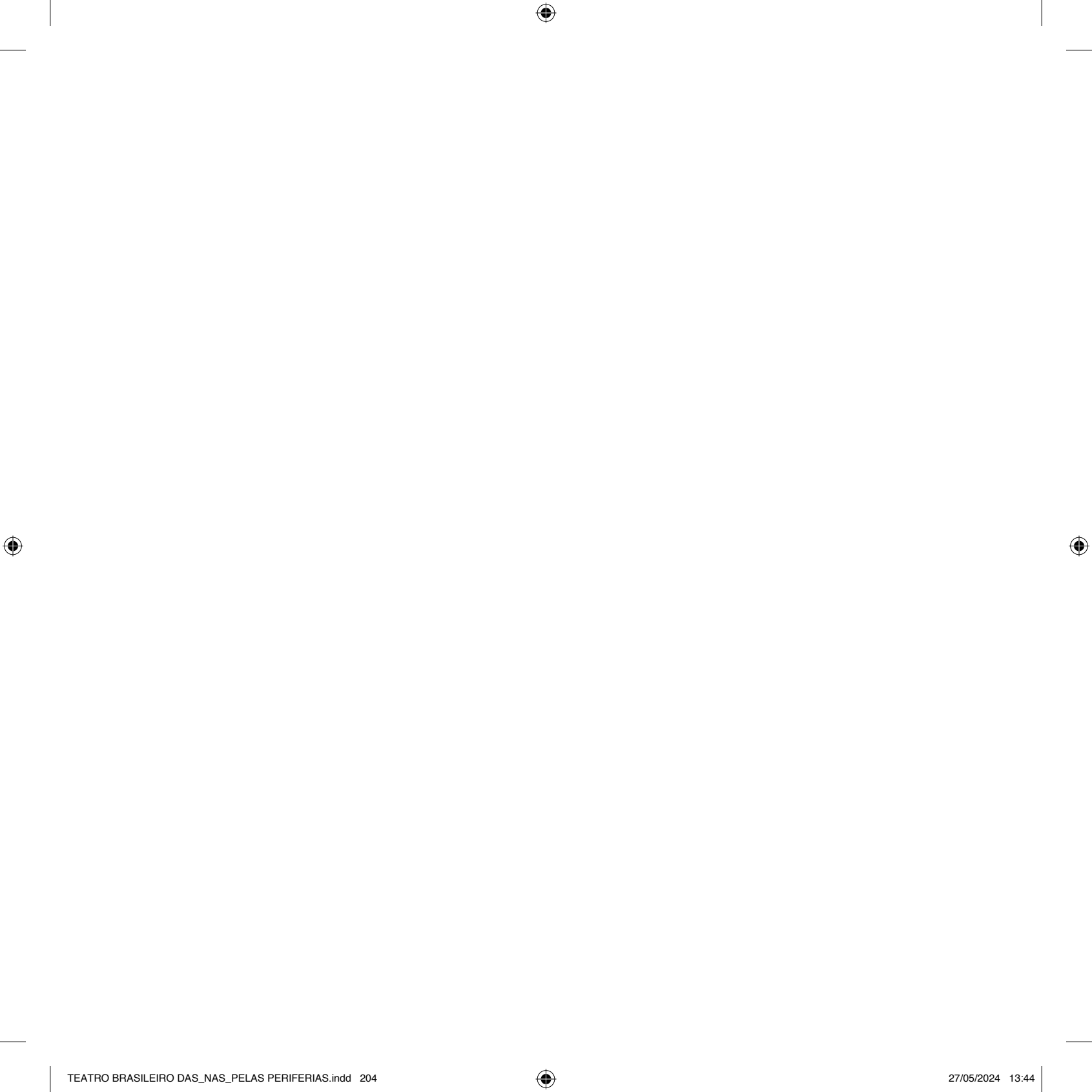
Das “qualidades” do profissional (e ele as têm), a paciência e o respeito marcam seu comportamento, permanentemente. Tive a oportunidade de trabalhar com ele em diversos momentos, jamais – e algumas situações, sobretudo ao avaliar espetáculos, por exemplo – o vi exceder-se, ser arrogante (o que costuma ser, infelizmente, bastante comum no meio, sobretudo por quem avalia, critica...), ainda que não tivesse apreciado a obra, Valmir sempre demonstrou e praticou a “elegância do respeito”.

Dos diversos trabalhos, Valmir ministrou aulas em universidade; trabalhou algum tempo como repórter da *Folha de S.Paulo*, e, mesmo com editores nem sempre a considerar determinadas obras e sujeitos da criação, em suas matérias percebia-se a narrativa mais isenta e sem meandros ideológicos interpretativos pró-grupo. Nesse particular, raramente tive a oportunidade de ouvir crí-

ticas ao seu trabalho. Durante um bom tempo Valmir tem desenvolvido reflexões críticas sobre espetáculos teatrais. Suas críticas seguem um modelo mais clássico sem, entretanto – pelos conhecimentos aprofundados –, disputar saberes com os sujeitos criticados.

Atualmente, coordena e edita o *site Teatrojornal – Leituras da Cena*, por meio do qual críticas a espetáculos,

matérias de pesquisa e reflexões têm sido apresentadas com regularidade. Além de produção regular (como apresentado), Valmir Santos, na condição de autor único, escreveu: *Atos de Coexistência: 30 Anos do Núcleo de Artes Cênicas do Sesi-SP*, *Riso em Cena: Dez Anos de Estrada dos Parlapatões*. Além destes, diversos outros livros em colaboração.



2. GENTE DA RESISTÊNCIA

E "PROMOCRIADORA" DE PROCESSOS DE TRANSIÇÃO EM PERMANÊNCIA...
EM... TRANSIÇÃO... DE PROCESSOS... DE PROMOTORA... E RESISTÊNCIA DA GENTE...

Soy loco por ti, America
[...]
Soy loco por ti de amores
Tenga como colores
La espuma blanca
De Latinoamérica
Y el cielo como bandera

Caetano Veloso (*Soy Loco por Ti, America*).

Ao longo do chamado processo civilizatório, a produção cultural seguindo as tendências sociais, sobretudo aquelas de natureza política, imiscuiu-se,

também, pela/com a barbárie. O filósofo alemão Walter Benjamin, de um conjunto significativo de obras sobre o pensar, a experiência, a militância, a cultura... tem interessante reflexão e defende a tese segundo a qual os documentos de cultura também o são de barbárie¹⁶². Adolf Hitler, por exemplo, defendia a tese (evidentemente tingida por todo tipo de perversão e barbárie) segundo a qual o nazismo se caracterizava também como um movimento estético. Movimento estético de limpeza genocida, fundamentado em todo tipo de atrocidades de "limpeza étnica", sob o corolário de uma perversa e imunda e sangrenta purificação estética da humanidade¹⁶³.

162. A obra em que mais diretamente o filósofo alemão trata desta questão é *Teses sobre o Conceito de História* (1940), que consta em algumas fontes. Em tese, a passagem em que isso fica mais evidente é: "Nunca houve um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie, assim também não o está o processo de sua transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo".

163. Há muito material de denúncia das práticas genocidas e de eliminação perpetradas pelo banditismo e terrorismo de/do estado nazista, mas o documentário de Peter Cohen, *Arquitetura da Destruição* (1992), cujo início parece ocorrer em 1989, quando do processo de derrubada do Muro de Berlin, é obra antológica sobre as "preocupações estéticas" do *fuher*. De modo análogo, a frieza de sentimentos e de percepções quanto ao destino e existência de nossos semelhantes, segundo concepção apresentada por Theodor Adorno no ensaio *Educação após Auschwitz*, precisam do sistema escolar para que as ações concretas, históricas e cabais sejam experimentadas antes de sua realização: no ensaio mencionado, Adorno usa o conceito de "educação ou pedagogia da/pela frieza".

No sentido de transformar gente má e ridícula em mito, com o principal objetivo de aquietar a inteligência e a revolta, transformando por meio de processos de cooptação as gentes em gado, a produção teatral de grupo (ou mais precisamente, teatro de grupo) tem desenvolvido suas temáticas, ponto de vista organizativo da dramaturgia de texto, modos ou formas de produção, sentido quanto aos processos de recepção das obras, tendencialmente, em contramarcha àquela que presta tributos a todo e quaisquer tipos de tendências perversas. De outro modo, como inserir uma obra produzida a partir de procedimentos injustos e de submissão dos sujeitos a todo tipo de injustiça e considerá-la, de algum modo, bela? Tal determinação vem sendo discutida.

De uns tempos para cá, tem havido uma consciência de que certas obras ditas (e impostas como) geniais assumem os ensinamentos trazidos e veiculados pelos mestres e mestras da cultura popular; pelos artistas que ao assumirem tais ensinamentos passam a inseri-los e a transmiti-los em suas criações; pelos coletivos que juntam pessoas que se movem e constroem obras por meio de práticas colaborativas e costuradas por meio dos procedimentos e expedientes híbridos – e teatralistas – do teatro épico. A “genialidade”, algumas vezes, corresponde ao genótipo dos sujeitos, mas, e de modo majoritário, decorre do fenótipo, decorrente da vida histórico-cultural. Aquela conversa mole para boi dormir segundo a qual aquele que luta, de acordo com as normas previstas e (im)postas pelos detentores do poder, “sobe na vida e conquista seu lugar”... tem promovido estados de doença

generalizados. Mesmo aqueles/aquelas artistas que vivem nas ilhas de fantasia da indústria de entretenimento que – verdade, se calam sem tomar “partido algum” – talvez nesse momento histórico começam a perceber que o “subir na vida”, a qualquer preço, reedita o mito da personagem Conceição, de antiga música popular¹⁶⁴; compram suas mansões; “ressignificam e corrigem” sua imagem por meio de tantos procedimentos; esticam-se tentando esconder a velhice, compram carrões etc., como qualquer outro ser humano, NÃO deixam traços...

De modo diferenciado àquela das práticas populares, gente que foi criada para vender melhor os interesses capitalistas permanece, verdade, sempre alavancada por um novo interesse mercadológico, não se caracteriza como exemplo, como dignidade, como capacidade e potência de luta... Alguém já disse que essa gente, sempre isolada e em estado confortável, tem um tamanho – se tanto! – correspondente à profundidade de um pires de xícara de café. Mas não é essa espécie de gente e artista que interessa aqui.

Hora de prestar tributo e lembrar outro tipo de gente. Gente que sabe e que, todo o tempo ou quase todo ele, se entendeu fazendo parte de um contexto, vivendo em um quintal significativo.

2.1 Nas resistências, a VELHA (e permanentemente) reNOVada GUARDA; guias de ala, atrizes e atores: gente passista e destaque, nos carros e no chão. Podem jogar os seus quebrantos que eu já fui!

¹⁶⁴. Composição de Dunga e Jair Amorim, o clássico *Conceição* com letra tingida de tons melodramáticos, foi cantada por Cauby Peixoto, e possivelmente se caracteriza em seu maior sucesso. “Conceição, eu me lembro muito bem/ Vivia no morro a sonhar? Com coisas que o morro não tem...”

ALTIMAR PIMENTEL: as criações e o nascimento de [“legítimo” e grande] cabras da peste¹⁶⁵.

Nascido em Maceió, mas radicado em João Pessoa, na Paraíba, Altimar Pimentel – assim como tantos mestres e mestras da cultura popular –, sem dúvida, é patrimônio brasileiro, de todas as gentes e de todos os estados... Tratar-se-ia apenas de, ao divulgar sua obra, fazer-lhe justiça... Entretanto, tendo em vista a imperialização da cultura (que se naturaliza e dociliza as raízes, os quintais e suas gentes... de todas as formas), ele será sempre abatido pelas matilhas do norte, chegando a impedir que seus conterrâneos saibam quem ele foi e o que criou!

Em certa ocasião, estava na Universidade Federal do Maranhão (saúde do saudoso e querido Luiz Pazzini, apanhado e abatido “em pleno voo” pela covid-19), participando, como ouvinte, de um encontro de mulheres. Depois de todas as falas das mulheres, meio envergonhado, mas em razão de estar encantado, e sem conseguir me calar, disse que estranhava, mas, a partir daquele encontro havia entendido, finalmente o sentido contido na expressão “cabra da peste!”. Sem conseguir trazer os argumentos, então apresentados, lembro-me de ter feito uma alusão à questão de que “o cavalo/a guia da frente – por isso ser grande – era a cabra (a fêmea!). Depois de um pequeno de silêncio... muitos sorrisos vieram... muita cumplicidade se fez!

Altimar Pimentel (professor, jornalista, dramaturgo e pesquisador da cultura popular), por meio de sua obra dramática, ao captar o mais característico e picaresco na cultura popular (assim como os autores e as autoras de mesma natureza e característica) con-

seguiu que o riso, daí decorrente, se caracterizasse no “passaporte” de um conjunto de obras absolutamente excepcional. Homem debruçado, permanentemente, sobre as coisas mais singulares de seu quintal, Altimar chegou a preparar uma coleção composta de seis preciosos livros (2005), com uma designação genérica de *Bibliografia Paraibana de Folclore e Literatura*, coligindo, em cada volume, uma “dança dramática brasileira” (característica e singularizada pelas tradições e não apenas pela gente da Paraíba: *Barca, Ciranda de Adultos, Fandango, Boi de Reis, Lapinha...*). Recomendo à gente interessada que busque tais obras (mesmo raras podem ser encontradas em sebos e sites de livros usados). Nos volumes que compõem a obra magistral – acompanhado de CDs, cujas gravações são de artistas regionais –, para conhecer, também, a musicalidade das mesmas.

Nas criações dramáticas de Altimar (cujas obras não se deixam levar/absorver pelo pesquisador), que começam a ser conhecidas e montadas nacionalmente em fins da década de 1960, o território é sempre o Nordeste e seus mais variados tipos de gentes, costumes e suas lutas pela sobrevivência. Portanto, os protagonistas (se se puder falar deste modo) são pícaros, mas que, pela astúcia, conseguem sobreviver, repetindo os costumes locais, conseguindo se contrapor a tantos e perversos detentores do poder. O folclore invade toda a obra do autor popular, mas apenas para levar ao paroxismo os costumes e mentalidades nordestinas e potencializar a imaginação e sabedorias ancestrais. Há, do ponto de vista de escritura, e sempre que possível, muita poeticidade: elocução nordestina, brejeirice nor-

¹⁶⁵. Realmente, a despeito da importância e das criações do autor, encontrar informações sobre ele e suas criações foi um processo bem difícil. Foi possível graças ao empenho e gentileza do querido Edilson Alves ao conversar com a viúva de Altimar Pimentel que, gentilmente, enviou dois pequenos e sucintos currículos, mas que, também, não estão completos. Enfim, trazer Altimar para a Rede de Pesquisadores e Pesquisadoras é urgente e tarefa necessária.

destina, astúcias nordestinas (por isso ligadas àquelas das gentes apartadas dos grandes centros).

Segundo algumas fontes documentais consultadas (sobretudo os currículos já mencionados), a primeira obra do autor, a ser conhecida fora do Nordeste, foi *A Construção* (1968), apresentada no Rio de Janeiro, em 1969. Nessa montagem, levada pelo Grupo A Comunidade, a direção coube ao mestre Amir Haddad; *Rimance da Fortaleza de Santa Catarina* (1984?); *Alamoia* (1982); *Auto de Maria Mestra* (1968); *Pedro Corredor* (1971); *Jornada do Medo*, posteriormente rebatizada de *Cemitério das Juremas* (1975); *Auto da Cobiça* (apresentado em São Paulo em 1984); *Estórias de Luiza Tereza* (pub. em 1995); *Estórias de Luiza Tereza 2* (pub. em 2001); *Estórias do Diabo – o Diabo na Criação Popular* (pub. em 1995); *Viva a Nau Catarinena*; *Não Chega pra Padre César*; *Quem Estiver Achando Ruim, Saia*; *Lampião Vai ao Inferno Buscar Maria Bonita*; *Auto do Menino Deus*¹⁶⁶.

Realmente, não estou certo em razão de não haver tanto material a disposição, mas no Sul-Sudeste a obra de maior repercussão de Altamar muito provavelmente tenha sido *Como Nasce um Cabra da Peste* (adaptação de obra homônima de Mario Souto Maior).

Com relação à obra *Como Nasce um Cabra da Peste*, tive a indescritível alegria de assistir à montagem, criada pela Agitada Gang – Troupe de Atores e Palhaços da Paraíba, em duas oportunidades distintas: na Mostra Paulista de Dramaturgia Nordestina, no Centro Cultural São Paulo (2008) e em Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba (Festival), em São José dos Campos/SP. Nas duas ocasiões, a obra, que é uma delícia, atingiu em cheio o gosto da gente espectadora.

AMIR HADDAD e a criação do Tá na Rua: a arte pública e a carnavalização do Brasil, passado em revista por um teatro de rua debochado e popular.

Não fui à rua para salvar ninguém, mas sim para salvar a mim mesmo da morte, da pasmaceira em que eu me via metido, em um teatro brasileiro envergonhado e acovardado, ou segregado.

Amir Haddad (fala recorrente do mestre-ativista teatral).

Ainda estudante de Direito, em 1958, na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco (da USP), descontente com as aulas, em razão de suas necessidades reais não se encontrarem nelas, com senhores vetustos. Desse modo, Amir, José Celso Martinez Corrêa, Carlos Queiroz Telles e outros estudantes, para vencer o insuportável “mal cheiro daquelas presenças”, pensaram e acabaram por criar um grupo de teatro, cuja denominação primeira foi Oficina. O nome, segundo muitas fontes, em razão de aquele novo coletivo sonhar e querer praticar teatro de modo mais artesanal, em perspectiva diferenciada àquela do esteticismo espetacular do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e por outras sendas que não aquelas mais politizadas (a partir de *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, cuja estreia havia ocorrido em 22 de fevereiro de 1958).

O Tá na Rua foi oficialmente criado no Rio de Janeiro, em 1980, pelo guaxupeense e mestre (mas não apenas de teatro) Amir Haddad. Pela consciência e certa militância estético-política, Amir, que é ator, diretor, ativista cultural, desde a data apontada, vem transfor-

166. Algumas obras podem ser encontradas, mas, e estou mesmo certo disso, a publicação das obras completas do autor seria FUNDAMENTAL!

mando qualquer espaço público, em que o coletivo se apresenta, como um território de alegria, de luta, de manifestação, expressão, comunicação e trocas significativas. Amir e tantos atores e atrizes que com ele têm criado e apresentado espetáculos de rua tem ressignificado, ao mesmo tempo: gente, espaço, obra e relações estético-sociais.

Amir deixou São Paulo e as salas teatrais porque, sobretudo no que se refere à segunda indicação, o “apertamento” do edifício não comportaria sua infinita capacidade de criação e de relação em processo. Junto disso, é absolutamente evidente que, para sua vida (ainda que ele, vez ou outra, durante a sua vida profissional tenha dirigido espetáculos de caixa e sido contemplado com diversos prêmios), tem necessidade de outras formas de relação e de interlocução. Vê-lo em cena, nos espetáculos, é um acontecimento! Mesmo apreendendo algumas dificuldades físicas (decorrentes da idade), do calor excessivo, da atenção na cena e no público... Amir, se se puder apresentar desse modo, caracteriza-se em epifania jovem, em estado de felicidade: grude admirável.

Suas obras, criadas sempre de modo coletivo, representam, sobretudo, a gente olvidada (entretanto alegre) do Brasil. Tive a sorte e alegria de assistir a muitos dos espetáculos do Tá na Rua, alguns deles mais de uma, duas vezes... mas não me cansei jamais: o mesmo espetáculo nunca é o mesmo!! A partitura aberta e porosíssima (talvez se pudesse afirmar: esponja), se renova, permanentemente, e em processo. Tive (porque o faço sempre que assisto a espetáculos na rua), a oportunidade de olhar e acompanhar os espetáculos pelos olhos do público: surpreendente. Ao buscar os espaços públicos e abertos, tornam-se absolutamente evidentes os interlocutores com os quais a gente do Tá na Rua quer trocar, dialogar e existir, em troca.

De Guaxupé para o interior de São Paulo, para a capital paulista, para Belém do Pará, para o Rio de Janei-

ro, onde fixa residência, Amir – pela deambulação e por talentos singulares – conseguiu, do ponto de vista estético, juntar muitas tradições populares e carnavalescas. As obras do Tá na Rua coligem tradições populares (danças e brincadeiras), o carnaval e a carnavalização, muitas manifestações de diversas formas populares (revista, farsa, às vezes circo) em situações sempre ácidas e grotescas, destruindo – uma a uma – todas as pedras que sustentam as incontáveis hipocrisias da sociedade branca, higienista, coercitiva, preconceituosa, (falso) moralista. Como já escrevi em outro texto: “A totalidade dos espetáculos do Tá na Rua adotam como expedientes constitutivos, a partir de humor cáustico (sobretudo com relação aos poderosos e seus costumes), o deboche, a irreverência, a mordacidade, o exagero e a carnavalização”. Os espetáculos são feitos por comediantes-brincantes, cujo olho (em cumplicidade com quem é do coletivo) transmiga, todo o tempo, para fora. De outro modo, não há nenhuma imposição proibitiva do permanente estado de expansão da obra: espetáculos aterrados no território e na história, mas, completamente, centrífugos.

Tive a oportunidade de assistir a momentos inesquecíveis nos espetáculos do Tá na Rua, nunca me incorporei às cenas em razão de minha “timidez atávica”, mas vivi momentos de transbordamento, de alegria e de entendimento do “genuíno espírito do popular”. Como descrevi no segundo texto desta série de reflexões (*Quais seriam os (inocentes e “incluídos” da vez a pagar o) pathos por insistir em cantar o seu próprio quintal em perspectiva contra-hegemônica? Evoaremos!!*), gosto de todos os espetáculos do coletivo, mas o momento em que se unem o estético e o político, em beleza ácida (contra tudo o que o liberalismo e a burguesia representam), de *Para que Servem o Pobres*, é inesquecível.

Para finalizar? Salve Amir Haddad: patrimônio das gentes e das ruas!! Um de nossos maiores mestres-ruas dos (m)ares!

ARIANO SUASSUNA: um mestre-maestro Armorial.

Ariano é um autor que bebe cristalinamente nas fontes da literatura ibérica e do catolicismo medievais. Para entender o seu teatro, por exemplo, é preciso penetrar no universo picaresco e no catolicismo popular em que o Bem e o Mal (Calderón de La Barca, Gil Vicente, Padre Anchietá) disputam a alma humana e lhe ditam nortes éticos e distintos estamos no mundo da queda e da redenção. A queda se revela em linguagem farsesca, conivente com o público em sua malandragem. À redenção expressa o fundamento da remissão dos pecados, geralmente pela intervenção divina. As personagens de Ariano, no entanto, não são as mesmas da pequena burguesia ordinária da Trilogia da Barca do Inferno, de Gil Vicente, por exemplo. Seu universo é o do homem do Nordeste, da cultura sertaneja. A forma de seus autos se deixa influenciar pelo teatro de bonecos, pelo mamulengo.

Reinaldo Azevedo (disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/ariano-suassuna-as-armas-do-barao-assinalado>; acesso em: 13 jan. 2024).

O Mestre Suassuna foi/é uma pessoa e referência maravilhosas! Apesar de muito religioso, as raízes populares, em sua pulsação libertino-libertatária, irreverente e debochada estiveram com ele, em suas falas, atitudes e obras. Realmente, não consigo entender a razão de tantos e tantas (muitas vezes sem ter lido toda a obra do autor) dizerem que Nelson Rodrigues é o maior dramaturgo do teatro brasileiro e não Suassuna... Enfim,

nascido na Paraíba, mas tendo vivido basicamente toda sua vida em Recife, todas “as quenturas” do Nordeste; seus manifestos e manifestações culturais; o comportamento centrífugo e expansivo das gentes; as alegrias e firmezas, em práxis de astúcias para sobreviver; o reconhecimento dos quintais para a formação do si, sempre em turma e comunidade, Suassuna é um grande mestre do viver e do criar, a partir de seu território e quintal.

Formado em Direito, sua carreira basicamente se dividiu entre magistério, pesquisa e a criação teatral. Junto a outros ilustres brasileiros e brasileiras, Suassuna participou dos Movimentos de Cultura Popular de Recife (MCPs), cuja principal fonte de inspiração foi o movimento da década de 1930, na Espanha, conhecido como La Barraca. Em tese, o objetivo era levar a linguagem teatral a todos os lugares, estimular as produções teatrais, tomando as criações e culturas regionais. Junto da área cultural e teatral, o MCP compreendia o trabalho com o método de alfabetização de adultos de Paulo Freire e companheirada de partilha e as chamadas Ligas Camponesas, de Francisco Julião, que se caracterizou em uma proposta de sindicalização de camponeses e camponesas. Verdade que quando a proposta dos MCPs (cuja eclosão, efetivamente, ocorreu em 1961, no governo de Miguel Arraes) foi desenvolvida, Suassuna já era conhecido e o seu *O Auto da Conhecida* já havia arrebatado multidões, em todo o Brasil. Tal pressuposto serve, ainda mais, para destacar a grandeza do criador, “famoso” que se inseriu em um movimento absolutamente importante, do ponto de vista estético-pedagógico-cultural e político.

A partir daí, Suassuna foi um dos incentivadores e criadores do Movimento Armorial¹⁶⁷, que, com essa nova ação, aprofunda os processos de pesquisa e de

167. Em tese, porque há materiais disponíveis, o movimento foi lançado em 1970 e pressupunha os imbricamentos e entrecruzamen-

imbricamentos, como sempre ocorreu de apropriação das formas hegemônicas do popular. De outra forma, talvez se possa afirmar que o popular e o erudito se caracterizam em manifestações distintas (tendo em vista os pontos de vista, alcance das obras e modos de produção), mas ambas as manifestações são complexas, estruturam-se por meio de expedientes próximos e distantes, que se caracterizam em travessias: entretanto distintas, vislumbrando portos diversos e passageiros/passageiras distintas.

No final da década de 1990, participei em uma reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), que ocorreu na cidade do Recife. Além do que é mais habitual, constou da programação daquela edição uma apresentação de *O Auto da Compadecida*, por um grupo da cidade. A obra de Suassuna foi apresentada na lona de um circo. Apesar de já ter assistido a muitos espetáculos na vida, a “brasileiridade” e expressividade daquela montagem, por atores e atrizes recifenses, me “contaminou”, por completo. Já havia assistido à montagem do clássico de Suassuna, mas, a partir dali tive a clareza de, por meio daquela obra, ter presenciado uma obra-prima. Lembro de ter ficado tão emocionado sem ter conseguido evitar as lágrimas. As mesmas lágrimas que vêm de modo incontável quando assisto aos espetáculos de comédia corrosiva apresentados pela Trupe Lona Preta (e tantos outros coletivos e trabalhos). O “grande problema” é que muitas pessoas não conseguem entender por que alguém

choraria ao assistir uma comédia: grotesca, escatológica, ácida... Parece que o conceito de beleza (em todas as suas camadas e complicitades) compreende, no par antinômico e romântico sublime e grotesco, apenas o primeiro (que vem fantasiado com os tons sóbrios e plúmbeos...).

Há pessoas que leem os ditos livros sagrados todos os dias. Há gente que faz 500 flexões por dia. Há gente que cozinha todos os dias (porque, em havendo comida, não tem alternativas). Há gente que jamais sai para as ruas com o rosto apenas lavado. Enfim, tenho muitos defeitos, mas quase em nenhum dia deixo de ver (adoro vê-lo falando!!) Ariano Suassuna. As falas e “presença” de Ariano Suassuna me fazem um bem danado: diria essencial. Ele escreve muito bem, é verdade, mas a astúcia pícara de suas falas é comovedoramente sábia. Bem, salve os tantos Arianos no Suassuna! Salve os/as tantos e tantas companheiras de Ariano Suassuna em todas as suas criações¹⁶⁸.

AUGUSTO BOAL: mestre-sinaleiro de coros em busca de nova *praxitron*.

Felizmente, e até os dias atuais, Augusto Boal tem seus trabalhos e proposições ligadas às formas libertatórias de teatro, reconhecidas e praticadas. Em determinados momentos, e sempre de modo politizado, o diretor e pensador, nascido no Rio, mas com desenvolvimento de seu trabalho teatral – e até um determinado momento – na Cidade de São Paulo, defendia a tese de que a

tos da cultura erudita e da cultura de raízes populares. Parece que, além dos objetivos pedagógicos e artísticos, o movimento surge com o firme propósito de contrapor-se à invasão – de todos os modos e sentidos – da cultura estadunidense. Em tese, mas a partir de outras roupagens e proposições, pode-se estabelecer certa continuidade e aprofundamento do Movimento com as ações de A Barraca (do MCP).

168. O mestre, pode-se dizer, recifense teve parcerias, e não se poderia deixar de citar aqui: Hermilo Borba Filho, Leda Alves, Luiz Mendonça, Joel Pontes, Aldomar Conrado, dentre outros e outras.

etimologia da palavra grega *theatron*, referindo-se a lugar de onde se vê (alusão à plateia) deveria ser ressignificada para *praxitron*, correspondendo ao lugar do fazer, e no caso do teatro, em uma perspectiva revolucionária.

Depois que voltou de Nova York, onde se desviou da Química para o Teatro, e com o fato de sua iniciação teatral, enquanto processo de aprendizagem, ter ocorrido, de modo sistematizado na Universidade de Columbia, é bastante tranquilo afirmar que Boal se caracterizou em artista de teatro por meio das práticas e propostas desenvolvidas no Teatro Arena da Cidade de São Paulo. Logo de sua chegada a São Paulo (1956), e por aconselhamento de Sábato Magaldi, Boal foi recebido de modo mais caloroso por José Renato (então diretor artístico do grupo) e com desconfiança por razoável número de integrantes (sobretudo aqueles que haviam se incorporado ao coletivo e que faziam parte do Teatro Paulista dos Estudantes – TPE¹⁶⁹). De qualquer forma, e depois da montagem de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck e das propostas de cursos de formação e arte mais engajada lastreadas por problemáticas, olhares e determinações à esquerda, Boal foi conquistando e, por intermédio de seu trabalho, estabelecendo cumplicidades com quem desconfiou dele, logo de sua chegada.

O fato concreto é que Boal, no Arena – e sempre em coro –, propôs e participou de um conjunto de experimentos absolutamente significativos. Como autor, com Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo (nas criações musicais), criou *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, duas obras de proposição épica, fundamen-

tadas em pressupostos do teatro épico brechtiano; foi um dos maiores articuladores do Seminário de Dramaturgia do Arena, que, a partir de 1958, buscou a criação de obras protagonizadas por gente brasileira e assuntos em territórios brasileiros; sistematizou um conjunto de propostas coligidas na técnica-experimentação denominada “teatro do oprimido”: forma épica de construção de obras a partir da gente enfeixada na categoria periférica; participou como autor de texto para o Centro Popular de Cultura da UNE (CPC da UNE), do Rio de Janeiro; desenvolveu uma série de reflexões (em sua totalidade) fundamentada na práxis teatral¹⁷⁰; participou de inúmeros eventos culturais, como, por exemplo, A Feira Paulista de Opinião; incorporou-se na estrutura e luta política institucionalizadas, buscando a ampliação das consciências e a libertação do povo de todas as formas de repressão.

Boal, gostando ou não, tendo simpatia ou não, caracteriza-se no Brasil – na condição de um representante de conjunto de outros atadores e atadoras – em um dos mais significativos e expressivos coreutas de uma proposta de teatro épico, fundamentado em pressupostos políticos, absolutamente definido; no articulador de uma proposta fundamentada em ressignificação de diversos expedientes das formas populares, em uma perspectiva libertadora. Em razão disso, assim como Ariano Suassuna (e o Movimento Armorial), mas, evidentemente, em outra perspectiva, Boal – figura monumental da luta contra as mais variadas formas de opressão – se caracteriza em uma das maiores re-

169. De modo bem sucinto, o TPE, que havia sido formado por jovens militantes na área teatral do Partido Comunista Brasileiro, recebe um convite para incorporar-se, na condição de elenco, ao Arena. Além disso, José Renato (que ainda usava o Pêcora) permite ao coletivo experimentar novas propostas estéticas às segundas-feiras.

170. Dentre outras, as principais obras são: *Teatro do Oprimido* e *Outras Poéticas Políticas*; *Duzentos Exercícios e Jogos para Atores e não Atores...*; *Jogo para Atores e não Atores*; *Arco-Íris do Desejo*; *Teatro como Arte Marcial*; *Teatro Legislativo*.

ferências dos expedientes que caracterizarão as práxis buscadas pelo sujeito histórico teatro de grupo.

BENJAMIM DE OLIVEIRA: as incontáveis alegorias e agruras contidas na vida e no pica-deiro de um artista e palhaço preto¹⁷¹.

Pois é, de saída, pode-se partir de um embreante do qual seria bem difícil fugir: se o trabalho do palhaço (e da palhaça) não é muito respeitado, é de se imaginar, nessa perspectiva (tendo em vista os processos de exclusão e de racismo estrutural que caracterizam a sociedade brasileira), o verdadeiro desfile de horrores por que passaria um palhaço preto. Nascido em uma fazenda, no ano de 1870, na atual cidade Pará de Minas, o filho Benjamin, do Sr. Malaquias Chaves e de Dona Leandra de Jesus, veio ao mundo, segundo verso do *Cântico Negro*, de José Régio, não “[...] para desflorar florestas virgens e desenhar seus próprios pés na areia inexplorada”, mas, é seguro afirmar, para alegrar a vida de crianças, homens e mulheres de bem e sensíveis, de todas as idades. De acordo com algumas informações encontradas, a mãe de Benjamim era uma “negra de estimação”, e, por esta razão, todos os filhos eram alforriados ao nascer.

Apesar de alforriado, Benjamim de Oliveira teve – até determinada idade – uma vida em permanente processo de errância e fuga. Primeiramente, fugiu da violência paterna; depois fugiu de casa com os/as artistas do Circo Sotero, que circulava no estado de Minas Gerais, no qual trabalhou com trapezista e acrobata. No-

vamente, por ser bastante explorado, acumulando todo tipo de tarefa, ao ter uma boa oportunidade fugiu novamente. Juntou-se a um grupo de gente cigana, onde os maus-tratos continuaram. Em determinado momento, soube por alguém que, provavelmente, iriam trocá-lo por um cavalo. Evidentemente, muitas foram as interpelações no sentido de imaginá-lo como um negro fugido. Errando na miséria, passando por inúmeras dificuldades, em determinada oportunidade chega à cidade de Mococa e encontra trabalho em um circo, e – como deveria ser – passa a receber por isso. Por volta do 20 anos de idade teve de substituir um palhaço que adoecera. Entretanto, naquele começo, como palhaço, não amealhou a simpatia do público. No processo de aprendizado foi desenvolvendo seu potencial.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Benjamim já havia se tornado um mestre em seu ofício e angariara respeito do público e de parte da “crítica” (inserindo-se aí, evidentemente, pessoas ligadas às formas populares de cultura). Seu trabalho chegou a ser reconhecido, inclusive, pelo então presidente mal. Floriano Peixoto. Depois disso e ao longo da carreira, sua principal função foi como palhaço, mas cantou, tocou instrumentos musicais, escreveu textos... como todo/toda artista de práticas populares precisa proceder. Como autor, dentre outras, escreveu as seguintes obras: *A Noiva do Sargento*; *Matutos na Cidade*; *O Diabo e o Chico*; *Sai Despacho*; *Vingança Operária*.

Felizmente há bastante material (sobretudo a reflexão da exemplar historiadora e filha de família cir-

¹⁷¹. Realmente, Benjamim de Oliveira não poderia ficar de fora, assim como tantos outros e outras palhaças, mas, tendo em vista o que se pretende no futuro (a criação de uma história coletiva do teatro brasileiro da periferia), muitos outros e outras palhaças serão contempladas e contemplados. Em razão de morar toda a infância em uma “apertada” vila em São Paulo, nunca assisti a espetáculos de circo. O primeiro palhaço que conheci, e por tê-lo visto na televisão (que era coisa raríssima onde nasci e cresci) foi Arrelia. O mantra de alegria do palhaço: “Como vai? Como vai? Vai, vai, vai? Eu vou bem! Eu vou bem, bem, bem!...” nunca mais foi esquecido!! Adulto, tive a “alegria da infância” e conheci um circo e seus/suas artistas.

cense Ermínia Silva, cuja referência completa encontra-se na bibliografia) sobre o grande mestre palhaço e as indescritíveis dificuldades para sobreviver tendo em vista a profissão escolhida. O motivo pelo qual Benjamim de Oliveira foi selecionado para figurar nesta reflexão é absolutamente óbvia. Mais um nome de artista, cuja importância é inquestionável e que não figura dos anais da história do teatro. Em sua área, em razão de ter sido eleito como um ícone na Semana de Arte Moderna de 1922, Piolim caracteriza-se em um dos raros nomes a figurar dos materiais concernentes à história do teatro disponível, que – querendo ou não, gostando ou não – é parcial, tendenciosa e louva, apenas, raros nomes a partir de paradigmas ligados às formas hegemônicas.

BIA BERG OU BE-ATRIZ, UM CORAÇÃO VERMELHO E A PAIXÃO ESTAMPADA NA VIDA, por Natália Siufi¹⁷².

O teatro é uma velha paixão, acho que começou na minha infância. Eu morava na Rua Lisboa, que era bonita e larga, mas não tinha carro, então eu vivia na rua. Mamãe, quando chegava, já me pegava no chinelito. Como era praxe de todas as famílias que achavam que educar era dar muita chinelada. Eu apanhei pra chuchu, viu!? Acho que começou aí minha carreira dramática. Antes de entrar em casa, estava no portão, não tinha chinelada nenhuma e eu já estava berrando. Safadeza, safadeza! Estava descobrindo, aí fui à facul-

dade estudar Letras, e entrar em contato com os autores só aumentou minha paixão pelo teatro.

Bia Berg (entrevista concedida a Natália Siufi, 2021).

Foi assim, rindo alto, com uma blusa branca com listras vermelho-sangue e um batom vermelho, contrastando com seus olhos claros e profundos, que Beatriz Tragtenberg, conhecida como Bia Berg, me contou um pouco sobre sua trajetória tão intensa no teatro e na militância política. Os azulejos claros da cozinha, com uma chaleira de porcelana pintada, mostravam um pedacinho da casa da atriz, que adora receber gente, fazer seu famoso cuscuz de camarão e outros quitutes e falar longamente sobre política, literatura, música e teatro. Uma intelectual, sem dúvida, com sua biblioteca repleta de referências incríveis, de mulheres, teatro, das lutas e revoluções.

Teatro é difícil. Se manter de teatro, para uma mulher casada com filhos, era muito difícil naquela época. Tinha de entrar alguma coisa, então fiz um concurso como professora pública para ter um lugar fixo, porque não podia contar com a renda do teatro. Eu só ganhei um bom salário mesmo quando fiz a *Ópera do Malandro*. A obra ficou seis meses em cartaz, no Theatro São Pedro, na Barra Funda, depois fomos para o sul do país e fizemos um monte de cidades.

Trabalhei com muitos diretores. Com Antunes fiz uma peça, uma pontinha, a peça tinha três horas

¹⁷². Natália é filha do Paulo e da Nia, nasceu em Porto Alegre, mas a mãe separou e fugida-de-pai-violência-biológico viajou-mala-cozinha para Mato Grosso do Sul. Criada em terra de índio-sertanejo-latifúndio, sempre quis estudar teatro na capital, mas quando chegou na selva-pedra virou bichinho-brabo e cansou só de caçar. De vez em quando, ao sobrar tempinho entre faxina-escritório-cozinha-amor-armário, ensaia entre mamulengos e xingós para ver se consegue comunicar alguma coisa para alguém bem específico. É que ela faz teatro para a avó dela gostar! Tenta dançar também, mas é bem difícil essa História de Corpos e Consciência. Enquanto isso, faz esfihas na lojinha da bisá, porque não cai o fruto longe da árvore.

de duração e eu aparecia só um pouquinho e mesmo assim todo mundo falava muito. Impressionante como consegui me transformar naquela cozinha velha. Ele tinha um livro enorme, sabe esses livros de contabilidade? Todo escrito. E nós ficávamos admiradas. Antunes prepara tudo antes de vir! E na verdade ele tinha ido a Europa e “copiou” o trabalho da Ariane Mnouchkine. Ele era caprichoso, sim, sempre muito dedicado, mas a gente pensou que ele era mais criativo. Isso era uma prática dos diretores brasileiros, pelo menos da minha época. Eles iam para fora, porque se vivia de bilheteria, e então eles copiavam as peças europeias. Naquela época se vivia de teatro, se trabalhava de terça a domingo, na quinta, às vezes, tinha dois espetáculos, às 17h para as “senhoras” e depois outro na sessão da noite. Sábados e domingos eram duas sessões também, era bastante, viu?

Agora, Antunes era muito agressivo, ele sempre foi uma pessoa indesejável, não era uma pessoa muito agradável. Só quando ele queria ser agradável que ele se transformava, mas normalmente ele era um “cavalo”. Só trabalhei com ele uma vez, não quis mais. Ele fazia cada estupidez com todas as pessoas, não comigo, ele até me paparicava porque a gente tinha tido um começo de namoro, mas com as outras pessoas era tão desagradável... **Ser mulher e atriz naquela época era um desafio, porque em primeiro lugar você era puta, em segundo lugar você era puta ao cubo, em terceiro lugar você era alguma coisa assim zero à esquerda, dentro da sociedade de um modo geral.**

Peguei a reprimenda toda, da minha família, do meu pai, da minha mãe.. de todo mundo! Na minha casa era contra total. Só com a turma mais esclarecida e mesmo com Maurício [Tragtenberg, com quem Bia foi casada], nunca teve esse tipo de comportamento, mas ele também não gostava muito não, porque o tea-

tro consome, quando se participa dele para valer, é dia e noite, é muito difícil de se fazer outras coisas. Tem de se cuidar muito. Não se pode adoecer, por exemplo. Se você adoecer pode estragar o trabalho de todas as pessoas e eu sempre trabalhei em elencos grandes. Comecei no teatro infantil porque eu não queria que meus filhos odiassem o teatro, eu era tão humilhada por querer fazer teatro que não queria que meus filhos tivessem essa sensação. Então, eles iam assistir o teatro infantil, que não tinha nenhuma indecência. Eles adoravam!... Porque fazer teatro naquela época era ser chamada de puta ali na esquina!

Difícil não se encantar com essa mulher energética, viva, que fala inglês, italiano, português, francês e espanhol e dedicou sua vida ao seu trabalho nas artes e na educação. Bia é uma figura autêntica, brilhante, provocadora e intensa. Casou-se, em 1957, com o intelectual e educador **Maurício Tragtenberg**, com quem viveu por mais de 40 anos, até sua morte em 1998, e com quem teve três filhos, o físico Marcelo Tragtenberg, o músico **Livio Tragtenberg** e a soprano Lucila Tragtenberg.

Nos anos 1970, ao terminar sua pós-graduação na Escola de Comunicação e Artes da USP, criou o Teatro Circo Alegria dos Pobres, com o qual montou vários espetáculos na periferia, entre os quais *A Pena e a Lei*, *Auto da Compadecida*, obras de Ariano Suassuna; *Tocar o Impossível Chão*, com músicas de Chico Buarque e inserções de cordel, consonante à linguagem e aos locais onde se apresentavam. Com o referido grupo, adotou com os estudantes que o integravam a pedagogia de Celestin Freinet como base teórico-prática do trabalho.

Nosso trabalho era de base, de divulgação da cultura popular. Não era um trabalho de conscientização política. Tinha a valorização da cultura do povo, que era o que a gente gostava de fazer. E nós íamos pra

todas as periferias, para o interior. O estado tinha programas, editais, então a gente viajava, alugava um ônibus, ia uns 20, 30. Com o pagamento, eu ia no Ceasa, comprava frutas, fazia aquele lanche. Era uma verdadeira festa. Era um prazer duplo, para quem assistia e para nós, para os estudantes e para mim. O grupo teve muitos anos de existência, não me lembro mais... Preciso escrever sobre isso!

Como atriz, participou de vários espetáculos, como *A Cozinha*, de Arnold Wesker com direção de Antunes Filho, *Abelardo e Heloísa*, de Ronald Millar com direção de Flávio Rangel, *Édipo Rei*, de Sófocles com direção de Marcio Aurelio, *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque com direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, *Mural Mulher*, com direção de João das Neves, *O Senhor Paul*, de Tankred Dorst com direção de Sérgio Ferrara, tendo sido indicada para o Prêmio Mambembe por sua interpretação de Luise; *Baudelaire*, *Mãe Coragem*, de Brecht, e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, os três com direção de Sérgio Ferrara, *A Louca de Chaillot*, de Jean Giraudoux, com direção de Ruy Cortez, *Jogo de Damas*, e com direção de José Eduardo Vendramini. Dirigiu espetáculos e leituras dramáticas como *Bella Ciao*, *A Colônia Cecília*, *O Santo Inquérito* etc. Fez ainda inúmeros trabalhos na televisão e alguns filmes.

Eu só fiz bons espetáculos! Tinha esse direito que me impus. Fiz concurso público e podia escolher onde trabalhar. Por isso só trabalhei com bons diretores. Uma vez a Dercy Gonçalves me chamou e eu disse não. Ela era uma grande atriz, mas era uma mulher que fazia o espetáculo cujo único objetivo era fazer rir a uma burguesia estúpida que só ia lá para ouvir ela falar palavrão. Ela era uma grande atriz, mas infelizmente para sobreviver tinha de fazer o que a

plateia queria, e esta pagava alto e ela tinha de fazer. Eu tinha uma veleidade de intelectual, né? Sempre gostei de estudar. Então, isso eu não quis fazer! Mas fiz grandes espetáculos. Os dois compositores para teatro infantil que trabalhei foram Chico Buarque e Milton Nascimento. Olha que bonito! Fiz muitos textos bons, textos que eu não tivesse vergonha, porque o teatro às vezes envergonha, né?

Seu trabalho mais recente, fruto de sua própria pesquisa e criação, é sobre a vida de Louise Michel e a *Comuna de Paris*, com direção de Luciana Lyra e, mais recente ainda, Bia está pesquisando as Mulheres Libres, coletivo de mulheres atuantes da Revolução Espanhola, da qual Bia entende profundamente. Sim! Com seus quase 90 anos, ela segue lúcida, alegre e sedenta pela revolução. Anarquista convicta, entende que o caminho é tão importante quanto o resultado e suas ações diárias de amor e igualdade nas suas relações são prova viva disso.

BIBI FERREIRA: uma maestrina de tessituras teatrais; uma atriz cujas criações – sem se despregar – continuavam a acompanhar, permaneciam.

Bibi Ferreira é um dos talentos ou o maior talento no campo das artes que já existiu [...] provavelmente, o fenômeno Bibi Ferreira não se repita jamais.

Juca de Oliveira (em entrevista para o *Persona em Foco*, 2015).

O público é algo tão essencial que eu cantaria de joelhos para ele... Sempre!

Bibi Ferreira (Programa *Roda Viva*, 13/10/2014).

“Filha herdeira” de um casal de artistas. O pai de Bibi, Procópio Ferreira, foi um dos mais destacados atores de certo momento do teatro brasileiro. Mesmo sendo filha de um ator – de muito prestígio e que chegou a ter amizade pessoal com o presidente Getúlio Vargas (1930-1945) – (Abigail Izquierdo Ferreira) Bibi Ferreira teve sua matrícula negada no tradicionalíssimo Colégio Sion, no Rio de Janeiro. A instituição não aceitou a matrícula da pequena, em razão de o pai ser ator e a mãe bailarina (preconceitos morais e de classe coligidas para o impedimento). O Brasil sempre foi um país com forte e acentuado (entretanto, tantas vezes disfarçado, mas contundente) processo de preconceitos estruturais.

Bibi foi mestra na profissão e atuou em diversos setores da criação: atriz, diretora, apresentadora. Em seu início de carreira (cuja estreia ocorreu em 28/02/1941), pode-se dizer, a atriz participou de muitas obras cômicas e musicais. Ao vê-la em cena, fazendo diferentes papéis, ficava sempre a sensação de que se tratava de uma artista potencializada: ela não se caracterizava metaforicamente como “samba de uma nota só!”. Como atriz, tive a oportunidade de assisti-la como a magistral e inesquecível Joana¹⁷³, em *Gota d'Água* (1975) e, apesar de – em tese, e com muitas ressalvas – não ter dificuldades para lidar com

as palavras ou conseguir expressar meus sentimentos, com relação ao trabalho de Bibi, em *Gota d'Água*, sinto como se o espetáculo me desmontasse... Terminada a obra eu me inquiria quanto à força que aquele trabalho tinha. Era muito difícil explicar a força demolidora do trabalho da atriz; assisti, também, a *Piaf – A Vida de uma Estrela* (1983). Mesmo sem ter assistido, e Bibi realmente se caracterizava em uma atriz completa, em seus quase oitenta anos (!!!!) de teatro, são destacadas suas atuações em: *O Noviço*, de Martins Pena, em que a atriz fez o papel de Carlos¹⁷⁴; depois da criação de sua própria companhia (chamada Companhia Bibi Ferreira) e de ter montado, porque sobreviver era preciso!, tantas vezes textos mais comerciais, Bibi ficou um pouco mais de três anos em Lisboa. Na capital lisboeta montou algumas revistas musicais, o que, sem dúvida, potencializou seu talento também para o canto. De volta ao Brasil, participou, sempre com grande destaque dos musicais: *My Fair Lady* (1962); *Alô Dolly* (1964); *O Homem de la Mancha* (1972); a já citada *Piaf*; *Bibi Ferreira Vive Amália* (2001); *Bibi Canta Sinatra* (2012).

Consagrada e respeitada, Bibi defendia algumas teses interessantes e nada ligadas aos pressupostos da estética hegemônica: para ela a comédia se caracterizava na grande estrela do teatro. Nessa perspectiva,

173. O texto, realmente excepcional, de Chico Buarque e de Paulo Pontes, felizmente, tem sido montado em toda a parte e com alguma frequência. Tive a oportunidade de assistir a diversas montagens da obra. Mesmo havendo grandes diferenças (no concernente a concepções, estilos, singularidades de cada intérprete), realmente, além de Bibi Ferreira, são inesquecíveis as composições de Georgette Fadel e de Juçara Marçal (esta última na montagem renomeada *Gota d'Água (Preta)*). Fundamental apontar aqui a excepcional atriz Sônia Guedes, contratada para, se necessário fosse (e foi!), substituir Bibi Ferreira. Então, algumas vezes Sônia apresentou Joana no lugar de Bibi. Com relação à obra, é bom destacar que a partir do original de Eurípedes (*Medeia*), um pouco antes de *Gota d'Água* existir, Oduvaldo Vianna Filho havia adaptado a obra para a televisão, que alimentou a criação da dupla Buarque/Pontes.

174. Impactos diferentes, é verdade, mas em 1950 Cacilda Becker também fez um menino de 11 anos de idade em *Pega Fogo*, de Jules Renard, dirigida por Ziembinski, Cacilda apresentou por mais de um ano e meio a obra, que apontam (todos os críticos que escreveram sobre a composição da atriz) ter sido uma de suas grandes (entre tantas e tantas outras) interpretações.

em alguns momentos ao ser indagada quanto àquele autor/autora que poderia ser permanentemente montado, e sem titubeios, Bibi afirmava – contrariando todos os apologistas de certos “monstros inquestionáveis” – ser Martins Pena. Nesse particular, sem deixar de lado sua vocação empresarial, a atriz completava que em teatro era necessário criar produtos que agradassem. Enfim, a atriz, tendo em vista a sobrevivência da família e de si mesma, não se apartava da empresária. Ao sair das nuvens em que tentavam colocá-la, ela voltava e se fincava na terra e em seu tempo concretamente material. Enfim, e de modo diferenciado de outras ditas divas, Bibi Ferreira não se deixava encantar por certos e artificiais cantos da sereia: ela não se deixava “captar”!

Apesar de não ter assistido, mas por ter ouvido o disco tantas vezes, que quase foi possível “ver” o espetáculo montado, ter estado em cada uma das três montagens e segundo o que se lê, o musical *Brasileiro Profissão Esperança* (1970, 1974, 1998), com direção de Bibi Ferreira, foi outro trabalho exemplar da atriz-diretora. Mesmo depois de terminada a temporada, havia reverberação de seus trabalhos. Nunca consegui sair de seus espetáculos sem levá-la, ou de permitir que ela me conduzisse, de volta à casa. Isso é raro, verdade, mas, às vezes, pode acontecer...

Bibi caracterizou-se em referência de conhecimento e de saberes, suas habilidades e conhecimentos de grandes e diminutas filigranas da linguagem teatral foram generosamente divididas em suas criações com quem teve a oportunidade de trabalhar com ela. Há, por parte de quem foi dirigida por ela, consensualmente, a sua genialidade e conhecimentos como diretora, de espetáculo: tanto os teatrais, propriamente ditos (com ênfase às comédias) como com relação aos musicais. Portanto, e sobretudo pela po-

tência mais característica das formas populares, a atriz serviu de exemplo para muitas atrizes, sobretudo, no concernente às possibilidades de atuação (dos papéis cômicos aos dramáticos), da potência ao cantar, dos processos de direção. Talvez, sinto, que a mais destacadas de suas sucessoras teria sido Marília Pera, cujos passos foram bastante assemelhados e repletos de entrecruzamentos de influências e de saberes.

CARLOS ALBERTO SOFFREDINI: um criador de cantos-contos e investigador dos silêncios das gentes *brasilis*.

Soffredini, como costumava ser chamado pela totalidade das pessoas, era santista e graduou-se em Letras; posteriormente, cursou a Escola de Arte Dramática da USP, onde, em 1972, adaptou e dirigiu *Mais Quero um Asno que me Carregue que Cavalo que me Derrube*, fundamentado em obra de Gil Vicente. De qualquer modo, antes disso (1967) escreveu *O Caso Dessa Tal Mafalda, Quem Diria Terminou numa Terça-feira de Carnaval* (que ele dirige em 1993). Na década de 1970, Soffredini lançou-se na carreira e sua vocação como autor, pesquisador e diretor se notabilizou. Na década, o mais significativo de seus trabalhos ocorreu com o Grupo de Teatro Mambembe, no qual ele escreveu e dirigiu, a partir de obra de Antônio José da Silva (o Judeu): *A Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*.

Desenvolvendo vários processos de pesquisa acerca das formas populares de teatro, sobretudo o circo-teatro, Soffredini criará, a partir da década de 1970, uma série de obras na forma mencionada, dentre as quais se destaca: *Vem Buscar-me que ainda Sou Teu, Na Carrêra do Divino*.

Em entrevista à Eliene B. A. Costa¹⁷⁵, com relação ao *Na Carrêra do Divino*, tendo em vista o sucesso de *Trate-me Leão*, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, e atendendo a um convite do Pessoal do Victor, Soffredini afirma:

[...] peguei e estudei o material que eles já tinham, mais ou menos esquematizei o texto, os personagens que iam estar dentro do texto, aí perguntei: Bem, e a linguagem? Escrevo na minha linguagem e vocês passam para o caipira. Não deu certo porque descobri que só consigo escrever um personagem quando o ouço falar. Eu não sei falar como ele. Quando ouço o personagem falar na imaginação, sei que é ele. Os atores do elenco pegavam meu texto e falavam “poita” (no lugar de porta), “toita” (no lugar de torta), cortavam os erres. Como aquilo não era caipirismo, sugeri que parássemos. Disse que pararia o trabalho por três meses e que iria estudar dialeto. Fui ver o Valdomiro Silveira. Ler Cornélio Pires. Li outras coisas. [...] a verdade é que até hoje não sei falar o caipira, mas escrevi *Na Carrêra do Divino*. Acabei sendo, para muita gente, imagine, referência do caipira paulista.

Dercy Beaucoup (1979-80) com outros autores; *Vem Buscar-me que ainda Sou Teu* (1979); *Dercy Vem Aí* (1982); *A Ideia Fixa* (1981), em que atuou como diretor de atores; *De onde Vem o Verão* (1990); *O Guarani* (1986); *Mais Quero Asno que Me Carregue que Cavalinho que Me Derrube* (1987); *Pássaro do Poente* (1987); *Minha Nossa* (1984), e que, em 1986, chegou a dirigir

no curso de formação de intérpretes da Fundação das Artes de São Caetano do Sul; *Vacalhau e Binho* (1993).

Sem dúvida, ainda que mesclando obras já escritas por outros autores que Soffredini dirigiu e obras escritas e dirigidas por ele, o dramaturgo, sobretudo, tem um legado inequívoco com relação à retomada de formas e assuntos característicos das formas populares de cultura. Sua obra se caracteriza em referência para conjunto expressivo de outros/outras criadoras que, de certo modo, imprimiram continuidade ao trabalho veterano, desse conjunto, sem dúvida, o mais importante continuador e renovador (a partir de Soffredini) é Luís Alberto de Abreu. Por intermédio de suas criações, por exemplo, o circo-teatro saiu do limbo em que foi colocado por especialistas interessados em outras estruturas, e motivou muita gente a retomar a forma esquecida e escondida das panorâmicas do teatro brasileiro.

CHICO DE ASSIS: um mestre articulador/montador de vespeiros.

O Brasil é uma terra de amores
Alcatifada de flores
Onde a brisa fala amores
Em lindas tardes de abril
Correi pras bandas do sul
Debaixo de um céu de anil
Encontrareis um gigante deitado

Santa Cruz, hoje o Brasil
Mas um dia o gigante despertou
Deixou de ser gigante adormecido
E dele um anão se levantou

175. Eliene Benício Amâncio Costa. *Salto Bancos Urbanos – a Influência do Circo na Renovação do Teatro Brasileiro das Décadas de 80 e 90*. 1999, p.524. Referência completa no item Bibliografia.

Era um país subdesenvolvido
Subdesenvolvido, subdesenvolvido etc.

Carlos Lyra e Chico de Assis (*Canção do Subdesenvolvido*).

Dia do nascimento de Francisco de Assis Pereira, 10 de dezembro. Em outro 10 de dezembro, mas na Ucrânia, nasceu Clarice Lispector... Realmente, à primeira vista, ele/ela parecem não ter muita coisa em comum, à exceção do gosto pela escrita. O nome escolhido e com o qual foi registrado, ao ingressar na carreira, mudou para Chico de Assis. Em alguns outros momentos nesta reflexão, havia escrito que uma das minhas maiores alegrias na vida foi ter conhecido, convivido e trabalhado com pessoas do teatro a quem eu tanto admirava: Chico de Assis, Silnei Siqueira, Gianni Ratto, César Vieira, Lélia Abramo, Fernando Peixoto, Maria Thereza Vargas... Com Chico de Assis, além de tê-lo ido visitar em alguns dos encontros do Semda (Seminário de Dramaturgia do Arena), nunca consegui período livre para acompanhar um processo todo; entretanto, trabalhamos em diversos festivais de teatro. Tive a alegria de conviver com ele em muitos trabalhos: demo-nos, sempre, muito bem! Penso, em muitos momentos, termos uma admiração mútua.

Chico começou sua carreira (1953) logo depois de ter concluído o Científico (atualmente Ensino Médio, que no caso era voltado mais particularmente para a área de exatas), como ator de radionovela; pouco tempo depois, trabalhou como técnico de câmera, na extinta TV Tupi. Naquela emissora fez alguns papéis, adaptou um texto de Machado de Assis e conseguiu que outro original (*Na Beira da Várzea*) fosse apresentado. Em determinado momento, Antunes Filho (segundo o que se pode encontrar, cansado dos pedidos de Chico para que lesse seus textos) sugere que Chico fosse ao Arena para apresentar seus textos a Augusto

Boal, assim foi! Naquele espaço, de 1958 até 1961, Chico trabalhou e concluiu, na prática, seu processo de formação: como ator e autor, sobretudo. Em 1961, acatando proposta de Oduvaldo Vianna Filho, desliga-se do Arena e com outras e outros parceiros muda-se para o Rio de Janeiro e participa da criação do CPC da UNE. Como obra “inaugural”, Chico dirigiu o texto de Vianinha *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. Evocando uma ideia no poema *José* de Carlos Drummond de Andrade, segundo o qual, em determinado momento o “festa acabou”, com o golpe civil-militar de 1964, uma das primeiras ações da repressão foi fuzilar e incendiar o prédio que abrigaria o futuro teatro do CPC.

De volta a São Paulo, Chico escreveu uma série de textos. Evidentemente, e também para conseguir sobreviver, várias obras foram para a televisão; em teatro, dentre os seus textos criados, muitos foram montados, a trilogia fundamentada em literatura de cordel, composta de *O Testamento do Cangaceiro*; *As Aventuras de Ripió Lacraia* e *Farsa com Cangaceiro Truco e Padre* (depois o nome foi modificado para *Xandú Quaresma*); além de *Missa Leiga* (1972), são alguns deles.

Durante a realização do Projeto T.A.R.Ô. Rosa dos Ventos, que ocupou o Teatro de Arena, em 1987, e cuja coordenação foi de Fauzi Arap, especialíssimo diretor e ator, segundo o próprio Chico, convidou-o para retomar – à semelhança da ação desenvolvida em 1958: chamada Seminários de Dramaturgia do Arena – o processo de orientação para escrita de textos teatrais. Em sua retomada, o Semda (Seminário de Dramaturgia do Arena), que se iniciou no Arena e depois migrou para uma sala do Teatro Sérgio Cardoso, e que pressupunha encontros quinzenais para discussão sobre conceitos dramatúrgicos e leitura-discussão das obras produzidas pela gente que participava do evento, durante um longo período de tempo orientou e ensinou muita gente a escrever textos dramatúrgicos semanalmente, Chico

orientou número muito significativo de postulantes ao trabalho dramaturgício.

Chico faleceu em janeiro de 2015 e se caracterizou em verdadeiro mestre de ofício. Em seus cursos, sentava-se (de maneira formal) e falava horas... apresentando conceitos, seus pontos de vista, provocando, orientando... Uma figura totêmica!! Nessas ocasiões, pérolas verdadeiras eram ditas e socializadas...

Para terminar, foi sempre emocionante ouvir uma das “teses” de Chico segundo a qual, independentemente do idioma falado, do local onde se morava, dos gostos pessoais... uma das únicas tribos universais no mundo seria aquela dos atores e atrizes do teatro. Dessa tribo, teria como parceiros: Skakespeare, Calderón de La Barca, Ariano Suassuna... Voltando ao começo, às vezes, na diferença está a semelhança... Clarice Lispector, em todos os seus mistérios e abissalidades, pertenceu à mesma aldeia (a de gente que escreve) a que Chico sempre fez parte!

DIAS GOMES: um bem amado autor para o público e um mal amado autor para os poderosos durante duas ditaduras brasileiras.

Alfredo de Freitas Dias Gomes foi o nome de nascimento do baiano nascido em Salvador, rebatizado Dias Gomes. Filho de família da classe média (o pai era engenheiro), em 1935 os Gomes mudaram-se para o Rio de Janeiro. Portanto, o menino Alfredo viveu quase treze anos em Salvador (ele nasceu em 1922). A vida de Dias Gomes caracterizou-se em uma jornada a “equilibrar” a criação de obras artísticas e um permanente processo de censura. De fato, o teatro tornou-o conhecido e reconhecido, mas por meio de sua produção televisiva – como autor de obras conhecidíssimas – foi consagrado por toda a gente (da crítica, outros autores e autoras, atores e atrizes e público em geral). Aos 79

anos de idade, ao sair de um espetáculo, a caminho do hotel em que estava hospedado, um acidente de carro provocou sua morte instantânea, no asfalto da avenida 9 de Julho, em São Paulo.

À semelhança de Arthur Azevedo, que escreveu *Carapuças* e *Amor por Anexins* aos 15/16 anos, a *Comédia dos Moralistas* foi a primeira peça escrita por Dias Gomes quando ele tinha 15 anos. Apesar de não haver notícias de que ela tivesse sido montada, a obra foi premiada tanto pela União Nacional dos Estudantes (UNE) como pelo Serviço Nacional de Teatro. Em 1941, Procópio Ferreira conheceu a peça de Dias Gomes, *Amanhã Será Outro Dia*, mas não quis montá-la em razão de se tratar de um drama antinazista. De qualquer modo, tendo percebido tratar-se de um autor talentoso, Procópio montou a peça *Pé de Cabra* (1942), que acabou por ser censurada – vivia-se, então no Brasil, o governo de Getúlio Vargas, denominado Estado Novo (1937-1945) –, e o espetáculo foi censurado sob a alegação de veicular ideologia marxista. Entretanto, em razão de Procópio Ferreira ter amizade pessoal, inclusive com Getúlio Vargas, a obra foi liberada com vários cortes. Percebendo que tal expediente iria se repetir, em razão de sua produção ou necessidade de escrita ter sempre um terreno social definido: *Dr. Ninguém* (1943), cujo herói era negro; *Um Pobre Gênio* (1943), que apresentava uma greve operária e não foi montada; *Zeca Diabo*; *João Cambão*; *Eu Acuso o Céu*, Dias Gomes migrou sua criação para as radionovelas.

Em 1950 (e até o início dos anos 1980), Dias Gomes esteve casado com Janete Clair, que fora, também, autora como ele, e que durante a ditadura civil-militar, por meio de suas obras, em televisão, eletrizou a vida de quem se ligava no gênero telenovela e prestou um excelente e essencial serviço à ditadura. Em diversas obras, muita gente saía do plano real e concreto para atolar-se na ficção. Difícil entender (e nem seria o caso)

um sujeito ligado às questões mais sociais de seu tempo manter uma relação daquela natureza; enfim...

Acusado de marxista tantas vezes, Dias, que conhecia pouco a teoria marxista, aproxima-se do Partido Comunista e passa a ler e atuar como militante daquele partido em sua vida. Segundo as fontes documentais à disposição, de 1944 a 1964, Dias Gomes adaptou cerca de quinhentas obras para o rádio. Se o autor já possuía uma boa potência para a escrita, sem dúvida, tal atividade potencializou sua capacidade.

Na terceira fase do TBC (chamada de Nacional), cuja direção artística era de Flávio Rangel, este diretor dirige naquela casa de espetáculos de São Paulo *O Pagador de Promessas* (1959). A maestria da obra fez com que o texto, pela batuta de Anselmo Duarte, fosse ao cinema e se caracterizasse no filme mais premiado da história do cinema nacional até então. Desse modo, por intermédio da obra, Dias Gomes não foi mais um dramaturgo brasileiro, mas, segundo Iná Camargo Costa (2017), um dramaturgo nacional-popular¹⁷⁶. Seu texto na sequência, *O Berço do Herói* (1965), em outra ditadura, ao ser proibido, como anteriormente, fez com que Dias se mudasse (não para a rádio, mas) para a televisão. Em telenovela, Dias escreveu obras que agradaram o público enormemente. Entretanto, e a partir daquele momento, a “dupla vida” de Dias Gomes em televisão e no teatro, evidentemente a partir de táticas diferentes, jamais deixou que questões importantes política e socialmente se apartassem de suas obras. De assuntos regionais a nacionais, o autor, um nacionalista (em tese, contrário ao imperialismo estadunidense), de feição

popular, contemplando elocução, ritmos de pensamento, pontos de vista e interesses de representantes vivendo à margem, marcou – com alguma clareza – de que lado se encontrava, sobretudo por meio de suas obras.

Dentre outras importantes obras, Dias Gomes escreveu para o teatro, além das já mencionadas: *A Invasão* (1960); *A Revolução dos Beatos* (1961); *Odo-rico, o Bem Amado* (1962); *O Berço do Herói* (1963); *O Santo Inquérito* (1966); *O Túnel* (1968); *Dr. Getúlio, Sua Vida, Sua Glória* (1968); *Vamos Soltar os Demônios (Amor em Campo Minado)* (1969); *As Primícias* (1977); *O Rei de Ramos* (1978); *Campeões do Mundo* (1979); *Roque Santeiro, o Musical* (1995).

DULCE MUNIZ, atriz e lutadora do teatro brasileiro de resistência, por Maria Sílvia Betti¹⁷⁷.

O percurso de vida, trabalho e pensamento de Dulce Muniz tem raízes profundas na história das lutas travadas pelo teatro contra a ditadura e o autoritarismo desde os anos que se seguiram ao Ato Institucional número 5, em 1968, até o presente.

Nascida em 1947 em São Joaquim da Barra, no interior paulista, Dulce chegou a São Paulo em 1968. Um anúncio sobre a abertura de um curso de interpretação no Teatro de Arena de São Paulo logo chamou sua atenção. Os ministrantes eram Heleny Guariba, Cecília Thumim, o professor Baldur Liesenberg, de voz e canto, e a bailarina Mercedes Baptista. Foi nessa oficina para jovens atores que Dulce se iniciou como atriz.

¹⁷⁶. Vale a pena ler a obra mencionada cujo título é *Dias Gomes: Um Dramaturgo Nacional-popular*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

¹⁷⁷. Professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, pesquisadora de teatro brasileiro e estadunidense, autora de *Dramaturgia Comparada Estados Unidos/Brasil. Três estudos* (Cia. Fagúlia), e de *Oduvaldo Vianna Filho* (Edusp/Fapesp), entre outros. Organizadora da coleção de dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho (Editora Temporal).

O momento era de acirramento das perseguições a líderes sindicais, da prisão e tortura de militantes políticos e do autoritarismo do regime militar em todos os setores da vida pública do país. A prisão de Heleny Guariba, em 1969, seguida de seu desaparecimento nos meandros dos órgãos de repressão, levou os jovens ingressantes a se organizarem para desenvolver um trabalho que resultou numa importante frente de ativismo teatral de denúncia da censura prévia aos jornais e dos mecanismos de perseguição, tortura e morte impostos pela ditadura. O Teatro Jornal, como foi chamado, realizou apresentações em espaços públicos da cidade de São Paulo e em diferentes partes de sua periferia, tendo tido seus princípios estéticos e sua metodologia sistematizados por Augusto Boal. De três a cinco espetáculos eram feitos por dia, e apresentações chegaram a ser criadas também em cidades do interior.

Filiada ao Partido Operário Revolucionário Trotskista (PORT), Dulce foi presa em 1970 por integrantes da organização paramilitar de direita OBAN, e encaminhada ao Deops/SP, tendo passado por vinte dias de encarceramento. Nesse mesmo ano, com seus jovens companheiros do Arena, Dulce integrou o elenco que apresentou *Arena Conta Zumbi* no Festival Universitário de Nancy, na França, com extraordinário sucesso. Enquanto *Zumbi* era apresentado no Teatro Municipal de Nancy, os atores e atrizes faziam apresentações paralelas de teatro jornal em salas alternativas e em refeitórios universitários, dentro de um clima de enorme receptividade por parte do público e dos artistas dos demais grupos.

No Arena, Dulce participou ainda, como atriz, de *Doce América*, *Latino América*. No TBC atuou no Projeto Cacilda Becker, dirigido por Antonio Abujamra. Com Antonio Maschio fez peças do repertório infantil e produziu espetáculos de Marilena Ansaldi. Montou também *A Bruxa Colorida*, de Manoel Karam, com di-

reção de Marcio Aurelio, e *A Lenda do Vale da Lua*, de João das Neves, com direção de Mario Masetti.

Na TV, Dulce atuou durante tempo prolongado no programa infantil *Bambalalão*, da TV Cultura, e fez participações esporádicas também no *Caso Verdade*, da Rede Globo.

Em 1996, enquanto ensaiava *Caixa de Retratos*, de Dema de Francisco, Dulce conheceu a diretora Arie-la Goldman, titular de um espaço chamado Teatro de Câmara de São Paulo, na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo. O local já havia anteriormente sediado a Sala Cineclube Oscarito e a Sala Sérgio Cardoso do Cine Bijou. O espaço estava para ser entregue ao proprietário quando, em fevereiro de 1997, Dulce o assumiu com o nome de Teatro Studio 184. Desde o início, sob seu comando, o teatrinho passou a acolher debates, leituras dramáticas e encenações ligadas à memória das lutas pelo socialismo e contra a ditadura.

Dulce havia acompanhado de perto, nos anos anteriores, a batalha da veterana atriz Lélia Abramo, ligada às questões da representação sindical da categoria dos artistas. Com a morte de Lélia em 2004, ela seguiria lutando pela sobrevivência das conquistas alcançadas, no ano 2000, com a Lei Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, tornando-se uma importante integrante do movimento teatral que então se articulava.

Em 2013, Dulce deu ao Teatro Studio 184 o nome de Teatro Studio Heleny Guariba, em homenagem à mestra e amiga, que havia se tornado oficialmente reconhecida como desaparecida política sob a ditadura. O Teatro Studio Heleny Guariba tornou-se um espaço de acolhimento de assembleias e debates da Cooperativa Paulista de Teatro, e também de palestras, ciclos de filmes, leituras dramáticas, mostras de direitos humanos e apresentações teatrais de textos da dramaturgia brasileira e latino-americana dos anos de resistência.

Não se pode falar do trabalho de Dulce Muniz sem mencionar seu particular empenho em prol da dramaturgia, seja como atriz, seja como autora. É importante lembrar, em filiação direta com o teatro dos anos 1970, sua trilogia dramática intitulada *A Mulher na Resistência*, composta de peças dedicadas à representação da luta e do pensamento de mulheres militantes do socialismo revolucionário. As peças, ainda não publicadas, são *Iara*, *Camarada* e *Amante*, que tem como protagonista Iara Iavelberg (militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro e companheira do Capitão Carlos Lamarca, da Aliança Libertadora Nacional), *Heleny*, *Heleny*, *Doce Colibri*, sobre a professora e diretora teatral Heleny Guariba, e *Rosa Vermelha – Concerto Mínimo para a Vida, Obra e Morte de Rosa Luxemburgo*, sobre a trajetória da militante do socialismo internacional e fundadora do Partido Comunista da Alemanha, Rosalia Luksenburg.

Dulce teve sempre estreito diálogo com o trabalho de grupos teatrais como o União e Olho Vivo, dirigido por César Vieira, e com a militância de ativistas como Alípio Freire, e desenvolveu, paralelamente ao trabalho teatral e dramático, uma atuação formativa por meio de oficinas e palestras junto a escolas e centros acadêmicos sempre que teve a oportunidade.

Atualmente, Dulce tem um Canal no YouTube intitulado *Aqui do Nosso Canto*, e nele tem feito transmissões compartilhando memórias, apresentando críticas e reflexões, e fazendo homenagens a escritores, músicos, poetas, políticos e dramaturgos ligados às lutas da esquerda.

DULCINA DE MORAES: Elegante. Palhaça. Linda. Doce..., por José Cetra Filho¹⁷⁸.

Ao ser convidado a escrever sobre Dulcina de Moraes, antes de pesquisar sobre a biografada, resolvi dar uma chance à minha memória.

Tinha 10 anos em 1954. Em uma segunda-feira o programa Grande Teatro Tupi apresentou a peça *Os Inocentes*. A obra conta a história de uma jovem dama que é contratada para ser preceptora de duas crianças, numa mansão vitoriana no interior da Inglaterra. Fruito ou não da imaginação, a moça começa a ver vultos pela casa e se espanta ao descobrir que se trata do antigo mordomo e de sua amante, mortos há algum tempo, os quais mantinham uma ligação estranha com as crianças. Não há terror explícito, mas são apavorantes os vultos que espreitam, atrás de vidraças, e que aparecem em recantos do jardim. Confesso ter ficado muito abalado e assustado com a história, e, em razão de ver vultos em meus pesadelos, demorei a dormir por algumas noites. Além desse pequeno trauma, também fiquei impressionado com o magnetismo da atriz que interpretava a preceptora: Dulcina de Moraes. A governanta da mansão era interpretada por Conchita de Moraes, mãe de Dulcina.

Na mesma ocasião assisti a mais dois teleteatros com Dulcina: *Helena de Troia* e *Só Nós Dois*, dos quais não tenho a menor lembrança. Sei ter-lhes assistido em razão de anotações feitas, a lápis, em uma foto de Dulcina no número 7 (maio-junho de 1956) da revista *Teatro Brasileiro*. Aos 12 anos eu já era obsessivo e apaixonado por teatro.

¹⁷⁸. Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp; pesquisador da linguagem teatral; integrante da comissão da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; autor do livro *O Palco Paulistano de Golpe a Golpe (1964–2016)*; editor do blog www.palcopaulistano.blogspot.com (acesso em: 7 fev. 2024).

Nunca assisti a um espetáculo de Dulcina no teatro! A penúltima vez que ela se apresentou em São Paulo foi no extinto Teatro Bela Vista com *Tia Mame* (1962). Nessa época eu ainda não frequentava o teatro. Ela voltou a se apresentar na cidade em 1966, no Teatro das Nações, com *Vamos Brincar de Amor em Cabo Frio*, para a qual devo ter torcido o nariz por se tratar de “comédia comercial alienada”; esse preconceito tolo, típico de um jovem metido a engajado naqueles anos de chumbo, fez com que eu perdesse a oportunidade de presenciar uma interpretação da grande atriz.

Tudo o que eu sabia sobre Dulcina era que ela e seu companheiro Odilon Azevedo (1904-1966) tinham sido muito importantes para o teatro brasileiro com sua Companhia Dulcina-Odilon.

Algumas declarações de Bibi Ferreira e, principalmente, de Marília Pêra sobre a influência de Dulcina em suas carreiras me fizeram procurar saber um pouco mais sobre ela e descobrir que, além de grande atriz e diretora, foi uma mulher de fibra que alterou vários rumos da vida teatral carioca (e brasileira), além de criar uma conceituada faculdade de teatro em Brasília, cidade em que imaginava (mal sabia ela!) estar o futuro do Brasil. Mas vamos ao começo!

Dulcina nasceu mambembando no dia 3 de fevereiro de 1908 na cidade de Valença (Rio de Janeiro). Seus pais, Átila (?-1948) e Conchita de Moraes (1885-1962), apresentavam-se naquele local e a menina já chegou para os aplausos do público, pois com um mês de idade substituiu uma boneca em certa cena, uma vez que seus pais não tinham com quem deixar a recém-nascida.

“Respirando” teatro, Dulcina estreia na companhia de Leopoldo Fróes (1882-1932) aos 15 anos. Tem uma carreira discreta como atriz e diretora e em 1930 casa-se com Odilon Azevedo. O talento de Dulcina como atriz e diretora e de Odilon como empresário deu origem, em 1933, à Companhia Dulcina-Odilon,

que revigorou a cena teatral a partir de 1933 ao encenar *Amor*, obra escrita e dirigida por Oduvaldo Vianna. Naquela encenação, a cenografia revolucionária de Henrique Manzo constava de um palco central e quatro outros laterais, sendo que o resultado, com os recursos de iluminação, assemelhava-se a uma narrativa cinematográfica. Eram 38 quadros sem intervalo com cenas fragmentadas e simultâneas pontuadas com diálogos curtos. Isso tudo dez anos antes de Santa Rosa criar os cenários de *Vestido de Noiva*. Apesar de a companhia ser carioca, a peça estreou em São Paulo no Teatro Boa Vista no dia 7 de setembro de 1933.

A partir daí, a companhia acumulou sucessos e foi responsável por levar aos palcos brasileiros grandes nomes do teatro mundial, sempre com Dulcina à frente do elenco e muitas vezes sob sua direção. Entre outros, foram três textos de Bernard Shaw (*Pigmalião* – 1942, *Cesar e Cleópatra* – 1944 e *Santa Joana* – 1944); o primeiro Garcia Lorca encenado no Brasil (*Bodas de Sangue* – 1944); Gabriele D’Annunzio (*A Filha de Iório* – 1947); *Chuva* – 1945, baseada em conto de Somerset Maugham, que foi um dos maiores sucessos da carreira de Dulcina no papel da prostituta Sadie Thompson. A década de 1940 foi “de ouro” para a companhia. O olhar clínico de Odilon entremeava esses baluartes da dramaturgia com peças leves e “sem compromisso”, mas de forte apelo comercial.

Além de grande atriz e diretora, Dulcina sempre defendeu e valorizou a profissão do pessoal de teatro: instituiu as segundas-feiras como “descanso da companhia”, no que foi imitada por outras companhias; lutou para a eliminação da “carteirinha rosa” (carteira de puta) que todas as atrizes eram obrigadas a tirar e proclamava-se a pessoa que eliminou “o ponto” (aquele componente que soprava as falas para os atores, principalmente quando estes se esqueciam das mesmas), fato contestado por Bibi Ferreira que o reivindicava para si.

De forte personalidade, quem a assistiu em cena comenta que muitas vezes a mulher Dulcina chegava antes e mais forte do que a personagem a quem ela interpretava.

Odilon morre em 1966 e Dulcina cada vez mais se afasta dos palcos e dedica-se ao ensino teatral. Muda para Brasília em 1972 e cria o Teatro Dulcina (1980), a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (1982) e a Fundação Brasileira de Teatro (FBT).

Dulcina volta à cena em 1981 com *O Melhor dos Pecados*, peça escrita especialmente para ela pelo amigo e biógrafo Sérgio Viotti. Dirigida por Bibi Ferreira, foi seu último trabalho como atriz.

Voltada totalmente para sua função como educadora, Dulcina fica em Brasília até sua morte aos 88 anos em 1996.

Perguntada em entrevista de 1956 sobre quem teriam sido seus mestres no teatro, Dulcina não citou a mãe (tida como uma grande atriz) e não titubeou em responder: Átila Moraes e Leopoldo Fróes, e ainda enfatizou a importância do pai:

Átila Moraes foi um dos grandes atores que o Brasil possuiu, não viveu na época em que deveria ter vivido. Foi meu pai quem me proporcionou uma das maiores emoções no teatro: tinha por ele um respeito igual àquele que o crente tem por sua divindade; foi meu primeiro mestre e diretor.

Dizendo-se eterna aprendiz de Dulcina, Marília Pêra dedicou-lhe extenso texto em 2009 por ocasião de exposição *Eternamente Dulcina, Uma Vida Dedicada ao Teatro*, no qual afirma:

Dediquei vários dos espetáculos que participei a ela, e creio que, pela vida afora, enquanto Deus me permitir exercer com vigor minha linda e árdua

profissão, todas as vezes em que o público explodir numa gargalhada sonora ou me homenagear com seu aplauso caloroso, vou lembrar dela: elegante, palhaça, linda, doce e querida Dulcina.

Vivas às grandes damas do teatro brasileiro: Dulcina de Moraes! Bibi Ferreira! Marília Pêra!

ESCOLA LIVRE DE TEATRO DE SANTO ANDRÉ: um terreiro de trocas estético-pedagógicas em permanente estado colaborativo.

Absolutamente impressionante o número de criadores e criadoras egressos da ELT que estão no “mundo das artes” apresentando trabalhos exemplares. Em razão de algumas das características (não exclusivas, mas seguramente levadas ao paroxismo na criação), um espetáculo montado na Escola é bastante reconhecível. Há traços e marcas espetaculares que apenas se percebe nas criações coletivas da ELT. Eventualmente, uma ou outra montagem nos cursos de formação de atores e atrizes, que não da ELT, dependendo de quem seja responsável pela obra, pode até se aproximar, mas não se trata – seguramente – de uma proposta institucional, ou seja, de curso de formação.

A ELT foi fundada – pela primeira vez – em 1990, na primeira gestão do prefeito Celso Daniel. O diretor de cultura na ocasião, Celso Frateschi, convidou Maria Thais para apresentar uma proposta de formação desarticulada das instituições escolares cujas orientações seguissem os expedientes do drama. Maria Thais, pesquisadora sobretudo do teatro de Meyerhold e de processos russo-soviéticos, fundamentados no ativismo e colaborativismo, criou os fundamentos da nova instituição e foi sua gestora de 1990 a 1993.

Os diversos conjuntos de trabalho, incorporando os/as mestres e os/as aprendizes, ao longo dos anos de

atuação da ELT, além de espetáculos antológicos, produziram variados materiais documentais que podem ser consultados sobre as realizações da escola e seus conjuntos criadores.

Impossível apresentar aqui os nomes do conjunto absolutamente significativo de mestres e mestras da instituição (e não seria o caso, em razão de tratar-se de uma reflexão que não vislumbra esse tipo de proposição), mas – e como já apontado – há materiais que divulgam tais nomes. O livro *[Reminiscências dos] 20 Anos da Escola Livre de Teatro por Seus Fazedores* (2020) apresenta acontecimentos, montagens, profissionais que atuaram na Escola.

Em razão de a ELT não estar sob os esquadrinhamentos das instituições que determinam os caminhos e procedimentos de formação institucionalizados, e, portanto, não formar (oficialmente) profissionais com registro de ator/atriz, a ELT guiou-se por procedimentos de liberdade, também de matérias, conteúdos e cargas horárias diferenciadas. Tal liberdade marcou a escola pelos mais diversos e significativos processos de experiência, sempre em perspectiva colaborativa. As criações e os modos pedagógicos foram tão reconhecidos que os processos de seleção tinham um número muito significativo de pessoas interessadas. Os encontros durante o processo duravam uma semana, e o principal interesse se caracterizava na investigação do comportamento em grupo. Apesar de, em tese, haver conteúdos distintos na formação (interpretação, dramaturgia, circo, música, teoria, trabalho corporal...), a criação sempre se caracterizou em procedimento coletivo e colaborativo. No processo de formação, as/os aprendizes normalmente apresentam propostas que são “afinadas” pelo conjunto de mestres e mestras. Depois de algum tempo, tendo em vista o desejo de permanência na Escola, novos núcleos eram abertos: circo, rua, história, pedagogia, teatro-laboratório.

Por que a instituição consta nesta relação? A ELT sempre trabalhou em perspectiva de partilha colaborativa: temas; processo de criação do texto e da cena; incentivo aos processos de atoralidade; trabalho absolutamente pautado nos expedientes da estética épica (na totalidade de seus fundamentos e particularidades) e afinado ao sujeito histórico denominado teatro de grupo; práxis adversa às normatizações e esquadrinhamentos ao “mercado” e reificação da arte, em todos os seus níveis e categorias. A escola não vende a ilusão de que o/a estudante está sendo formado/a para o mercado. Não são apresentados espetáculos ao final de cada semestre, cujos resultados, com raríssimas exceções, sempre são insuficientes no concernente aos aprendizados e aprofundamentos do trabalho de interpretação. Não são tomados textos prontos para serem montados de acordo com uma concepção de quem dirige.

FERNANDO NEVES: e o empoderamento das vozes/corpos/expressões escondidas no “Baú da Arethuzza”.

Quase todas as pessoas que conhecem Fernando Neves chamam-no de Fernandinho. Muitas são as qualidades de Fernandinho, mas sua generosidade é algo incontestável. Relacionar-se com ele é uma imensa alegria por seu bom caráter, sua alegria e simpatia brejeira. Segundo o que ele mesmo tem dito, em diversas oportunidades, mesmo sendo filho de uma família circense, o desejo de se dedicar à linguagem teatral o levou a estudar, primeiramente, Letras e, posteriormente, dedicar-se à arte representacional.

O ator – com passagens pelo cinema, teatro e televisão – em determinado momento de sua carreira deixa falar o diretor e, apesar de sempre ter “renegado” suas raízes familiares (Família Neves) e, do mesmo modo, a linguagem do circo-teatro, resolve montar a

comédia *A Mulher do Trem*. A montagem foi um grande sucesso e, também, provavelmente em razão disso, Fernandinho, que pertencia ao Os Fofos Encenam (importante coletivo teatral, formado em Campinas/SP, mas com montagens realizadas em São Paulo), desenvolve um projeto surpreendente batizado de O Baú da Arethuzza. Em tese, o projeto previa, e realizou, por meio de apoio econômico do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, a montagem e apresentação de cinco textos do circo-teatro. As obras montadas foram: a pantomima *Antes do Enterro do Anão*; a burlata caipira *Vancê não Viu Minha Tia?*; o melodrama policial *A Ré Misterioso*; o melodrama religioso *A Canção de Bernardete*; e a chanchada *Dar Corda para se Enforçar*. Tive oportunidade de assistir a todos os espetáculos, e deliciar-me com eles, que foram montados e apresentados, como a tradição rezava, com pouquíssimo tempo de ensaio. Daí decorria, como se caracteriza intrínseco à forma, uma significativa margem de improvisação.

Algumas evidências naquelas obras tinham matrizes atávicas. A ingenuidade complexa das obras, que se ancoravam substancialmente na capacidade de os atores e as atrizes safarem-se de um conjunto de dificuldades (decorrentes do pouco tempo de ensaios), me remeteu a um universo que “conhecia” por intermédio, sobretudo, do cinema. Então, a partir do renegado e velho, do passado, o “novo” se fez pelas criações orquestradas por Fernandinho e um conjunto de criadores maravilhoso. Ao recuperar tradições circenses, um processo de investigação estético, de raízes antropológicas (no concernente à recuperação de tradições passadas) caracterizaram-se em pistas importantíssimas para en-

tendimento de muitas das matrizes encontradas nas formas populares de cultura.

GIANFRANCESCO GUARNIERI: um homem artista que tinha dentro de si um italiano, um brasileiro... toda uma aldeia.

Filho de pai e mãe artistas (respectivamente, maestro e harpista), Gianfrancesco nasceu na Itália, mas bastante novinho veio para o Brasil. De suas memórias iniciais, Guarnieri lembra muito dos acordes, dos cheiros, dos e das musicistas; da maquinaria; dos bastidores do Teatro Municipal. Por outro lado, lembra-se, também, dos passeios com uma moça que trabalhava em casa dos pais e que o levava ao morro em uma comunidade em que morava. A participação e encantamento pela linguagem teatral ocorreu quando era estudante do Ensino Fundamental. Naquele momento, ele afirma, e com a intenção de criticar um vice-diretor (ele usa a palavra reitor), ter escrito (ele usa o verbo “cometer”) seu primeiro texto teatral, chamado *Sombras do Passado*. Já identificado com o materialismo histórico (por meio de orientações recebidas de integrantes do Partido Comunista), em razão, sobretudo, de seus pais serem simpatizantes do comunismo, aos 14 anos inicia seu processo de militância política na escola em que frequentava. Tal militância ocorria por já estar inserido na Juventude Comunista.

Por intermédio de Ruggero Jacobbi, sobretudo, que orientava estética e politicamente a estudantada ligada ao Partido Comunista, em São Paulo, Guarnieri e demais estudantes fundam o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE)¹⁷⁹. O coletivo, formado nas fileiras de

179. Dentre os principais integrantes do coletivo, aparecem os seguintes nomes na ata de fundação: Diorandy Vianna, Gianfrancesco Guarnieri, Henrique Libermann, Julio Elman, Maria Stella Rodrigues Vercese, Mariuza Vianna, Natacha Roclaw, Oduvaldo Vianna Filho,

orientação do Partido Comunista, montou dois espetáculos (*O Inspetor Está lá Fora* e *Rua da Igreja*), e, em 1956, insere-se no Teatro de Arena da cidade de São Paulo a convite de José Renato [Pécora], para participar daquele coletivo teatral. Em tese, José Renato convida os/as integrantes do TPE para atuarem como intérpretes. Além disso, segundo a documentação à disposição, aquele coletivo poderia apresentar obras que quisesse às segundas-feiras, que, seguindo certa tradição no teatro, seria um dia ligado às experimentações.

De 1956 a fevereiro de 1958, o Arena ia muito “mal das pernas”, havia uma grande dificuldade para manter aquele teatro funcionando; então, para fechar a casa com “chave de ouro”, o diretor artístico (e fundador do grupo e espaço) resolveu dirigir o texto *O Cruzeiro lá no Alto*, obra escrita por Guarnieri, em 1956. Primeira atitude de José Renato foi sugerir a mudança do nome que, em razão de o Arena fazer oposição ao repertório e público do TBC, parodiadamente foi rebatizado com *Eles não Usam Black-tie*, cuja estreia ocorreu em 22 de fevereiro de 1958. O espetáculo foi “um susto” com relação àquilo em cartaz e já existente no teatro paulista e brasileiro. Com o reconhecimento e sucesso conquistado pela obra, as relações internas do coletivo mudam, os jovens do TPE e Augusto Boal, que eram mais afinados em seus propósitos estéticos e políticos, acabam por se caracterizar na nova força hegemônica daquele coletivo. A partir daí, mesmo sem se desligar do coletivo, Guarnieri passa a escrever bastante, atendendo a convites.

Tendo em vista seus interesses e necessidades temáticas (para Guarnieri, também, o teatro precisaria trazer e comentar, criticamente, seu tempo) e pelos pontos de vista (sempre em uma perspectiva explicitamente política), Guarnieri dizia que sua produção dramática deveria inserir-se em uma proposição de “teatro de ocasião”: em tempos terríveis, era fundamental que o teatro também tomasse um partido determinado e explícito. Nesse particular, havia clareza de que a ditadura civil-militar brasileira, imposta a partir de 1964, interrompeu um diálogo que se manifestava potente. Em alguns relatos, tanto Guarnieri como Juca de Oliveira – tal o estado de terror naqueles dias que antecederam e se seguiram ao golpe de 1964 – afirmam ter se refugiado por um curto espaço de tempo na Bolívia.

A partir daí, com requintes de perversão e os expedientes impeditivos de todas as liberdades, as “censuras” (oficial, oficiosa e autocensura), ao impedir o prosseguimento de tantas conquistas, fez com que boa parte de artistas (de esquerda e infensa às adorabilidades da neutralidade) tivesse de transitar em chaves metafóricas, para existir e também suas obras. O autor e o ator se dividiram entre o Teatro de Arena e outras plagas. Com o golpe de 31 de março de 1964, Guarnieri com Boal e músicas de Edu Lobo fizeram-se presentes com a série denominada, genericamente, de *Arena Conta*, o primeiro espetáculo foi *Arena Conta Zumbi* (1965), depois *Arena Conta Tiradentes* (1967).

Por “ter escolhido o lado errado”, de acordo com os detentores do poder da vez, foi ameaçado, preso (esteve enclausurado na cadeia da Rua Tutoia), mas não

Pedro Paulo Uzeda Moreira, Raymundo Victor Duprat, Silvio Saraiva, Vera Gertel. Ruggero Jacobbi assina a ata (e era padrinho do coletivo). O nome de Raul Cortez não consta da ata de criação do coletivo, mas vai participar de montagens posteriores. Como informação complementar, vale apresentar a informação de que esse conjunto de estudantes fazia parte da chamada Juventude Comunista.

desistiu de atuar e de escrever¹⁸⁰. A despeito de tantas dificuldades, de 1984 a 1986, além de artista em estado de criação permanente (teatro, televisão e cinema), Guarnieri foi Secretário da Cultura da cidade de São Paulo, na gestão de Mario Covas à frente da prefeitura. Evidentemente, houve acertos e erros, mas, segundo o que se lê, não houve nenhuma recusa em discutir com os segmentos artísticos, em nenhum momento. Guarnieri, tanto por sua filiação partidária (no início da vida) como por experiências e trocas, sempre coletivas, tinha consciência de que no Brasil, e não apenas por aqueles que haviam tomado de assalto o poder, havia uma contundente armação contra tudo o que era nacional e dissesse respeito à classe trabalhadora. Com muitas dificuldades, por mais críticas que venham a existir, estou certo: ele fez a sua parte e o que podia.

Dentre as mais significativas obras escritas pelo artista, além das já citadas, podem ser destacadas: *Eles não Usam Black-tie* (1956); *Gimba, Presidente dos Valentes* (1959); *A Semente* (1961); *O Filho do Cão* (1964); *O Cimento* (1964); *Animália* (1968), texto que fez parte da Primeira Feira Paulista de Opinião¹⁸¹; *Marta Saré* (1968), em parceria com Edu Lobo; *Castro Alves Pedre Passagem* (1971); *Um Grito Parado no Ar* (1973)¹⁸²;

Botequim (1973); *Ponto de Partida* (1976); *Pegando Fogo lá Fora* (1988); *A Canastra de Macário* (1995); *Anjo na Contramão* (1998), obra escrita em parceria com o filho Cláudio (Cacau) Guarnieri; *A Luta Secreta de Maria Encarnação* (2001).

GRANDE COMPANHIA BRASILEIRA DE MYSTÉRIOS E NOVIDADES: os espetáculos que manifestam não haver mistérios no mundo e que teatro também pode e deve ser festa popular.

A companhia foi criada na cidade de São Paulo, em 1981. Lígia Veiga (a criadora) afirma que logo no começo o coletivo trabalhava com uma linguagem mais próxima do teatro-dança, teatro físico. Em determinado momento, Lígia vai para a Itália e, por lá, especificamente em Bérnago, trabalha com dois diretores, fazendo teatro de rua, durante quatro anos. Novamente em Sampa, Lígia Veiga, pela experiência europeia, inicia um processo de revisitação de sua trajetória artística e, a partir disso, cria uma banda em perna de pau (muita gente bacana teria participado da banda: Rita Benedito, Zeca Baleiro...). De certa forma, a busca por um

180. Indagado por um repórter que participava do programa *Roda Viva* (05/08/1991), sobre qual teria sido o pior momento de sua vida, depois de algum — e profundo — silêncio, Guarnieri menciona o cubículo da Tutoia, em alusão a um dos tantos espaços de detenção na cidade de São Paulo, durante a ditadura civil-militar brasileira.

181. As outras obras, de acordo com o programa apresentado na *Enciclopédia Itaú* foram: "1º ato do espetáculo é composto pelas obras *Tema*, de Edu Lobo; *Enquanto o Seu Lobo não Vem*, de Caetano Veloso; *O Líder*, de Lauro César Muniz; *O Sr. Doutor*, de Bráulio Pedrosa; *M.E.E.U.U. Brasil Brasileiro*, de Ary Toledo e *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri. No 2º ato estão *Espiral*, de Sérgio Ricardo; *A Receita*, de Jorge Andrade; *Verde que Te Quero Verde*, de Plínio Marcos; *Miserere*, de Gilberto Gil; *A Lua Muito Pequena* e *A Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal".

182. Por meio de uma narrativa bastante metafórica, o espetáculo — que metateatralizava a situação do Brasil, por meio da impossibilidade de um grupo teatral se manter — dirigido por Fernando Peixoto, e apresentado no Teatro Aliança Francesa, em 1973, foi uma obra em que, literalmente, perdi o fôlego. Fiquei tão emocionado que tive muita dificuldade para sair daquele teatro. A mesma emoção, mas de modo mais contundente em razão de entender as motivações geradoras da obra e ter andado um pouco com relação a ser mais politizado, senti em *Ponto de Partida*, apresentado no Teatro Taib, e que já apresentei uma rápida narrativa.

trabalho/linguagem mais alimentada por questões de natureza ancestral será gestada, surgindo daí um novo e significativo processo de pesquisa.

A Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades, se se pensar nos sentidos pressupostos por algumas das palavras-chave que nomeiam a companhia, e que se referem a proposições práticas não tão conhecidas, sobretudo em razão de o batismo do coletivo aproximar-se do dito “teatro ligeiro”, ao fugir das blindagens do palco, ganhou os espaços públicos abertos do Brasil, sempre em diálogo. Em tese, Novidade foi um caracterizador de formas populares decorrentes do teatro de revista; Mistérios, mais do que se referirem àquilo cujas explicações não conseguem traduzir o diverso, o inusitado, o diferente... coligem tanto algumas práticas de representação medieval (por sua grandiosidade, sobretudo) que não explicam, mas renovam e expõem a magia e os tantos encantamentos do viver em estado de descoberta. Uma criança descobre mil modos novos e transformação de um simples objeto em tudo o que a imaginação consegue alcançar. A Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades, pela sua exposição grandiosa, nas alturas (alusão às pernas de pau, que sambam...), carnavaliza o mistério e promove o estado de festa, sempre em perspectiva de novidade, as manifestações populares.

Entendo que nos processos de comparação quem é comparado sempre sai em desvantagem (“odeio” coisas ligadas ao procedimento de submissão ao colonizador do tipo: Martins Pena é o Molière brasileiro etc.), mas sempre que assisto às montagens de Lígia Veiga não consigo dissociar daquelas de um dos maiores magos e mestres do teatro de rua, Amir Haddad. Não vejo, entendo, comparo Lígia a Amir, mas entendo-a ligada à

mesma linha, embora com tratamentos e expedientes diversos, do teatro “carnavalesco”, dos espetáculos-festa, dos espetáculos-mãe de ambos/ambas criadores/ras, da consciência de que são artistas fazedores/ras de arte pública, da mais apurada e significativa qualidade.

Em tese, os espetáculos apresentados pela companhia coligem expedientes populares e eruditos: pernas de pau, usadas por atores e atrizes dançarinos e brincantes; os figurinos são coloridos, vulcânicos e concebidos com sofisticação formal; a cenografia sempre traz/apresenta aspectos inusitados; significativo trânsito com música (aliás, Lígia é pesquisadora e recria antigos instrumentos musicais); os temas para desenvolvimento das obras são diversos e abrigam de rituais atávicos e ancestrais à particularidades do Brasil e de sua gente; seguramente pela leitura e conhecimento da obra de Darcy Ribeiro, nas obras orquestradas por Lígia Veiga, gente preta e indígena, além de protagonistas, têm sempre destaque.

Raras são as fontes documentais à disposição sobre a companhia, mas em cuidadíssimo material¹⁸³ aparece a seguinte informação:

Em 1988, Lígia voltou ao Rio [de Janeiro] e montou, no Largo de São Francisco, o Condomínio Cultural [em uma casa localizada na Gamboa]. O espaço também aberto à criação e apresentação de espetáculos de outras companhias, além de realizar cursos, oficinas e projetos sociais. Desde então, a Companhia vem colhendo os frutos de seu desempenho, recebendo prêmios e apoio para seus projetos sociais, rodando o Brasil e o mundo com suas apresentações e colecionando vários sucessos em seu currículo.

183. Disponível em: <https://guiaculturalcentrodorio.com.br/grande-companhia-brasileira-de-mysterios-e-novidades/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Apesar de as datas, nos poucos materiais à disposição, não terem correspondência, entre idas e vindas, em 2010, a Grande Companhia de Mistérios e Novidades cria o Teatro Terreiro Pavilhão (também chamado de A Pequena África) e, a partir daí, novas e importantes montagens surgem. Assisti a vários espetáculos da companhia, dentre os quais destaco: *A Saga de Jorge* (1997), ópera-bufa surpreendente, coligindo técnicas circenses, danças populares, métrica da literatura de cordel nordestino e músicas especialmente compostas por Zeca Baleiro e Chico César; o poema sinfônico *Uirapurú* (2014), a partir de composição de Villa-Lobos tinha seus encantamentos; *Ciclopes* (assisti em 2009), no qual se assiste a uma livre adaptação do clássico de Eurípedes em que o autor (a partir do Canto IX, da *Odisseia*, de Homero) relata as aventuras de Ulisses na caverna do ciclope Polifeno. Obras surpreendentes. Se Amir Haddad leva, sobretudo, passistas com samba no pé, em seus espetáculos; Lígia Veiga leva passistas com samba no pé (e em pernas de pau), carros alegóricos e diversos tipos de tripés para alegorias que ajudam no desenvolvimento das narrativas.

Para finalizar, em razão de a companhia ter, também, um trabalho de aterramento na comunidade de que faz parte, na mesma fonte documental citada anteriormente, aparece mais uma significativa informação:

A Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades é composta por aproximadamente 30 artistas e a agenda de apresentações é sempre divulgada na internet ou transmitida boca a boca. Vale destacar dois grandes eventos que acontecem anualmente na região portuária e são imperdíveis: a Procissão de Todos os Santos, com cânticos e personagens sobre pernas de pau, que acontece há 16 anos no primeiro dia de novembro; e a Procissão Luminosa para Nos-

sa Senhora da Saúde, em agosto, que inicia na igrejinha dedicada à Santa e percorre a região atraindo devotos e fãs da Companhia, a qual, com seu grande talento artístico, provoca em todos os espectadores uma profunda emoção.

GRUPO DE TEATRO VENTOFORTE: a tradução de tantos mistérios em potente estado de ludicidade poética. A potência das criações do “mágico e encantador” Ilo Krugli.

Depois de perambular por alguns países da América Latina (Bolívia e Peru com Pedro Dominguez), Ilo Krugli (nascido em Buenos Aires e batizado Elias Klugianski) vem ao Rio de Janeiro para trabalhar no projeto pedagógico denominado Escolinha de Arte do Brasil. Em uma matéria encontra-se a seguinte informação de uma entrevista-relato do artista sobre a Escolinha e os cursos nela desenvolvidos:

A Escolinha ficava na Av. Marechal Câmara, no 4º andar da Secretaria de Agricultura, e lá foi criado o primeiro espaço de trabalho, onde iniciamos um curso de teatro de bonecos. Muita gente participou e foram alunas, Lúcia Coelho [...], Silvia Aderne e a irmã, Laís Aderne, a Cecília Conde. Teve gente do Museu do Inconsciente que a Nice da Silveira enviou para fazer o curso, e aí começamos também a tocar em outra realidade. Uma pessoa que para mim foi muito importante foi a Margarida Trindade, que era a mulher do poeta Solano Trindade. Enfim, foi passando muita gente e nós sempre fazendo um trabalho com crianças e jovens.

Segundo a Lúcia Coelho, foi em 1963, durante uma aula que dei para desenvolver uma experiência de bonecos sem bonecos, que criei um trabalho que seria a base do espetáculo *História de um Barqui-*

nho ou Um Rio que Vem de Longe, que até hoje apresento com animação de mãos.

Trabalhei onze anos na Escolinha de Arte do Brasil. Depois saí do país por alguns meses [...] ¹⁸⁴.

Desse modo, seu processo de conhecimento de algumas das matrizes culturais brasileiras ocorreu por um bom período de tempo em trocas pedagógico-artísticas. Seguramente, tal estágio foi transformando o argentino em um brasileiríssimo admirado e respeitado por gente de teatro, em especial aqueles e aquelas que participaram de suas oficinas ou iniciaram-se na linguagem por meio de sua batuta e, do mesmo modo, por pais e mães de crianças que tiveram a oportunidade de seus filhos assistirem aos espetáculos da companhia criada por Ilo. Pelas fontes documentais, encontra-se a informação segundo a qual seu primeiro espetáculo a ter algum destaque foi *História de um Barquinho*. Continuando na temática (alusão ao barquinho) e na linguagem infantil, em 1974, ainda naquela que já foi chamada de “Cidade Maravilhosa”, Ilo Krugli monta o espetáculo *Histórias de Lenços e Ventos*. Em razão de o grupo que apresentou a obra ter uma crítica publicada em jornal por Ana Maria Machado (autora de livros infantis: maravilhosa), que faz alusão no título da matéria sobre existir naquele espetáculo um vento forte, sobretudo no que dizia respeito a um teatro feito para crianças, futuramente, Ilo adota tal designação e batiza um dos mais significativos coletivos a trabalhar com plena poesia em cena.

Em 1980, Ilo Krugli muda-se para São Paulo, a sempre desvairada, e continua seu processo de criação, coligindo artes plásticas, teatro, poesia, imaginação... com inventividade e sensibilidade ao paroxismo. Escrevi em

várias oportunidades e locais que os espetáculos criados pelo Ventofoorte, tendo como arranjador o grande mestre Ilo Krugli, caracterizam-se em obras abraçantes... Tama- nha era a quantidade de belezas constitutivas das obras que ao final pais e filhos, gente que namorava, amigos e amigas, tantas vezes, terminavam de modo “colado”, “aproximado”. Talvez se pudesse falar em uma estética premida por (uma dúzia de) belezas aconchegantes. As obras do Ventofoorte eram tecidas a partir de um processo que coligia gentes, cores, partilhas, usos e costumes, belezas... em estados latinos, pulsantes... Escrevi em outro texto (o segundo desta série): “Penso, e estou certo de que não há exagero na afirmação segundo a qual qualquer pessoa sensível, ao ter a oportunidade de assistir/participar das ‘festas’ apresentadas pelos espetáculos do Ventofoorte, tende a sair modificada: os espetáculos, de diferentes modos, promoviam como que transfusões de sangues amorosos...”

Ilo sempre foi pessoa de bando. As obras do Ventofoorte caracterizaram-se em referência para outros bandos de criadores e criadoras. Espetáculos urdidos e tecidos por meio da junção harmoniosa do popular e do erudito, em diversas linguagens artísticas. Impossível destacar os conjuntos e artistas que, a partir de estágios no Ventofoorte, continuaram os feitos daquele vento forte e latino-americano.

GRUPO IMBUAÇA: das tradições populares de uma Aracaju localizada nos corações continentais das gentes de todos os (re)cantos.

Criado, oficialmente, em 1977, o Imbuça, por intermédio do nome escolhido para batizar o coletivo tea-

¹⁸⁴. Entrevista ma-ra-vi-lho-sa de Ilo Krugli ao Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (Aptij) disponível em: <https://cbitj.org.br/ilo-krugli/>; acesso em 15 jan. 2024.

tral de rua, prestou uma homenagem ao artista popular, embolador Mané Imbuaça. Desse modo, trata-se de um dos coletivos de maior longevidade do teatro de rua do Brasil. Ao longo de sua trajetória, que compreende mais de quatro décadas, o Imbuaça produziu uma série de obras genuinamente populares, a partir de um conjunto de tradições, sobretudo as nordestinas. Por ser fiel às suas tradições, por insistir na preservação e divulgação das obras e gentes de seus quintais: repletas de brincantes, qualidade de seus espetáculos, e pela regionalidade quanto ao uso de diversos expedientes estéticos (que coligem modos culturais, sotaques, certa “malandragem”, astúcia viva da gente nordestina ou, mais especificamente, sergipana), o coletivo vem angariando o respeito e reconhecimento por seu excelente trabalho, que, fincado nas tradições de seu quintal, ganha universalidade.

A página inicial do Imbuaça (<https://www.imbuaca.com.br/>) é um assombro de beleza, cores, repletas com gentes do povo e da cena, manifestando diversos tipos de tradições. Centralizada, na página aparece a indicação: “Aguarde”, correspondendo às obras que virão; abaixo da linda composição com rostos – a partir da música *Louvação*, de Gilberto Gil –, a frase: “Louvando o que bem merece”. Na sequência o anúncio do que está por vir: *A Farsa dos Opostos*; *A Peleja de Leandro nas Trilhas do Cordel*; *Mar de Fitas Nau das Ilusões*. “Caminhando” no material, e há índices: “Prateleiras”, “Estantes”, “Vitrines”... podem ser encontradas informações sobre: a trajetória; os/as artistas do coletivo; alguns cenários, que destacam adereços de cenas, o estandarte, fotos; sonoras; e informações das obras montadas...

O repertório do Imbuaça é composto de muitas obras, pelas pesquisas realizadas deparei-me com mais de vinte espetáculos, construídos a partir dos mais variados temas e expedientes formais. Tive a oportuni-

dade de assistir a algumas das montagens do coletivo e sempre me surpreendi com os resultados. Penso que, por meio das obras do coletivo (eu que não conhecia as tradições mais características do Nordeste), comecei a divisar as “mentalidades” na prática do/da brincante: da astúcia popular; de certa expressão corporal; de um sotaque/ elocução verdadeiros da região (e não as imitações postiças e falsificadas), em suas tessituras de musicalidade; a rapidez nas ações e modos de pensar das personagens; as transformações mais propriamente teatrais, a partir de danças dramáticas, como os maracatus, os bumba meu boi, os reisados, os guerreiros...

Realmente, posso estar bastante equivocado, mas sinto que em razão de Sergipe ser pouco conhecido ou visitado em relação a outros estados do Nordeste, suas tradições mais ancestrais conservam-se de modo mais “autêntico” (sei que a palavra é complicada), mas autenticidade no sentido de estar mais próximo das tradições populares, encontradas não apenas nas artes, mas, sobretudo, nas mentalidades em permanente estado de resistência. Nessa perspectiva, se em alguns grupos de teatro de rua a carnavalização pode ser sentida e percebida, efetivamente (o já aqui mencionado Tá na Rua, Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades...), o Imbuaça não é carnavalesco, mas tem como característica certo comportamento resiliente, no concernente às suas tradições. Nessa perspectiva, podemos perceber no coletivo até algumas adesões a proposições ditas da modernidade, mas, todas elas, voltam-se às raízes sergipanas. Desse modo, e retomando, à semelhança da carnavalização do Tá na Rua e da Grande Companhia...; de certas tradições gaudérias, presentes no Ói Nós Aqui Traveiz e da Oigalê Cooperativa Oigalê de Artistas Teatrais; da tradição de processo popular de troca ao paroxismo, imbricando circo e teatro de rua, do Rosa dos Ventos, de Presidente Prudente (de Presidente Prudente/SP) e tantos outros coletivos, o

Imbução caracteriza-se, por sua produção em patrimônio (i)material do povo brasileiro; as obras do coletivo nos trazem um chão, uma pulsação, um conjunto de manifestações, um senso de pertencimento a algo que veio antes, que nos atravessa e deverá continuar...

GRUPO OPINIÃO (1964-1982), a prática artístico-cultural e o engajamento político na trincheira do tempo ditatorial brasileiro. A necessidade de tomada de uma posição: “Podem me prender, podem me bater, mas eu não mudo de opinião”, por Everton da Silva José¹⁸⁵.

E aqui, antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um [...] Acharmos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos.

Oduvaldo Vianna Filho (*Liberdade, Liberdade*).

Diversas podem ser (e têm sido) as tentativas de circunscrever reflexiva e historicamente a participação artística, cultural e política do Grupo Opinião na cena teatral brasileira, muitas das quais reverberam até hoje. Mas, em nenhuma das leituras críticas e investigativas sobre o grupo, descarta-se a força motriz dos acontecimentos históricos que conferiram impulso e emergência à sua existência. Dentre os estudiosos das práticas do coletivo, destacam-se: Maria Sílvia Betti, Kátia Rodrigues Paranhos, Edécio Mostaço, Fernando Marques, Leslie H. Damasceno, Yan Michalski.

Enquanto fundamento para compreender o Grupo Opinião considera-se que devem se fazer ver as circunstâncias históricas. Portanto, é necessário sublinhar que esse agrupamento de artistas e intelectuais se realizou em pleno período ditatorial brasileiro, de cerceamento das liberdades democráticas e de direitos civis, cuja permanência e resistência percorreu os anos de 1964 a 1982.

A formação do Grupo Opinião aconteceu na reunião de um conjunto de artistas oriundos do Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes – CPC da UNE, entidade estudantil colocada na ilegalidade pelo regime civil-militar devido aos posicionamentos políticos e suas ações culturais, cujos dirigentes foram investigados e sofreram diversos e perversos processos de perseguição. Nesse particular, ainda, não se pode deixar de frisar que, logo após o golpe de 31 de março de 1964, a sede do coletivo foi metralhada e sofreu um atentado incendiário, no qual inúmeros registros das práticas culturais desenvolvidas pelo CPC foram carbonizados.

Decorrente de tal conjuntura, o Grupo Opinião foi criado como uma tentativa e necessidade de (re)organização política, intelectual, artístico-cultural constituído por oito integrantes fundadores para resistir e se engajar contra o regime autoritário e golpista que se impôs. Dentre tais fundadores, podem ser destacados: Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Paulo Pontes, Pichin Plá, Tereza Aragão.

A montagem do espetáculo cênico-musical *Show Opinião* (1964), cujo roteiro dramaturgico foi escrito

¹⁸⁵. Everton da Silva José é natural de Catanduva, interior de SP. Realizou o mestrado acadêmico e a licenciatura em Artes Cênicas em Minas Gerais, na Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Dedicou-se à docência de Arte e aos estudos do teatro brasileiro com ênfase no Grupo Opinião. Atualmente, realiza o doutoramento no PPG-Artes-IA-Unesp-Sp.

em colaboração entre Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa, é considerada o marco fundador das atividades do grupo. Tal espetáculo teve como estímulo e influência o álbum, que acabara de ser lançado por Nara Leão, *Opinião de Nara*. A estreia do espetáculo e a do grupo ocorreu em 11 de dezembro de 1964, no teatro do Shopping Center, situado na rua Siqueira Campos, na cidade do Rio de Janeiro, à época, Estado da Guanabara.

A produção do espetáculo *Show Opinião* foi assinada pelo Teatro de Arena de São Paulo e contou com a direção de Augusto Boal, essa característica apresenta uma tática dos ex-integrantes do CPC para poderem realizar a referida criação. Após o sucesso de críticas e bilheteria, o espetáculo movimentou o clima teatral e musical no Rio de Janeiro consolidando a fundação do grupo, o qual receberia o mesmo nome do espetáculo, cuja determinação, para além do espetáculo, pressupunha, também, uma tomada de partido e posicionamento político daquele conjunto, que se engajava frente aos golpistas.

O Opinião, nesse chão histórico, tornou-se uma organização cultural que, como ponto fundamental, imprimiu um posicionamento crítico do campo artístico diante das condições político-sociais brasileiras, cujas determinações e motivações, para além do trabalho estético, alicerçaram-se, de modo contundente, no engajamento político e na resistência à ditadura que mostrava dia a dia suas garras e o processo denominado “terrorismo de estado”.

No período nebuloso, obscuro e que anunciava uma atmosfera de incertezas, o Grupo Opinião passou por diversas formações e trocas de integrantes, ao mesmo tempo que, por diversas crises financeiras, resistiu e sobreviveu, por dezoito anos, sobretudo pela luta de João das Neves, que permaneceu por todo o período de prática do grupo e que enfrentou as mais diversas crises e adversidades.

Em sua existência o grupo alicerçou práticas artístico-culturais, as quais podem ser observadas em seu extenso currículo de produções e de artistas envolvidos, no entanto, esse fator não significa ou corresponde a uma estabilidade econômica para manter as produções criativas e a sua sede. O Opinião realizou dezenas de produções não somente na esfera do espetáculo teatral, mas, e também, na periferia musical, sendo considerado um berço para artistas do samba e da nomeada, então, Música Popular Brasileira – MPB, das quais podem ser destacados os espetáculos cênicos e musicais *A Fina Flor do Samba* (1965), *Caminhando: show* de Geraldo Vandré (1968); *O Som Imaginário* (1974), além disso, na década de 1970, o grupo pôs em prática concursos e seminários, e enfatizou propostas culturais com enfoque no teatro para a infância.

Dentre suas produções teatrais e cênico-musicais, destacam-se: *Show Opinião* (1964), *Liberdade, Liberdade* (1965); *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come* (1966); *A Saída, onde Fica a Saída?* (1967); *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* (1968); *Antígona* (1969-1970); *O Último Carro* (1976).

Pelo valor e pertinência material é significativo considerar as produções e impressões das dramaturgias das montagens, assim como destacar os registros fonográficos da gravação dos LPs do *Show Opinião* e do *Liberdade, Liberdade*, como documentos estéticos, históricos e políticos do grupo.

O Grupo Opinião produziu documentos de sua trajetória dentre os quais sublinha-se os encartes dos espetáculos (eles apresentam as perspectivas críticas e características das obras), no entanto essa produção de material se encerra por todo tipo de ingerência, sobretudo persecutória e de censura, tendo em vista o processo de exceção. Além desse material, observa-se que os artistas e envolvidos com o Grupo Opinião divulgaram parte de suas realizações na imprensa jornalística e

nas rádios do período, e também, por outro lado, receberam críticas sobre as suas práticas.

Pelos aspectos apresentados acima, os quais sublinham uma perspectiva de síntese seletiva do autor, espera-se ter instigado o leitor aos sentidos e posicionamentos promovidos pelo Grupo Opinião, cuja prática política engaja-se na prática artística e, dialeticamente, a prática artística torna-se política, nas quais os modos de fazer e ser do grupo se realizam no âmago de um período histórico-social, como já apontado, truculento. Para apontar um dos sentidos e vigor do Grupo Opinião aos dias atuais, a paráfrase da fala de Vianna no início dessa escrita apresenta gravidade: para continuarmos, é necessário que se tome uma, duas, dez... quantas posições fo-

rem necessárias e de oposição aos fascismos, em todas as suas dimensões e nichos de acomodamento.

HELENY GUARIBA: Lutou por coisas sérias e por isso sofreu uma paixão sem fim¹⁸⁶, por Caio Evangelista^{187 188}.

O mundo é um grande palco e os homens e as mulheres são os atores. Têm suas entradas e saídas e um homem tem na vida várias participações, sendo os seus atos: chora, grita e soluça o infante nos braços da ama; depois, a colegial, com sua pasta, e a cara matinal, como um lagarto se arrasta sem vontade

186. Considerações finais da Dissertação *Heleny Guariba: Luta e Paixão no Teatro Brasileiro* apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Campus São Paulo, para obtenção de título de Mestre em Artes, tendo como orientadora a Profa. Dra. Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira. De qualquer forma, para ter acesso a informações mais objetivas sobre aspectos da vida, obra e luta de Heleny, seria fundamental consultar a dissertação apontada.

187. Caio Evangelista, natural de Remanso/ BA. Graduado em Artes Cênicas e Direito, estudou teatro na Escola Livre de Teatro de Santo André e Instituto de Artes da Unesp. Tem mestrado em Artes Cênicas pela Unesp. Criou o Grupo Apolo de Teatro no ABC Paulista, dirigiu o Teatro Municipal de Mauá, cidade onde atuou como Secretário Municipal de Cultura e Juventude. Presta trabalhos de assessoria na formatação e execução de projetos junto à Lei Rouanet, na organização de mostras de artes, festivais e na produção de eventos artísticos. Ator, diretor e dramaturgo em diversos espetáculos teatrais. No cinema fez seu doutoramento e estagiou com Roger Planchon, além de participar de alguns cursos também em Berlim. Portanto, Heleny foi uma revolucionária de esquerda e, em suas encenações, desenvolveu proposições ligadas ao teatro épico (dialético). Em 28 de abril de 1970, Heleny foi detida para averiguações pela polícia de "repressão", em Poços de Caldas (MG). Capturada, a artista foi enviada para o Presídio Tiradentes, onde permaneceu até 1º de abril de 1971. Solta, Heleny ficou um tempo em liberdade, mas acabou sendo detida, novamente, em 12 de julho. A partir de tal data não se teve mais notícias dela. Todas as evidências apontam seu assassinato no centro de torturas conhecido como "Casa da Morte", em Petrópolis. Fichas e prontuários sobre a prisão da artista revolucionária pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS) podem ser acessados no Arquivo Público do Estado de São Paulo (www.arquivoestado.sp.gov.br). Ver: Ficha Delegacia de Ordem Social de Heleny Ferreira Telles Guariba. Nomenclatura BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230 (Arquivo do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230.pdf Acesso em: 5 ago. 2020. [nota do editor].

188. Nascida na cidade de Bebedouro (interior do estado de São Paulo), a artista foi militante revolucionária, ligada à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), uma organização de extrema esquerda. Heleny estudou na Faculdade de Filosofia da USP e chegou a ministrar aulas tanto na instituição em que se formou como na Escola de Arte Dramática da USP. Em sua biografia aparece a informação segundo a qual, em 1965, recebe uma bolsa de estudos do Consulado da França, onde fez seu doutoramento e estagiou com Roger Planchon, além de participar de alguns cursos também em Berlim. Portanto, Heleny foi uma revolucionária de esquerda e, em suas encenações, desenvolveu proposições ligadas ao teatro épico (dialético). Em 28 de abril de 1970, Heleny foi detida para averiguações pela polícia de "repressão", em Poços de Caldas (MG). Capturada, a artista foi enviada para o Presídio Tiradentes, onde permaneceu até 1º de abril de 1971. Solta, Heleny ficou um tempo em liberdade, mas acabou sendo detida, novamente, em 12 de julho. A partir de tal data não se teve mais notícias dela. Todas as evidências apontam seu assassinato no centro de torturas conhecido como "Casa da Morte", em Petrópolis. Fichas e prontuários sobre a prisão da artista revolucionária pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS) podem ser acessados no Arquivo Público do Estado de São Paulo (www.arquivoestado.sp.gov.br). Ver: Ficha Delegacia de Ordem Social de Heleny Ferreira Telles Guariba. Nomenclatura BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230 (Arquivo do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230.pdf Acesso em: 5 ago. 2020. [nota do editor].

para a escola. O amante bufando como um forno, uma balada faz aos olhos da amiga. Eis o soldado, com pragas e de barba arrepiada; zeloso de sua honra, ágil na luta mesmo na boca do canhão. E agora o juiz de vasta pança forrada, olhos severos e cerrada barba, cheio de sábias leis e ecos exemplos, faz seu papel. [...] Sua voz, passante outrora, volta à de criança, falha e assovia. Então a última cena que põe um fim a esta história: *é a segunda infância, o próprio olvido, sem sentidos, sem olhos, sem mais nada.*

Shakespeare (*Como Quiserdes*).

Quando iniciei meu trabalho de dissertação de mestrado, fui atraído por saber qual a “herança” deixada por Heleny Guariba. Em busca da memória do teatro na região do ABC, cheguei ao Grupo Teatro da Cidade (GTC) e, posteriormente, à Heleny. Sua personalidade incomum se desdobrou diante de mim como artista, professora, revolucionária, mulher, mãe, filha, órfã... Poucos me encorajaram a ir adiante com o argumento de que não haveria dados suficientes para um bom desenvolvimento. De fato, poucos haviam escrito a seu respeito e quase nada direcionado artisticamente. Esse foi o maior desafio, e parti de maneira investigativa, ouvindo um ali, outro acolá e, assim, cheguei mais adiante ou “à segunda infância”, conforme epígrafe de Shakespeare.

De repente, um turbilhão de informações invadia-me e, embora em alguns momentos tenha pensado em não ser capaz de ir adiante, as fontes a respeito de teatro e política, obtidas a partir das entrevistas que realizei e

dos relatos colhidos, serviram-me como aprendizados e fortaleza em prosseguir e conviver com o universo de cada um dos entrevistados a respeito da época, de Heleny e da história do teatro brasileiro.

Durante o processo, deslumbrei-me e até me perdi nessa teia de saber, ao ouvir e sentir tantas histórias, o que exigiu muita paciência, persistência e orientação na reconstituição, fazendo com que eu absorvesse o essencial para o trabalho a respeito de Heleny, que divido agora com os leitores. Logicamente, apenas “uma raspa do concreto” em que repousa Heleny. Há ainda muito que se debruçar sobre ela em seus manuscritos; há outros nomes a serem ouvidos; há mais histórias a serem conectadas e mesmo o seu desencantamento. Com a esperada abertura dos arquivos da tortura no Brasil é possível que venha à luz o começo do fim ou “então a última cena que põe fim a esta história”, lembrando mais uma vez o bardo inglês. Não há, por enquanto, como concluir o que mesmo em si não foi concluído, pela falta de um corpo¹⁸⁹.

Há que se considerar que a interrupção de um percurso que se mostrava promissor é um fato preponderante, pois muitas são as indagações a esse respeito. Como seria o teatro brasileiro hoje com a presença de Heleny? Teria ela deixado definitivamente o teatro e enveredado pela política? Qual seria sua posição diante do atual cenário político, pós-abertura política? Essas e outras questões não podem ser respondidas, uma vez que apenas janelas ficaram abertas, enquanto uma porta ficou fechada: sua morte, o desfecho final.

Contudo, não nos propusemos a responder tais questões no trabalho, e sim, a aproximar a fascinante

189. Todos os índices levam à constatação de que Heleny, presa e recolhida em algum calabouço, seguramente foi morta (assassinada) por tortura. Decorrente desta detenção, o corpo da encenadora nunca foi encontrado e o paradeiro final (provavelmente jogado em algum lugar para sumir com os vestígios) até hoje não tem um esclarecimento.

personalidade de Heleny e sua considerável contribuição a nossa história recente a partir do seu trabalho como professora, diretora e revolucionária. Da história que contei, deixei para trás nomes, lugares e episódios que deverão ser retomados por outros pesquisadores e mesmo dos que me cerquei, apesar da objetividade necessária, busquei quando possível abordá-los em sua luta e paixão no teatro brasileiro.

Os resultados alcançados pela equipe do Grupo Teatro da Cidade (GTC) com *Jorge Dandin* e a marcante presença na Escola de Arte Dramática (EAD) e no Teatro de Arena testemunham sua verve artística e sua qualidade como professora. Alguns dos seus alunos e colegas, na procura do paradeiro de Heleny ou na busca por compreendê-la melhor e redimensioná-la na história, passaram a retratá-la como personagem. Na verdade, tentativas de homenagens póstumas, gritos de protestos e registros de memórias. A consciência que me acomete é que esta pesquisa oferece testemunhos da época, passa a limpo uma personalidade ímpar e faz um recorte de seu trabalho no panorama teatral brasileiro. Trabalho este que primou pelo popular em sua linguagem moderna articulada e em sintonia com as políticas públicas de cultura, antes pensadas por Bertolt Brecht, Jean Vilar e Roger Planchon, ganhando força entre nós, através de outros, mas fortemente marcada pelo trabalho desenvolvido em Santo André com o GTC.

Por fim, se assim podemos dizer, “nesse palco que compõe a vida”, no qual Heleny teve suas entradas e saídas, é possível olhar para o passado com gosto de vitória, dando como justo o relato do filho Francisco Guariba, ao mirar com orgulho o que sua mãe e a geração de 1968 tentaram ao repaginar o mundo com novos padrões. Mesmo que esse sonho de revolução não guarde, hoje, quase nenhuma identidade e que a história chancela a fala de Marilena Chauí quan-

do disse que “Não houve revolução. A repressão foi maior que todos nós”.

O sonho de Heleny tem se dispersado nos dias de hoje em diversas direções, visões de mundo, partidos, concepções e diferentes atitudes diante dele pelos seus próprios companheiros de juventude e de luta. Mas para muitos restou uma bonita forma de compartilhar a consciência de mundo, de um novo modo de luta ou de democracia. Para mim, conhecer melhor o passado próximo e essa mulher, que foi até o fim nas experiências, questionamentos e lutas que estavam em pauta naqueles anos, significou saber que muitos não desistiram da utopia, da generosidade e da esperança. Não se pode saber com exatidão em que relativa estrofe do poema de Shakespeare estaria Heleny hoje, talvez, como Bachelard, “na dimensão do ar e dos sonhos”. No que tange a Heleny, liberdade e igualdade estão muito além do que vivemos hoje.

No texto original, apresentava um conjunto de ponderações sobre Cuba, Fidel Castro e Che Guevara, e finalizava tal aproximação, de modo comparativo – de sonho realizado Cuba (mesmo com tantos problemas daí decorrentes) – e a luta de Heleny, evocando algumas afirmações de Fidel (“Um homem pode perder tudo: a família, a guerra... menos a moral”) e Che (“os poderosos podem matar uma ou duas rosas, mas jamais poderão deter a primavera”).

Heleny lutou por coisas sérias e por isso sofreu uma paixão sem fim. A melhor tradução, se é que é possível, é a do poeta ao dizer que “uma parte é todo mundo e outra parte ninguém”. Houve uma luta entre a artista e a mulher, entre uma parte e outra, e isso foi questão de vida e morte, de luta e paixão.

HERMILO BORBA FILHO E A TRANSCENDÊNCIA DE UMA VÍRGULA, por Leidson Ferraz¹⁹⁰.

O derradeiro texto que o pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976) deixou na máquina de escrever, antes de ser internado por problemas no coração, parou numa vírgula, na certeza de que no seu amanhã prosseguiria. Se não retornou àquelas teclas, pode-se dizer que ele se disseminou em tantos que trabalharam com ele, que o admiraram como artista, intelectual e ser humano, e que o têm como guia. E aquela vírgula que era sinônimo do continuar, avança, porque Hermilo, como grande agregador, soube conviver com as diferenças e estimular muitos a não parar. Desde o teatro que abraçou amadoristicamente ainda na Sociedade de Cultura de Palmares, sua terra natal, na zona da Mata Sul de Pernambuco, até a despedida dos palcos com o seu grupo Teatro Popular do Nordeste, em 1975, Hermilo Borba Filho foi inspirador a muita gente e, numa transcendência incrível, brota até hoje, mesmo que alguns nem saibam de sua influência.

Apesar de ter-se considerado mais romancista do que dramaturgo, ele, advogado de formação que não passou mais que 15 minutos num escritório, foi um homem do teatro na sua maior dimensão: começou como ator, mas também trabalhou como ponto, tradutor, adaptador, diretor, encenador, escritor, produtor, crítico, professor, um pensador inquieto, provocador sempre. Assim, estimulou estudantes, leitores, dramaturgos, artistas, técnicos das mais diferentes vertentes e ainda criou a estética do “Teatro do Nordeste”, baseada nos dramas e graças do seu povo. Ambíguo como todos nós, transitou por diferentes posicionamentos políticos, mas quando percebeu o autoritarismo e a repres-

são que o Brasil enfrentava com o golpe civil-militar de 1964, passou a criar espetáculos de ostensivo posicionamento crítico àquela situação. Grupo Gente Nossa, Grêmio Cênico Espinheirense, Teatro de Amadores de Pernambuco, Teatro Operário do Recife, Teatro do Estudante de Pernambuco, Teatro Popular do Nordeste, Teatro de Arena e Teatroneco, eis algumas das equipes recifenses com as quais conviveu e, como líder nato, impossível não o perceber em destaque.

Nas suas reflexões, se desde o final dos anos 1930 o jovem Hermilo já publicava artigos e críticas nos jornais pernambucanos, em setembro de 1947, aos 30 anos recém-completos, iniciou sua coluna teatral Fora de Cena no jornal *Folha da Manhã* (Vespertina), no qual permaneceu por mais de quatro anos, atento à renovação do teatro no país e sua possível modernização. Ao ser convidado a assumir o grupo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), formado por acadêmicos da Faculdade de Direito do Recife, com atuação de 1946 a 1952, favoreceu não só a montagem de peças estrangeiras de Sender, Tchekhov, Lorca, Ibsen, Sófocles, Shakespeare, mas também autores residentes em Pernambuco, além da edição de livros, concurso de dramaturgia – premiando e lançando Ariano Suassuna na área –, promoção de mesas-redondas com palestras e exposições de manifestações da cultura local e o sonho de dar teatro de graça ao povo, indo até onde ele estivesse, confraternizando-se e até recolhendo opiniões nos primeiros debates que aconteceram em Pernambuco após espetáculos.

No entanto, a centralização que fazia toda a carga recair sobre ele e a difícil situação econômica o empurraram a desistir. Mas Hermilo Borba Filho era

190. Jornalista pernambucano, ator, crítico, pesquisador teatral, mestre em história e, atualmente, doutorando em Artes Cênicas na Unirio.

incansável. Em 1950, pela editora da Casa do Estudante do Brasil, graças ao amigo Paschoal Carlos Magno – responsável por batizar de “Teatro do Nordeste” todo aquele movimento que se propagava do Recife, sendo incorporado e reelaborado por outros lugares da região –, ele publicou o livro *História do Teatro*, posteriormente rebatizado de *História do Espetáculo*, sua primeira contribuição expressiva no campo da teoria teatral, seguido de outras importantes pesquisas editadas, como *Espetáculos Populares do Nordeste* (1966) e *Apresentação do Bumba-Meu-Boi* (1967). Mesmo assim não parou de escrever peças, 23 ao total, que teatralizaram temáticas regionais sem deixar de se projetarem nacional e internacionalmente. O drama *João Sem Terra* é um exemplo. Contos, novelas e romances, com destaque à tetralogia *Um Cavaleiro da Segunda Decadência* (1966 a 1972), também foram escritos seus produzidos naquela máquina datilográfica.

Isso sem contar o período que morou em São Paulo e, além exercer o papel de crítico teatral e literário na imprensa, integrou a Comissão Estadual de Teatro e dirigiu companhias famosas como as de Cacilda Becker e de Nydia Lícia-Sérgio Cardoso. Nesta última, assinando a primeira versão para o palco de *O Casamento Suspeitoso*, do amigo Ariano Suassuna, recebeu o prêmio de revelação de diretor pela Associação Paulista de Críticos Teatrais. Voltando a morar no Recife, em 1958 ajudou a fundar o Curso de Teatro da Escola de Belas Artes, onde assumiu a disciplina História do Teatro. Mas é em 1960 que ele dá início à sua maior contribuição ao teatro do Nordeste, descrito por ele como uma revolução, ligado a manifestações tradicionais, autenticamente brasileiras, que não se descuidam da invenção e reinvenção popular, no sentido daquilo que resiste.

Com o lançamento do grupo/casa de espetáculos Teatro Popular do Nordeste (TPN), Hermilo, após anos de estudo sobre os espetáculos dramáticos po-

pulares nordestinos e na busca por uma cena não ilusionista, menos baseada em Bertolt Brecht e mais nos mestres de bumba, nos capitães de fandangos e nos velhos de pastoris, consegue concretizar a técnica dos espetáculos populares do Nordeste finalmente aproveitada pelo palco teatral, com o seu “espírito” disseminado por aspectos diversos, da dramaturgia à interpretação, dos elementos visuais à musicalidade, numa assinatura poética que, mesmo apoiada em obras universais, também garante visibilidade aos temas, tipos e causos atribuídos à região. Foi assim que com o seu pioneiro ideário, presente até hoje no nosso meio cênico, Hermilo Borba Filho não só deu ao Recife o título de “capital do Reino do Nordeste” – ainda que outros desdobramentos, variações e amplificações tenham sido engendrados a partir de então –, com também fez abrir e consolidar um lugar para o Nordeste popular na cena teatral nacional. E aquela vírgula se fez mesmo sinônimo do perene.

JOÃO DAS NEVES: um criador de cordões de ouro afro-indígenas-populares do teatro brasileiro.

Nascido no Rio de Janeiro, mas cidadão-artista de todo o Brasil, João das Neves – assim como Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Rangel, Cibele Forjaz, Fernando Peixoto, Maria Thais, Augusto Boal, Dulce Muniz, Lígia Veiga, Amir Haddad... – foi um artista brasileiro, absolutamente dedicado à linguagem teatral. Desde o início de sua carreira até sua morte, João buscou envolver-se com produções teatrais que coligiam as formas populares de cultura (em perspectiva progressista), o épico, o combativo e a luta por uma forma estética libertadora. Durante toda minha vida, tive a alegria e a felicidade de conhecer e trabalhar com muitos/as artistas que, de diferentes modos e em muitas situações, mantiveram

relações de trabalho com João das Neves. Desse modo, por parte das pessoas por mim conhecidas ou de outras, cujo contato não tenha sido tão estreitado, jamais conheci alguém que não tivesse um grande respeito por mais este mestre do teatro brasileiro.

De modo mais marcante, João das Neves, no início de sua trajetória pela militância cultural, por meio do teatro, foi presidente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes do Rio de Janeiro (CPC-UNE) e um dos fundadores, com Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar e outros/outras artistas do Grupo Opinião¹⁹¹.

Seguramente e de modo diferenciado àquele de conjunto de criadores e criadoras do teatro, João das Neves, que viveu muito mais que Vianinha, tinha a mesma inquietude e as mesmas necessidades militantes de unir – porque de fato eles não se separam – o estético e o político. Em determinado momento de sua trajetória, João foi para o Acre, criou um coletivo (o Grupo Poranga, que em tupi significa bonito) por lá, realizou alguns trabalhos com povos indígenas. A primeira peça escrita e dirigida por João das Neves a marcar a produção (de protesto) teatral brasileira foi o *Último Carro* (1964). Depois dessa primeira obra, outras – entre infantis e adultas – se seguiram.

Querendo ou não, gostando ou não, João das Neves, em razão de ser um homem de esquerda e de ter durante quase todo o tempo se relacionado com semelhantes a ele, caracteriza-se como um dos pioneiros quanto à prática de certas manifestações, dentre elas,

sem dúvida, a questão da negritude e ancestralidades africanas levou o criador a organizar algumas de suas obras a partir desta determinação. Desde *A Santinha e os Congadeiros*, cujo título guarda alusão à forma dos autos (que, dirigida por João das Neves, além de levar à cena congadeiros, teria partido de um mito fundador das Irmandades do Rosário do Congado mineiro), passando por obras como *Besouro*, *Cordão de Ouro*; *Galanga Chico Rei* e *Madame Satã*, que manifestavam de modo contundente as “admoestações” do terrorismo de Estado contra a gente preta, suas crenças e religiosidades, costumes e mentalidades foram esteticamente levados aos palcos para jogar – parafraseando verso de *Vaca Profana*, de Caetano Veloso –, espargir, contundentemente “[...] o leite mal na cara dos caretas”.

Impressionante a obra e vida desse carioca que parecia um mineiro: mais para o quieto, matuto, observador, reservado, que fazia/criava sem alardes... Diferentemente de outros/outras artistas brasileiros/ras, não tinha necessidade e não gostava de se mostrar. Era um criador do fazer e do fazer militante, sobretudo. Reservado, sinto, como Mário de Andrade e, muito provavelmente, ao adotar algumas de suas indicações quanto ao conhecimento do Brasil, João das Neves morou em diversos estados e, dessas errâncias, o criador trazia e inseria em suas criações os processos vivenciais. Sinto que todos os coletivos voltando às questões de ancestralidade indígena, e que adotam alguns mitos das culturas indígenas (cujo exemplo pode ser encontrado em: *Yuraiá - O Rio do Nosso Corpo*), transitam com o

191. Importante coletivo teatral localizado no Rio de Janeiro, cuja primeira montagem, em 1964, com direção de Augusto Boal, foi o *Show Opinião*, espécie de espetáculo-manifesto, que se estruturou a partir da musicalidade e de expedientes de narrativas de protesto, com participação de Zé Ketí, João do Vale, Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia). Sem dúvida, em termos brasileiros, tomando alguns expedientes de algumas vanguardas históricas e o teatro de agitação e propaganda, a montagem influenciou, entre tantas outras, a antológica série dos “Arena Conta/Canta”, surgidas pouco tempo depois no Teatro de Arena de São Paulo (*Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*), além de *Arena Canta Bahia*, na capital baiana.

épico em uma perspectiva retomada do popular (como processo de aterramento comunitário, coligindo costumes/mentalidades/tradições ancestrais) e muito devem ao trabalho pioneiro de mais este grande mestre do teatro brasileiro.

LOURDES RAMALHO: uma autora e cordelista nordestina com mais de 200/300... anos de história e de tradição.

[...] fui atriz até me casar, até [19]48, por aí assim. Meu marido não aceitou. Aceitou que eu continuasse a escrever, mas atuar nos palcos não. Aí tive que me submeter. Mas entre escrever e atuar, gosto mais de escrever, criar os personagens. Sempre escrevi poesia, teatro e cordel. Tanto que tenho muitos textos em cordel. Sou neta e bisneta e trineta de cordelistas, isso junto com tios e primos. Era uma família que vivia assim, escrevendo e montando peças, no Seridó do Rio Grande do Norte. No cordel, sempre me sinto muito à vontade, porque tenho cordel no sangue. Continuo escrevendo cordel. E cordel para teatro, pelo que vejo, só eu até hoje escrevi. Fora o pessoal, os meus parentes de Espanha e Portugal e que escreviam, só eu. Eu vou lhe explicar porque: o cordel aqui é narração, o cordelista narra o fato. E o meu cordel é ação, o fato acontece. Por isso pode ser posto nos palcos. Não precisa adaptar não, a história tá acontecendo, as falas tão saindo da boca das personagens. Já é o cordel para teatro.

Lourdes Ramalho (em entrevista¹⁹²).

Maria de Lourdes Nunes Ramalho, em todos os aspectos identificadores de reconhecimento, foi uma mulher e artista do Nordeste. Nascida em Jardim do Seridó (RN), viveu um tempo no Recife, mudando-se depois para a Paraíba, mas, com 38 anos “acomoda-se”, em definitivo, em Campina Grande/PB, onde vive até seu falecimento, em 2019. Entretanto, em razão de seu casamento, viajou bastante para acompanhar o marido. Em uma dessas viagens (de 1964 a 1966), viveu no Rio de Janeiro e chegou a assistir aulas n’O Tablado. Em toda a sua vida e em suas viagens, Lourdes Ramalho levava consigo os deleites ouvidos e vividos com o bisavô, que fora violeiro e repentista e aqueles de sua mãe, que fora professora e dramaturga. Segundo as fontes documentais, aos 10/12 anos a pequena Lourdes já escrevia textos teatrais, sendo sua plateia a família e os amigos.

Lourdes Ramalho é uma artista bastante respeitada e admirada em determinados grupos, mas infelizmente, e mesmo no Nordeste, não é tão respeitada como mereceria. A criação de Lourdes pode ser encontrada em poesia, na área cultural e tem uma produção absolutamente extensa e significativa, principalmente com relação à linguagem teatral, em que chegou a atuar um tempo como atriz. Seu reconhecimento como autora (e que pensava as palavras como navalhas para louvar sua cultura, raízes ancestrais e gentes e, também, para criticar todo tipo de abuso), iniciou-se, de modo mais público, ainda estudante. Desse modo, assim aparece em uma das fontes consultadas:

Quando tinha 15 anos, estudando em um colégio interno no Recife, escreveu uma comédia que retratava a falta de professores qualificados, a má qualida-

192. Documento apresentado em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/lourdes-ramalho/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

de da alimentação e as formas abusivas de educação. Apresentada por ela mesma na festa de encerramento do ano letivo, causou discussões entre pais e professores e com isso a expulsão da menina¹⁹³.

A partir de determinado momento de sua vida, tendo em vista que a produção cordelística sempre a acompanhou, como a qualquer outro nordestino e nordestina (avisada ou desavisadamente), Lourdes Ramalho passa a estudar e a dedicar-se à dramaturgia de cordel, destacando-se, portanto, como respeitada cordelista. Infelizmente, assim como Altimar Pimentel, por exemplo, é difícil encontrar materiais sobre a autora. Nas poucas fontes à disposição, há uma repetição permanente das mesmas informações. Então, em razão de o acesso às fontes documentais estar mais difícil (decorrência do processo pandêmico de 2019/2020/2021...), é importante destacar que o universo feminino se caracteriza em um dos temas priorizados pela autora. Neste protagonismo – mesmo em chave de comicidade popular – as questões do feminino, tendo em vista os processos de tentativa de submissão desta às ordens geocêntricas, patriarcais e heteronormativas, aparecem por meio de tons de denúncia, quase sempre apresentando expedientes de astúcia destas sobre todos os seus algozes históricos.

Além de obras para o universo infantojuvenil, a autora era uma estudiosa de Federico Garcia Lorca. Decorrente de um conjunto de influências e de potencialidades pessoais, Lourdes tem publicação de sua obra poética e é respeitadíssima por quem entende por um denso e complexo processo de pesquisa que resultou no livro *Raízes Ibéricas, Mouras e Judaicas do Nordeste*.

Entre suas obras teatrais, carregadas de um inegável espírito de jocosidade e verve popular, características das tradições nordestinas, podem ser destacadas: *Fogo-Fátuo* (1974); *As Velhas* (primeira montagem em 1975); *A Feira* (1976); *Os Mal-Amados* (1976); *A Eleição* (1978); *Guiomar, sem Rir sem Chorar* (1987?); *Uma Mulher Dama* (1979?); *Romance do Conquistador* (1992); *Charivari* (1999); *Guiomar, Filha da Mãe* (2004); *Anáguas* (2012); *Presépio Mambembe* (2006); *Frei Molambo* (2009?).

LUÍS ALBERTO DE ABREU: um mestre-dramaturgo daqui, dali, d'alhures... na condição de um ourives com a combinação das palavras.

Abreu, como é chamado pela totalidade de pessoas, é filho de uma família mineira que se mudou para São Bernardo do Campo (inserido no chamado grande ABCD paulista/SP), em 1947. Possivelmente, em razão de a família ser muito religiosa e numerosa (Luís foi o décimo filho), consta nas fontes documentais que, por quatro anos, o dramaturgo e comediógrafo chegou a ficar internado em um seminário religioso. Como se sabe, os processos de clausura tendem – no concernente àquilo que se pode considerar positivo, em razão de os contatos com o mundo exterior serem menores – a ampliar e potencializar as capacidades imaginativas. Independentemente de tal especulação, o fato é que o autor, professor-mestre, roteirista de cinema e televisão, é criador de uma obra excepcional, cujo espectro formal abriga, sobretudo, as estruturas e expedientes do épico e os conteúdos abrigam temáticas atentas a territorialidades nacionais, por meio de tratamentos compo-

193. Informação colhida em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/lourdes-ramalho/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

cionais que abrigam as sofisticadas formas populares de cultura.

Suas primeiras experimentações com a linguagem teatral ocorreram durante o Ensino Médio. Algumas das parcerias desenvolvidas naquele momento específico seguirão ao longo de sua vida, sobretudo Ednaldo Freire. A profissionalização de Luís (que quase todos chamam de Abreu), iniciou-se em fins da década de 1970, ao aproximar-se do Grupo Mambembe, dirigido por Carlos Alberto Soffredini. Na ocasião, Soffredini dirigia a obra *A Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, de Antônio José da Silva (apelidado de O Judeu¹⁹⁴). A partir daí, escreve *Foi Bom, Meu Bem?* (1979), obra pautada, formalmente, em expedientes do teatro épico, apresentando algumas situações ligadas a questões relacionais e à sexualidade. A partir desta obra, Luís Alberto de Abreu iniciará um intenso processo de criação de obras antológicas e excepcionais. A primeira de suas criações (que arrebanhou todos os prêmios do teatro paulistano) foi a antológica *Bella Ciao* (1983), apresentada pelo Studio Arte Viva de Teatro¹⁹⁵.

Em suas entrevistas e declarações, e sempre que indagado, o autor comenta sobre as suas influências mais próximas: Ariano Suassuna, Câmara Cascudo, Guima-

rães Rosa, Mikhail Bakhtin... no concernente aos processos de criação, o autor tem trabalhado, fundamentalmente, a partir de procedimentos colaborativos.

O reconhecimento da crítica e do público levou o criador a “dividir” sua produção dramaturgica em duas linhas distintas e bem demarcadas (mas não únicas), com algumas proximidades formais. Obras épicas, a partir de temas mais histórico-culturais (*A Guerra Santa; Borandá: Auto do Migrante; Cala Boca já Morreu; Memória das Coisas; Lima Barreto ao Terceiro Dia; O Rei do Riso; Xica da Silva...*) e a comicidade mais acentuada a partir do projeto Comédia Popular Brasileira, desenvolvido em parceria com Ednaldo Freire (*Burundanga, a Revolta do Baixo Ventre; O Anel de Mangalão; O Parturião; Till Eulenspiegel...*). Como uma das características fundantes do épico pressupõe o trânsito com proposições estilísticas diversas, sua significativa e importantíssima obra dramaturgica divide-se tantos em obras individuais como em tratamentos diversos em uma única obra. Dentre tais obras, além das anteriormente citadas, constam: *Auto da Paixão da Alegria; Círculo de Cristal; Mastecelê; Nonoberto Nonemorto; O Livro de Jó, Como o Vento, Um Dia Ouvi a Lua...*¹⁹⁶.

Como mestre-orientador, sobretudo a partir de sua inserção e trabalho na Escola Livre de Teatro de

194. A história de Antônio José da Silva precisa ser conhecida, trata-se de um autor/comediógrafo nascido no Rio de Janeiro (em 1705) e que, com seis anos de idade segue com a mãe para Lisboa, acusada de práticas judaístas. A criança não retorna ao Brasil e se forma em Direito (Universidade de Coimbra), dedicando-se à escrita de textos teatrais. Por um conjunto arbitrários e perversos de motivos, com 34 anos de idade, em 1739, ele foi acusado de práticas judaístas e acaba sendo queimado vivo em um auto-de-fé. Jom Tob Azulay dirigiu o excelente filme (1995) sobre a vida do autor, que contou com Felipe Pinheiro e Dina Sfat, respectivamente o Judeu e sua mãe na obra. Infelizmente, ambos faleceram durante as filmagens. Trata-se de um filme escuro, denso, pesado, mas absolutamente belo e essencial.

195. Mais informações sobre o coletivo teatral podem ser buscadas nesta publicação por meio da consulta da narrativa sobre Calixto de Inhamuns, escrita por Gabriela Rabelo.

196. Parte significativa da obra do autor – em razão de sua produção ser muito extensa – pode ser encontrada em livro organizado por Adélia Nicolette: *Luís Alberto de Abreu: um Teatro de Pesquisa* (2011).

Santo André, uma série de reflexões sobre a práxis do teatro épico-narrativo (e não há redundância em tal junção), muito material foi divulgado em diversas publicações por aquela instituição, compreendendo aspectos temáticos e expedientes caracterizadores da mais antiga e contemporânea das formas teatrais.

MARIA ALICE VERGUEIRO: a maior das Damas Indignas do teatro paulistano.

Me sinto mais uma pioneira! [...] Não fui parar no teatro! Fui parar numa linha de frente da cultura. Naquelas causas impossíveis.

Maria Alice Vergueiro (*Programa Provocações* 302, 2006).

Fundamentalmente, uma atriz inquieta, ácida, inteligente, expressiva, espirituosa, instigante e em permanente estado de criação, numa perspectiva debochada, contracultural e, também, assumidamente marginal. Atriz de tirar o fôlego! Uma artista-referência! Tive a oportunidade e a alegria de vê-la em muitos espetáculos e nos mais inusitados espaços e situações. Do mesmo modo, sempre em estado de alegria, entrevistei-a algumas vezes. Da primeira à última obra assistida, sempre tive a sensação de partilhar momentos de criação em estado próximo àqui-

lo que poderia designar plenitude. Podia-se perceber em Maria Alice Vergueiro a felicidade do estar em cena, do reinventar-se em processo partilhado. Realmente, não sei com quantas pessoas aconteceu, mas em sua última obra *Why the Horse?*, em determinado momento (na temporada apresentada no Sesc Santana) – e diante de todos e todas – Maria Alice me chamou, em determinado momento da obra, para dançar com ela! Foi um momento indescritível! “Dançar” com a atriz, em uma fração de segundos!!! Pois é, a atriz que (literalmente) não morreu no palco, em razão da pandemia de 2020, viveu sua morte, inúmeras vezes, em seu último – e belamente perturbante – trabalho chamado *Why the Horse?*¹⁹⁷

Batizada Maria Alice Monteiro de Campos Vergueiro e filha de uma família tradicional (e dita quatrocentona¹⁹⁸), provavelmente sua trajetória para o teatro (além, evidentemente, de uma verdadeira e legítima vocação) pode ter sido estimulada pela influência do tio Carlos Vergueiro, que durante determinado tempo atuou no Teatro Brasileiro de Comédia. Nesse particular, e de acordo com algumas fontes documentais, a estreia de Maria Alice ocorreu em 1962, no Teatro de Arena (de São Paulo), no espetáculo *A Mandrágora*, dirigido por Augusto Boal. A partir daquele momento, e durante toda a vida, sempre como atriz (com rápidas incursões pela direção), Maria Alice foi professora (no

197. Não li nada sobre, não conversei com ninguém sobre o título, mas, por mais absurdo que possa parecer (e sobretudo pelo impacto causado), quando li sobre o nome atribuído à nova montagem me transporte para o filme dirigido por Sydney Pollack *A Noite dos Desesperados* (1969), adaptado da obra de Horace Mc Coy *They Shoot Horses, don't They?* Do filme, mais do que a menção ao cavalo, a metáfora para vencer e permanecer vivo é forte! Cavalo designa o nome do corpo humano que transvive, em ritos tradicionais afro-descendentes as entidades e orixás. Um cavalo representa na nossa cultura um exemplo de beleza, força e elegância... Especulações...

198. Em tese e para encurtar a história, o nome, também usado de modo pejorativo, corresponde às famílias fidalgas que vieram entre os primeiros colonizadores da terra chamada Brasil. Em dramaturgia, possivelmente, o mais significativo autor a radiografar a saga dessa linhagem de gente: de sua glória e decadência, foi o excepcional e intenso Jorge Andrade. Sua obra publicada pela Editora Perspectiva, chamada *Marta, a Árvore* e o *Relógio* (1970), colige, em dez textos, o processo vivido pela “gente quatrocentona”, e se caracteriza leitura fundamental para quem pratica e se dedica à linguagem teatral.

Colégio de Aplicação e no Departamento de Teatro de ECA-USP) e dirigiu espetáculos.

Em tese, em decorrência de ter um comportamento pessoal inquieto e irreverente, a atriz participou de várias ações e espetáculos de vanguarda. Nesse particular, fundou com Luiz Roberto Galizia e Cacá Rosset o Teatro do Ornitorrinco, cujas primeiras obras ligavam-se ao “legado” prático de Bertolt Brecht. Desde sua primeira criação e durante toda a vida, também conhecida como “dama indigna do teatro” ou “dama do *underground* paulistano”, e a partir de certas determinações, a atriz não conseguiu, em nenhum momento de sua carreira, ser capturada pelo teatro comercial ou por obras ditas “fáceis”! De todos os autores/autoras – antes de uma perspectiva mais colaborativa, como aquela desenvolvida mais recentemente (antes de seu falecimento) –, Bertolt Brecht (misturado a outros/outras “malditos/as”) parece ter servido de “régua e compasso” para suas criações. Entretanto, não Bertolt Brecht mais tomado ao pé da letra, mas aquela solicitação que o teatrólogo alemão indicava, que fosse “traído” tendo em vista seu teatro transitar com a dialética. Pensando um pouco nessa indicação, acredito que Maria Alice tomou as “lições” brechtianas revisitando-as a partir de proposições mais irreverentemente vanguardistas.

Entre seus espetáculos mais “imponderáveis” talvez pudessem ser destacados: substituiu Etty Fraser em *O Rei da Vela*; a criação coletiva *Gracias, Señor* (1972) e *Galileu Galilei* (1975), direções de José Celso Martinez Corrêa; *Os mais Fortes* (1977); *A Ópera do Malandro* (1978); *O Percevejo* (1981); *O Belo Indiferente* (1983); *O Gosto da Própria Carne* (1985); *O Lírio do Inferno* (1982 e 1985);

Katastrofé (1986); *A Velha Dama Indigna* (1988); *E Ponha o Tédio no Ó* e *O Doente Imaginário* (1989); *Sonho de Uma Noite de Verão* (1991); *Mãe Coragem e Seus Filhos* (2002). Com a saúde bastante debilitada, e depois da ousadia de *As Três Velhas* (2008), de Jodorowsky, que dirigiu e atuou; Maria dirige e atua no espetáculo *Why the Horse?* (2016-2017) em que apresentou cenas (possíveis) de sua própria morte.

MOVIMENTO DE CENOPOESIA: Movimento Escambo do Nordeste – os territórios onde a cenopoesia medra.

Segundo alguns materiais à disposição, a cenopoesia, na condição de prática de representação popular, caracteriza-se em proposta artística desenvolvida por meio de hibridismos distintos, no caso aqui em evidência, sobretudo teatro e poesia. Portanto, tomando aspectos da linguagem teatral, a manifestação cenopoiética, tendo em vista a impossibilidade de acesso a informações básicas, em determinados momentos pode, também, ser utilizada, tanto pela educação como pelo movimento de saúde (em perspectiva popular). Segundo a pesquisadora Josy (Maria Josivânia) Dantas¹⁹⁹, a aludida prática artística começou a ser, de algum modo, sistematizada (e recebeu este nome) no Rio de Janeiro, no início dos anos 1980, decorrente de lutas sociais e manifestações públicas pela democratização do país e pelos direitos civis. Em tal processo inicial, Ray Lima (artista e educador popular da Paraíba) foi um dos irradiadores daquele tipo de prática, que já existia, mas com nomes diferenciados. Josy Dantas localiza os expedientes caracterizadores da cenopoesia

199. As reflexões da pesquisadora, decorrentes de sua dissertação de mestrado: *Cenopoesia, a Arte em Todo Ser: das Especificidades Artísticas às Intersecções com a Educação Popular* (2015) constam da tese de doutorado de Alexandre Falcão.

nas práticas desenvolvidas tanto nos movimentos de poesia como no teatro amador e poesia da Zona Norte do Rio de Janeiro, onde o artista paraibano vivia à época. De modo mais “oficial”, passou a ser mais conhecida por meio da criação do Movimento Escambo (1991), em Janduís, no semiárido potiguar. Alexandre Falcão de Araújo, em sua tese de doutoramento: *Teatro de Rua e Universidade: Imbricamentos entre o Popular e o Político no Ensino Superior Público de Teatro no Brasil* (2012) afirma, à página 289:

A partir da expansão e do enraizamento do Movimento Escambo pelo território nordestino, agregando poetas, palhaços e palhaças, grupos de teatro de rua, de capoeira entre várias outras manifestações populares, a cenopoesia difunde-se e agrega ainda mais linguagens artísticas e expressões culturais à sua forma híbrida, aberta e dialógica.

Trata-se, portanto, de uma composição entre poesia e teatro, com temas significativos para a população/comunidade onde a obra (com diversos níveis de porosidade) venha a se apresentar. Em tese, portanto, a cenopoesia desenvolve-se por meio de *performances* carregadas de teatralidade, coligindo lirismo e dramaticidade populares. Estruturada a partir de diferentes expedientes e contando, como já explicitado, com partitura mais e menos porosa, a proposta caracteriza-se na busca pela sedução das pessoas que se colocam em roda (a mais antiga e histórica forma para colocar-se em relação à obra representacional) para participar de assuntos que lhes digam respeito ou que interessem. Em tese, a cenopoesia tem se desenvolvido pela parceria de Ray Lima e Júnio Santos (de Natal), que criam condições facilitadoras da participação nas obras que podem ser desenvolvidas nos mais diversos tipos de espaços.

No sentido de a prática poder ser desenvolvida a partir de um conjunto de significações estético-ético-participativas, encontra-se na tese de Alexandre Falcão de Araújo que a dupla de cenopoetas (Lima e Santos), no sentido de viabilizar a prática – que pode ser feita por palhaços e palhaças, por indivíduos ou grupos (de diversas modalidades e expressões) desenvolveu os procedimentos: Roteiros Cenopoéticos, Intervenção Cenopoética, Desafio de Repente, Vivência Cenopoética, Corredor Cenopoético de Cuidados e Cortejos Cenopoéticos. Nesta mesma seara, a cenopoesia, que se caracteriza em prática de escambo, ainda com Alexandre Falcão de Araújo, apresenta à página 290 de sua tese:

A partir da síntese da análise de Josy Dantas (2015) acerca das práticas cenopoéticas, é possível relacionarmos tais ações cênicas com um contexto mais amplo e antigo de práticas de distintas culturas populares, do teatro de rua brasileiro dos anos 1960 e 1970, ou ainda dos *meetings* e *happenings* da vanguarda artística de início do século XX. Mesmo que nem sempre enunciadas, tais práticas evidentemente estão entrelaçadas ao universo da cenopoesia, ainda que esta tenha suas feições particulares, dado o solo e o contexto em que floresceu.

As práticas culturais milenares, mesmo com outros nomes, nem sempre são acolhidas e documentadas, mas a cenopoesia, ao reestruturar tantas das tradições populares, tem servido a uma renovação de um conjunto de experimentos poéticos populares. Alguns grupos de teatro da atualidade, inseridos no sujeito histórico teatro de grupo, em suas proposições poético-teatralistas, como a Companhia de Tijolo, por exemplo, reelaboram muitos dos encantamentos das práticas

populares, cujo resultado, mesmo a partir de partituras fechadas, são significativamente cenopoéticas.

ODUVALDO VIANNA FILHO: o tamanho e as tantas grandezas de um criador-criatura incomensurável.

[...] não vamos agredir
 agredir não é fácil, mas transfere responsabilidades
 viemos aqui cumprir a nossa missão
 a de artistas
 não a de juízes de nosso tempo
 a de investigadores
 a de descobridores
 ligar a natureza humana à natureza histórica
 não estamos atrás de novidades
 estamos atrás de descobertas
 não somos profissionais do espanto
 para achar a água é preciso descer terra adentro
 encharcar-se no lodo
 mas há os que preferem olhar os céus
 esperar pelas chuvas

Oduvaldo Vianna Filho (*Somos Profissionais*).

Dona Deocélia Vianna – casada com Oduvaldo Vianna e mãe de Oduvaldo Vianna Filho (conhecido e chamado, também, Vianinha) – escreveu o livro de memórias *Companheiros de Viagem* (1984). Na obra, Deocélia apresenta uma narrativa que colige aspectos de sua vida, de sua vida com Oduvaldo Vianna e – de uma maneira surpreendentemente bela – sua vida com o filho. Trata-se do olhar de uma mãe, é verdade, mas de uma mãe bastante propensa à dimensão e à percepção críticas. Sempre gostei de biografias, mas caracterizam-se em referências para mim a de Deocélia Vianna e a de Luiz André do Prado, *Cacilda Bec-*

ker: Fúria Santa (2002). A biografia de Deocélia tem aspectos e estrutura de uma crônica-documental e a de Luiz André é mais clássica, mas são obras entusiasmantes.

Oduvaldo Vianna era um radialista e dramaturgo que, em determinado momento da vida, gozava de reconhecimento pelo conjunto de obras e de trabalhos. Homem de esquerda, viu o filho, em diversos aspectos, seguir os passos dos pais e radicalizá-los todos. Desde bem jovem, Vianinha filiou-se ao Partido Comunista, e foi – na mais intensa acepção da palavra – um homem de partido. Quanto ao Partido, mesmo com interpretação absolutamente equivocada da realidade brasileira em determinados momentos e de ter feito conchavos com Getúlio Vargas, por exemplo (coisa bem grave), Vianinha, em razão de ter vivido pouco (faleceu com 38 anos de idade), seguiu todas as determinações exaradas pelo Partido, sem ter tido tempo de vida para criticar e romper com as orientações dali advindas. Tendo em vista seu permanente e obsessivo processo de luta e militância, é seguro que tal rompimento poderia ocorrer. Nesse sentido, a última de suas obras escritas, a magistral *Rasga Coração* (1971/1974), apresenta a trajetória de Manguari Pistolão, militante do Partido Comunista Brasileiro. A personagem, filho de um integralista e pai de um *hippie*, mesmo se caracterizando em uma espécie de herói do cotidiano, foi criada por Vianinha apontando infindas contradições.

Do ponto de vista teatral, Vianinha iniciou-se na linguagem e na militância por meio do grupo chamado Teatro Paulista dos Estudantes (TPE). Em tese, a proposta de criação daquele coletivo, cujo padrinho (e há uma ata lavrada com a criação do coletivo e todos os nomes que dele fizeram parte) foi o teatrólogo italiano Ruggero Jacobbi, cuja contribuição quanto ao pensamento crítico e de esquerda e à linguagem

teatral no país foi absolutamente determinante, significativa e essencial²⁰⁰.

Em dois dos programas, sobre o Teatro de Arena, apresentados no já mencionado *Aventura do Teatro Paulista*, Vianinha tem um grande destaque por parte de seu idealizador (Julio Lerner). Algumas pessoas comentam sobre ele e suas criações, Cecília Thompson, em seu relato, afirma que Vianinha fora um sujeito totalmente voltado ao trabalho, que fumava demais e quase nunca comia... Artista de perfil obstinado, militante, Vianinha parece ter colocado sua vida no teatro²⁰¹ ou o teatro à frente de seus interesses e motivações pessoais. Criador inquieto, ator intenso, sujeito provocador, figura radical... Depois do sucesso e reconhecimento de *Eles não Usam Black-tie* (1958); das praxís dos Seminários de Dramaturgia do Arena e da montagem de todos os textos ou ali discutidos... a confortabilidade de um teatro fechado deixava Vianinha inquieto. Desse modo, e depois de um “racha” interno, condenando aquela situação confortável, em 1961, Vianinha e outros artistas partiram para o Rio de Janeiro, e inseriram-se nos Centros Populares de Cul-

tura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE). No CPC, o texto *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960-1961), de Vianinha, teve direção de Chico de Assis. A obra, dentre outros aspectos, discutia o conceito e a prática da mais-valia, a partir de proposições marxistas.

Em 1964, logo depois do golpe civil-militar, o CPC foi condenado e colocado na ilegalidade, para que as praxís não morressem, e depois de algum tempo, no sentido de a resistência continuar, foi criado o Grupo Opinião, congregando número significativo de artistas. Com relação às obras escritas, além de diversos autos (ou obras) para serem apresentados nas manifestações do CPC, podem ser destacados: *Chapetuba Futebol Clube* (1958/59); *Bilbao via Copacabana* (1958/59); *Brasil, Versão Brasileira* (1962); *Os Azeredos Mais os Benévices* (1962); *Quatro Quadras de Terra* (1963); *Moço em Estado de Sítio* (1965); *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* (1965); *Mão na Luva* (1966); *Papa Highirte* (1968)²⁰²; *Dura Lex Sed Lex, no Cabelo Só Gummex* (1967); *A Longa Noite de Cristal* (1970)²⁰³; *Corpo a Corpo* (1971); *Nossa Vida em Família* (1972); *Allegro*

200. Lançada em 1980, vale a pena acompanhar a última entrevista do grande mestre a Julio Lerner (ocorrida em Roma, na Itália), inserida na primorosa série *Aventura do Teatro Paulista*.

201. Muito semelhante à cena que Milos Forman apresenta em seu *Amadeus*, quando em seu leito de morte Mozart cria mais uma empolgante obra *Réquiem em Ré Menor* (K.626); No filme em destaque, Salieri, que teria provocado aquela situação, coloca a obra em pentagrama a partir da criação “cantada” por Mozart. Vianinha, depois de escrever a primeira parte de *Rasga Coração* (em 1971), e sem forças para escrever – submetido a tratamento quimioterápico demolidor (em 1974) –, na UTI em hospital do Rio de Janeiro, dita a segunda parte à mãe que a transcreve. No já citado *Os Companheiros de Viagem*, a autora, a partir da página 213, relata a ação, procedimento.

202. O texto venceu um concurso nacional de dramaturgia, mas tendo em vista o fechamento cada vez mais contundente e cruel da vida pela ditadura civil-militar brasileira, o prêmio não foi concedido e a obra foi censurada e proibida de ser apresentada em todo o território nacional.

203. A montagem, dirigida por Celso Nunes, foi apresentada no Theatro São Pedro, em um momento de aceleração do “terrorismo de Estado” no Brasil: Emílio Garrastazu Médici era o general da vez; e em sua gestão os processos de perseguição, prisão e tortura foram ao paroxismo. No programa *Persona em Foco*, Jandira Martini, que participou do espetáculo como atriz, relata que durante as apresentações havia muito medo em levar a obra à cena. Em razão do clima de terror em que o país estava mergulhado e das ameaças ao conjunto, muitas vezes, era atemorizante ir ao teatro, apresentar a obra e voltar para casa... Pois é, necessário se faz

Desbundatio (ou *Desbunde*) (1973)²⁰⁴; *Rasga Coração* (1971-1974).

Discordando da voz corrente ou opinião consagrada, Nelson Rodrigues para mim não é o maior autor do teatro brasileiro. Aliás, com relação a mais essa coisa do liberalismo (ser o maior, o mais importante...), seria fundamental perguntar, por exemplo, se o/a apologista quanto “ao maior” dramaturgo brasileiro teria lido as obras de Vianinha, Plínio Marcos, Ariano Suassuna, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Luís Alberto de Abreu... Enfim, esse é mais um capítulo avassalador, com a profundidade de um pires de café, que, quem sabe, qualquer dia possa ser revisitado.

Por último, muitos e importantes estudos de Oduvaldo Vianna Filho têm sido desenvolvidos, dentre eles todos, as reflexões de Maria Sílvia Betti e Rosângela Patriota têm de ser consultadas e servir como baliza significativa para se ter ideia da importância desse grande homem do teatro que é Vianinha.

OFICINA TEAT(R)O UZYNA UZONA E UM MAGO CHAMADO JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA: os caminhos das giras espetaculares em obras ancestrais e ritualísticas na contemporaneidade.

O Teatro Oficina, fundado em 1958, é a mais importante e sólida instituição teatral do país. Instituição sim,

porque não se permite jamais estar longe das atividades não apenas culturais, mas também essenciais ao bom funcionamento do espírito coletivo da cidade, assim, portanto, institui há mais de 60 anos a nossa fraternidade brasileira e a nossa dionisiaca utopia tropical.

O Teatro Oficina Uzyrna Uzona deixa há mais de seis décadas a impressão de que quando deixarmos de sonhar juntos, bastará irmos ao Oficina para termos renovado o sentimento de tribo e esperança, como se pudéssemos consultar “pajés urbanos e cênicos” em seu Terreiro Eletronyko projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi.

Márcio Tito (O Teatro Oficina Digital – Documento Paranoia, in: *Deusateu*).

Seres humanos têm uma capacidade exemplar a transformar em verdade as tantas inverdades da vida e vice-versa. Seja como for, ainda que possa haver um conjunto de narrativas de origem, com detalhes diferenciados, parece consensual o fato de um novo grupo de teatro ter sido fundado por estudantes descontentes e entediados com o curso de Direito, que eram talvez obrigados a frequentar. Isso teria ocorrido em 1958, no território compreendido pela Faculdade de Direito do Largo do São Francisco (USP). Os jovens que criaram o novo grupo, com experiências teatrais distintas, mas espectadores das obras apresentadas em vários espaços

não esquecer e lembrar às gerações que estão a vir que houve muitos desses momentos de terror no país. É preciso não esquecer, ainda, que os artistas e as artistas, que pensaram diferente (diria mais genericamente de modo democrático e mais fraternal) também correram perigo de vida! Muitos e muitas foram presas/presos e torturadas/torturados... Outras, como Heleny Guariba, após tortura, não teve seu corpo encontrado.

204. Assisti à montagem paulista, dirigida por José Renato, contando com a participação da atriz-comediante Nair Bello, que, na ocasião, havia perdido um pouco antes um de seus filhos em um acidente de moto. Quase impossível justificar as lágrimas de choro tanto pela hilaridade, sem fim, da obra, como pela luta daquela mulher-atriz-mãe que, exemplarmente, tirava forças de si para que sua personagem existisse. Impressionante e inesquecível!! Com e sem metáforas: magias inenarráveis do teatro.

na cidade de São Paulo, sabiam que o coletivo de que participariam não iria apresentar obras espetacularizadas assemelhadas àquelas montadas no Teatro Brasileiro de Comédias (TBC) e “filhotes” delas decorrentes; também não pretendiam montar obras politizadas²⁰⁵ como aquelas do Teatro de Arena e alguns de seus “filhotes”. Em tese, pelo que se lê, o nome Oficina, como espaço propício aos trabalhos artesanais, caracterizaria o pretendido, tanto do ponto de vista estético como aquele concernente ao modo de produção. Tratava-se, na perspectiva vislumbrada pelo novo coletivo, de criar e apresentar obras premidas por outras determinações cuja “essência” pressupunha uma proposição mais ligada à artefania com relação ao trabalho de interpretação. Naquele novo coletivo paulistano, atores e atrizes seriam e teriam destaque.

Apesar das intenções para criação do coletivo (e depois dos espetáculos de estreia: *A Ponte* e *Vento For-*

*te para Papagaio Subir*²⁰⁶), o repertório inicial do Oficina não se distinguia tanto daquele apresentado pelo TBC e pelo Arena (em sua primeira fase): *A Vida Impressa em Dólar* (1961), que depois de proibido pela censura, conseguiu fazer com que o público se interessasse e fosse assistir ao espetáculo; *Um Bonde Chama-do Desejo*, que convidou para assistir à estreia a atriz Viven Leigh (que fizera a personagem Blanche Dubois no cinema) e *Quatro Num Quarto*²⁰⁷, de Valentin Kataiev (ambas de 1962); *Os Pequenos Burgueses* (1963). Importante destacar que, no sentido de criar sua sede, e manterem-se de algum modo, o coletivo fez muito “teatro em domicílio”²⁰⁸. Mesmo a maioria vindo de famílias de classe média alta (alguns), ao oferecer seus trabalhos à gente endinheirada, os atores e atrizes tinham de entrar pelas entradas de serviço, animar – de alguma maneira – a festa e ir embora.

205. Bom lembrar que *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, tematizando sobretudo uma greve, estreou em 22 de fevereiro de 1958 e que os Seminários de Dramaturgia do Arena iniciaram-se em abril do mesmo ano. Nas “audiências públicas” dos Seminários, segundo o que se lê, os processos de radicalização foram intensos. Tratava-se, para os organizadores e organizadoras do Smda, de politizar as relações e cobrar atitudes concretas de quem pretendia escrever obras teatrais que trouxessem aspectos do Brasil.

206. *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles com direção de Amir Haddad, e *Vento Forte para Papagaio Subir*, de José Celso Martinez Corrêa. Quando o Oficina se profissionaliza, o primeiro a se desligar do coletivo é Carlos Queiroz Telles, que conta sua história em *Tirando de Letra – um Manual de Sobrevivência na Selva da Comunicação* (s/d).

207. Para conseguir se manter economicamente, o texto – bastante comercial, de Valentin Kataev – foi sugerido por Eugênio Kusnet. Então, pelo sucesso obtido junto ao público, acabou por ser montado várias vezes. As bases populares da obra podem ser percebidas, sobretudo, por meio das fotografias das diferentes montagens. Com relação a Kusnet – talvez o primeiro pedagogo (de origem russa) a sistematizar e a ministrar, em São Paulo, um processo de experimentação do método de Stanislavski – atores e atrizes do Oficina tiveram a oportunidade de acessar e/ou aprofundar seus conhecimentos nas proposições do mestre russo.

208. A proposta não era original na ocasião, entretanto, isso não tinha o menor problema. Naquele caso tratava-se de um estratégia para arrecadar dinheiro. De certo modo, as trupes mambembes, que não tinham espaço fixo nem podiam permanecer nos lugares que quisessem, tinham de errar, permanentemente, os carroções caracterizavam-se em casas, meios de transporte e, tantas vezes, em palcos. O belo filme de Ettore Scola, *A Viagem do Capitão Tornado* (1990), apresenta tal situação. Algumas vezes, no filme de Scola, a trupe apresentava-se nos palácios da nobreza. Mais recentemente no Brasil, em 1992, o ator Raul de Orefino, apaixonado pelo trabalho da magistral atriz Irene Ravache, solicitou que ela o dirigisse nesse formato.

Com o golpe civil-militar, que mergulha o país em uma ditadura cruel, os processos de ameaça e perseguição²⁰⁹ fazem o coletivo buscar novas proposições estéticas. Uma primeira resposta ao golpe, e por sugestão da atriz Miriam Mehler, foi a montagem de *Andorra*, de Max Frisch, em razão de naquela obra se discutir a questão do chamado “bode expiatório”. Agregado ao incêndio do edifício teatral (em 1966), o coletivo aproxima-se de Oswald de Andrade, mistura-o a Sartre, Artaud, Living Theatre, o teatro épico brechtiano (e a junção de diversas matrizes estéticas), as ancestralidades africanas... surge o Tropicalismo. Dessa junção, Zé Celso dirige o antológico (e misturado, esteticamente) *O Rei da Vela* (1967), que, de diversos modos define os muitos espetáculos gira que surgirão daí. Por meio da obra oswaldiana, o clássico e os populares são coligidos, a farsa, os esquetes de teatro de revista, o deboche, o escatológico passam a constituir, de modo cabal (em doses maiores ou menores), tudo o que passa a vir depois disso. Mesmo em montagens de textos brechtianos, como *A Vida de Galileu* (cuja estreia ocorreu em 13 de dezembro de 1968 – dia em que o AI-5 entrou em vigor no país), o tom mais épico-dialético da obra, na passagem do carnaval em Veneza, chega ao Brasil tropicalista e absolutamente debochado.

Com os processos de perseguição e ameaças, perpetrados de diferentes formas (pelos algozes da ditadura, os/as moralistas de plantão, representantes de instituições religiosas etc.), o Oficina teve de fechar as portas: cada pessoa teve de seguir seu caminho²¹⁰. Depois de anos de deambulação e tentativas, no Brasil e no exterior, Zé Celso volta ao Brasil. Depois de

quase dez anos e algumas proposições de intervenção, estreou, em 29 de junho de 1979, no espaço-ícone (espécie de templo-profano em que se caracteriza o Teatro Oficina), o espetáculo *Ensaio Geral do Carnaval do Povo*. O espetáculo (ou o te-ato) decorrente da cena de o carnaval de *A Vida de Galileu* sofreu um processo de interdição de 180 dias, e voltou a se apresentar em janeiro de 1980. Os processos ritualísticos estavam definidos e, a partir daí, o Oficina não mais voltou atrás.

Nesse particular, dentre tantos outros mestres e mestras da vida (e também aqueles e aquelas da linguagem teatral), bom lembrar as sábias palavras de Adoniram Barbosa, para quem: “Para falar errado é preciso saber falar certo!”. As obras brasileiras do Oficina, montadas sempre em proposição híbrido-anthropofágica, misturando aspectos e linguagens aparentemente irreconciliáveis pelos paradigmas hegemônicos, demandam maestria: aspecto que José Celso Martinez Corrêa e os tantos coros de que ele participou e sempre estimulou, nos processos de criação, sabem fazer... Tais conquistas, que encantam pela beleza e não por processos de identificação emocional com as personagens, são, como já afirmaram (no bom e no mau sentido) para raros, por isso a permanente apropriação das formas e expedientes libertários de formas experimentais (amparadas no popular) que têm ajudado a permanência das amarras cartesianas do ilusionismo.

Penso/sinto que José Celso e seu mais fiel e maravilhoso escudeiro Marcelo Drummond, à frente de conjuntos de números significativos de criadores, têm um legado único e absolutamente significativo na produção teatral mundial. Após um incêndio ter consu-

209. Em decorrência de tantas ameaças recebidas por grupos de extrema direita, Fernando Peixoto, Renato Borghi e Zé Celso por algum tempo, logo depois do Golpe de 1964, refugiaram-se em fazenda da família de Célia Helena.

210. Felizmente, são muitas as fontes documentais que apresentam os caminhos dos/das principais representantes do coletivo.

mido o teatro, em 1966, o coletivo realiza a reconstrução e, depois de revisitações, finalmente, em 1993, foi inaugurado o novo e arrojadíssimo espaço (que, sem dúvida, adotava as proposições, ritualístico-vanguardistas do Oficina), a partir de um projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi: arquitetura híbrida com uma imensa parede de vidro; parte do teto retrátil; “palco-passarela”; imensa porta de entrada, que funcionava como um portal para o mundo exterior; mezaninos, com diferentes funções, nos quatro cantos da construção; uma cisalpina (árvore) maravilhosa; piso misto, composto de madeira, cimento e terra...

OIGALÊ, QUEM CHEGA!!! (OIGALÊ COOPERATIVA DE ARTISTAS TEATRAIS – PORTO ALEGRE/RS), por Renata Lemes (Universidade Federal do Ceará)²¹¹.

O bando da ponta do Brasil aporta na praça trazendo, numa mesma bagagem, deus e o diabo para essa terra de miséria. Era 1999 quando a trupe pampiana abriu caminho pelas ruas da cidade: Oigalê!! Gritava um espectador animado, diante daquela gente que tocava, cantava e dançava entre pernas de pau, castanholas, tambores e acordeons. O coletivo, naquela ocasião, foi formado por seis artistas, mas, com o passar dos tempos, novos atores e atrizes incorporaram-se a ele. De qualquer forma, permaneceram no Oigalê: Giancarlo Carlomagno, Hamilton Leite, Vera Parenza. Não demorou muito para a trupe, ainda anônima, começar a

ganhar as ruas e aventurar-se nos festivais e mostras de teatro pelo Brasil, e assim, conquistar o público com seu primeiro trabalho sob as influências das tradições gaúchas. Foi num churrasco que o batismo veio: Oigalê! Saudação gaúcha que denota alegria, admiração ou espanto e que manifesta o estreito vínculo entre a cultura dos pampas e a pesquisa artística do grupo. O primeiro trabalho, *Deus e o Diabo na Terra de Miséria* (1999), integra a trilogia pampiana junto a *Mboitatá* (2001) e o *Negrinho do Pastoreio* (2003), expressando, assim, o desejo inicial de investigar uma cultura pampiana para a rua. A partir daquela experiência com a rua o percurso do Oigalê – Cooperativa de Artistas Teatrais foi ganhando forma, em diálogo com as matrizes do teatro popular, encontrando no canto, na dança e no jogo com o espectador da rua uma de suas principais vertentes de atuação. O grupo desde o princípio denominou-se *Cooperativa de Artistas*, visto que a organização e produção desenvolviam-se de modo colaborativo, buscando horizontalizar e interseccionar as funções, trazendo desde aí uma intencionalidade em seu funcionamento que é tanto ética como política. Nesse sentido, o percurso do Oigalê insere-se num momento histórico, em que os procedimentos do fazer teatral – desde a criação à produção, envolvendo as relações de poder entre atrizes, atores, diretores, dramaturgia e público – vão sendo problematizados e rearranjados, numa perspectiva estético-política. De algum modo ligado a tais questões, Amir Haddad afirma:

211. Atriz, diretora, pesquisadora e docente do ensino superior em teatro-licenciatura (Universidade Federal do Ceará); Doutora em artes cênicas pela Unesp; mestre em artes cênicas pela Unicamp. Fundou em 2003 a Cia. do Miolo onde dirigiu os espetáculos *Relâmpio*, *Taiô* e *Em Caso de Emergência Quebre o Vidro*; e atuou nos espetáculos *O Doente Imaginário*, *Amores do Meio-fio*, *Casa de Tolerância* e *Luzeiros*. Em 2020 dirigiu o videoteatro *Fragmentos para Ressurgir* do Teatro Violetas e a radionovela *Antonietta* do mesmo coletivo. Atualmente, desenvolve atividades artístico-pedagógicas junto à Universidade, escolas públicas e coletivos artísticos feministas e ao teatro voltado para os espaços abertos.

Eu desmontei todas as couraças do outro teatro que eu tinha dentro de mim, e não tinha mais nenhum interesse em ser ator no palco italiano, dentro de um espetáculo tradicional. Ao mesmo tempo senti uma vontade muito grande de expandir minhas possibilidades criativas nos espaços abertos, num movimento, vamos dizer, “anti-exclusivista”, num movimento de absoluta liberdade, democrático, antifascista²¹².

Amir Haddad é um dos mestres que influenciaram a história do Oigalê, referência que o coletivo faz questão de destacar, já que carrega em sua prática artística o olhar sobre um teatro que se quer mais democrático e libertário. O Oigalê investe na pesquisa e continuidade, mantendo estudos permanentes de música e corpo e, também, no aprimoramento de técnicas específicas, a partir da pesquisa de cada espetáculo. Em 2001, o grupo estreia seu primeiro trabalho de sala: *Cara Queimada*, do dramaturgo alemão Marius von Mayenburg. Quatro anos depois veio o espetáculo para crianças *A Máquina do Tempo* (2005); em 2006 o grupo retorna ao teatro de rua para dar lugar a *Uma Aventura Farroupilha*, de Moacir Scliar com direção de Ramiro Silveira. A rua sempre foi o território predominante na trajetória do Oigalê, mas também se experimentaram por outros territórios. Em *Miséria Servidor de Dois Estancieiros* (2009), que teve adaptação e direção de Hamilton Leite, a trupe retoma a temática da miséria – que naquele espetáculo figura como uma personagem alegórica. Miséria, não tendo conseguido entrar nem no céu, nem no inferno, acaba mesmo é vagando pelas ruas de Porto Alegre. Um teatro de imagens e jogo marca a trajetória da Cooperativa de Artistas Oigalê, num passeio que vai do teatro de bone-

cos à palhaçaria, passando pelo épico, a farsa, o cortejo, as máscaras arquetípicas, o grotesco e os quiproquós.

Em 2012 o espetáculo *Era uma Vez...uma Fábula Assombrosa*, de Claudius Cecon adentrou as salas cênicas gaúchas, trazendo na mala a delicada poética do teatro de sombras. Já em *O Baile dos Anastácio* (2012), de Luís Alberto de Abreu, o grupo aposta no olho da rua, com uma divertida narrativa, cheia de quiproquós e personagens desenhadas pela força das tradições populares. E haja fôlego para acompanhar toda a produção deste coletivo de artistas, envolvidos constantemente na pesquisa de diferentes técnicas e estéticas e na elaboração de múltiplas poéticas que fazem consistir em seus sentidos de agrupamento, suas visões de mundo e construções de porvir. Em 2013 a Cooperativa de Artistas Oigalê realiza a última montagem do seu vasto repertório: *Circo de Horrores e Maravilhas*, com o texto de Fernando Kike Barbosa. O Oigalê mantém parte do seu repertório em circulação, trazendo, sempre que possível, a intensa presença das cores e sons de suas múltiplas personagens, uma rica galeria de mulheres e homens do povo, seres ambíguos e fantásticos que refletem as tantas e diferentes faces do nosso Brasil.

PLÍNIO MARCOS e a criação de uma dramaturgia protagonizada com personagens escondidas e apartadas da História.

O que fez/motivou, em um país absurdamente preconceituoso e classista como o nosso, por exemplo, que Dercy Gonçalves fizesse tanto sucesso e fosse reconhecida durante tantas décadas? O que fez com que algumas outras artistas tão talentosas fossem esquecidas?

212. Entrevista concedida ao jornal *SRzd* em 2013. Disponível em: <https://www.srzd.com/entretenimento/ator-sem-papel-entrevista-com-amir-haddad/>. Acesso em: 16 jan. 2024.

Ariano Suassuna, em uma antológica entrevista para as “Páginas Amarelas” da *Revista Veja*, e em várias de suas falas, já lembrava os modos como o império estadunidense deixou de enviar destroieres, submarinos, soldados... para, em seus lugares (que era infinitamente mais barato), substituí-los por Madona, Michael Jackson etc. Conflui para que tais fenômenos existam uma somatória de estratégias táticas, gentes e interesses: os imperialistas que se impõem, principalmente por meio de seus representantes regionais: imprensa, agora virtual e televisiva, sem descartar a fragilizada escrita (não pela qualidade de tantos e tantas criadoras/res); universo da publicidade e da propaganda, absolutamente “acanhadas” e a serviço de uma suposta (e inexistente) internacionalização; instituições culturais; a gente inocente, servil e útil (sempre se permitindo patrulhada) à serviço do capital, que é fundamentalmente coercitivo, patrulhador, excludente...

Pelos processos de pesquisa realizados, Plínio Marcos, o “saltimbanco do Macuco” (como se auto-denominava), trabalhou como jogador de futebol, camelô, funileiro, autor (de peças, contos, poesia), ator, jornalista, administrador de teatro, vendedor de livros e palhaço (atuou no Circo Pavilhão da Liberdade, em Santos, como o palhaço Frajola), palestrante: apresentou incontável número de aulas-espetáculos. Nascido em Santos, surpreende o fato de Plínio Marcos ter algumas de suas obras liberadas até a ditadura civil-militar e que aquelas de Nelson Rodrigues, no mesmo período, fossem proibidas. Em plena ditadura civil-militar brasileira, houve alguma reversão nos processos de impedimento e invertido, por exemplo, o papel e aceitação com relação aos dois autores.

Sua carreira, ainda no teatro amador santista, foi incentivada por Patrícia Galvão (a “eterna” Pagu), dessa forma, em 1958, fundamentado em uma história

real, Plínio escreveu sua primeira peça, *Barrela*, que ficou interdita nos arquivos da censura por mais de vinte anos. Evidentemente, sua criação de algum modo se modificou, mas a crueza narrativa: tanto na elocução (absolutamente telegráfica e tantas vezes lacônica, tartamudeante e crua), como com relação aos temas; o universo de personagens, que até ele não eram (re) conhecidas na linguagem teatral: “malandras” pelo contexto, pobres, grotescas, destemidas, violentas, olvidadas, periféricas, não alinhadas... Representantes “exemplares” de um naturalismo absolutamente cru e desprotegido de qualquer “blindarroupagem” heroica ou de camuflagem burguesa, cria um universo cuja existência foi povoada por uma cartografia e gentes côncavo-convexas... Sabemos todos e todas que tais personagens existem e que fazem parte de nosso contexto histórico, mas – reiterando todos os tipos de preconceito e exclusão de classe, sobretudo pelos defensores das estéticas e moral hegemônicas –, topar com elas em cena vai do choque à admiração. De feito absolutamente popular (incorporando aqui as questões de classe), a produção de Plínio Marcos é absolutamente exemplar e única até determinado momento na história do teatro brasileiro.

Autor de obras antológicas: de proposição formal absolutamente popular, como: *Jesus Homem* (1967, com o nome de *Dia Virá*, sendo a segunda versão de 1978), terminado o espetáculo, Plínio ocupava o espaço de encenação para conversar com o público; *Homens de Papel* (1968); *Navalha na Carne* (1969); *Dois Perdidos numa Noite Suja* (1970); *Jornada de um Imbecil Até o Entendimento* (1969, última das versões); *Abajur Lilás* (1969); *Oração para um Pé de Chinelo* (1969); *Noel Rosa, o Poeta da Vila e Seus Amores* (1977); *Querô, uma Reportagem Maldita* (1979); *Madame Blavatski* (1985); *O Balada de um Palhaço* (1986); *A Mancha*

Roxa (1988); *A Dança Final* (1993); *O Assassinato do Anão do Caralho Grande* (1995), entre outras²¹³.

Por último, o chamado sujeito histórico teatro de grupo²¹⁴, sobretudo da cidade de São Paulo – tendo em vista seus processos de horizontalização nas relações e nos de criação colaborativa –, tem na produção literária de Plínio Marcos, em suas diversas formas e manifestações, uma significativa e consistente referência. Buscando uma paráfrase de tal processo, evocando verso do maravilhoso poeta popular Paulo César Pinheiro em *Pesadelo*: “Quando um muro separa uma ponte une!”.

TEATRO DE ARENA: quando a junção de umas mais outras medram, em teatro, algo muito mais semelhante.

Em quase todos os comportamentos na vida, verifica-se que, na maioria das vezes, a irreverência aparece como retórica. Estudantes criticam professores e professoras, mas, ao ingressarem na profissão, quase sempre, agem reproduzindo os/as anteriormente alvos de suas justas – na maior parte das vezes – críticas; filhos e filhas criticam seu pais e mães, mas, se se encontram no mesmo papel, tendem a reproduzir seus alvos de crítica... Realmente, quando não se conhecem modelos e possibilidades diferenciadas de agir – e até determina-

do momento, porque as inseguranças e os desconhecimentos são reais – a reprodução caracteriza-se, mesmo na dúvida, em uma possibilidade mais concreta de uma suposta tranquilidade de caminhada.

Em arte, assim como em tantos outros modos comportamentais, tende-se a reproduzir os mestres e mestras, mesmo ao criticá-los e criticá-las em determinada trajetória conjunta. A Escola de Arte Dramática (EAD) foi fundada em 1948 por Alfredo Mesquita. Mesquita pertencia à família dona do jornal conservador *O Estado de S. Paulo* e, como aconteceu desde os tempos do Brasil Colônia, cumpriu parte de seus estudos na França. Por família, tradição, classe, formação pessoal, a partir de certo momento, é evidente, ligou-se e tomou como paradigma para se pensar no mundo e produzir artes, o conjunto de valores e a ideologia liberal, questões afeitas à burguesia. Especificamente, em artes, as formas hegemônicas, decorrentes do corolário burguês iniciaram-se historicamente, por decreto, em 1851, na França, com a criação da *École du Bon Sens*²¹⁵. Portanto, na EAD a linha teatral adotada referia-se, sobretudo, ao chamado esteticismo francês, retomado a partir de sua criação, por ponderações de Jean-Jacques Copeau (e cujo epicentro poderia ser encontrado nas práxis desenvolvidas no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris).

213. Difícil saber quem organiza, se Vera Artaxo (segunda esposa de Plínio Marcos) ou algum de seus filhos, mas há um sítio bastante cuidado e muito interessante com informações sobre o autor, disponível em: https://pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em: 16 jan. 2024.

214. Na cidade de São Paulo, é absolutamente tranquilo afirmar serem mais de 200 coletivos espalhados por toda a cidade. Conferir a obra *Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: Criações Coletivas, Sentidos e Manifestações em Processos de Lutas e de Travessias* (selo Lucias, 2020), cuja versão online pode ser acessada, ao lado de outros livros, em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/biblioteca/selo-lucias>.

215. Sobre o assunto uma das mais importantes reflexões em português, que se estende também às práticas hegemônicas teatrais brasileiras no século XIX, principalmente com a criação do Teatro Ginásio Dramático (RJ), consultar o livro de João Roberto Faria: *O Teatro Realista no Brasil: 1845–1865* (1993).

Determinados/as estudantes da EAD, mesmo respeitando os procedimentos pedagógicos e certo repertório, fundamentalmente francês, ao se formarem – mesmo sem conhecimentos mais aprofundados em outras perspectivas e fazeres – pensam em seguir outros caminhos não espetaculares à semelhança daqueles do TBC. Assim, em 1953, Armando Paschoal, Emílio Fontana²¹⁶ e José Renato [Pécora] – coligindo novas necessidades, estudos sobre determinadas formas de contracultura (e a vivência do chamado *play box*²¹⁷) e a experiência de montagem de *Um Longo Adeus*, dirigida por José Renato, ainda na EAD, remontam a obra de Tennessee Williams e apresentam-na no Museu de Arte Moderna de São Paulo – criam o Teatro de Arena. Na documentação à disposição sobre a necessidade de criação do novo coletivo aparece sempre a tese de contrapor-se ao esteticismo do TBC. Entretanto, sobretudo em razão de desconhecer outros repertórios, a experiência do coletivo apresenta obras que o próprio TBC montaria.

Adotando uma prática (e possibilidade concreta de apresentar-se), *Um Longo Adeus*, antes de ser levado aos teatros, o que é muito interessante, foi montado em diversos espaços adaptados à representação. Dentre tais e “inovadores” locais, como comenta José Renato, em entrevista a Julio Lerner em *Aventura do Teatro Paulista*, foi apresentado até mesmo em casas de família. O mesmo caminho (estratégia), um pouco depois foi adotado também por artistas do Oficina (chamado de “teatro em domicílio”). Desse modo, e diferentemente de algumas falas de gente que se acha genial, em razão

de ter “descoberto” tal possibilidade de local de apresentação, desde o início dos processos de mecenato (apresentação em salas de palácios, por exemplo), tal possibilidade já existia.

A primeira guinada, depois de transformado antigo e apertado espaço em prédio, no centro da cidade de São Paulo, e a criação do Teatro de Arena, virá em 1956 (pela indicação de Ruggero Jacobbi) com o convite aceito para que jovens estudantes do Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), ligados ao ideário e militância do Partido Comunista Brasileiro, se incorporassem ao elenco do Arena, tendo a possibilidade de experimentar e montar, às segundas-feiras, obras que lhes interessassem. A segunda guinada ocorre com a incorporação de Augusto Boal ao coletivo para dividir as tarefas de direção de espetáculos com José Renato. Com a chegada de Boal, ainda que no começo os/as integrantes do TPE nutrissem alguma desconfiança (afinal ele havia estudado teatro em Nova York), que se transformaram por meio da montagem de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, e dos processos de formação dali decorrentes. Em razão do conjunto de ações e da percepção de coerência nas proposições de Boal, as desconfianças transformaram-se em parcerias que, com disputas, diferenças, dissonâncias e adesões duraram até 1972, quando o coletivo teve de encerrar suas atividades pelo processo de perseguição, repressão e prisão impostos pela ditadura civil-militar brasileira e seus trogloditas algozes.

O primeiro marco com relação a um novo trilhar estético e político, e o início de um verdadeiro divisor de

216. A participação de Emílio Fontana não foi bastante curta, assim, no ano seguinte à fundação do novo grupo, com a adorável Maria do Carmo Bauer (que na ocasião estava casada com Emílio) fundam o Pequeno Teatro Popular.

217. Das excelentes reflexões sobre o conceito e mesmo características da necessidade de criação de um grupo e de um novo espaço, indica-se, principalmente, a reflexão, em perspectiva de conjunto (Arena, Oficina e Opinião) de Edécio Mostaço: *Teatro e Política – Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da Cultura de Esquerda* (1982).

águas no teatro brasileiro, decorreu da montagem de *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (egresso do TPE), cuja estreia ocorreu em 22 de fevereiro de 1958. Desconhecendo as experiências populares, do teatro de revista, do teatro amador, do teatro anarquista, pela primeira vez na história do teatro documentado em São Paulo, e com todo o conjunto criador nascido no Brasil, surge uma obra que toma como assunto uma greve. Apesar de a estrutura do drama ter sido adotada para buscar desenvolver um assunto (absolutamente “estranho” à forma), pelo alcance conquistado pela obra a tese ligada ao teatro épico se viabilizou: a linguagem teatral caracterizou-se em proposta concreta de, por meio da estética, discutir assuntos de natureza pública e política. Verdade que não se pode afirmar tratar-se de uma obra que tematiza a luta de classes, mas a oposição, em chave alegórica do pai e filho, protagonistas na disputa pela greve, trazem forte e contundente indicador de tal proposição.

Com a “vitória” de *Black-tie* (que se “liberta” categoricamente dos expedientes e registros do TBC) a ligação Boal e TPE se caracterizará na nova força hegemônica do coletivo. O gesto brasileiro, por meio de assuntos interessantes ao país, em uma nova perspectiva épica e de esquerda (teatro/forma épica), determinará os novos caminhos do Arena, que a partir dali iniciará uma maneira brasileira de representar coligindo as proposições de Stanislavski, via Actors’ Studio, aos modos

particulares de o/a brasileiro/a ser e estar no mundo (algo ligado à determinação de cantar seu próprio território). Dessa nova rota e processo, logo em abril de 1958, o grupo de artistas do Arena criou um projeto batizado de Seminário de Dramaturgia do Arena²¹⁸. Por meio dessa proposta, alguns textos dramáticos, já produzidos (ou em processo de criação) eram discutidos coletivamente. Aquele fórum de discussão opinava, sugeria, indicava aprofundamentos, rechaçava... as obras. Em tese, a partir dali, foram montados vários textos, buscando (ainda que em perspectiva mais abstrata, ideológica, idealista...) o gesto e a expressão brasileiros. Oduvaldo Vianna Filho, que também chegara ao coletivo pelo TPE, caracterizava-se no mais radical de seus integrantes a cobrar atitudes e coerências políticas, em estética e na vida.

Em 1961 houve um racha no coletivo e parte do elenco foi ao Rio de Janeiro e incorporou-se ao Centro de Pesquisa Cultural da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Por meio dessa nova aproximação, uma práxis ligada ao teatro de agitação e propaganda²¹⁹ passou a ser desenvolvida na capital fluminense (que naquele período ainda se chamava de Guanabara). O espetáculo de estreia foi *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigido por Chico de Assis.

218. Em tese, os trabalhos eram coordenados por Boal, que, ao ter estudado dramaturgia – na Universidade de Columbia, e se apropriado de ensinamentos para o desenvolvimento do método do *playwriting*, a partir das proposições de John Howard Lawson –, adaptou tais estudos em perspectiva prática.

219. De modo absolutamente redutor e sucinto, o agitprop (abreviação bastante comum para referir-se à forma), decorre, sobretudo, de expedientes populares de teatro, reconfigurados a partir de novas determinações e proposições explicitamente políticas de esquerda. Em tese, e impulsionados pelos movimentos revolucionários na transformação da Rússia em União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas (Revolução Soviética) e das lutas políticas da Alemanha a partir da década de 1910, a forma do agitprop pressupunha o trânsito com obras de curta extensão, híbridas, mas com forte acento cômico. Os assuntos geradores das obras diziam respeito aos assuntos da contemporaneidade, tratados a partir das oposições (e lutas) de classe em disputa, por meio de

Enquanto isso, esgotados os encontros dos Seminários de Dramaturgia, criou-se no Arena o projeto chamado “Nacionalização dos Clássicos”, obras brasileiras e internacionais eram adaptadas àqueles dias e às preocupações políticas, então interessantes: de *O Noviço*, de Martins Pena, até *A Mandrágora*, de Maquiavel, e tantas outras obras “alimentaram” aquela nova proposta. Quando eclodiu o golpe civil-militar de 1964, no teatro da rua Doutor Teodoro Baima, com direção de Paulo José, estava em cartaz o espetáculo *O Filho do Cão*, de Gianfrancesco Guarnieri, que no dia daquele atroz acontecimento não foi apresentado.

No início dos anos 1970, Augusto Boal propôs e coordenou, de alguma forma, o projeto *Teatro Jornal* – 1ª edição, cujo primeiro motivador partia de notícias de jornal para discutir aquilo que se passava pelo país e cidade²²⁰.

Quanto ao término do grupo, em entrevista a Julio Lerner, Lima Duarte afirma que o fato de o coletivo ter sido convidado para apresentar alguns experimentos cênicos levados à cena, tendo em vista o horror que se vivia no país, fez com que alguns dos integrantes não quisessem mais correr o risco de continuar... Muita gente foi caçada, inquerida e torturada pelos algozes de plantão. Augusto Boal, nas obras *Milagre no Brasil* (sem data de publicação) e *Hamlet e o Filho do Padeiro* (2000), narra um pouco das graves experiências de perseguição e tortura. Fosse como fosse, os algozes acabaram com a possibilidade de aquele coletivo con-

tinuar, mas suas ideias, ações, práxis e experimentos seguem a referenciar e a alimentar a prática de imenso e incontável número de criadores e criadoras no país.

TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO:

César Vieira e quando o ético e o estético – pensados/tidos/criados, a partir do ponto de vista popular – unidos e ligados dignificam os atos criativos tecidos de humanidade.

Batizado pela família de origens basca (Barcelona, pelo lado materno) e italiana (de Veneza, pelo lado paterno) como Idibal de Almeida Pivetta, o monumental cidadão e artista nasceu na cidade paulista chamada Jundiá. O pai de Idibal era prefeito e, durante sua infância, o menino adorava, principalmente, a feira livre (e os seus tantos pregões e bordões); as missas dos domingos; ver e ouvir as formações dos soldados no quartel e de jogar bola: muita bola, nas incontáveis várzeas de sua infância!!! Em tese, Idibal teve uma boa e confortável infância. Aos 9 anos de idade, em razão de perseguição política, pela ditadura civil do Estado Novo, de Getúlio Vargas, a família teve de “correr” de Jundiá. Daquela cidade, a família, basicamente fugida, foi para o Tatuapé, um bairro, então periférico, da Zona Leste de São Paulo, com total mudança no padrão de vida. Daquela bairro, além das ruas de terra, Idibal tem forte lembrança dos tantos campos de futebol de várzea, em que jogou muito, e das práticas religiosas (em razão de ter estudado em um colégio religioso, chamado Cristo Rei). Posteriormente, a famí-

personagens alegóricas. Tendo em vista a necessidade de levar novas abordagens na União Soviética, cuja população era “iletrada”, as obras tinham de ter apelos e procedimentos bem populares. Nessa perspectiva, a forma do teatro épico (com seus hibridismos e teatralidades específicas) caracteriza-se na estrutura prática essencial para os processos de disputa. Migrando para outras localidades, muitas delas sob ditaduras cruéis, as obras, no sentido de burlar os algozes das liberdades democráticas e de expressão, precisavam ter uma rapidíssima duração.

220. Como em outras passagens já apresentei informações sobre os sujeitos e o projeto, não senti necessidade de repeti-las aqui.

lia muda-se para a rua França Pinto, no bairro de classe média Vila Mariana, e Idibal estuda no Colégio Arquidiocesano. Naquela escola, Idibal ficou em regime de semi-internato por três anos. Para completar as últimas informações: de segunda-feira aos sábados ficava no Arquidiocesano e aos domingos ia jogar futebol de várzea na periferia da cidade, uma de suas maiores alegrias.

Do Colégio Arquidiocesano, Idibal foi estudar no tradicionalíssimo Colégio Bandeirantes. Naquela instituição de ensino, chegou a ser presidente do grêmio estudantil. Concluído o Ensino Médio, Idibal cursará, ao mesmo tempo, Direito na PUC e Jornalismo na Faculdade Casper Líbero. Sobre isso, em entrevista a mim concedida em 2006, Idibal afirma:

A maior parte dos meus amigos presta exame na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, mas alguns outros não estavam preparados para serem aprovados no vestibular. Resolvemos tentar a Católica para aprender como era o exame. Três desses meus amigos são reprovados, eu passo no exame e curso a Católica. Os amigos não aprovados prestam novo vestibular e, pelo resultado positivo, ingressam na São Francisco. Então, toda a minha vivência de estudante de Direito ocorre, basicamente, na São Francisco.

Na PUC, continuando o processo iniciado no Colégio Bandeirantes, Idibal foi presidente do Centro Acadêmico 22 de Agosto. Pela participação nas duas faculdades de Direito, empreende um conjunto de lutas políticas (sobretudo aquelas ligadas à Petrobras e à cria-

ção da Companhia Siderúrgica Nacional). Em agosto de 1957, por chapa de esquerda da UNE (como vice-presidente), foi eleito em congresso da entidade, ocorrida em Friburgo, no Rio de Janeiro. Continuando seu processo de militância, principalmente na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, em 1966, um conjunto de estudantes, dentre os quais Idibal, funda um grupo, batizado Teatro do XI. Posteriormente, como decorrência da criação de *O Evangelho segundo Zebedeu*, o nome muda para Teatro União e Olho Vivo, e, quando este mesmo espetáculo é apresentado em uma lona de circo no Parque do Ibirapuera (em São Paulo), o nome muda definitivamente para Teatro Popular União e Olho Vivo. Como curiosidade, o coletivo existe até os dias atuais e se caracteriza, basicamente, no único coletivo assumidamente amador da pauliceia desvairada.

Em teatro, a carreira de Idibal se inicia como autor de um conjunto de textos que aponto como de tendências psicológicas acentuadas. Dentre as obras criadas individualmente por Idibal, *Um Uísque para o Rei Saul* caracteriza-se na mais (re)conhecida delas²²¹. Depois destas primeiras peças, e do incrível reconhecimento adquirido com *O Evangelho segundo Zebedeu*, inicia-se uma mudança na trajetória do TUOV e, também, na de Idibal. Pelos processos de perseguição política, decorrentes dos alcoses a serviço da ditadura civil-militar brasileira, vários codinomes tiveram de ser usados (César Vieira, Id Almeida, Igor Palik...). César Vieira, como é conhecido atualmente, adotou tal nome por contingência (obrigado que foi pelas perseguições às suas obras), mas conservou o Idibal Pivetta como advogado. Outro e importante destaque é que

221. À exceção das obras criadas individualmente, muitas das quais com traços psicológicos, todas as obras criadas pelo TUOV foram publicadas, desse modo, para quem estiver interessado, não é difícil encontrá-las. No terceiro capítulo de minha tese (*A Produção Teatral Paulista dos Anos de 1980 – R(ab)iscando com Faca o Chão da História: Tempo de Contar os (Pre)Juízos em Percursos de Andança* (2008), defendida no Departamento de História Social da FFLCH/USP), apresento os nomes de todas as obras criadas por Idibal/César Vieira.

o grande mestre, durante toda a sua vida profissional, advogou e, durante a ditadura civil-militar, além de ter sido preso e permanentemente ameaçado, foi um dos advogados que mais defendeu os chamados presos políticos. Vida absolutamente coerente e digna! Atitudes cidadãs, teatrais e políticas sempre coerentes e admiráveis.

Indagado sobre a obra escrita de que mais gosta, Idibal responde: “Tem muita gente que acha que *O Evangelho segundo Zebedeu* é a minha melhor obra: aquela que ficou. Poeticamente, gosto mais de *Morte aos Brancos*, teatralmente de *Antonio Cândido do Brasil*, mas, sei lá! Gosto mais de *Morte aos Brancos*”. De qualquer modo, é absolutamente significativo o fato de um autor com algumas obras importantes ter, fundamentalmente por coerência, aberto o processo para criação partilhada.

Nas obras de Idibal César TUOV, os assuntos, de diferentes modos, transitam entre futebol, samba, festas/folguedos populares, religiosidades, questões históricas... Nelas, o ponto de vista é sempre dos sujeitos (homens e mulheres) do operariado, da gente periférica, das ditas minorias. O processo inventivo e imaginativo, para criação de todas as narrativas (tanto de texto como de cena), do mesmo modo, decorre das culturas populares, desenvolvidos de modo colaborativo.

A partir de 1970, antecipando uma das práticas fundantes do sujeito histórico teatro de grupo, exatamente por conhecimento e incorporação de procedimentos

populares e de práticas coletivas, principalmente do Teatro Experimental de Cali (coletivo colombiano, criado e coordenado por Enrique Buenaventura), o TUOV inicia um processo de criação coletiva, em todas as etapas do processo para construção de um espetáculo. No livro *Em Busca de um Teatro Popular*, com diversas edições, há explicitação dos processos adotados pelo coletivo: desde a escolha dos temas à criação coletiva da obra dramática e alguns dos procedimentos para a transformação do texto em cena.

Indagado sobre o que considera mais importante em sua criação, como os olhos marejados, de quem lutou toda a vida, Idibal não titubeia: gosta das conversas desenvolvidas depois dos espetáculos com o público. Então, estimulado pela absoluta e importante contribuição do criador dos (m)ares, sugiro: tudo a ler! A conhecer! A conferir!

TIN URBINATTI E GRUPO FORJA: a construção da utopia sob os braços dos operários que derretem o ferro dia a dia como forma de transformá-los em pedras preciosas da luta e justiça social ou um ABC em ebulição, por Marcio de Castro²²².

Em uma ponta da história, num *xerox* grampeado, a ilustração de uma personagem sentada em uma cadeira ou banco com o título acima: *Pesadelo*. Um diretor teatral aqui de Santo André me mostrou dizendo: “Vou dar em-

222. Marcio de Castro tem 40 anos, é filho de um migrante mineiro e de uma paulistana, da região do Ipiranga da cidade de São Paulo. Andreense, na adolescência foi aprendiz do Senai, como ajustador mecânico e ferramentaria, um dos poucos caminhos de ascensão possíveis a meninos pobres da cidade de Santo André e de todo o ABC paulista. Hoje é artista teatral, bacharel e mestre em história pela FFLCH/USP com a pesquisa *Com Quantas Vozes se Faz um Coro: Teatro Forja, Expedientes Estéticos, Formação Cultural e Sindical* (1979-1986). Formado em interpretação teatral pela Escola Livre de Teatro de Santo André. Atuou em espetáculos e integrou companhias diversas do ABC e da cidade de São Paulo. Além da dramaturgia *Transe* (2018), tem diversos trabalhos realizados junto a grupos de São Paulo e ABC, pelo qual desenvolveu a escrita em processo colaborativo com direção, atrizes e atores. Desde 2017 é diretor e dramaturgo do Projeto Espectáculo da Fábrica de Cultura Vila Nova Cachoeirinha, tendo dirigido três espetáculos e escrito um roteiro audiovisual até então.

bora, quer?”. Isso foi no início dos anos 2000. Na outra, um livro intitulado *Peões em Cena*, publicação que traz praticamente todas as dramaturgias montadas pelo Grupo de Teatro Forja, das peças de palco aos agitprops de rua do grupo. Entre as duas pontas, a minha pesquisa historiográfica sobre gente tornada invisível à hegemonia artística nacional. Contudo fortes, militantes, esperançosos e utópicos. E entre essas pessoas também o diretor, dramaturgo e agitador cultural Tin Urbinatti.

Nascido em Catanduva, no interior do estado de São Paulo, José Alberto, o Albertin, se transformou em Tin. Urbinatti veio da Itália, ascendência que convoca a ideia de quem nasce na urbe, segundo o próprio.

Tin é comumente lembrado pela condução de uma das maiores experiências militantes teatrais realizadas em ambientes sindicais de que se tem notícia no Brasil: o Grupo Forja, criado no seio das grandes movimentações de luta da virada dos anos 1970 para 1980, na região do ABC, que compreende sete cidades do entorno do município de São Paulo (Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra), compondo assim a chamada região metropolitana.

Sua chegada ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SMSBCD) veio pelo convite de um militante político ligado ao antigo coletivo teatral do Sindicato, o Grupo Ferramenta. Em 1978, Augusto Portugal assistiu à apresentação de *O Engana Trouxa Tá Caindo*, dirigido e escrito por Tin na ocasião da disputa de chapas para a direção do Sindicato de São Paulo, como forma de destituir a chapa de “Joaquinzão” (Joaquim dos Santos Andrade, líder sindical, e símbolo do peleguismo) da presidência, considerado pelego no movimento operário paulistano.

Além da presença mais que simbólica do mártir operário paulista Santo Dias na montagem acima, o evento foi a “porta de entrada” de Tin no SMSBCD.

“O Tin, claro, o Tin!” Disse Portugal, ao assistir à apresentação da peça na Vila das Mercês, bairro que, apesar de se localizar na cidade de São Paulo, fora residência de grande parte dos operários e operárias das grandes metalúrgicas do ABC, principalmente da cidade de São Bernardo. Para Augusto, era a chance de refundação de um projeto teatral sindical depois do fim do Ferramenta, sediado pelo Centro Educacional Tiradentes (CET), que foi desativado um pouco antes do fim da década de 1970, o que também atestou o fim do coletivo teatral mencionado.

Para narrar a chegada de Tin em São Bernardo é necessário vislumbrar aquilo que veio anteriormente. A pedra fundamental do seu trabalho artístico, iniciado com pessoas como Antunes Filho e Eugênio Kusnet, mergulhou no engajamento político com o Grupo de Teatro das Ciências Sociais (da USP) na década de 1970, matéria-prima de um livro no prelo escrito pelo próprio Urbinatti. Foi no Grupo da Sociais que o desenvolvimento do teatro de Tin experimentou os primeiros passos ousados que o acompanharam durante toda a trajetória de sua vida até nossos dias, com dramaturgias próprias e textos de outros autores, como a montagem de *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, apresentada entre as colunas sem massa do prédio da filosofia que ainda estava em construção.

“O Tin! Claro, o Tin” se justifica aqui como citação porque tanto Portugal como Tin haviam sido contemporâneos na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo nos anos 1970. Tin nas Ciências Sociais, Portugal na Geografia. À época, Portugal se envolveu intensamente com o movimento estudantil e, após a morte de Alexandre Vannuchi Leme e os efeitos violentos da repressão na ditadura, foi perseguido e buscou afastar-se pois lutava pela própria sobrevivência. Acabou encontrando um breve refúgio como trabalhador operário na planta

produtiva da Scania. Acreditou mesmo que seria um respiro, mas pouco tempo depois ele já estava na mobilização de 1978, que originou o movimento de greves operárias, que mudaria a política e a conjuntura brasileira desde então. A militância convoca os interessados e os que não se conformam.

O primeiro trabalho que pavimentou a estrada da primeira peça desenvolvida para o SMSBCD foi *O Contrato Social*. Nessa experiência, Tin trabalhou com a ideia de que a construção de uma dramaturgia operária não poderia ser erigida unicamente pela orientação da direção sindical. Em São Bernardo, na Rua João Basso, enquanto alguns sindicalizados esperavam por algum atendimento no saguão da entidade sindical, Urbinatti os entrevistou para saber quais seriam as demandas da classe trabalhadora que poderiam também tematizar o espetáculo que, via de regra, deveria ser escrito de forma urgente.

Depois desse trabalho foi fundado o Forja, em 1979, tendo como condutor do timão Urbinatti, mas nunca sozinho. Operários, operárias, militantes, sindicalistas e familiares de trabalhadores compuseram aquilo que talvez tenha sido o maior projeto artístico sindical da história do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. É preciso lembrar que mal a estreia de seu primeiro trabalho – *Pensão Liberdade* – se efetivou, o Sindicato sofreu intervenção federal e o grupo convocou-se

para o engajamento inevitável até o fim dos seus dias na Entidade. Foram nove os trabalhos desenvolvidos pelo grupo, além de esquetes de “teatro de seminário”²²³.

Apesar de ter em seu repertório pelo menos duas montagens de autores como Plínio Marcos e Dias Gomes, a força de trabalho do coletivo se deu na construção das dramaturgias próprias de seus espetáculos. Sobre a condução de Urbinatti, a intensa criação escrita de seus textos e roteiros teatrais envolveu toda a equipe, desde as pesquisas de “chão de fábrica” aos laboratórios criativos cênicos que conduziram às cenas de seus espetáculos, procedimento de fazer frente aos movimentos mais maduros, ainda hoje, no processo colaborativo do sujeito histórico teatro de grupo.

A relação entre a forma cênica e as urgências também se evidenciaram: se o grupo tinha tempo de desenvolver suas montagens de forma abrangente e profunda, peças como *Pensão Liberdade* e *Pesadelo* foram pensadas para isso, já que necessitavam de particularidades técnicas como luz e palco teatral; se a urgência foi denunciar a perseguição contra líderes sindicais ou criticar a política entreguista do regime ditatorial, em agonia, mas que ainda assim insistiu em oferecer por valores irrisórios riquezas nacionais aos estrangeiros, foram concebidas as montagens de *A Greve de 80* e *a Lei de Segurança Nacional ou Brasil S/A*, agitprops criados pelo Forja para serem apresentados (de pasmar!) para

223. O Teatro de Seminário assemelhava-se ao Teatro Invisível de Augusto Boal, que se realizava sem que as pessoas soubessem que ele acontecia, ou seja, uma intervenção algo espontânea, sem aviso prévio ao público. Ele teve como propósito amearhar discussões públicas em cenas criadas nos espaços de grande circulação, como ruas, estações de ônibus e trens, e em alguns momentos essa mesma cena foi replicada em vários outros espaços da cidade, gerando perspectivas de intervenção direta na atividade comum dos passantes. Com o Teatro de Seminário o procedimento é similar: com a limitação do conhecimento do público de que se tratava de uma cena teatral. Mas ela aconteceu em reuniões da diretoria sindical ou em pequenos grupos de trabalho dentro do sindicato. O objetivo era colocar em pauta discussões polêmicas do chão de fábrica, como a realização das horas extras pelos trabalhadores. Para tal, os atores do Teatro de Seminário não foram integrantes do Forja, pois claramente seriam reconhecidos pelos companheiros, e a estratégia desse teatro de intervenção não se lograria.

mais de 20 mil pessoas em algumas ocasiões, como grandes assembleias em estádios.

A história do Grupo Forja seguiu até o início dos anos 1990, mas tanto Tin como o coletivo deixaram o Sindicato em 1986. Isso ocorreu por mudanças estruturais que a entidade representativa dos operários optou ao fazer o departamento cultural, o que consequentemente não considerou a importância do trabalho já desenvolvido pelos operários artistas ao longo dos sete anos (1979-1986), e desmontou o projeto original. O Forja seguiu sozinho até 1992, e Tin fez orientações esporádicas e pontuais naquele período.

Urbiniatti dedicou-se posteriormente a trabalhar como professor de interpretação da (tradicional) Fundação das Artes de São Caetano do Sul (sediada na cidade de mesmo nome), além de ser orientador de grupos teatrais pelo Projeto Ademar Guerra da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Também participou de montagens memoráveis, como o espetáculo *Lembrar é Resistir: o Teatro na Luta pela Verdade, Memória e Justiça*, escrito por Isaías Almada e Analay Alvarez, dirigido por Silney Siqueira, apresentado na antiga sede do DEOPS, hoje Memorial da Resistência de São Paulo.

Urbiniatti dividiu-se nesses últimos anos na luta pela preservação da memória do grupo Forja e do Grupo de Teatro das Ciências Sociais buscando editar e publicar essas histórias em livros. Também elaborou novas concepções e montagens cênicas, como a retomada de *Lembrar É Resistir* (2019), que comemorou os 20 anos da criação do Memorial da Resistência, ou montagem de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, espetáculo criado entre ele e o ator cubano René de La Cruz, apresentado em solo cubano e que ainda alimenta a esperança que seja realizado em nosso país.

No ano de 2020, diante dos rompantes autoritários do então presidente da República Jair Bolsonaro, Tin saiu de seu isolamento junto à sua família em Catanduva,

mesmo sendo do grupo de risco pela doença da covid-19. Juntou-se aos milhares de torcedores antifascistas que viraram o jogo e inverteram a roda de manifestações de extrema direita que insistia estupidamente em defender o mandatário presidente e, como numa enxurrada, ainda em perigo nas aglomerações, instaurou um basta a esse movimento fascista até então. Eles ainda existem, mas em menor concentração e não sem embates com a esquerda progressista. Esse é o Tin, que não abdica de que lado da história está, pois o risco político e social sempre foi terreno de sua luta, sobrevivência e utopia.

Alguns integrantes do Grupo Forja, como o ator Eduardo Moreira, costumam se referir a Tin como aquele que foi capaz de encontrar diamantes brutos, no caso os operários, muitos ainda analfabetos, e dilapidá-los como forma de torná-los pedras preciosas. Hoje podemos acreditar que tal expressão narrativa pode se apresentar como um equívoco, como se esses atores operários e operárias não tivessem a capacidade autônoma de desenvolver seus procedimentos de emancipação artística, política e social, e para isso seria necessário um tutor intelectual para agir sobre esses corpos inertes.

Mas, pela sensibilidade das várias entrevistas com que tive contato, sejam as que eu mesmo realizei ou então por outros pesquisadores que vieram antes de mim, o que se verifica é que a tal afirmação é construída sob a égide de um profundo reconhecimento da interferência de Urbiniatti na vida desses homens e mulheres, como pedagogo. Aquele que conduz enquanto o aluno caminha com a suas próprias pernas. Que não joga ninguém sobre um despenhadeiro contra a sua vontade, mas auxilia a entender melhor o tamanho do buraco. E ajuda a saltar, avançar e algumas vezes também sucumbir ao abismo. Dialética.

Ainda a tempo, é importante destacar que a escrita desse texto propositalmente não indica referências bibliográficas por desejo de uma escrita em forma

mais livre (e ainda assim não consegui fugir de notas de rodapé para elucidar melhor algumas características desse processo histórico). O acúmulo das análises e registros veio de múltiplas conversas com pessoas imprescindíveis a essa história da época, registros em jornais, atas, diários de trabalho, trabalhos acadêmicos e essencialmente o contato com as dramaturgias desenvolvidas pelo grupo e a postura incansável de Tin, que me auxiliou em entrevistas diversas a juntar as lacunas entre os acontecimentos narrados e também a elaborar as contradições do processo em forma crítica do olhar.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ: “Era um, era dois, era cem [...]”. Era/no é agora, em processo, o quintal (des)organizado nas paisagens do mundo.

Segundo o material disponível sobre o Ói Nóis (como é mais comum se referir ao grupo porto-alegrense), a criação oficial do coletivo ocorreu em 31 de março de 1978. Pelo conjunto de trabalhos, manifestações/atuações, processos de militância, imagino – podendo estar completamente equivocado – que a data tenha uma determinação histórica absolutamente explícita. Tive a sorte, ao longo de minha trajetória como espectador, de assistir a um punhado de montagens do Ói Nóis. A sensação permanente: não se tratava de obras que seguiam a tradição e os bons achados da anterior. Por meio de temas absolutamente urgentes, principalmente do ponto de vista político e dos mais importantes acontecimentos ligados ao trânsito com as mentalida-

des, o coletivo se reinventava também quanto ao uso de determinadas características mais especificamente ligadas à visualidade.

Evidentemente, sempre houve teatro praticado nas ruas, mas, mesmo havendo alguma contestação, sinto que o número de coletivos – na mais extremada das capitais ao sul do Brasil – de teatro de rua se ampliou a partir das gestões de prefeitos do Partido dos Trabalhadores, sendo Olívio Dutra (1988 a 1992) o primeiro deles. De fato, em razão de nunca ter havido um projeto de política cultural no Brasil, as ações desenvolvem-se bela e plenamente ou esgotam-se, pelos mais diferenciados motivos, principalmente falta de verba. Mesmo assim, e lutando com todas as dificuldades (espécies de Quixotes-Coriscos), muita gente tem lutado, resistido e apresentado obras absolutamente essenciais e significativas. Muitos (ou a totalidade de coletivos e artistas aqui inseridos), sem dúvida, inserem-se nessa condição de gente imprescindível em suas lutas e enfrentamentos com incontável número de dragões da maldade.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, sem dúvida, representa um dos mais importantes coletivos de teatro no Brasil e assume-se como um grupo experimental. Assim como o Oficina, o Imbuaça, o Tá na Rua, o TUOV..., o Ói Nóis, que apresenta espetáculos em espaços híbridos e de rua²²⁴, transita com expedientes do teatro de forma épica (todo espetáculo de rua é épico), em perspectiva determinadamente politizada. Aquelas obras para os espaços híbridos, mais experi-

224. Não que seja, especificamente, o caso do Ói Nóis..., mas é absolutamente fundamental lembrar, e evoco aqui fala do excepcional ator e palhaço Tiago Munhoz (do valoroso Rosa dos Ventos – Grupo de Teatro de Rua e Circo, em curso que ministrei pela SP Escola de Teatro) segundo a qual o teatro de rua, e sempre a depender das singularidades de cada coletivo, tendencialmente pode ser “dirigido” pelo público. Portanto, pode-se apresentar como característica intrínseca de tais coletivos a “porosidade modificante (em processo)” de/em tal prática.

mentais, tomam como referência formal as mais diversificadas linhas de pesquisa e nomes, a maioria dos quais ligados ao teatro mais marginal, periférico e absolutamente contrário às formas hegemônicas.

O coletivo gaúcho, liderado por Paulo Flores e Tânia Faria (e, particularmente, não sei como se organizam), pelos resultados conquistados pela parceria, que trabalha em perspectiva colaborativa, os trabalhos apresentados, parecem trabalhar por meio de um processo de simbiose absoluta²²⁵. Para mim, e mesmo que a dupla brigue (que são fundamentos constitutivos e fundamentais das relações), Paulo e Tânia formam – tomando o conjunto de ação da Tribo – uma das mais efetivas e consistentes formações do teatro brasileiro. À semelhança desta dupla: César Vieira e Graciela Rodriguez (TUOV), Zé Celso e Marcelo Drummond (Oficina), Ivam Cabral e Rodolfo García Vásquez (Cia. de Teatro Os Satyros), Sandra Vargas e Luiz André Cherubini (Grupo Sobrevento), Luiz Carlos Moreira e Iraci Tomiatto (Engenho Teatral) e tantas outras que têm solidificado a linguagem teatral: Paulo e Tânia têm, por meio de seu trabalho, apresentado trabalhos antológicos e inesquecíveis. Independentemente, de a obra ser apresentada na rua ou em espaços alternativos, ainda que a partitura seja fechada, exala da obra uma espécie de seiva de obra transbordante de beleza.

Sobretudo para quem “é do teatro” (que está ligado à linguagem profissionalmente), mesmo que o deflagrador pudesse ser o trabalho improvisacional, é possível divisar a elaboração da forma em estado de sofisticação. Assim, se o espetáculo pudesse corresponder a um bordado, é possível divisar o apuro na escolha

dos materiais (textuais e visuais), daí entende-se a utilização da palavra tribo para nomear o coletivo. No bordado/bordadura não há pontos soltos; não há intenção simbólica (mesmo revertida em alegoria) que passe despercebida; em tese, não se percebe cansaço quanto a se assistir a ou abandono durante sua apresentação.

Na medida em que uma obra de rua se divide, de modo bem distinto, em pelo menos duas grandes possibilidades de apreensão (parcelas): aquela que compreende o espetáculo propriamente dito e “um outro”, que é pensado/tomado em relação à paisagem viva dos espaços públicos, de fato, cada apresentação caracteriza-se singularmente única. Durante a belíssima e inesquecível *O Amargo Santo da Purificação – Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*, além do povo de Campo Limpo, sobretudo pela presença da querida atriz Martha Kiss Perrone, pude acompanhar a obra, também, por algumas manifestações da viúva de Marighella (Dona Clara Charf). Mesmo que ela pudesse ter feito algumas restrições ao espetáculo, vê-la em contraste harmônico, e em processo decifratório com a relação à obra (e isso é legítimo e absolutamente necessário), foi uma experiência significativa. Pois é, dentre tantas outras possibilidades de descoberta e de revelações..., assistir a uma obra que conta, efetivamente, com a assistência de quem a assiste, que não nos coloca no escuro e sem direitos de interferência/manifestação, que – de diferentes modos – nos coloca em situação de comunhão, é dessas lembranças que permanecem...

225. A aludida simbiose harmônica pode ser percebida nas obras apresentadas, nos intensos processos pedagógicos de formação, nas publicações sobre o coletivo e no sítio do coletivo, que pode ser consultado em: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo.html>. Acesso em: 16 jan. 2024.

2.2. Gente da Contemporaneidade²²⁶.

Não me venham com conclusões!

A única conclusão é morrer.

[...]

Se têm a verdade, guardem-na.

Álvaro de Campos [Fernando Pessoa] (*Lisboa Revisitada*).

O Brasil não é só

Verde, Anil e Amarelo

O Brasil também é

Cor de Rosa e Carvão

Carlinhos Brown, Marisa Monte e Nando Reis (*Seo Zé*).

Realmente, querendo ou não/gostando ou não, a produção teatral paulistana, por uma articulação de várias conquistas e processos de disputa e luta, se caracteriza em uma das mais potentes e diversificadas expressões teatrais do planeta. Evidentemente, as gentes apologistas, quase incondicionais àquilo que vem do mais alto/de cima (literal e ideologicamente considerando), não devem concordar com tal afirmação, mas aprendi, e não me esqueço de adágio popular, segundo o qual: “há muito mais marés do que marinheiros...”. Decorrente de processos de luta (como já mencionado), a produção teatral paulistana, em determinado momento histórico, chegou a ser apresentada por aproximadamente

trezentos coletivos teatrais espalhados pela cidade, que tem uma extensão territorial de 1.523 km² ²²⁷.

Se se pensar na extensão territorial e na superpopulação da cidade, o número poderá não ser tão grande (se comparado a outras localidades com políticas públicas e diversos incentivos para produção e criação da linguagem), mas, e indiscutivelmente, o que existe e tem sido levado à cena (não importa em que espaço representacional) é absolutamente expressivo e significativo. Fundamental ter presente que o Brasil não tem política de Estado para a cultura, portanto, a quase totalidade do que existe e “migra” para que grupos criem e apresentem espetáculos decorre de capacidade de luta e enfrentamento ao vazio institucional. Aliás, ficamos de 2019 a 2022 sem ministério para a área da cultura (nem na ditadura civil-militar isso aconteceu!). Tendo em vista não haver política governamental para a área cultural, o número de coletivos teatrais espalhados pela cidade de São Paulo, indiscutivelmente, e a capacidade de criação (do ponto de vista qualitativo, sobretudo), são bastante consideráveis.

[...] ... [...]

Como a ausência de política cultural tem sido uma constante no país, as conquistas e obras levadas (dos mais e diferenciados modos, quase sempre exigindo sacrifício de sua gente fazedora) caracterizam-se vitoriosas: estética, histórica e socialmente. Na história da produção teatral brasileira, além da ausência de fomentos distintos e característicos, e quase

²²⁶. A partir do tupi-guarani *porã* significa bonito. Afinal, penso tratar-se de uma boa escolha porque é disso que se trata, sem tirar nem pôr, ou seja: na exata medida...

²²⁷. Realmente, peço que me perdoem por priorizar a cidade de São Paulo. De fato, trata-se do espaço que se configura em epicentro de meu território de pesquisas. Portanto, tenho buscado desenvolver a chamada “lição de casa” a partir desse imenso local de origem. Penso que tal tarefa unida a estudos de outras regiões, formando uma rede de pesquisa, caracteriza-se fundamental para conhecer, de fato, aquilo que vem sendo produzido, mas que continua completamente desconhecido (nesse caso por não haver socialização). Esta, como já comentaram nossos antepassados, é tarefa de ontem.

sempre, também, sem acesso a informações quanto àquilo que se destaca e se caracteriza na condição de referência da produção teatral, têm a ver, mesmo que não revelado, com as formas populares de cultura e com temáticas brasileiras ou rigorosamente abasileiradas: *A Cidade dos Rios Invisíveis*, da Estopô Balaio; *A Saga do Menino Diamante – Uma Ópera Periférica*, da Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes; *Barafon-da*, da Cia. São Jorge de Variedades; *Blitz – o Império que Nunca Dorme*, da Trupe Olho da Rua; *Cacilda!*, do Oficina; *Cantata para um Bastidor de Utopias*, da Cia. do Tijolo; *Este Lado para Cima*, da Brava Companhia; *Gota d'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda; *Hospital da Gente*, do Grupo Clariô de Teatro; *João Cândido do Brasil: A Revolta da Chibata*, do Teatro Popular União e Olho Vivo; *Luis Antonio – Gabriela*, da Mungunzá; *Macunaíma*, de Antunes Filho; *O Amargo Santo da Purificação – uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz; *O Auto da Paixão e da Alegria*, da Companhia Fraternal de Artes e Malas-Artes; *O Concerto da Lona Preta*, da Trupe da Lona Preta; *Para que Servem os Pobres*, do Tá na Rua; *Recusa*, da Balagan; *Romeu e Julieta*, do Galpão; *Vau da Sarapalha*, do Piollin, dentre infinitas outras obras.

Os procedimentos colaborativos e horizontalizados têm se caracterizado como descortinares e descortinadores concretos de criação potente e absolutamente significativos. Determinado/da profissional atua em uma área, mas não deixa de sugerir/opinar em outras... Mais contemporaneamente o procedimento de criação em partilha colige a dramaturgia de texto e a dramaturgia de cena. Nessa perspectiva, o texto dramático (literatura escrita) é tomado como ponto de partida; o trabalho de atuação, tendo em vista um inequívoco hibridismo e porosidade da obra, também nesse fazer,

pelas sugestões e partilhas que vêm sendo experimentadas, redimensiona-se.

As mudanças nas formas de criação e de relação têm reinstituído novos procedimentos e infindos outros desafios: nada mais é decalcado e segue, de modo subserviente, os padrões e paradigmas (às vezes com planta baixa predefinida...) vindos de fora, quer dizer de alguns pequenos centros de criação de formas e modos a serem copiados. Portanto, as explosões e transbordamentos formais têm sido desenvolvidos, de modo “desavergonhado” mesmo. O processo que sempre esteve presente nas manifestações representacionais das formas populares de cultura, mesmo fora do templo (ou talvez exatamente por isso), têm desafiado todo o existente e, parafraseando versos de música muito significativa no Brasil, não se caracteriza em “samba de uma nota só!”.

De maneira deliberada ou inocente, muito do que ocorre sob a pecha de genialidade, de diferentes modos, parece decorrer de experimentações já vistas, já vividas... Amir Haddad, Ilo Krugli, César Vieira, José Celso Martinez Corrêa, Maria Alice Vergueiro, Abdias do Nascimento, Lino Rojas, toda a tradição do teatro de revista (a que tanta gente assistiu de modo anônimo, que tanta gente escreveu com pseudônimo) “alimentaram” e continuam a fazê-lo. A explosão das manifestações teatrais dos anos 1950, 1960, 1970 apropriou-se de muitos expedientes anteriores, (re)contextualizando-os, ressignificando-os. A partir da década de 1980 – e chegando até a atualidade, tomando tradições e expedientes anteriores, em revisitação, na cidade de São Paulo, Cacá Rosset, Gabriel Villela, Maria Thais, Ulysses Cruz, Celso Frateschi, Antônio Araújo, Cibele Forjaz, Claudia Schapira, Georgette Fadel e tantas outras diretoras e diretores têm criado obras antológicas e significativas.

Portanto, em processos sempre próximos do cíclico, se bem que nem sempre (ou quase nunca) as

formas populares e épicas figurem da documentação histórica, aquilo desenvolvido e experimentado antes, de diferentes modos, vem sendo retomado, ainda que os criadores/criadoras da atualidade não o saibam. A explosão e surpreendência de diversas das obras de agora muito devem àqueles e àquelas que vieram antes. Dzi Croquettes explodiu, mas muito da irreverência do coletivo já constava das formas populares de representação e do teatro de revista, sobretudo... As vozes da comunidade *gay*, em deboche e irreverência, mas por meio de metáfora camuflada, já haviam sido experimentadas antes. A artistada do Dzi Croquettes veio para se mostrar e, ao mesmo tempo, de certo modo, para louvar e prestar tributos àqueles/as que vieram antes. Louvaram a gente *gay*, mas trouxeram e assumiram uma bandeira homoerótica importante. Evidentemente, em outra linha, mas não totalmente desatrelada àquela das Dzi, a partir da década de 1980, uma das proposições estéticas a se desenvolver enormemente (e pode-se assim se referir à produção daí decorrente) veio de experimentações homoeróticas. Desde então, uma estética alicerçada em aspectos ligados às comunidades *gay* tem existido com significativa potência e produções importantes, ameaçando o respeito de especialistas e público. Os procedimentos inventivo-ritualísticos do Oficina, por exemplo (que é “pansexual”), lastrearam-se, e não apenas na produção paulistana, criando um imenso coro de gente que segue tais propostas e transita a partir de partituras porosas, em processos ritualísticos, a se fazerem em processo espetacular. Seguindo os mesmos caminhos, mas tomando outro e desprotegido território representacional (os espaços públicos e abertos), e desde sua criação,

o Tã Na Rua, coordenado pelo mestre Amir Haddad, tem sido uma escola de invenção e redescoberta da linguagem teatral, e mesmo (sem exageros) do Brasil. Ambos os coletivos (lembrando que José Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad, juntos, criaram o Teatro Oficina de São Paulo, como estudantes da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco/USP) têm como mestres inspiradores, dentre outros, o “curandeiro” Darcy Ribeiro, e sua “recontação” da criação e história do Brasil²²⁸. O Ponkã levou à cena espetáculos compostos de hibridismos culturais que agregavam, experimentalmente, certos aspectos da cultura nipônica e da cultura caipira paulista. Espetáculos que atordoavam a recepção, mas que traziam, mesmo sem “entender” completamente o resultado, era possível perceber, algo novo. Assim, por meio do trabalho pioneiro (que ao retomar formas e expedientes da tradição as ressignificava), nos procedimentos de luta contra todos os impeditivos dos permanentemente excluídos do patrocínio oficial; na composição estético-formal, nos procedimentos de construção colaborativa da obra, na relação com o público... “pelo mar da história ser agitado”, ondas e mais ondas e mais ondas e ondas e não apenas em São Paulo passaram a reconfigurar a linguagem teatral e as relações internas e externas na produção teatral. O fluxo de conquistas (em si e para si) das aludidas ondas trarão, por meio da epicição da forma, o sujeito histórico teatro de grupo.

A criação dos processos colaborativos, buscando a criação coletiva desde a escolha dos textos e sua criação dramatúrgica, compreendendo texto e cena, entre nós, no Brasil, não dependeu da incorporação de grupos de fora, como afirmam determinadas fontes e sujeitos

228. Muitas são as obras importantes do antropólogo que sempre prestou tributos e manifestou o seu *Viva o Povo Brasileiro*, mas é inaugural daquilo que se retomou depois do *Manifesto Antropofágico* (1929), de Oswald de Andrade, a obra *Aos Trancos e Barrancos – Como o Brasil Deu no que Deu* (1985).

das academias. Estão aí todos os modos de (re)existir e produzir da tradição popular (com seus processos sempre coletivos e de partição das responsabilidades na criação e na recepção). Ao longo de toda esta reflexão buscou-se apresentar os nomes de gente pioneira e suas obras. Verdade que reunindo manifestações mais ligadas ao Sudeste do país, mas, por enquanto e sem repetir os processos segregacionistas de exclusão, as práxis pressupostas pela criação de uma rede nacional de pesquisadoras e pesquisadores, e a partir daqui (já esboçando dados “novos”) tenderá a reconfigurar documentalmente a memória dos trabalhos e das conquistas de incontável número de criadores e criadoras.

Novos espaços para práticas mais particularizadas surgem em todo o Brasil. Todos os espaços (in)específicos podem e passam a abrigar representações. Lembro, porque participei como “ator” (decorrente de curso de pós-graduação, ministrado por Miroel Silveira, na ECA-USP) do espetáculo *1907 – Uma Serata all Sugo*. O elenco de estudantes de uma das matérias da pós-graduação, concernente à direção teatral, coligiu atores e atrizes a estudantes da referida matéria, pessoas com experiências e sem experiências representacionais²²⁹. O espetáculo foi apresentado em diversos espaços: teatros, bares musicais, clubes e boate *gay*. Espetáculo-festa! Além das cenas, apresentadas em dois atos, no intervalo, era possível beber vinho e comer uma macarronada...

De certo modo, a partir da década de 1980, a linguagem teatral que sempre existiu, também, fora das caixas, passou a ser experimentada por artistas com formação em teatro de caixa. Então, novidade para alguns e algumas, mas repetição e retomada de outras e antigas

experiências, sem registros documentais, iniciaram um contramovimento centrífugo. Dos diásporismos impostos, em vários sentidos, a produção teatral, em movimento centrífugo, foi se “aninhando” como obra significativa mais próxima aos centros “responsáveis” pela documentação histórico-estético-social. Sendo ou não o caso, como na criação estética, a reflexão pode ocorrer também “à socapa”. Então, por meio de inspiradíssima A de Ó, composição-gira de Milton Nascimento (do álbum *Missa dos Quilombos* (1982), obra em parceria com Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra), penso ser o caso de retomar a letra da composição, em razão de ela...

Estamos chegando do fundo da terra,
estamos chegando do ventre da noite,
da carne do açoite, nós somos: viemos lembrar.
Estamos chegando da morte dos mares,
estamos chegando dos turvos porões,
herdeiros do banzo, nós somos: viemos chorar.
Estamos chegando dos pretos rosários,
estamos chegando dos nossos terreiros,
dos santos malditos, nós somos: viemos rezar.
Estamos chegando do chão da oficina,
estamos chegando do som e das formas,
da arte negada, que somos: viemos criar.
Estamos chegando do fundo do medo,
estamos chegando das surdas correntes,
um longo lamento, nós somos: viemos louvar.
A de Ó
Estamos chegando dos ricos fogões,
estamos chegando dos pobres bordéis,
da carne vendida, que somos: viemos amar.

229. Tal afirmação é aqui apontada em razão de haver estudantes que não eram do teatro, mas que cursavam a matéria do professor Miroel, estudantes ligados à pesquisa teórica e sem vocação para a prática (esse era especificamente o meu caso), gente de outras linguagens artísticas.

Estamos chegando das velhas senzalas,
estamos chegando das novas favelas,
das margens do mundo, nós somos: viemos dançar.
[...]

Estamos chegando dos grandes estádios,
estamos chegando da escola de samba,
sambando a revolta, chegamos: viemos gingar.

A de Ó

Estamos chegando do ventre das Minas,
estamos chegando dos tristes mocambos,
dos gritos calados, nós somos: viemos cobrar.

Estamos chegando da cruz dos engenhos,
estamos sangrando a cruz do batismo,
marcados a ferro, nós fomos: viemos gritar.

Estamos chegando do alto dos morros,
estamos chegando da lei da baixada,
das covas sem nome chegamos: viemos clamar.

Estamos chegamos do chão dos quilombos,
estamos chegando no som dos tambores,
dos Novos Palmares, nós somos: viemos lutar.

A de Ó

Como em outros aspectos, penso que os “vetores ou acontecimentos na história”, que congregam, com e sem harmonia, movimentos cíclicos e lineares (à semelhança do fluxo e contrafluxo das águas do mar) também contribuíram para a mudança de condutas e procedimentos com relação à parcela de certa produção teatral. Parte da produção teatral não se submeteu ao decalque da tradição (hegemônicas e populares) e também não o fez com relação aos experimentalismos

da moda. O que começou a aparecer de maneira muito insinuada e manifesta foram obras que transitaram no “entre”. Até determinado momento, conseguia ter clareza quanto às obras que eram produzidas na Escola Livre de Teatro de Santo André ou aquelas nas quais havia atores e atrizes que passaram pela mesma instituição. Dependendo da estimulação e do incentivo pelos quais se passe, principalmente nos processos de formação, o desconhecimento e os desconhecidos, os nunca experimentados, os desafios... podem ser buscados e enfrentados de maneira destemida, sobretudo pela provocação de nossas potências de ousadia e pelo trabalho de ativação de nossas percepções, pela audácia de nossa capacidade de (re)invenção... Cultura em sentido pleno concerne principalmente a cultivo.

Na cidade de São Paulo, por exemplo, a importante e significativa (do ponto de vista da ousadia e da experimentação) Estação Madame Satã se caracterizou em exemplo contundente de um território de investigação e apresentação dos tantos “entres”²³⁰. A casa, situada no bairro do Bixiga/Bela Vista (área bem central da capital paulistana) caracterizou-se em base de divulgação e lançamento de todos os possíveis, em um território acolhedor (como nas formas populares) a todo tipo de experimentação e *performances*. Obras “enlouquecidas”, vanguardistas, ousadas... por meio daquela espécie de território livre, é possível afirmar, que as manifestações representacionais passaram a ser “desparadigmatizadas”, começaram a lançar voos singrando a contemporaneidade, mas atentas a outras propostas que não aquelas impositivas das formas hegemônicas. O espaço caracte-

230. Felizmente, há muito material e referência documental que podem ser consultados sobre o vital espaço em São Paulo, dentre eles, o livro de Guilherme Bryan, *Quem Tem um Sonho não Dança – Cultura Jovem Brasileira nos Anos 80* (2004) caracteriza-se em excelente fonte, tanto pelos conteúdos como pela formatação editorial do material. No índice onomástico constam todas as páginas em que o espaço é apontado.

rizou-se, também, em uma (anti)escola para levar ao paroxismo a imaginação. Talvez, entre 60 e 70 anos depois, alguns experimentos próximos àqueles das vanguardas históricas europeias (futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo...), em noites memoráveis (*serate* e *soirées*) foram experimentados. Noitadas em que se perdiam os pais postigos (im)postos pela naturalização dos padrões de gosto alheios aos tropicalismos.

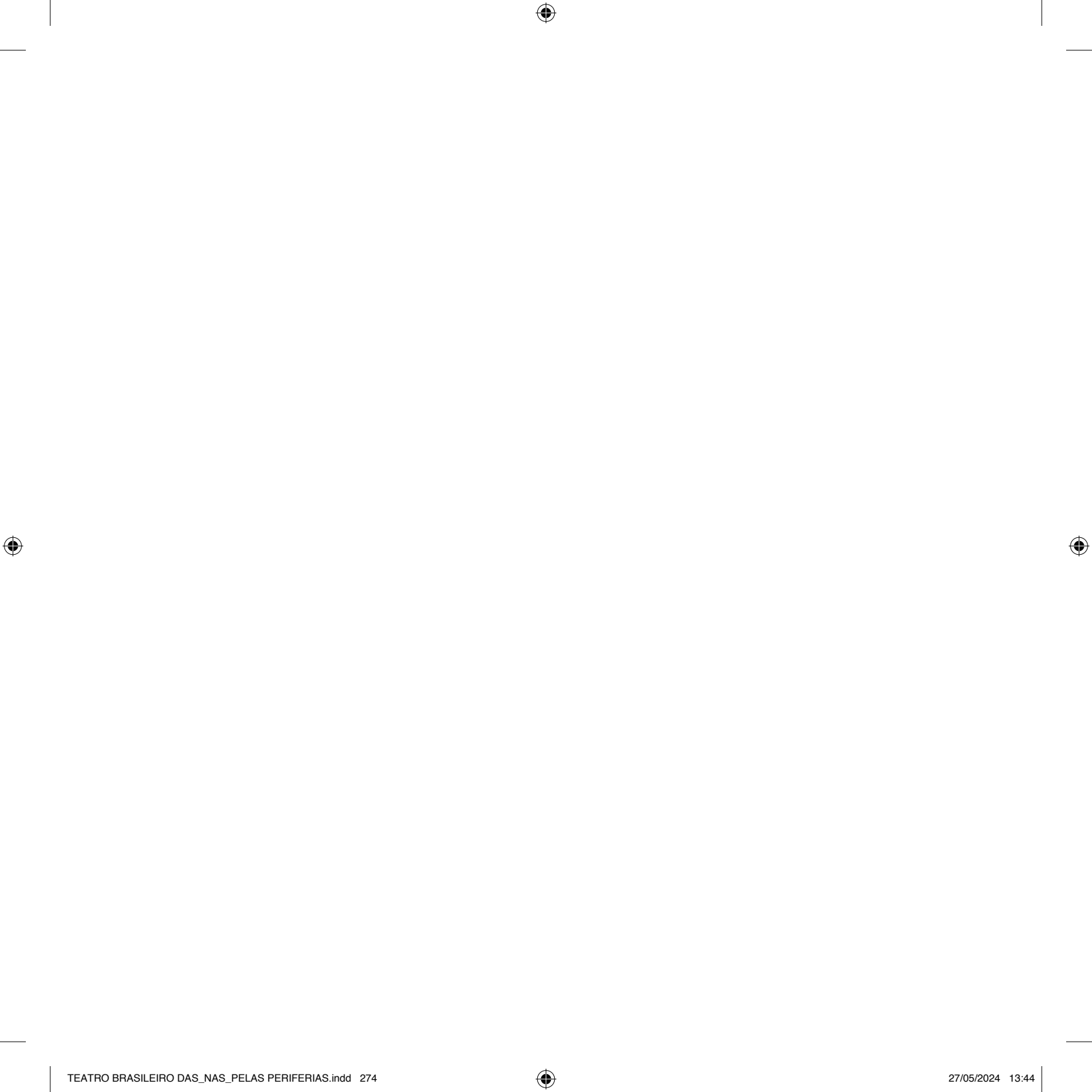
De tais experiências para cá, mesmo sem ser totalmente novidade, outros locais representacionais, além dos públicos de/nas ruas, praças etc., ressignificando espaços, aconteceram: às margens de rios fétidos, banheiros públicos, becos, cemitérios (dentro deles e à sua frente), em comunidades (favelas), encruzilhadas de ruas, estações de metrô (dentro delas ou à sua frente), galpões de fábricas abandonadas, garagens públicas, igrejas (dentro delas ou à sua frente), ônibus, passarelas (repletas de espelhos-d'água à volta); presídios, salas de visitas de casas e apartamentos, trens, dentro de vitrinas, em andaimes do lado de fora de prédios, viadutos, dentro e fora de cemitérios, ilhas de avenidas, jardins públicos, de prédios em construção ou em ruínas... em locais distintos ou em deambulação; nos horários de pico, do almoço, à noite...; assistindo às cenas em espaço “normal” (no chão); da área do público ou das áreas de representação, em diferentes situações; como espectador/a, figurante ou personagens; em cozinhas, onde se preparavam comidas e bebidas; em prédios sendo escalados ou do lado de dentro

dos locais, assistindo a obras das janelas, deslizando em escorregadores; dentro de lugares inusitados ou fora dos locais onde as cenas se passavam nas mais diferenciadas situações, vendo construções sendo erguidas ou derrubadas, ceando com atores e atrizes: em mesas preparadas por famílias, em banquetes aos orixás... Enfim, a capacidade de invenção, de criação ao paroxismo, de viver todas as possibilidades, fez o teatro tomar e invadir a cidade, em todos e nos mais inusitados de seus sentidos metafóricos ou óbvios, inimagináveis e asquerosos²³¹.

Por meio da cisão de tantas e díspares experiências, das ruas, dos espaços híbridos, de formas tradicionais, em voragem antropofágica, a produção teatral brasileira foi se reconfigurando, ressignificando-se, experimentando: de modo coletivo e menos (ou totalmente) hierarquizado... De outro modo e em contraparáfrase, dos permanentes processos de cópia e decalque, pela junção de diversas experiências, a produção teatral brasileira foi colocando as ideias (sempre fora de lugar...) para um terreiro absolutamente significativo.

Mesmo sem constar das fontes hegemônicas, a explosão da forma bem comportada, sobretudo do drama, tem ocorrido e de modo significativo. Mas, mesmo em estado de “birutagem”, conforme nota anterior explicando os pressupostos da/na palavra, que falem, agora, os sujeitos promotores e promotoras da linguagem na condição de fenômeno ou experimento histórico-estético social.

231. Tal pluralidade de possibilidades de ressignificação quanto ao uso do espaço e reordenação de narrativas cênicas, em 2020 e 2021, estruturalmente, entrevi de um modo muito mais abissal, sobretudo pela impossibilidade de os corpos presentificarem-se, em relação, no espaço de apresentação. As telas passaram a se caracterizar em uma alternativa para tomar contato e aproximar-se de obras cujos/cujas artistas estavam ligados/as à linguagem teatral. Obras avassaladoras passaram a ser criadas e apresentadas. Obras que passaram a conciliar expedientes da linguagem teatral e expedientes videocinematográficos. Então, em outubro de 2021, com algum prenúncio de retomada da linguagem em estado presencial, é indicado que se assista a mais e mais obras para entendimento de uma nova espécie de linguagem que está a surgir... O mesmo fenômeno ocorrido na década de 1980, com a epização da forma, poderá/deverá ocorrer com a inserção de expedientes de “videocinematografização”...



3. GUIAS DE ALA, PASSISTAS E DESTAQUES EM CARROS ALEGÓRICOS E NO CHÃO.

PODEM JOGAR OS SEUS QUEBRANTOS QUE EU JÁ FUI!

Parafraseando algumas ideias em composição musical de Dorival Caymmi: “Podem jogar os seus quebrantos que eu já fui!”. Nesse item, e, evidentemente, de acordo com gosto pessoal, aponto as “filhas e filhos” de Rubens Corrêa, Cleyde Yáconis, Chiquinho Brandão, Dercy Gonçalves, Marília Pêra, Raul Cortez, Sérgio Cardoso, Grande Otelo, Oscarito, Glauce Rocha e tantos outros nomes já citados neste material...

Sim! Trata-se de uma seleção injusta! Mas qualquer seleção o é... Entretanto, e vale a pena insistir, o material pretende se caracterizar como um “sistema de balizas” (ou como um “entre”) e referências iniciais. Muito deverá vir a partir deste sinalizador inicial. Com relação à potência representada pelo conjunto de atores e atrizes aqui apontados/as, penso ser absolutamente necessária a “recuperação” de uma tese, bastante difundida, segundo a qual um dos determinantes para escrever bem decorre das leituras feitas. Do mesmo modo, e pela quantidade e pluralidade excepcional de obras teatrais, o coro aqui formado, por atrizes e atores excepcionais, cita muitos outros nomes de companheiros, companheiras e espetáculos teatrais assistidos.

Então, ao se assistir boas obras, de modo semelhante à boas leituras, ajudam a “afinar”, por intermédio de exemplos cabais, a percepção, a sensibilidade, a militância, a consciência, a humanidade, os caminharres de depuramento ético, estético, profissional.

Óh, abram alas, e deixem essa lindeza de gente chegar para se revelar, trazendo tantas outras gentes parceiras em seus processos de trabalho, de criação e de vida. Aílton Graça, Alício Amaral, Andréia Nhur, “atoratrizes” do Lume: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti, Ricardo Puccetti, Renato Ferracini/; “atoratrizes” da Cia. do Feijão: Dinho Lima Flor, Fabiana Vasconcelos Barbosa, Karen Menatti, Lilian Lima, Rodrigo Mercadante, Thais Pimpão; Aysha Nascimento, Beta Cunha, Chico Carvalho, Dalma Régia, Dani Barros, Danilo Grangheia, Davi Guimarães, Denise Fraga, Edgar Castro, Edi Cardoso, Eduardo Okamoto, Fernanda Azevedo, Flávio Tolezani, Georgette Fadel, Lavínia Pannunzio, Lee Taylor, Luaa Gabanini, Luciano Chirolli, Lúcia Romano, Luís Mármora, Mafalda Pequeno, Márcio Douglas, Marco França, Mariana Muniz, Mariana Senne, Marina Esteves, Naruna Costa, Nilcéia

Vicente, Paschoal da Conceição, Raquel Rollo, Renata Carvalho, Tamirys O'hanna, Roberta Estrela D'Alva, Sara Antunes, Sérgio Carozzi, Sylvia Prado, Tânia Faria, Thais Dias, Vera Lamy, Vinícius Meloni.

Antes de apresentar as narrativas sobre cada pas-sista neste terceiro e último bloco, é importante registrar que conversei com todas/os as/os artistas aqui apontadas/os. Apresentei algumas perguntas²³², cujas respostas, de certa forma, coligi aos processos, compreendendo espetáculos e alguns traços das carreiras da gente retratada. Trata-se, portanto, da criação de uma narrativa verdadeiramente polifônica. Como se poderá constatar, de modo assemelhado àquele que concerne à criação da personagem/comediante/brincante, múltiplos são os estilos, os tecimentos críticos, os argumentos, as fontes de inspiração, as homenagens, os silêncios em estado de eloquência.

3.1. Atrizes e atores: destaques e passistas, nos carros e no chão.

AÍLTON GRAÇA²³³.

Aílton Graça, assim mesmo! Nasceu em uma localidade na Zona Sul de São Paulo, que veio abaixo para criar um

bairro burguês que se chamaria Chácara Klabin. Com seu lugar de nascimento/origem indo abaixo, por uma profusão de tratores e interesses na especulação (“...a força da grana que ergue e destrói coisas belas...”), a gente daquela região, em situação de salve-se quem puder, teve de ir para lugares onde fosse possível. Aílton comenta que sua família, assim como diversas outras, comprou terreno em uma localidade entre Americanópolis e Diadema (que fica na Grande São Paulo). Naquela comunidade de gente pobre e distante de absolutamente tudo, chamada de Buraco do Sapo, Aílton passou a viver sua infância. O nome atribuído ao local se devia, fundamentalmente, ao fato de a região ser um território pantanoso (e, como consequência, insalubre). Mas apesar disso tudo a criança cresceu, e sem trair sua gente de origem, é sempre bom mencionar, transformou-se em um homem-artista fantástico.

Com relação ao seu processo de formação, Aílton afirma que, motivado pelo desejo de se comunicar, também, por intermédio dos símbolos e da representação, “viveu de oficinas” e frequentou cada qual que lhe aparecia pela frente. Portanto, seu aprendizado ocorreu por meio desse processo introdutório com relação à linguagem. Frequentou cursos no espaço chamado Oficina Cultural Oswald de Andrade; no Centro Cultural do Jabaquara, em igrejas... Durante a década de 1980, Aílton

232. Nome// estado, cidade de nascimento e bairro// fez curso de formação de interpretação em teatro?// qual o primeiro espetáculo teatral assistido que o marcou?// Qual foi o primeiro espetáculo como atriz/ator de que participou?// Em início ou ao iniciar-se pela carreira, quem foi o seu “modelo” (brasileiro e em teatro) em interpretação/atuação?// Por meio de qual personagem, texto, se sentiu atriz/ator em plenitude?// De todas as criadas, qual foi a personagem mais desafiadora?// Com qual ator/atriz sentiu sair “faísca” em cena? Qual foi a obra?// Qual foi o abraço mais caloroso e emocionante que recebeu por algum trabalho apresentado? De quem?// Qual o/a artista do Brasil que, em sendo personagem, gostaria de interpretar?

- Por meio das respostas (priorizem artistas brasileiros/brasileiras), estou certo, além das homenagens devidas, tenderemos – e em coro – a ampliar a polifonia do texto.

233. Do mesmo modo como aconteceu com alguns de seus companheiros e companheiras, Aílton Graça (e depois da intermediação de sua adorável e querida companheira Katia Naiane) enviou as respostas gravadas. Portanto, a narrativa que se segue, adotou o fluxo de lembrança do ator. Realmente, poderia organizar as ações em blocos distintos, mas optei por seguir os episódios do modo como eles foram lembrados. Particularmente, gosto dos ziguezagues.

diz ter tido a imensa alegria de participar da formação de um grupo de teatro no Hospital do Servidor Público de São Paulo, instituição na qual o ator trabalhava como contínuo. Quem trabalhou com aquele grupo (que apresentaria suas criações aos pacientes do hospital), em determinado momento, e a convite de Paulo Bonfim, foram a Cida Almeida e o Marco Antônio Farias, então estudantes da Escola de Arte Dramática/USP. Naquele período, além do processo prático, Aílton teve aulas, também, com Leopoldo Pacheco, Sofia Papo, Guilherme Leme.

O primeiro espetáculo assistido (o ator foi levado com turma da escola) – sem que ele tenha certeza do nome – foi *Margarida, o Seu Repolho e a Beterraba*. Aquela seria sua primeira vez no teatro. Aílton relata que, ao ver o Sr. Repolho brigando com a Margarida, ele foi até o palco e começou a chutar o malfeitor... Segundo seu próprio relato, “Foi difícil retirar o defensor do palco”. Ele chorou bastante em razão de estar inconformado com aquela situação. Fora do teatro, a professora dizia a ele que aquela situação não era verdadeira, que ele poderia ficar tranquilo... Aquilo, realmente, o marcou e o impulsionou para a linguagem teatral! O primeiro espetáculo de que participou, e que foi criado em uma escola pública, com o nome Sampaio Dória (que se localizava no Jardim Miriam), tratava do nascimento de Jesus, no qual Aílton era o pai daquele. Antes desse espetáculo, Aílton lembra de duas professoras que faziam teatro na escola. Posteriormente, e voltando a outro momento de vida, o primeiro espetáculo, de fato, de que participou aconteceu no Hospital do Servidor; tratava-se de um infantil *Círios aqui Vamos Nós*, cujo texto era de Augusto Francisco e a direção de Cida Almeida.

Morador de uma comunidade, com raros aparelhos de televisão, Aílton se lembra de a mãe ouvir muito radionovela. Então, o moleque imaginava que as vozes na rádio eram de homens e mulheres como eles: negros!! De fato. Quando conheceu o ator Grande Otelo, Aílton se surpreendeu, tanto pela potência como pelo tipo de humor que ele fazia. Mas o “galã”, que mexeu muito com ele, foi Sidney Poitier, quando assistiu a *Ao Mestre com Carinho* (de 1967). Aquela obra o impressionou muito... Aílton perdeu as contas do número de vezes que assistiu ao filme. Por intermédio daquela obra, ele se deu conta de que era aquilo que queria fazer; que era aquele tipo de ator que queria ser. Entretanto, muito tempo depois conseguiu entender que os pensamentos de ambos (Aílton e Sidney) não correspondiam.

Quanto às personagens que lhes trouxeram a sensação de plenitude, Aílton aponta: Silvério em *Babilônia*, com texto de Reinaldo Maia e direção de Marco Antonio Rodrigues, apresentado no Folias d’Arte. Aílton, sem ter certeza de que a palavra exata pudesse ser aquela, afirma ter sido a personagem criada com a maior liberdade já experimentada: “Silvério era livre, livre, livre, livre. Toda a trupe era livre... ao criar e em cena”. A outra personagem foi Otelo na obra de mesmo nome de Shakespeare: “Em *Otelo* havia muitas regras, mas apesar de ser engraçado falar assim, eram regras libertadoras!”. Otelo, segundo o ator, foi sua personagem mais desafiante. Por intermédio daquela personagem, pôde viver e passar, todos os dias, por um aprendizado e amadurecimento contínuos. *Otelo* ajudou Aílton a entender coisas sobre interpretação, a realizar um sonho. Aílton se imaginava fazendo aquela personagem negra, moura, mas jamais imaginou que conseguiria realizar tal intento²³⁴.

234. Aílton Graça cita uma personagem de telenovela chamada Xana Summer, que se caracterizou em ato contínuo de criação. Nesse sentido, o ator estabeleceu uma ponte com mulheres trans, sobretudo para conseguir criar a personagem de modo não

Quanto aos processos de “eletricidade”, Aílton diz se sentir sempre faiscado quando está com Bete Dorgam em cena, que tem uma beleza única e rara. Cita, também, Renata Zhaneta ao fazer Desdêmona. Aílton afirma, ainda, que nos bastidores tenha havido inúmeras discórdâncias com a atriz, ter participado de *Otelo* teria sido uma delícia! Para finalizar, cita a atriz Elisa Lucinda, com quem ele quer continuar a produzir muitas obras. Para Aílton, Lucinda é uma mulher e atriz genial!

Aílton gostaria de apresentar como personagem o jamaicano Marcus Garvey, que foi um ativista político, jornalista, empresário e comunicador. Para finalizar, o abraço mais especial é aquele recebido sempre de sua companheira de vida e de seu grande amor, Katia Naiane, que provocou sua volta ao teatro para participar do já citado espetáculo *Babilônia*. Outro abraço absolutamente importante foi aquele recebido depois do *Otelo* do grande mestre César Vieira, por quem ele tem um amor e admiração infindos: esse carinho e admiração é algo indescritível. Para realizar outro sonho da vida, ele quer atuar ou dirigir, do grande mestre César Vieira, *João Cândido do Brasil*.

ALÍCIO AMARAL

Se verdade ou não, e talvez pouco importa isso, ao nascer sons de rabeca podiam ser ouvidos ao longe. O menino foi registrado Alício do Amaral Mello Júnior, em um cartório de Santa Cruz do Rio Pardo (interior

de São Paulo). De seu nascimento pouco ou quase nada se saberá por aqui, entretanto, aos 17 anos veio à capital paulista e, “na desvairada”, sua formação híbrida (como o multiartista Alício afirma) iniciou-se ao cursar a Universidade Livre de Música (ULM). Ao se formar naquela instituição, como violista erudito, integrou a Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo (OSJESP). Em sua caminhada fez diferenciados cursos de formação em teatro, dança, música dentro e fora do Brasil, e, como ele insiste em dizer: “com artistas incríveis”.

De 2000 a 2004, Alício residiu, com sua companheira de vida e profissão (Juliana Pardo), por quatro anos na Zona da Mata Pernambucana²³⁵. Nesse processo, segundo fala de Alício, tudo se encaixou para ele.

Ali vi, vivi e revivi meu aprendizado de arte junto aos mestres e mestras da tradição que me acompanham até hoje, e sempre. Conheci a arte do fazer fazendo, da espiritualidade, o ritual do brincar, com Mestre Inácio, Biu Alexandre, Duda Bilau, Mariano Teles, Martelo, Luiz Paixão, Nicinha, Maica, Biu Roque, Deodato, Salu, Grimário, Aguinaldo, Fabio Soares, Antônio Teles, e tantos e tantas mais de outras regiões do Brasil como Dona Nadir, Nelson da Rabeca, Seu Dimas, Dona Zenaide, Zé Pereira etc.

Segundo Alício, o primeiro espetáculo assistido a lhe marcar profundamente foi *Café com Queijo*, do

caricatural, e esteve sempre atento às questões do movimento LGBTQIA+. Além disso, atento às questões do movimento negro e suas bandeiras mais significativas.

235. Apenas para apresentar informações bem sumárias, a Zona da Mata de Pernambuco corresponde a uma região (cuja área tem 8.641 km²) de mata atlântica no litoral do estado de Pernambuco. De acordo com informações retiradas de fonte documental, algumas das cidades que fazem parte da belíssima região são: Cabo de Santo Agostinho, Igarassu, Ipojuca, Itamaracá, Itapissuma, Goiana, São José da Coroa Grande, Sirinhaém, Tamandaré.

Lume. Alício, que na ocasião morava em Pernambuco, lembra de ter assistido ao espetáculo no Festival do Riso, no Centro Cultural Piollin, na Paraíba. “Ao final do espetáculo fiquei tomando café com queijo com Juliana [Pardo] e chorando sem parar. Fui tocado pela profundidade da obra, pela delicadeza, poesia e pela potência em revelar, através da arte, um Brasil que é constantemente apagado”. Na sequência, em seu processo de formação e deslumbramento, afirma que nos teatros de terreiros, ao assistir a uma manifestação do Cavalo Marinho pela primeira vez na Zona da Mata, em Itaquitinga, Pernambuco:

[...] (re)conheci uma força que me carrega até hoje. Na manifestação tudo se encaixa perfeitamente: as relações, o jogo, a simbiose entre o teatro, a dança e a música, o manifesto em si, a arte, a ancestralidade, a presença, a denúncia histórica e residência dos detentores desta tradição popular. É a vida e arte juntas, sem filtros, no aqui e agora.

O primeiro espetáculo como ator foi *Tribobó City*, um musical de Maria Clara Machado, dirigido por Valéria de Pietro, como resultado de uma oficina teatral em Santa Cruz do Rio Pardo em 1991. Naquele momento tudo se iniciou. A partir daquela experiência, junto de outras pessoas Alício participou da formação de um grupo de teatro no qual atuou durante anos. Mais tarde, segundo Alício: “[...] fui para São Paulo trabalhar como ator a convite da minha primeira mestra Valéria de Pietro, além de integrar a Orquestra Sinfônica Juvenil de São Paulo”.

Quanto àquelas/aqueles que teriam sido seus modelos iniciais, Alício afirma que ao chegar a São Paulo ficou deslumbrado com o mundo novo que descobria, mundo no qual, segundo ele, e diferentemente da cida-

de de onde veio, a cultura pulsava intensamente. Então, depois de algumas andanças:

[...] e de passar por várias experiências, conheci o Lume Teatro. Naquele espaço lindo em Campinas, me identifiquei com um fazer teatral que me fascinava, me impulsionava a buscar meu caminho na arte. Tive a oportunidade de participar de alguns cursos do Lume com os atorxs Raquel Scotti Hirson, Carlos Simioni, Renato Ferracini, Naomi Silman e o querido Jesser de Souza, grande parceiro e orientador da Mundu Rodá durante anos. Cultivamos assim trocas de saberes e afetos – Mundu Rodá e Lume Teatro.

Também, sem dúvida, muitas das manifestações tradicionais brasileiras. Os modos de interpretação/atuação sempre serão referência para mim. Vejo na tecnologia do fazer, nos saberes, na complexidade e na beleza, aprendizados contínuos.

Quando Alício Amaral e Juliana Pardo fundaram a Mundu Rodá sabiam estar assumindo um compromisso de vida. Novamente deixando Alício se expressar:

A Mundu Rodá, como o próprio nome diz, nasceu da inquietude de experienciar outras visões de mundo, divergentes daquelas que nos são oficialmente impostas. Somos teatro de grupo, de pesquisa, de artesania da cena. Nosso trabalho de criação artística parte sempre de uma intensa pesquisa de campo, de afeto e de respeito sobre os temas abordados.

Nas respostas de Alício, a palavra que recorrentemente aparece é afeto, e é mesmo disso, ao lado do apuro e beleza estética, que se trata quando se assiste às montagens do coletivo de que ele é também fundador.

Quanto ao sentimento de plenitude como ator, Alício afirma ter esta sensação em todas as obras de que participa. Além de cada experiência ser sempre única, pessoal e intransferível-em-ato recíproco. Mesmo assim, de todas as obras criadas, Alício afirma ter um carinho muito especial pelo belíssimo solo *Memória da Rabeca* em que, segundo o multiartista, ele consegue compartilhar muito e intensamente de sua história pessoal e de sua relação com aquele instrumento musical, que se caracteriza em extensão do intérprete. Na obra há:

Muitas memórias afetivas, muito amor, resistências, lutas e indignação também, mais uma vez sobre os apagamentos dos fazedorxs da cultura tradicional. Já nos terreiros ou mesmo nos palcos, sinto esta plenitude quando boto [no sentido de viver] o Ambrósio, uma figura do cavalo Marinho pernambucano. Sou guiado por ele. Existe uma troca de pele e osso. Me entrego completamente e carrego meus mestres que me ensinaram, muitos que já se encantaram. Boto essa figura há 20 anos – no fazê, no mexê, no se arastá, na pisá assim – viu? conheceu?

Quanto àquela personagem mais desafiadora, como a totalidade de seus/suas colegas de profissão, apesar de esta ser uma escolha difícil, Alício afirma que uma delas encontra-se no primoroso monólogo – pensado originalmente para o universo infantil, mas pela grandiosidade do trabalho (que tematiza o desastre criminoso do rompimento de barragem em Mariana/MG), destinado a todas as pessoas sensíveis, independentemente da idade cronológica – *Vida de Cão, Coração de Herói*, cuja direção é de Juliana Pardo. Quanto aos desafios da obra, o autor afirma:

Não só pelo desafio como ator, de dar vida a um cão sem representar um cão – buscando em cena um

entre as espécie “gente” e “bicho” – mas pelo desafio de abordar um tema catastrófico, um crime, um dos maiores desastres ambientais ocorridos no mundo para o universo infantil. É um espetáculo muito forte que carrego no coração e nos ossos.

Do mesmo modo, em *Arigós – Bandeira, Espinha-de-Peixe, Cara-de-Gato*, o mais recente trabalho da Mundu Rodá (este texto foi editado em março de 2021), o desafio segue por meio de um processo migratório do sertão para a floresta, em um mergulho sobre o universo amazônico, a saga dos arigós (determinado tipo de trabalhador/a) em sua sanha diária de exploração da borracha no Brasil: “[...] a primeira grande ferida aberta na Amazônia, que construiu cidades e a riquezas de alguns, e significou conflito, morte e miséria para tantos outros, esquecidos e apagados pela História”. No concernente a processos de faiscamentos em cena, Alício apresenta o nome de Mestre Inácio Lucindo de Camutanga/PE, brincador, artista, músico, poeta e figureiro do Cavalo Marinho Estrela do Oriente. Com relação ao Mestre, Alício afirma que ele:

[...] suspende o tempo e levanta poeira do chão quando bota a figura do Ambrósio, do Véio Frio ou do impressionante Caboclo de Arubá. E Mestra Dona Nadir do Samba de Parelha de Mussuca (SE), sambadora e cantadeira. Sua presença é vento e fogo. Uma força incrível. Ambos em cena, no terreiro, na rua, seja lá onde for, é de sair faísca, fogo e facho!

Depois de ler com muita atenção e transcrever as respostas até aqui, fiquei a imaginar quem o multiartista, tecido por meio de tanto e intenso afeto, apontaria quanto ao abraço mais afetuosamente recebido/trocado.

Sou muito grato, recebi muitos abraços afetuosos, de pessoas muito queridas, amigos e desconhecidos.

Abraços com muito carinho de crianças após o infantil, dos pais destas crianças, da minha querida mãe, da minha companheira Juliana, de parceirxs de trabalho e tantos e tantos. Mas alguns em especial ficaram gravados em meu coração: Um deles foi durante uma apresentação em uma Casa de Repouso em Campinas (SP), na apresentação do espetáculo *Memórias da Rabeca*. O local era uma espécie de coreto. Durante a cena uma senhora se levanta da cadeira, e com dificuldades tenta falar algumas palavras de elogio. Sem conseguir falar me olha por um segundo e seu corpo frágil resolve a questão com um abraço afetuoso. Foi inexplicável. Paramos todxs, nos emocionamos e aplaudimos juntos esse momento tão lindo; outro momento foi na apresentação do espetáculo *Donzela Guerreira*, em Conrado (PE), na Zona da Mata, no evento Conexão Cavalo Marinho idealizado por Laura Tamiana e Helder Vasconcelos. Cerca de 800 pessoas na praça, coisa mais linda. Apresentamos para nossos mestres e mestras. No final nos abraçamos, e não precisamos falar muito. Mestre Biu Roque sorriu e disse: “Muito boa essa brincadeira que vocês inventaram!”.

ANDREIA BARROS

Ao nascer, os pais decidiram que a pequena iria se chamar Andreia Elisete Barros Silva. Andreia “veio ao mundo” na pequena cidade de Paraisópolis, que na ocasião contava com aproximadamente 20 mil habitantes, situada no estado de Minas Gerais. A pequena paraisopolense viveu na casa de seu avô materno, que ficava na região central daquela localidade, até os 7 anos de idade. A família de Andreia saiu de Paraisópolis e aninou-se em São José dos Campos, no interior do estado de São Paulo. Nesta localidade, anteriormente chamada de bairro Monte Castelo e atualmente denominado Vila Progresso, a atriz já vive há mais de 50 anos.

Andreia formou-se em Comunicação Social pela Universidade de Mogi das Cruzes e tem mestrado em Artes pela Unicamp. O processo de formação em teatro, além do mestrado, foi desenvolvido por meio de cursos e oficinas livres oferecidos por instituições culturais em São José dos Campos, Jacareí, Taubaté e na cidade de São Paulo. Em 1999, durante três meses, Andreia participou, como estudante convidada, de um curso ministrado pelo professor Oscar Patton, denominado “Teatro Universal”. O curso foi desenvolvido no Abraham Baldwin College, na cidade de Tifton, no estado da Georgia, Estados Unidos.

Com relação à primeira obra teatral que a teria impressionado foi a antológica montagem *Macunaíma*, dirigida por Antunes Filho. Aos 16 anos, e decorrente de sua formação estudantil, provavelmente no Ensino Médio, Andreia atuou como atriz na peça *Vestibular*, de Mauro Richieri Pinheiro. No concernente ao modelo de atuação, assim como tantas/tantos outras/os artistas aqui apontados, Andreia afirma ter ficado vidrada no trabalho da atriz Cleyde Yáconis. Nesse sentido, as primeiras obras da grande atriz foram vistas nas telenovelas. De todas as telenovelas assistidas, Andreia lembra-se de *Os Inocentes*, escrita por Jorge Andrade e apresentada na extinta TV Tupi, e afirma que uma das características da atriz que mais a impressionava era o “vozeirão” da atriz.

De todas as personagens criadas e apresentadas pela atriz, Andreia afirma que aquelas que mais lhe trouxeram sensação de plenitude foram criadas por Luís Alberto de Abreu, na obra *Maria Peregrina*. Na memorável e belíssima obra, Andreia apresentou e narrou três personagens: Mulher Desmemoriada, Teresa e Mãe. De todas as personagens criadas, a atriz aponta como a mais desafiadora Rosa, de *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes, cuja direção foi do saudoso Moisés Miastkowski.

Com relação aos processos de faiscamento em cena, Andreia aponta que o fenômeno aconteceu com Wallace Puosso, em *Toda Nudez Será Castigada*, com direção de Claudio Mendel, obra na qual a atriz fazia Geni e o ator interpretava Herculano.

Com mais de trinta anos de carreira, Andreia afirma terem sido muitos os abraços após espetáculos inesquecíveis e destaca:

[...] mas um que ainda sinto na minha memória corporal – depois de um processo muito complicado para a montagem de Prometeu Acorrentado, com direção de Darcy Figueiredo – foi o de minha mãe. Ela, que acompanhou um pouco os problemas, foi na estreia e ficou me esperando no hall de entrada do Cine Teatro Santana. Terminado o espetáculo, ela me aguardou um longo tempo. Quando apareci, ela me deu um forte abraço e choramos muito.

Finalmente, com relação à pessoa que gostaria de apresentar como personagem, Andreia Barros destaca a ativista, enfermeira e feminista Bertha Lutz.

ANDRÉIA NHUR

Antes de nascer e de, efetivamente, explodir em um mundo de desproteções, a menina Andréia Vieira Abdelnur Camargo dançou muito no ventre de sua talentosíssima mãe, a bailarina Janice Vieira. Andréia, protegida no ventre da mãe, talvez seja seguro afirmar, propunha movimentos centrípetos, em contraste àqueles – centrífugos – de sua mãe. Força e contraforça, movimento e contramovimento dissonantes e harmônicos. Andréia nasceu em uma família de artistas, além da mãe, o pai Roberto Gill Camargo era (e continua a sê-lo!) professor, criador de “luminosidades” e diretor de teatro.

Andréia nasceu no Jardim Paulistano, em Sorocaba, cidade do estado de São Paulo. Pelo fato de ter nascido em uma família de artistas, Andréia Nhur se autotratou profissionalmente (deixando o Vieira Abdel “de lado”). Em tese, não cursou nem precisaria participar de cursos específicos de teatro, em razão de seus pais levarem-na e estimularem-na a participar do universo das artes, como espetadora ou aprendiz desde sempre. Sobre isso, comenta Andréia:

Nos anos 1980 e 1990, meu pai foi diretor e curador dos festivais Tropeiro e Ícaro de Teatro, em Sorocaba-SP. O Tropeiro foi um festival nacional que reunia artistas como Ademar Guerra, Lélia Abramó e outros monstros sagrados no júri. Nomes importantes da cena teatral atual passaram por lá (Paulo de Moraes, Carmina Mendes André, Marcos Bulhões, Angeles Barros, Mário Bortolotto e muitos outros). Eu era pequena, mas assistia aos espetáculos e aos debates. Foi uma primeira escola. Em 1999, ingressei no Grupo Katharsis Teatro (que é parte do Programa de Extensão Universitária da Universidade de Sorocaba). Liderados e conduzidos por meu pai, fazíamos estudos sistemáticos sobre teorias teatrais, formas e técnicas de atuação, seminários transdisciplinares sobre teatro, semiótica e ciências cognitivas, além de montagens de espetáculos, sempre norteadas por uma perspectiva pedagógica e processual. Uma segunda escola. Para além disso, sempre busquei cursos livres e workshops ligados a certo modo de pensar a cena (corporal, explodida, performática). Tenho bacharelado em Dança pela Unicamp e, ao longo de minha formação no Departamento de Artes Corporais, sempre me infiltrava no Departamento de Artes Cênicas para cursar disciplinas optativas ou participar de projetos.

O viver de Andreia esteve repleto de espetáculos e de manifestações artísticas. Com relação à linguagem teatral, a atriz afirma durante a infância ter assistido a dois intérpretes em duas obras distintas que a marcaram e das quais ela lembra com respeito, admiração e carinho. Escreve ela:

Denilto Gomes, em *Cataventos* (1988), dirigido por Takao Kusuno. Imagem vaga, misturada com uma memória muito fugidia, mas sempre presente, e Cacá Carvalho fazendo *O Homem da Flor na Boca* (1995), de Luigi Pirandello. Para mim, esses espetáculos são indissociáveis dos intérpretes que os encenaram. Anos mais tarde, escrevi uma dissertação de mestrado sobre Denilto. Cacá e Denilto são duas energias cênicas, de potência transbordante, que trago vivas na memória do fazer-estar em cena.

Em razão de morar em uma cidade do interior, e pelo fato de seu pai e mãe estarem sempre às voltas em muitas ações culturais, o primeiro espetáculo de que participou foi uma *Paixão de Cristo*. Tratou-se de uma montagem dirigida por seus pais quando coordenavam o grupo de teatro da Universidade de São Francisco (em Bragança Paulista). Andréia imagina que deveria ter por volta de 4 anos e que fazia parte de um coro de pastoreiros. Lembra a atriz, com relação ao evento: “No dia da estreia, roubei o boneco de menino Jesus que estava na manjedoura e saí correndo. Foi um início de carreira bem performático...”. Entretanto, e sempre em Sorocaba, depois de participar de espetáculos de dança, junto à Cia. Terra Rasgada, dirigida por Ismenia Rogich, o primeiro trabalho mais profissional em teatro foi *Miguilim, a Luz dos Olhos* (1999), dirigido por Janice Vieira, obra inspirada em Guimarães Rosa.

Quando se trata de referências importantes, Andréia lembra da primeira delas, trata-se do ator sorocaba-

no Ademir Feliziani. Segundo Andréia, sempre percebeu seriedade, método, disciplina e criatividade em Ademir, sendo o ator parceiro de seus pais nas experiências cênicas (híbridas, experimentais) entre os anos 1970 e 2000. Ademir, na condição de orientação de atuação, em *Um Bonde Chamado Desejo* (2002), dirigida por Roberto Gill Camargo, ajudou Andréia, mesmo sendo muito jovem, a criar “sua” Blanche Dubois. Posteriormente, Denise Stocklos transformou-se em um modelo de apreciação, inspiração, criação (e, afirma Andréia, ainda o é!).

Plenitude!? “La Nhur” afirma que Blanche Dubois:

[...] foi um despertar para um quase estado de plenitude. Foi um trabalho extremamente construído (eu tinha apenas 19 anos, longe de ter a maturidade necessária para essa personagem tão complexa), mas ali comecei a tatear um pouco a lógica da “invisibilidade”, de que tanto falava Yoshi Oida em seus livros. De 2005 em diante, mergulhei nas experiências de multilinguismo e fisicalidade dos trabalhos do Katharsis: *Aves, Ovos e Parafusos* (2005-2007); *Água, Luz e Clorofila* (2008); *Astros, Patas e Bananas* (2009-2010); *As Estrelas São para sempre?* (2012-2016) e *Le Monde* (2019). Essas peças são parte de uma pesquisa que envolve linhagens (o teatro dançado ou a dança teatral que meus pais já vinham desenhando desde os anos 1970). Vejo-me como continuidade e ruptura dessas linhagens, como coautora que vem se (entre)tecendo. Em todas as montagens citadas, pude me sentir bastante integrada, plena, em estado de rigor, mergulho e festa.

Quanto aos processos de faiscamentos, Andréia cita que tal sensação teria ocorrido em *As Estrelas São para Sempre?* Na obra, houve a reunião de uma trupe de artistas que se conhece há muitos anos: Janice Vieira, Denni Pontes, Roberto Gill Camargo, Ademir Feliziani,

Lucas Donizetti e Paola Bertolini (que é também companheira de vida da atriz). Para Andréia, naquele trabalho, o conjunto falou da relação de vínculo para além da cena; da perspectiva da continuidade e da permanência, algo que se mistura em razão de o conjunto formar um grupo do interior. Nesse particular, segundo Andréia:

“[...] num Brasil sempre estilhaçado, tentando juntar pedaços e continuar existindo quando tudo nos força a desistir. Ademir me carregou no colo (pois já era parceiro dos meus pais desde os anos 1970). Na primeira cena de *As Estrelas São para sempre?*, a realidade invade o espaço da ficção; faço um bebê que envelhece, enquanto Ademir é um velho que se transforma num menino. Numa cena seguinte, eu e Paola somos mulheres que se transformam em meninas. Trata-se de um atravessamento biográfico, em que a troca parece ser muito pulsante porque deriva de conexões vivas, estéticas, éticas, poéticas. Sinto sensação parecida nas obras autobiográficas de dança que performo com minha mãe (Janice).

Com relação aos abraços recebidos após a apresentação de um espetáculo, Andréia Nhur afirma que alguns deles foram ilustres, pois vieram de figuras que ela já havia lido, visto, admirado; nesse sentido, Patrice Pavis cumprimentou-a pela sua atuação em *As Estrelas São para sempre?*, em Blumenau; do mesmo modo, a atriz lembra-se do abraço de Mariana Muniz, após a apresentação de *Vis a Vis*, em São Paulo; Eliane Giardini após uma pequena cena feita nas gravações do filme *A Fera na Selva*. Entretanto, afirma Andréia que: “[..] ultimamente, os abraços de alguns de meus alunos, do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, com brilhos nos olhos e vontade de seguir fazendo teatro, são os que mais me comovem”. Por último (no sentido de finalizar esta narrativa), se tivesse de viver alguém

que ela admira como personagem, Andréia Nhur aponta: Cacilda Becker ou Clarice Lispector.

“ATORATRIZES” (UM CORO) DA CIA. DO TIJOLO: por Dinho Lima Flor

Dinho Lima Flor nasceu em Tacaimbó, no sítio Serra Verde, no agreste pernambucano, e o nome que seu pai e mãe lhe deram foi José Maria Silva Lima. Brincando um pouquinho a partir disso, José: “virou” Dinho (que na tradição brasileira costuma designar, carinhosamente e no diminutivo, alguém do sexo “masculinho”) e Maria Silva: transformou-se em Flor! Ao se rebatizar para seguir sua vocação nas artes, Dinho acertou em cheio. Dinho, como costuma ser chamado, é uma flor forte e resistente! Difícil buscar uma imagem, mas, quem sabe, juntando tudo, uma espécie de flor de mandacaru!

Assim, à semelhança da lenda de Jesus Cristo, no relato de Dinho, tem-se a informação da localidade de seu nascimento, mas o que ele fez, em um longo período da vida, por enquanto, não se vai saber... O fato é que, em 1994, Dinho participou de uma oficina, por quase dois anos ministrada por Celso Frateschi e (a saudosa) Edith Siqueira, no Espaço Cultural Lélia Abramo do Sindicato dos Bancários de São Paulo e região. Decorrente de sua participação naquela oficina, Dinho afirma que a montagem final daquele processo de travessia *Noite de Reis ou Que Quiserem* – a partir da adaptação de *Noite de Reis*, de William Shakespeare –, caracterizou-se em sua primeira participação, como ator, na linguagem teatral.

Um pouco depois disso, exatamente em 1997, Dinho incorpora-se ao grupo de Teatro Ventoforte, coordenado pelo inesquecível Ilo Krugli, e naquele local planetário de criação, tão significativamente especial, Dinho permaneceu, exatamente, por dez anos. Sem qualquer dúvida, ter participado do Ventoforte, jun-

tando às suas outras tantas influências e aprendizados, teatralmente, foi sua grande escola.

Como espectador, Dinho afirma que a primeira obra teatral a marcá-lo foi *Vau da Sarapalha*, apresentada pelo coletivo paraibano Piollin Grupo de Teatro. Quanto a quem lhe teria despertado para a linguagem teatral e que o ator considera fazer parte de suas primeiras influências, destacam-se: Celso Frateschi, Cacá Carvalho, Teuda Bara e Tânia Faria. Já inserido na linguagem, Dinho afirma que a primeira personagem a lhe provocar o sentimento de plenitude foi Seu Patativa, criação inserida em *Concerto de Ispinho e Fulô*, espetáculo apresentado pela Cia. do Tijolo.

Ainda concernente às suas criações, a mais complexa de todas para o ator foi, Riobaldo, personagem de *Grande Sertão Veredas*, que apareceu em *O Homem Provisório*, criação apresentada pela Casa Laboratório para as Artes do Teatro, com direção de Cacá Carvalho.

Quanto aos processos de faísca, dentre tantos outros, Dinho afirma que estes vieram a partir de jogos, muito fortes, com o ator Rodrigo Mercadante nas peças *Concerto de Ispinho e Fulô* e *Aveso do Claustro*.

No concernente aos abraços, Dinho destaca que aquele que mais o marcou teria sido trocado, a partir de obra apresentada pelo Teatro Ventoforte, em uma pequena cidade por “esse atravessado Brasil” (como a ela se referiu o ator). Segundo Dinho: “Uma senhora, depois de ter assistido à peça, nos abraçou e disse: Hoje é o dia que eu vou sonhar melhor”. Em outra oportunidade, um outro abraço inesquecível teria sido trocado após a apresentação do lindo e pungente *Ledores no Breu*, espetáculo inspirado nas práxis de mundo de Paulo Freire. Em um bairro periférico, de São Paulo, um rapaz teria esperado Dinho e, ao abraçá-lo, chorando, confidenciou ao ator que iria procurar uma escola para aprender a ler.

Para terminar sua presença neste material (e, de fato, não imaginava que o ator pudesse ser tão “objetivo”), a pessoa real que Dinho gostaria de interpretar/apresentar como personagem é Elisabeth Teixeira do filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho.

FABIANA VASCONCELOS BARBOSA

Fabiana Vasconcelos Barbosa nasceu em São José do Rio Pardo (no interior paulista, que fica a 440 km da capital). Em determinado momento, a atriz encurtou a distância, também para estudar, e mudou-se para o tradicionalíssimo bairro de Pinheiros, na Sampa desvairada. Pinheiros é um dos bairros que faz divisa com a cidade universitária, então, motivada ao trabalho com a linguagem teatral, a atriz, que não mudou ou abreviou seu nome, cursou Interpretação na Escola de Comunicações e Artes da USP. Durante o curso que, em tese, tem a duração de quatro anos, a atriz estendeu ao máximo a sua estada e demorou sete anos para se formar. Nesse sentido, afirma:

[...] ao longo do curso me joguei em diversas oficinas e workshops, mergulhei em projetos de pesquisa sobre dramaturgia do ator e realizei montagem de espetáculos “no paralelo”, que foram também uma parte importante da minha formação como artista.

No que se refere às suas influências, e tomando, novamente, a fala da atriz, ela conta:

Uma das imagens mais fortes que tenho no baú das memórias antigas, quanto ao espetáculos assistidos, foi Denise Stoklos em Desmedeia. Em determinado momento do espetáculo, a atriz bradava: “Desmerdeiem-se!!!!”... Aquele grito, indicação, instrução,

num determinado momento do espetáculo, me tirou o fôlego.

Voltando a um passado mais distante, e já sentindo-se vocacionada ao trabalho teatral, a atriz teve sua primeira experiência com o mundo da atuação em uma montagem de fim de curso de teatro para adolescentes que Cida Almeida conduzia. Tratou-se da montagem de *Romeu e Julieta*. Entretanto, o primeiro espetáculo em que Fabiana se reconheceu como atriz foi *Doce Lembrança – Memória de Velhos*, dirigido pela Beth Lopes. Segundo Fabiana, foi por este último espetáculo citado (que provavelmente deve ter se inspirado na tese de Ecléa Bosi²³⁶) que a atriz afirma ter encontrado a porta de entrada do belo caminho que veio a trilhar posteriormente.

Continuando seu relato, em resposta às questões apresentadas, Fabiana afirma que seu encontro com a interpretação do mestre Cacá Carvalho, durante o primeiro ano de faculdade, fascinou-a e caracterizou-se em um modelo para sua carreira.

De todas as personagens que teve a oportunidade de criar, a atriz afirma que aquela que lhe conferiu um sentido de plenitude e que também se transformou na mais desafiadora foi Heleny Guariba, no espetáculo *Cantata para um Bastidor de Utopias*.

Para a atriz, que tem tido a “fortuna” de ter participado de diversos espetáculos em coletivos significativos, os inúmeros processos de faísca que ela aponta

ter vivido em cena aparecem representados por Dinho Lima Flor, em *O Homem Provisório*; segundo Fabiana seus e suas companheiras da Cia. do Tijolo têm lhe provocado um processamento faiscante por todos os lados. Nesse sentido, a atriz destaca como viveiros de faíscas os espetáculos: *Concerto de Ispinho e Fulô* e *Cantata para um Bastidor de Utopias*.

Quanto aos abraços recebidos, a atriz aponta como inesquecível – sem qualquer dúvida – aquele trocado com seu pai, logo após a estreia de *Cantata para um Bastidor de Utopias*. Segundo a atriz, naquele momento, seu pai lhe disse: “Minha filha, você não sabe o presente que me deu!”.

Depois da lembrança do abraço, Fabiana Vasconcelos Barbosa afirma que a pessoa admirável, que ela pretende viver como personagem, que tem andado, toda a parte, com ela, e que um dia a levará, Fabiana, à cena, é Nise da Silveira.

KAREN MENATTI²³⁷.

Uau! A menina, nascida no bairro de Santana (capital paulista) foi registrada e batizada: Karen Rocha Oss Menatti. Diversas nacionalidades em um só ser: fruto de misturas como, penso, é bonito ser e estar na vida. A atriz, ao se inserir na vida artística, “abandonou” o Rocha Oss e assumiu o nome Karen Menatti. Bastante criança, a família mudou-se para a surpreendente cidade de Santos (litoral paulista). Então, apesar de paulista-

²³⁶. Publicado em livro, o nome da obra “original”, e fundamental reflexão para quem pretende transitar com temas ou pessoas idosas (velhas) é *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Eventualmente, se não foi esta a “inspiração”, vale a indicação para quem se interessa por materiais desta natureza.

²³⁷. A última frase que a atriz apresenta é: “Tenho a impressão de que responderia algumas perguntas desse questionário de maneira diferente a cada tempo, a cada passar de tempo”. Realmente, é disso que se trata, sobretudo para as pessoas sensíveis: a idade, as referências, as trocas significativas vão nos transformando.

na, Karen teve seu processo de formação em uma cidade que aos finais de semana “inchava”, “inchava” ainda mais nos feriados prolongados e muito mais, com gente (como se diz popularmente) saindo pelo ladrão nos períodos de férias, sobretudo, aqueles do alto verão²³⁸.

A partir de determinado momento do século XX, Santos foi uma cidade-espaço que ajudou a germinar muitas ações e artistas significativas. Na cidade, Karen teve a oportunidade, portanto, de participar de diversos cursos livres e, também, atuar em grupos amadores de teatro, que exerceram grande influência e importância em sua formação como artista e cidadã. De qualquer modo, e já carregando experiência significativa, sua profissionalização como atriz ocorreu na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (São Caetano do Sul, na Grande São Paulo).

O primeiro espetáculo que a marcou como espectadora foi apresentado no tradicional Teatro Municipal Brás Cubas (Santos/SP). O espetáculo foi assistido quando a atriz começava a participar de um grupo de teatro amador. Mesmo sem se lembrar do nome do grupo que apresentou a obra, o encanto veio com *Sonho de uma Noite de Verão*. Então, tanto com relação àquele momento, como a outros significativos, a atriz afirma:

A sensação absoluta de encantamento e de desejo fazer aquele tipo de trabalho, de estar no palco como profissão, foi determinante para mim. Um pouco mais adiante, assisti a Romeu e Julieta, do Grupo Gal-

pão, também em Santos. A apresentação foi na praia e me atravessou de maneira inesquecível. Ao final da apresentação, quando o grupo passou o chapéu, um morador de rua tirou suas moedas do bolso e chorando disse que aquilo havia sido a coisa mais bonita que ele já tinha visto. Tudo o que se passou naquele dia, por intermédio daquele trabalho primoroso do Galpão, a comoção do público, presenciar o poder de “ajuntamento” de pertencimento e entusiasmo que o teatro pode causar, me emociona até hoje.

O primeiro espetáculo como atriz aconteceu em Santos, que coligia músicas e poemas de Vinicius de Moraes, chamado *A Casa de Vinicius*. Quanto ao seu “modelo” inicial de interpretação, teria sido Fernanda Montenegro.

Com relação à primeira personagem que lhe teria trazido a sensação de plenitude, tendo em vista a complexidade que tal afirmação abarca, por se tratar de algo absolutamente variável, mesmo “correndo riscos”, Karen aponta – a partir de uma sensação interna –, a personagem Baleia. A personagem foi criada para o espetáculo *Migrações e Itinerâncias de Baleia e Graciliano*, do Grupo Ventoforte, com direção de Ilo Krugli. Segundo Karen, a personagem Baleia, de *Vidas Secas*, criada por Graciliano Ramos, havia marcado sua adolescência.

Lembro do local onde eu estava quando li *Vidas Secas...*, a cadeira em que me sentava... Lembro-me de voltar algumas vezes às páginas para entender o mo-

238. Santos é uma cidade praieira, portanto, o “destino-alternativa” de tanta gente que mora na megalópole ou nas cidades do estado de São Paulo. Trata-se de uma cidade tradicional, com muitos/as habitantes, mas a explosão demográfica, evidentemente e como precisa ser, foi se ampliando consideravelmente. Além dos problemas trazidos por tal aumento populacional, a vida em permanente processo de mistura é sempre interessante no que concerne a fugir da rotina e das repetições sisíficas (Sísifo, deidade grega, condenada a suportar o cotidiano em permanente repetição). O adágio popular referindo-se aos amores passageiros de verão, talvez, seja uma condição, até certo momento da vida, de muita gente.

tivo que teria levado Fabiano a matar Baleia, a dor de ler aquela história. Poder dar vida a ela e também homenagear a Dra. Nise da Silveira pelos olhos de Ilo Krugli, foi marcante para mim. Foi também minha última criação no Ventoforte.

Outra personagem apontada pela atriz foi Rosa, desenvolvida no comovente espetáculo *Mistério do Fundo do Pote* ou *Como Nasceu a Fome*, também de Ilo Krugli. Uma personagem apaixonada que acreditava na divisão justa de alimentos, retirados de uma casa de farinha. Além disso, a atriz afirma que, com relação à questão em evidência, ela precisa fazer um aparte para *Concerto de Ispinho e Fulô*, apresentado pela Cia. do Tijolo: “[...] que movimentou e provocou um agir artístico que sinto como um ponto imprescindível em minha trajetória”. Por esta mesma seara, a atriz afirma terem sido muitas as personagens a desafiá-la, entretanto, mesmo ao ter participado de tantas montagens significativas, sobretudo aquelas criadas no Ventoforte, precisa mencionar a experiência de criação singular vivida em *Concerto de Ispinho e Fulô*. A atriz aponta tal espetáculo em razão de ele ter sido o primeiro montado pela Cia. do Tijolo e, também, em razão de ter sido uma primeira experiência cabal de concepção e criação da dramaturgia.

No que diz respeito aos processos de faiscamento, a atriz aponta o por ela chamado amigo-irmão, Rodri-go Mercadante. Com o ator, ela formou diversos pares, no Grupo Ventoforte: Azulzinha e Papel (*História de Lenços e Ventos*); Marieta e Benedito (*Se o Mundo Fosse Bom, o Dono Morava Nele*); Rosa e Setembrino (*Mistério do Fundo do Pote* ou *Como Nasceu a Fome*); Déa e Gwynplaine (*Os que Riem e os que Choram*); Cavaleiro e Andorinha (*Cavaleiro e Andorinha*); Seu Bertholdo e Dona Helen (*Ladeira da Memória ou Labirinto de Januário*), entre tantos. Lembra, ainda, a atriz que tal parceria continua e se estende à Cia. do Tijolo.

Karen, sem dúvida – agora pode-se afirmar em tempos em que eles eram “permitidos” – é uma pessoa de abraços. Assim, entre aqueles inesquecíveis e emocionantes, depois da apresentação de espetáculos, a atriz preferiu escolher os abraços recebidos em duas obras: *Cantata para um Bastidor de Utopias*. Por intermédio da antológica obra, costurada a partir de pelo menos três contextos distintos (década de 1930 na Espanha, período da ditadura civil-militar brasileira e contexto histórico de criação da obra), sobretudo aquelas pessoas que haviam vivido o período compreendido pela ditadura civil-militar brasileira (pós 1964), os abraços que vinham faziam-se carregados de diferenciadas e articuladas emoções. Outra obra que trouxe à atriz abraços significativos foi *Mistério do Fundo do Pote* ou *Como Nasceu a Fome*. Nesse sentido, lembra que ao final de todas as apresentações:

[...] nós, atores e atrizes, voltávamos a perder a visão, como as personagens no início da peça, e formávamos um corredor para que o público passasse entre nós. Nesse momento, as pessoas nos tocavam, abraçavam, choravam, e continuavam no jogo conosco, como se não pudéssemos enxergá-las. Foram dos momentos mais emocionantes e verdadeiros de carinho.

Com relação às pessoas reais que a atriz gostaria de levar para a cena e com elas viver momentos significativos, Karen Menatti aponta a Dra. Nise da Silveira e a poeta paulista (nascida em São João da Boa Vista) Orides Fontela.

LILIAN DE LIMA

O nome “curto” é o mesmo registrado no cartório e de “batismo” no meio teatral: Lilian Lima. A atriz paulistana nasceu e criou-se na localidade da Zona Sul de

Sampa, chamada Vila Baby, periferia da capital. Na atualidade (2021, momento em que a atriz enviou o texto), Lilian mora na Luz, que fica na região central da “pauliceia desvairada”. De seu processo de formação, a atriz destaca o curso de Publicidade na Escola Superior de Propaganda e Marketing e, com destaque, a Escola de Arte Dramática/USP, na qual se formou em 2000. Lilian escreve que seu pai era metalúrgico e a mãe dona de casa, portanto, e como ela afirma, vivia em uma família de classe média baixa. Antes de o teatro “invadir sua vida”, Lilian já havia trabalhado como recepcionista, secretária e acreditava que, no futuro, seria professora de inglês. De modo assemelhado àquele de tantas e tantas outras pessoas, Lilian cresceu com a ideia de que teria de ajudar a família, e, por meio de seu trabalho, oferecer uma vida melhor aos pais e irmão mais novo. Em razão de tal consciência, escolheu Publicidade. Tratava-se de um curso inserido na área de comunicação, e a atriz imaginava que aquilo poderia ser divertido. Lilian pensava: “Junta todas as artes... e ainda paga bem”. Um pouco por isso, outro por se tratar de um curso novo e pela atriz julgar-se inteligente... tudo isso fazia com que Lilian pensasse que poderia divertir-se e ficar rica. Entretanto, para complicar tudo aquilo: Lilia havia encontrado o teatro... e escreve: “Ai, o teatro!”..

A peça mais antiga que a marcou foi *Fica Comigo Essa Noite*, de Flávio de Souza, montagem apresentada no início dos anos 1990, com Débora Bloch e Luiz Fernando Guimarães. Ao sair do teatro, a atriz escreve:

Me lembro é que quando terminou a peça fomos, eu e meu namorado, para o ponto de ônibus a fim de atravessar a cidade de volta para a Zona Sul. Comecei a chorar compulsivamente. Já tinha visto muitos espetáculos de teatro, mas por algum motivo, talvez o texto genial, o tema, aqueles atores que eu admirava tanto, o cenário, o contato com o público que

a direção sugeria, enfim, por algum motivo, aquele espetáculo foi muito impactante. Chorava e dizia: Eu quero fazer isso! É isso que eu quero fazer! Meu namorado me consolava e dizia: Então, faz! Você tem de fazer!

Em razão de a atriz ter dificuldade em apontar os primórdios de sua carreira, em *Pagu*, seu espetáculo mais recente, Lilian apresenta a informação de já se dedica ao teatro por 37 anos. O longo período toma como referência inicial uma peça ou experimento teatral feito quando tinha 12 anos. Tratou-se de uma atividade desenvolvida pelo incentivo de um professor de Educação Artística, que ela diz ser maravilhoso e bem doido. A obra tematizava o Fundo Monetário Internacional e nela Lilian fazia o papel de Ana Maria Jul, uma economista chilena, que chefiou a chamada “Missão de Consulta”, cujo principal objetivo era negociar a dívida brasileira com o FMI. Nas palavras da atriz:

Devia ser uma comédia, porque me lembro de alguém fazendo o papel de Paulo Salim Maluf, e havia uma cena final de luta com todo o elenco num ringue de boxe. Enfim, uma insanidade subversiva na 6ª série. Me lembro de descer do palco (não era bem um palco, mas um degrau largo no fundo do auditório) da EEPSP Professor Manoel Tabacow Hidal e me deparar com muitas, muitas pessoas batendo palmas, alunos e professores me abraçavam, falavam comigo. Ninguém fala com você quando se é a menina mais tímida da escola. Foi a primeira vez que me senti vista e ouvida. Pensei: É isso que quero fazer! Talvez por isso o choro compulsivo anos depois no *Fica Comigo Essa Noite*.

A certeza e a necessidade dos 12 anos, afirma a atriz, durou pouco. Assim, em vez do namorado com-

preensivo de *Fica Comigo Essa Noite*, a mãe de Lilian a esperava, furiosa, na porta do auditório. A mãe pegou Lilian pelo braço e tirou-a daquele espaço-momento de delírio, puxando-a para fora... Tinha sido marcada uma primeira consulta com um médico ginecologista e estavam atrasadíssimas... Ufa, o modo da narrativa poderia ter conduzido para algo traumático, mas não, tratava-se de algo ligado ao crescimento. De qualquer modo, Lilian afirma que jamais se esquecerá “[...] daquela caminhada do palco até a saída do auditório e da sensação de ter encontrado uma verdade absoluta”.

Na adolescência e no início de seus estudos, Lilian afirma ter tido como modelos de atuação e inspiração: Denise Stoklos, Celso Frateschi, Débora Duboc, Renata Zhaneta. Mais tarde, Leona Cavalli, Luiz Damasceno, Débora Lobo, Georgette Fadel.

Depois disso, muitos outros “primeiros espetáculos” se deram: no grupo de teatro amador, durante o Ensino Médio; no curso livre do Instituto de Artes e Ciência – Indac e, finalmente, na EAD. Entretanto, segundo a atriz, foi aos 29 anos que ela considera ter vivido uma absoluta virada de trajetória... Depois de formada pela EAD, Lilian ministrava aulas de inglês, e Dinho Lima Flor, então integrante do Teatro Ventoforte, indicou-a para fazer uma substituição no elenco da peça *O Mistério das Nove Luas*. Na ocasião, o grupo iria viajar por catorze cidades de Santa Catarina, em uma das primeiras edições do Palco Giratório do SESC, em 2001. Aquele trabalho, remunerado, foi uma experiência inesquecível, em todos os sentidos, afirma a atriz. E emenda: “Ali começava uma história longa e linda com o inesquecível Ilo Krugli, e os tantos espetáculos e companheiros do Vento. A partir dali, todos os dias, uns com mais firmeza, outros com menos, mas ainda assim todos os dias, pensava: É isso que quero fazer!”

No concernente à plenitude, a atriz sempre se indagou sobre a real possibilidade quanto a sentir-se

plena. Para Lilian a atuação traz em si um permanente estado de inquietação. Desse modo, afirma que possivelmente tivesse estado mais próxima desse estado fazendo a Noiva em *Bodas de Sangue*, no Ventoforte, e com Mariana Piñeda em *Cantata para um Bastidor de Utopias*, apresentada pela Cia. do Tijolo. Nesse particular, magistralmente, afirma a atriz:

Cito, as duas personagens juntas porque cada vez mais acredito que uma é continuação da outra, do mesmo modo em que acredito que a Cia. do Tijolo é continuação do Teatro Ventoforte. Ambas as personagens lorquianas, ambas trazendo suas bandeiras, ambas em montagens com muita música, poesia, cultura popular, com processos criativos muito livres, com atores e músicos criadores. Processos totalmente intuitivos, inconscientes, que rompem com a ordem natural das coisas. Primeiro se cria e depois, às vezes muito tempo depois, os pontos se ligam. Um mistério.

Ainda com relação à sensação de plenitude, Lilian vivenciou e tem vivenciado tal estado de complexidade por meio de um conjunto de práticas criativas, sobretudo nos processos dos dois grupos citados. Na montagem do *Bodas de Sangue*, por exemplo, a atriz tem consciência de que havia passado por uma vivência intensa com o Ventoforte, durante o Palco Giratório. Depois disso, no Ventoforte, além de participar de outras remontagens, acompanhou todo o processo de *Victor Hugo, onde Você Está?*, tal situação a levou a ter pleno “acesso” às propostas geniais de criação de Ilo Krugli, e sentir-se plenamente integrada. No processo da *Cantata para um Bastidor de Utopias*, a primeira montagem de que a atriz participa no Tijolo, a mesma sensação ocorreu. Na verdade, Lilian já havia substituído Fabiana Barbosa em temporadas e viagens do

espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô*. De outro modo, a atriz “sentia-se em casa” no Tijolo, uma vez que a linguagem e o elenco se caracterizavam, de muitos modos, como uma espécie de extensão do Ventoforte. E conclui: “Quando a gente se sente assim, livre e plena para criar, a composição da personagem também decorre e finda livre e plena”. A atriz sente que Mariana Piñeda é filha da Noiva (de *Bodas de Sangue*), do mesmo modo que a Cia. do Tijolo é filha do Teatro Ventoforte. Por esta razão e “herança”, Lilian havia, inclusive escrito o seguinte texto:

Para descrever o processo de criação da Cia. do Tijolo é preciso revisitar o processo de criação do Teatro Ventoforte. A Cia. do Tijolo é filha do Ventoforte. Quase todos os membros passaram por lá, foram conduzidos pelas mãos obstinadas de Ilo Krugli e mirados pelos seus olhos azuis, profundos. O processo criativo do Ventoforte era um caos magnífico de liberdade, comoção, fúria e beleza. Um caos que crescia e avançava com a batalha diária entre as imagens e sons dentro da cabeça do gênio, e as ralas propostas trazidas por nós, atores, atrizes, músicos. Ralas porque mesmo que tentássemos a vida toda não seria possível alcançar a imensidão criativa que o Ilo vislumbrava. Tentávamos. E ele se alimentava dessa tentativa, dessa brincadeira. Nós éramos cores vivas, brincantes, ativas nas mãos do diretor. Mas as mãos eram dele. E, de repente, do meio desse caos, tudo ia misteriosamente sendo trazido à tona, fazendo sentido, tomando forma e virando teatro. Por fim, a montagem era sempre franca, verdadeira, livre, resultado da dor e delícia de ser o que se era. E assim é

também com a Cia. do Tijolo. Ou quase assim, porque, ainda que sob os olhos da direção, não há mãos centralizadoras no processo artístico. É criação coletiva, e é caos magnífico. Cenas, canções, textos, adereços, poemas, sons, tudo ao mesmo tempo, agora. Com menos comoção e fúria, por que uma filha, um filho, são sempre uma versão atualizada da mãe e do pai, não? De repente, do meio desse caos, tudo vai misteriosamente sendo trazido à tona, fazendo sentido, tomando forma e virando teatro. Outra vez, a montagem é franca, verdadeira, livre, resultado da dor e delícia de ser o que é.

Mas é crucial falar também do pé no chão que a filha pisa antes, durante e depois da montagem de um espetáculo. Não que o Ventoforte (logo ele com seus 4 elementos) não pisasse na terra, mas era um chão de névoa, sempre meio suspenso, velado, embaçado, um chão simbólico, lírico, repleto de signos. E não que a Cia. do Tijolo não respirasse também névoa e poesia, muito pelo contrário. Os pés da filha pisam num chão nítido e duro de terra batida. O Tijolo traz realidade. Traz fundamento e contexto concreto, político, social, cultural, econômico. Traz poesia direta e palpável. O Ventoforte, assim como o vento, o vento mesmo, é ar. O Tijolo, assim como o tijolo, o tijolo mesmo, é argila seca. Cozida no vapor, mas ainda argila²³⁹.

Com relação às superações, afirma a atriz, aquela mais desafiadora foi a personagem Patrícia da peça *Cor de Chumbo*. Milton Morales Filho, a quem a atriz chama de grande amigo e irmão de EAD, tinha escrito a obra em 2007 especialmente para ela e Rodrigo Merca-

239. Como continuidade a tais pensamentos e apreensões, há também uma entrevista que pode ser assistida em: <https://youtu.be/e9HB1O-0JIM>. Acesso em: 16 jan. 2024.

dante. Com direção de Luís Mármora, a dupla chegou a realizar alguns ensaios abertos no antigo Bar Cambridge (no centro da cidade de São Paulo). Da equipe ainda constavam, no violão, direção musical e canções belíssimas William Guedes. Tratava-se de um musical, e no elenco havia, ainda, a participação de mais dois músicos e do ator Daniel Infantini. Em razão de ter ocorrido um desentendimento com o dono do bar, o projeto foi engavetado. Desse modo, afirma a atriz:

Em 2014, propus ao Milton que reescrevesse a peça em formato de monólogo. Eu já tinha deixado o Vento forte, e estava na Cia. do Tijolo, mas queria experimentar uma primeira produção e um espetáculo solo com o Núcleo Toada, grupo que eu havia fundado. Enfim, quando iniciamos o processo de montagem, senti um peso grande, aquela resposta mesmo, e, ainda que contasse com a dramaturgia e direção geral do Milton, e mais tarde com a direção de atriz de Carlos Morelli, toda a produção e atuação estavam na minha mão. Gustavo Fiel me acompanhava no piano, mas ainda assim era um solo. Me sentia nua, pulando de um precipício nos ensaios e com a sensação de morte certa sempre que estava prestes a entrar em cena. Felizmente, não morri, e essa foi uma das experiências mais doloridas e maravilhosas da minha trajetória.

Faíscas alimentantes?! Segundo a atriz, há faíscas que viram sexo, casamento; outras viram cena que, às vezes, viram briga; outras e muitas delas, viram laço para sempre. Há faíscas criativas, afirma Lilian, que se pode sentir com companheiros e companheiras de cena, que descortinam algo abstratamente real como liberdade, para se fazer qualquer coisa. Entretanto, outras são de fricção, de embate, de conflito... e que Lilian considera, em teatro, serem boas também. Nesse particular, afirma:

Acho que nesses anos todos, meu maior “faiscador” foi, e é, o Dinho, nosso Dinho Lima Flor. Ou o Noivo de Bodas de Sangue e o Pedrosa da Cantata para um Bastidor de Utopias. Sinto com ele uma faísca louca, meio sem limite, nas improvisações, que vieram encontro bom em cena, encontro que completa, provoca, aproxima, colide, mas que, no fim das contas, é sempre bom.

De incontáveis abraços recebidos, o inesquecível veio de Ilo Krugli. Depois de toda a saga da montagem, em 2015, *Cor de Chumbo* estava em temporada no Sesc Ipiranga (SP), o mestre Ilo foi assistir ao espetáculo. A presença de Ilo deixou Lilian tensa, sobretudo em razão daquela e já descrita aventura meio solitária. Ela queria que Ilo gostasse do trabalho. Então, afirma Lilian: “[...] ele, meu mestre, Elias Kruglianski, meu amigo, meu amor, assistiu, gostou e me deu um abraço bem, bem forte. Bem forte como o Vento. Como esquecer?”

Quanto à última das questões, Lilian de Lima quer viver um dia, ainda, Maria Betânia.

RODRIGO MERCADANTE

Por entre risos e choros..., alguma aflição e muita alegria..., expectativas e certezas... é possível que alguém teria anunciado: mais um garoto nasceu. Mais um garoto nasceu na sempre surpreendente (a quem se concede) Belo Horizonte. O rebento belo-horizontino foi registrado e, com todas as certezas, batizado Rodrigo Sousa Lima Mercadante. Possivelmente, ao se inserir na profissão de ator, por intermédio da qual iria participar de tantas obras significativas, o rapaz de “Bel’Izonthi” tenha deixado, em algum lugar (possivelmente nos documentos oficiais), o Sousa Lima. O mais surpreendente nesse “abandono” é que o Lima também aparece nos nomes de Dinho Lima Flor e de Lilian Lima. Pois

é, na Tijolo, o “trio Lima” – oficialmente – não se viabilizou na condição de nome, mas, e em oposição ao talento e capacidade de criação...

Em Belo Horizonte, pelo que o ator informou, aos 6 anos de idade, ele participou da ópera *Carmen*, apresentada no tradicional Palácio das Artes. Posteriormente, na adolescência (final dos anos 1980), como ele aponta, ficou fascinado por *The Flash and Crash Days*, dirigido por Gerald Thomas.

Na cidade de São Paulo, inseriu-se e formou-se na Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da USP. Em Sampa, afirma que sua primeira participação como ator ocorreu em *Baal – Mito da Carne*, adaptação de Marcelo Marcus Fonseca, de *Baal – o Associado*, de Bertolt Brecht. Quanto aos modelos de atuação que teve, Rodrigo cita alguns: Paschoal da Conceição, Leona Cavalli (*Ham-let*, no Oficina), Denise Stocklos.

Em relação às personagens que fizeram com que o ator se sentisse em plenitude: Setembrino (*Mistério do Fundo do Pote*, com direção de Ilo Krugli), Federico Garcia Lorca (*Cantata para um Bastidor de Utopias*, com a Cia. do Tijolo), Creonte (*Gota d' Água {Preta}*).

Para o ator, a personagem mais desafiadora foi Benedito, de *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, na adaptação do Teatro Ventoforte intitulada: *Se o Mundo Fosse Bom o Dono Morava Nele*.

Decorrente de parcerias significativas, os processos de fásca em cena foram vividos com Karen Menatti (*Mistério do Fundo do Pote*), Lilian de Lima (*Toada para João e Maria – pelo Núcleo Toada*), Dinho Lima

Flor (*Concerto de Ispinho e Fulô*), Jé Oliveira (*Gota d'Água {Preta}*).

Inserido em um conjunto de espetáculos significativos e fortes, o ator recebeu, seguramente, muitos abraços. Com relação àqueles pertencentes à categoria de inesquecíveis, Rodrigo traz à lembrança o espetáculo *Mistério do Fundo do Pote*, do Ventoforte, no qual apresentava Setembrino, uma personagem cega. Ao final do espetáculo, lembra (e como Karen Menatti aponta em sua narrativa) recebia os abraços ainda na condição de personagem. O conjunto de abraços recebidos nessa “despedida” do espetáculo foram aqueles mais inesquecíveis de sua vida. Por um outro caminho, tratou-se de abraços de dimensões épicas: abraçava-se a personagem e o ator, então, um mesmo abraço abarcava dois sujeitos ou “duas” pessoas...

Por último, quanto às pessoas brasileiras que gostaria de viver, apresentar como personagens, por meio do canto e do conto, apresentando fragmentos de vidas e obras, Rodrigo Mercadante gostaria de “viver”: “Herbert Daniel, escritor, dramaturgo, guerrilheiro, ativista LGBT. Marilena Chauí, filósofa. Luiz Roberto Salinas Fortes, filósofo. Ilo Krugli, artista plástico, poeta, ator, diretor, dramaturgo, criador do Teatro Ventoforte e, acima de tudo, meu amigo”.

THAIS PIMPÃO: Minha vida no teatro²⁴⁰.

Não apenas eu, mas, é seguro, muita gente ao ouvir/ler o nome da atriz, imaginava que o “Pimpão” pudesse ser algum apelido carinhoso, significativo... enfim, apenas um nome artístico. Sim, deve se tratar de um nome

²⁴⁰. Thais concluiu suas “respostas” em 19/06/2021. Ela apresentou o acréscimo após seu nome (eu conservei). A atriz enviou algumas fotos (lindas, por sinal), mas, por enquanto, elas não serão acrescentadas à sua narrativa em razão de questões legais (solicitar autorização para uso, liberação...).

bem significativo e afetivo, pois foi registrada como Thais Pimpão Ferreira e rebatizou-se, como atriz, Thais Pimpão. A atriz nasceu em Arapongas (interior do Paraná, localidade que fica na região metropolitana de Londrina) e afirma, quanto ao bairro de nascimento:

O nome do bairro eu não sei, mas pode-se dizer que foi no bairro “único” porque, naquela época, a cidade era muito pequena, cerca de 30 mil habitantes. Hoje em dia a cidade cresceu, tem cerca de 120 mil habitantes, mas continuam dizendo por lá que tudo é “centro”.

De acordo com a narrativa apresentada pela atriz, seus primeiros anos de infância foram passados em Londrina (Paraná). Naquela cidade, Thais começou a frequentar o teatro, na condição de espectadora, inclusive o Festival de Teatro de Londrina (FILO), antes mesmo de ele se tornar internacional. Desse modo, e de acordo com a mãe de Thais:

[...] minha primeira “atuação” foi aos 5 anos de idade, enquanto assistíamos a um espetáculo de rua, no calçadão do centro da cidade, próximo ao Teatro Ouro Verde. A peça era sobre Tiradentes, e quando o personagem principal morreu, eu corri para a cena e “morri” ao lado do ator. Fiquei lá, mortinha, até a peça acabar. Na época minha mãe era estudante de Ciências Sociais na Universidade Estadual de Londrina e muitos artistas da cidade frequentavam a nossa casa. Aos 6 anos de idade, acompanhada do Pokã, um dos atores do Grupo Proteu, fiz alguns comerciais de TV para produtos infantis, pijamas, brinquedos e doces como, por exemplo, as famosas balas Mirabel.

Quando Thais estava com 8 anos, a família mudou-se para Maringá, cidade na qual a atriz esteve até os 19 anos. A alegria trazida pelas amizades da mãe, a possibilidade de assistir a espetáculos, segundo Thais, vinha, ainda, com mais outros “incentivos”, portanto, de acordo com sua narrativa:

Ainda em Londrina, enquanto minha mãe trabalhava de dia e estudava no período noturno, eu e minha irmã ficávamos com a Marina, uma moça que foi artista circense e que além de fazer os melhores pães caseiros era ótima em truques de mágica.

Com relação aos bons antecedentes, coligindo alegrias, referências teatrais, experiências artísticas e de formação, Thais afirma:

No espetáculo Concerto de Ispinho e Fulô tem uma cena em que os atores, atrizes e músicos dizem de onde vieram. Sempre digo que vim de Maringá. Porque foi lá, na terra vermelha, na “cidade canção”, que aprendi boa parte do que sou. Em Maringá fui criança, aprendi a ler e escrever, cantei em banda de rock, cantei no coral universitário, participei de campeonato de natação, toquei flauta, joguei capoeira, participei dos movimentos estudantis, do movimento anarco-punk, ajudei a criar a comissão local do Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua, me formei no Magistério, comecei a ministrar aulas de teatro e a ser atriz. Tinha 13 anos quando fiz o primeiro curso de interpretação no Teatro Universitário de Maringá – TUM com os professores Pedro Ochoa e Eduardo Montagnari. Em 1993 já era integrante do grupo e recebia uma bolsa de pesquisa teatral do Departamento de Cultura da Universidade Estadual.

Em 1994 a atriz participa do espetáculo *A Obra de Arte*, um conto adaptado de Anton Tchekhov, com direção de Eduardo Montagnari. Por meio daquela obra, o coletivo participa de diversos festivais amadores no sul do país (Blumenau, Florianópolis, Curitiba, Londrina e Ponta Grossa). Em 1995, e a convite do ator paranaense Luthero de Almeida, integra a montagem: *O Colecionador de Histórias*, um espetáculo infantil de autoria de Luthero, com direção do Pedro Ochoa. Depois de um ano de ensaios, em 1996, o conjunto viaja com a peça. Acerca da montagem, Thais comenta:

Éramos só nós dois em cena, no cenário apenas quatro malas e alguns instrumentos musicais, o que facilitava bastante a logística e produção. Viajávamos em ônibus de linha pelo interior do Paraná, e durante o ano de 1997 fizemos mais de 300 apresentações em escolas de diferentes cidades. Eu era bem jovem, enquanto o Luthero já tinha mais de 30 anos de profissão e muitos prêmios no currículo. Com certeza dividir a cena com ele foi um enorme aprendizado e inspiração para mim. Em abril de 1998, participamos do Festival de Teatro de João Pessoa, na Paraíba, onde tive a oportunidade de conhecer artistas maravilhosos. Lá assisti à estreia de *Central do Brasil* com boa parte do elenco do filme e esta foi, sem dúvida, uma experiência inesquecível.

De Maringá a atriz veio para São Paulo trabalhar, como atriz convidada, na peça *Clarão nas Estrelas*, de Vladimir Capella. O espetáculo ficou um ano em cartaz no Sesi da Avenida Paulista (1998/1999) e aquele foi o seu primeiro trabalho como atriz profissional, com (veja só!) registro em carteira de trabalho. No final de 1998, Thais participa do processo de seleção para a Escola de Arte Dramática da USP, aprovada, formou-se em 2002.

Com relação ao primeiro espetáculo assistido a marcá-la, afirma que tal acontecimento ocorreu em João Pessoa. Naquela bela cidade, Thais assistiu a um dos espetáculos que mais a impactou como artista. Trata-se de *Vau da Sarapalha*, apresentado pelo Piollin Grupo de Teatro, adaptação de um conto de Guimarães Rosa, com cenário e direção de Luiz Carlos Vasconcelos.

O espetáculo começava com o ator Servílio Holanda representando de maneira genial um cachorro, o melhor trabalho corporal que já vi em cena. O espetáculo era todo incrível, meticulosamente elaborado em seus emaranhados sonoros, músicas, cenário, interpretação, iluminação e texto. Uma obra primorosa que correu mundo e ficou em cartaz por mais de 10 anos. Tive o prazer de rever esta peça em São Paulo, em 2009, no Centro Cultural Vergueiro, e chorei muito como na primeira vez.

Depois da Escola de Arte Dramática, a atriz fez licenciatura em Educação Artística na Faculdade Paulista de Arte, e formou-se em Libras na Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP. Desde que começou a ministrar aulas de teatro, ainda em Maringá, Thais continua a conciliar a carreira de atriz e de docente. Nesse sentido, destaca atuar como professora de Artes Cênicas na Escola Viva, desde 2005. Ministra aulas particulares de Libras e faz parte do Coletivo Artístico Casa 345, uma cooperativa criada em 2018, com sede na Vila Olímpia, e que tem como objetivo produzir, ensinar e compartilhar arte.

Atriz com intenso trabalho, e desde muito cedo, já criou/apresentou muitas personagens, entretanto, ao ser indagada sobre qual seria aquela que lhe teria promovido um estado de plenitude, sem titubear, afirma ter sido o *Menino de Cantata para um Bastidor de Utopias*. Nesse particular, afirma:

Acho que ele tem muitas camadas da minha história, e da relação que tenho com a infância e a educação. Levar a Língua Brasileira de Sinais (Libras) para a cena, em 2013, foi algo inovador na época ou, no mínimo, incomum, nos palcos paulistanos. Ficamos mais de um ano ensaiando e desenvolvendo a dramaturgia do espetáculo. De todos os livros lidos e conversas, durante o processo de criação, o que mais me chamava a atenção era a quantidade de crianças que, de maneira brutal, viram seus pais serem torturados, ficaram órfãs ou foram também assassinadas durante os anos de ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985).

Especificamente no que diz respeito aos processos de *faísca* experimentados, Thais afirma que tal sensação faz parte das obras vividas na Cia. do Tijolo, destacando que isso não se caracteriza em “algo ruim”. Afinal, trata-se de um coletivo que tem muitos anos de história e um conjunto de obras memoráveis. Nesse sentido, destaca a atriz que o convívio começou na Escola de Arte Dramática, passou pelo Grupo Ventoforte... perfazendo quase 25 anos de convivência. “Hoje em dia entendo a ‘faísca’ em cena como uma espécie de ‘fogo fátuo’, ou seja, uma glória passageira, uma faísca proveniente da matéria orgânica, atribuída à combustão de energia que acontece quando estamos juntos em cena”.

Abraços inesquecíveis!? A atriz tem dificuldade em destacar especialmente algum, mas, e de modo belo, afirma: “[...] os abraços que guardarei para sempre são os dos meus companheiros e companheiras de

cena. Abraçar sempre foi um hábito dos artistas da Cia. do Tijolo, antes e depois de cada apresentação”.

Por último, quanto à pessoa que gostaria de viver em cena, Thais afirma:

Estudei durante anos a vida de algumas mulheres que acredito um dia levar para a cena. Uma delas é a Marie Josephine Mathilde Durocher, ou Madame Durocher, como ficou conhecida. Uma francesa que veio para o Brasil ainda criança e se tornou a mais célebre parteira do século XIX no Rio de Janeiro. Outra figura feminina que me chama a atenção é a pianista Guiomar Novaes, que ficou especialmente conhecida pelas suas interpretações das obras de Chopin e Schumann. Guiomar foi importante divulgadora de Villa-Lobos no exterior e era prima da minha avó paterna. Madame Durocher e Guiomar Novaes foram duas mulheres que, sem dúvida nenhuma, viveram à frente do seu tempo e deixaram legados importantíssimos para as gerações de mulheres que vieram depois.

“ATORATRIZES” (UM CORO) DO LUME²⁴¹, por Ana Cristina Colla

Nascida no bairro Santo Antônio, em São João da Boa Vista (interior de São Paulo), a menina foi registrada com o nome Ana Cristina Colla. E, assim como outros companheiros do Lume, seu nome continuou o mesmo também como atriz. Os processos de formação mais sistematizados (e sofisticados) aconteceram no bacharelado em Artes Cênicas pela Unicamp, na turma de ingresso de 1990. Na mesma instituição, a

241. Trata-se de uma sigla: L.U.M.E. – Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, hoje Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. O laboratório foi criado em 1985 por Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni.

atriz seguiu seus estudos no mestrado e no doutorado em interpretação.

O primeiro espetáculo a arrebatá-la? Foram dois, sobretudo pela importância de que os dois se revestiram para a atriz, que havia entrado recentemente no Lume e assistiu à demonstração de trabalho *Prisão para a Liberdade*, de Carlos Simioni (Lume), em 1994. Sobre tal apontamento, atriz afirma:

O curioso é que quando entrei no Lume eu nunca havia assistido a nenhum espetáculo criado por eles. Eu estava apaixonada pela pesquisa, o Luís (Burnier) havia dirigido nosso espetáculo de formatura no ano anterior e meu corpo vibrava com todas as descobertas que o treinamento corpóreo me apresentava. Fui de auxiliar nesse dia, passei a ferro o figurino do Simioni, ajudei a organizar o espaço etc. e me sentei na primeira fila quando a apresentação começou. Desde os primeiros minutos fui “tomada”, como se um fio conectasse diretamente meu corpo ao do Simi, acionando meus sentidos. Terminada a apresentação, corri chorando para o banheiro, tomada por espasmos no abdômen, entre confusa, emocionada e constrangida. Dali, não desgrudei mais desse homem poderoso.

O outro espetáculo que igualmente arrebatou a atriz foi *Vau da Sarapalha*, do Piollin Grupo de Teatro, com direção do Luiz Carlos Vasconcelos, uma adaptação do conto *Sarapalha* de João Guimarães Rosa. Quando assistiu ao espetáculo, a atriz estava imersa no mundo das “ações físicas” e assistir àquele trabalho tão primoroso, no concernente à artesanaria do gesto, à musicalidade marcante do espetáculo, primoroso em todos os seus (grandes e menores) detalhes, foi inesquecível para ela.

A atriz tão repleta de tantas potências afirma que no começo tinha dificuldades para se considerar “uma

atriz”, então, titubeia um pouco para nomear seu primeiro trabalho, e se contrapõe à questão afirmando: “A partir de quando tomei coragem pra me nomear como atriz?” E emenda:

Talvez o primeiro (após divertidos espetáculos amadores em São João da Boa Vista e algumas experimentações na graduação) seja Taucoauaa Panhé Mondo Pé, dirigido pelo Luís Otávio Burnier (com assistência do Carlos Simioni e do Ricardo Puccetti). Foi o espetáculo de conclusão do curso de Artes Cênicas e o meu primeiro contato com o treinamento corpóreo proposto pelo Lume e a metodologia da Mimesis Corpórea.

Quanto aos seus “modelos” ou referências no concernente à interpretação, a atriz aponta Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret) como sua “musa” nos primeiros anos de pesquisa e por quem, até os dias atuais, mantém uma admiração profunda. A personagem que levou Ana Cristina a sentir-se uma atriz em plenitude, segundo ela mesma

No Lume não trabalhamos com a ideia de personagem, mas penso que minha sensação de plenitude veio quando criei, em parceria com o Fernando Villar, a desmontagem-espetáculo *SerEstando Mulheres*, meu segundo solo no Lume, no qual apresento as mulheres que conheci em viagens de pesquisa de campo ou criadas em sala de trabalho, que fizeram parte da minha trajetória de pesquisadora no Lume Teatro por duas décadas. Foi o reconhecimento de um rico e vasto caminho trilhado.

De modo sempre coerente, a atriz afirma não ter havido uma personagem mais desafiadora entre todas as criadas. No lugar de apontar uma única personagem, ela nomeia um espetáculo. Trata-se do primeiro solo da atriz, batizado de *Você*, dirigido e coreografado pelo

mestre de butô Tadashi Endo e que se caracterizou no fruto de sua pesquisa de doutorado. Ana Cristina Colla afirma ter sido um momento importante de empoderamento e afirmação, que a desafiou a ter coragem para criar um solo dentro do Lume e a busca de um modo de se dizer particular. Com relação aos processos de faiscamentos, Ana Cristina Colla afirma ter sentido tal sensação com uma atriz poderosa a quem ela muito admira, trata-se de Tânia Faria, da Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz, e tal eletrificação ocorreu no espetáculo *Kassandra in Process*.

No concernente aos abraços? A atriz afirma ser difícil demais nomear um abraço em particular. Entretanto, de modo assemelhado a alguns de seus companheiros e companheiras do espetáculo *Café com Queijo*, Ana Cristina Colla destaca os abraços recebidos após as apresentações da obra citada. Nesse particular, lembra a atriz: “Essa obra completa, em 2021, 22 anos de criação, me deu vários presentes nessa vida. Os abraços recebidos a partir do encontro e estado de comunhão que a obra cria são sempre afetuosos e calorosos. Parecem abraços de velhos conhecidos”.

JESSER DE SOUZA

Mineiro, nascido em Fronteira, Jesser Sebastião de Souza, do registro civil à vida artística, “abandonou” apenas o Sebastião. Pode ser que os dois ainda se conversem, mas ao inserir-se na carreira, como ator, adotou o Jesser de Souza.

Mesmo sem ter apresentado os motivos pelos quais a família saiu de Fronteira, com relação aos seus primeiros contatos com a linguagem teatral, Jesser afirma que isso aconteceu quando ele tinha por volta de 6 ou 7 anos de idade. Tal evento, segundo seu relato, ocorreu

[...] em uma escola – que hoje entendo como revolucionária e de vanguarda para a época, porque, criada na década de 1970, em plena ditadura civil-militar, pela Prefeitura Municipal de São José do Rio Preto (SP) e chamada Castelinho do Bosque. Era, literalmente, uma escola construída em forma de Castelo em um bosque. Lá, em horário alternativo ao da escola oficial, tínhamos aulas de Educação Física, Artes Plásticas e Teatro (com os jovens professores e entusiastas Pedro Ganga e Marley Cunha). Um ônibus percorria os bairros da cidade recolhendo as crianças que desejassem “brincar de fazer teatro”.

Na década de 1980, ainda em São José do Rio Preto, Jesser participou do movimento de teatro amador da cidade. Desse modo, e decorrente de proposições pedagógicas do Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto, foi aprofundando seus conhecimentos e experimentando-se em oficinas e cursos ministrados em paralelidade aos espetáculos do Festival. Conviveu, naquele processo, com Humberto Sinibaldi (criador do festival), Denise Stocklos, Toninho do Vale, José Eduardo Vendramini, Eudósia Acuña, J. C. Serroni e Luís Otávio Burnier, que na ocasião havia recém chegado da Europa. Em 1985, Jesser sai de São José do Rio Preto e muda-se para São Paulo. Objetivo fundamental? Participar da montagem de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, dirigido por Antunes Filho, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do Sesc. Segundo o ator, o CPT foi outro importante processo de formação, embora de curta duração. Nesse sentido, o ator afirma: “Fui descartado por Antunes após uma discussão, alguns meses após meu ingresso”.

Em 1986, em razão de uma bolsa de estudos oferecida por Sylvio Zilber, Jesser frequenta o curso profissionalizante para atores e atrizes do Teatro-escola Macunaíma. Naquela instituição escolar, Jesser afirma: “Ali aprendi muito com o saudoso, tão querido e doce

Petrônio Nascimento, com Isabel Setti, Arlete Cavaliere e Edécio Mostaço, entre tantos outros”. Outra significativa participação para seu processo de formação foi o Núcleo ESTEP – Núcleo de Estética Teatral Popular, cuja coordenação e orientação era de Carlos Alberto Soffredini. Naquele núcleo, afirma Jesser:

Além das atividades artísticas (ensaios, apresentações e trabalhos de produção), Soffredini criou uma espécie de escola para o elenco. Ali estudei o Teatro Popular Brasileiro, o Teatro de Revista, o Circo-Teatro, o Melodrama com Soffredini e Neyde Veneziano; Voz e Técnica Vocal com Sara Lopes (estas duas, anos depois, vieram a ser minhas professoras no bacharelado em Artes Cênicas da Unicamp); Mímica e Expressão Corporal com Eduardo Coutinho e Canto com Valmy Rocha. Participei das temporadas da segunda montagem de *Na Carrêra do Divino* e de *Mais Quero Anos que Me Carregue, que Cavalo que Me Derrube*, ambas dirigidas pelo próprio autor, apresentadas na Sala Assobradado do TBC, no Centro Cultural São Paulo e em uma circulação pelo estado de São Paulo pelo Inacen.

Em 1988, por uma série de motivos, houve a dissolução do Núcleo ESTEP. Em razão disso, Jesser volta aos estudos, e frequenta o chamado “cursinho”, tendo em vista seu objetivo de frequentar o bacharelado em Artes Cênicas da Unicamp. Portanto, em 1990, como estudante regular do curso, e que Jesser afirma terem sido quatro anos fundamentais em sua formação, teve aulas na graduação com Luís Otávio Burnier (já coordenador do Lume), as mencionadas professoras Neyde Veneziano e Sara Lopes, Maria Lúcia Candeias, Marcio Aurelio e, como ele se refere, a “extraordinária e doce mestra Sílvia Fernandes Telesi”. Após a conclusão do curso, em 1993, Jesser passa a integrar o Lume, primeiro como estagiário e, posteriormente, como pesqui-

sador. Desse modo, afirma o ator que o “Lume segue sendo minha escola de formação eterna”.

No que concerne ao primeiro espetáculo assistido a marca-lo, Jesser afirma ter sido, “sem sombras de dúvida”, *Macunaíma*, dirigido por Antunes Filho, a que o ator assistiu no Teatro Municipal de São José do Rio Preto, no início dos anos 1980. Segundo o ator, ele assistiu às quatro apresentações da obra: deslumbrado com a encenação e o trabalho de atores e atrizes. Segundo o ator: “A sensação era de assistir a uma peça de teatro cujas cenas eram como ‘obras de arte em movimento’”. O primeiro espetáculo de que participou como ator foi *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove*, de Sylvia Orthof e direção de Marcos de Castro, realizado pelo Grupo Teatral Orthof, em 1981, em São José do Rio Preto. Profissionalmente, o primeiro espetáculo de que participou foi *Na Carrêra do Divino*, pelo Núcleo ESTEP.

Jesser é uma pessoa muito generosa quanto aos que fizeram parte de sua vida. Possivelmente, de todos os atores e atrizes aqui selecionados e selecionadas, Jesser é o que mais nomes trouxe. Quanto aos “modelos” de atuação e interpretação, o ator afirma nunca ter tido um modelo a quem desejasse seguir, ser, parecer. Entretanto, diz ter havido artistas cujas atuações e potências de vida em cena, no que se refere à qualidade de presença, o impactaram e inspiram. Dentre tais nomes cita: Fernanda Montenegro, no conjunto da obra; Cacá Carvalho (em *Macunaíma* e *Meu Tio, o Iauaretê*); Elis Regina, no conjunto da obra, especialmente, nas canções românticas; Maria Bethânia; Jacques Brel ao interpretar *Ne Me Quités Pas*; Nina Simone, em sua extraordinária apresentação no Festival de Montreux, em 1976. Finaliza afirmando: “A plenitude ao estar em cena é o que me encanta nos intérpretes e é o que busco como fundamento em minha *performance*”.

De todo o imenso repertório de criação, a personagem por intermédio da qual se sentiu em plenitude foi

Seu Teotônio Ferreira, em *Café com Queijo* (cuja estreia ocorreu em 1999 e segue sendo apresentado até hoje), do mesmo modo, Jesser destaca os espetáculos do Lume.

Aqui, considero importante registrar que no Lume, de um modo geral, não trabalhamos com a ideia de “personagem”, mas de “figura”; ou pelo menos, preferimos chamar de “figura” a identidade supostamente fictícia que apresentamos para o público, durante sua *performance*. Seu Teotônio Ferreira foi um senhor de 99 anos, que já havia iniciado seu centésimo ano de existência e que eu tive a alegria de conhecer, alguns poucos meses antes dele falecer, em São Gabriel da Cachoeira, no meio da Floresta Amazônica, em 1997. Algumas de suas falas, algumas passagens de sua vida que me foram compartilhadas por ele desde 1997. Assim, apresentar aquela “figura” por 22 anos, da existência desse ser humano, da passagem dele pelas vidas de tantas pessoas, que se transformaram e foram afetadas pela convivência com ele, cria, para mim, durante a representação, uma camada a mais de humanidade, de reverência e de tributo à sua longa existência. Some-se a isso a minha admiração pessoal por ele. Assim, quando “represento” esta figura, sem falsa modéstia, é como se eu me travestisse nele com todas essas – e tantas outras – camadas ao redor. A sensação é, sim, de plenitude e de gratidão por, através do atravessamento que foi conhecê-lo, ter sido possível criar esta obra, não tão longa quanto ele. mas que, em termos de vida de um espetáculo, eu poderia dizer que quase se iguala. Viva Seu Teotônio Ferreira!!!

Além, evidentemente, de Seu Antônio Ferreira, ao ser indagado quanto à personagem (e no caso do Lume, portanto) ou figura mais desafiadora que teria

apresentado, o ator afirma ter sido aquela do belíssimo *Kintsugi, 100 Memórias*, o último trabalho criado pelo Lume antes da pandemia, com direção de Emilio García Wehbi e texto de Pedro Kosovski. Desse modo, e na medida em que cada ator/atriz do coletivo apresentava a si mesmo, afirma Jesser:

Pode soar paradoxal dizer que a “personagem” mais desafiadora tenha meu nome e, supostamente, seja “eu” próprio no espetáculo. Aí, justamente, reside o desafio. Não se trata de mim, no espetáculo, mas sim de uma ficcionalização de mim, de minha história pessoal e de grupo. Ali, no espetáculo, o que interessa não sou “eu”, enquanto ego, enquanto indivíduo, nem minhas histórias pessoais ou de grupo, mas sim “eu”, como um exemplo de humanidade, assim como cada uma das espectadoras, dos espectadores; ali, o que importa, não é contar de mim ou de minha vida, mas, a partir da narrativa de “supostas” verdades e fatos sobre mim, falar de um ser humano social e político, sem que se tenha de, explicitamente, tratar de questões políticas. Um dos vários desafios na construção dessa figura foi buscar lograr uma ação velada (mas efetivamente) política sendo, por escolha, poética.

Em razão de ser difícil apontar os processos de faiscamentos com uma ou outra pessoa, Jesser aponta o Lume, coletivo no qual as criações são conjuntas, por 28 anos. Lembra ainda, se se contar os tempos da Universidade, outras pessoas que ele conhece e trabalha há 31 anos. No Lume, lembra Jesser: “somos sete integrantes e criamos espetáculos com os sete; entre quatro de nós; entre três; entre dois e solos”. Continuando com os faiscamentos, afirma o ator:

As faíscas, se entendo bem o que você assim nomeia, são as premissas de nossas criações. Nossos espetá-

culos são frutos das fricções entre os criadores; assim, a partir dessa fricção é que nascem as faíscas que nos dão notícia de “presença de vida”, calor e luz em nossos trabalhos. Se eu tivesse de elencar um único trabalho como exemplo destas faíscas, diria que foi *Os Bem-Intencionados* (2012), espetáculo em que estavam as três atrizes e os quatro atores do grupo, cuja dramaturgia, da genial Grace Passô (que também dirigiu o espetáculo), quebra com a ideia de representação, de narrativa linear e de “personagem”. Tudo em cena eram faíscas e afetos.

Em razão de Jesser ser muito afetuoso, e os elogios a companheiros e companheiras terem sido tantos, ele afirma que de todos os abraços recebidos... talvez o mais afetuoso de todos tenha sido o de sua mãe, em sua formatura na Unicamp, com o espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, em 1993. Nesse particular, o ator afirma: “Mesmo com muitas dificuldades, ela sempre foi quem mais me estimulou e deu apoio”. Outro abraço, muito significativo, teria sido o de Antunes Filho, após assistir a *Café com Queijo*. Lembra-se Jesser que, depois do abraço, Antunes teria saído dizendo o seu clássico: “É du caralho!!!”. Tal reação deixou o ator muito feliz.

NAOMI SILMAN

Naomi Silman, que beleza!, nasceu e aprendeu inglês antes do português. A atriz, absolutamente adaptada (e no bom sentido) ao Brasil, sempre que está por aqui, nasceu em Londres (Reino Unido). Seus estudos aconteceram em BA (Hons) Drama and Theatre Arts, Goldsmiths College, Universidade de Londres (Inglaterra) (1992-1995).

Com relação ao primeiro espetáculo teatral que a teria marcado, Naomi escreveu ser muito difícil para ela apontar apenas uma obra, então afirma:

Tive o grande privilégio de crescer em Londres, uma das capitais teatrais do mundo. Assisti a muitos espetáculos de teatro quando era criança, principalmente musicais, e lembro-me claramente de todos. Sempre senti um grande encantamento assistindo a tais espetáculos e saía do teatro com o sonho de ser igual às pessoas que tinha visto no palco. Alguns espetáculos me marcaram ainda mais por conta dos atores que estavam interpretando os papéis principais, como: Yul Brynner em *The King and I* (*O Rei e Eu*); Topol em *O Violinista no Telhado*. Como estudante de teatro, tive a oportunidade de ver Anthony Hopkins em *O Rei Lear*; Ralph Fiennes em *Hamlet* e Fiona Shaw em *Machinal*. Era muito inspirador ver esses grandes “monstros” do teatro em cena, a grandeza das suas interpretações, o mergulho emocional e físico, a disponibilidade deles no palco... fazia do teatro um espaço de experiência sublime.

Em 1994, assisti a outro espetáculo que me marcou profundamente, trata-se de *The Street of Crocodiles*, da companhia de teatro físico Theatre de Complicité. Era um espetáculo de *ensemble*, com atores de várias nacionalidades, na maioria ex-alunos da escola de Jacques Lecoq em Paris, com linguagem corporal e dramaturgia totalmente diferente do teatro convencional, onde o texto não era o mais importante, mas mais um elemento utilizado para a expressão. Tinha canto, dança, manipulação de objetos, coro, imagens, comicidade. Era uma experiência total, outro tipo de teatro que mudou completamente o meu rumo como atriz e o desejo para o tipo de teatro que queria fazer.

Queria também citar que o primeiro espetáculo brasileiro a que assisti foi *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, em 1996, na sua temporada em Londres e que também me impressionou muito, de maneira parecida como o trabalho de Complicité, com um

trabalho de grupo, linguagem corporal e musical impressionantes além de comicidade, conexão com o público e domínio do espaço aberto, de rua.

Neste mesmo ano conheci o Lume através do ator Ricardo Puccetti e em seguida fui para o Brasil pela primeira vez. Lá assisti o Cnossos, solo do Ricardo, fruto do trabalho de dança pessoal desenvolvido por ele e Carlos Simioni com Luís Otávio Burnier, fundador do coletivo. Este espetáculo também foi para mim um marco. Fiquei paralisada no final, sem conseguir falar. O impacto sensorial, emocional e energético foi tão intenso que poucas vezes tive uma experiência parecida como público no teatro.

O primeiro espetáculo de que Naomi participou como atriz, após o processo de formação na faculdade em Londres, foi *100 Years of Enchantment*, um espetáculo de criação coletiva de teatro físico, apresentado em temporada no Oval House – um dos “fringe theaters” de Londres. Seus modelos de interpretação, no início de sua carreira, afirma a atriz terem sido os atores e atrizes do teatro convencional, cujos destaques encontravam-se na “correta” interpretação do texto e na construção da personagem, por meio de sofisticados vieses psicológicos. Terminada a faculdade, Naomi ingressou na École Philippe Gaulier e aproximou-se do universo do chamado teatro físico. A partir daí, segundo suas afirmações:

[...] mudei completamente o meu modelo de atuação, aprofundando a investigação no trabalho corporal e nas ações físicas, de diversas maneiras. Passei a admirar atores e atrizes de grupos de pesquisa e teatro de laboratório como os do Odin Teatret, Theatre de Complicité e Jerzy Grotowski, além de palhaços como Slava Polunin e bailarinos de butoh como Sankai Juku. Logo em seguida conheci o

Lume Teatro e os atoratrizes deste grupo viraram a minha grande inspiração como aprendiz.

Com relação a qual teria sido a personagem que a teria feito sentir-se em plenitude, Naomi aponta a sua palhaça Agada Tchainik, nas apresentações de seu solo *O Não-Lugar de Agada Tchainik*, e em diversos números de palhaço a percepção e consciência deste sentimento. Além disso, a atriz aponta, também, ter se sentido em plenitude no dueto *PUPIK – Fuga em 2* e em todos os espetáculos que realizou no Lume Teatro, especialmente na *Parada de Rua* (1997-2015) e como Melice Z no espetáculo *Os Bem Intencionados* (2012-2015).

Atriz em vários idiomas, quando perguntada sobre a personagem mais desafiadora de todas as criadas, Naomi diz que em cada novo trabalho muitos são os desafios distintos a serem superados, então, afirma a atriz:

Por isso, fazemos o que fazemos, porque a cada processo criativo aprendemos e crescemos como artistas e pessoas. Mas penso que na minha trajetória, o mais desafiador tem sido, para mim, a construção e desenvolvimento da figura da minha palhaça – Agada Tchainik. Porque ser palhaço ou palhaça, em primeiro lugar, traz o grande desafio de enfrentar todos os lados do nosso ser, sem exceção e sem julgamento, para conseguir encarar e abraçar o nosso ridículo. Depois, em cena, traz o grande desafio de estar – sempre – 100% no momento presente, sem poder se esconder atrás de técnicas, forma ou roteiro/dramaturgia. Senão, não funciona, e percebemos isso na hora com a falta de reação (na maioria das vezes, através do riso) do público. É para mim a síntese do ato teatral de conexão e diálogo entre ator e público, no seu estado mais primário, mas também mais desafiador, porque exige disponibilidade e escuta total, 100%, do ator/palhaço em cena. Essa es-

cuta demanda um nível de concentração e esforço para sustentar este estado, bastante elevado, que demora para ser adquirido. No meu solo de palhaço O Não-Lugar de Agada Tchainik, permaneço durante 80 minutos o tempo todo em cena, sozinha, “segurando” todas as forças em jogo na cena e na plateia. É bastante desafiador e ao mesmo tempo extremamente satisfatório quando consigo manter este fluxo de conexão, realização do roteiro, relação com o público, improvisar com o que surge no momento, e tudo através da lógica da palhaça Agada Tchainik.

Porque também a apreensão de faiscamentos pode ser sentido por qualquer sujeito, em qualquer lugar do mundo, Naomi afirma ter sentido tal manifestação com Yael Karavan (atriz israelense, radicada em Portugal), e sua parceira no espetáculo *PUPIK-Fuga em 2*, um dueto cênico autobiográfico, baseado na relação de amizade entre duas mulheres. Desse modo, afirma Naomi: “[...] Temos entre nós uma cumplicidade e conexão muito forte, na vida e na cena, o que cria um grande campo de confiança para atuar juntas”. Tal sensação também foi vivida e trocada com os atoratrizes do Lume, cujo estado de presença em cena é sempre significativamente forte para a atriz. Nesse sentido, apenas para mencionar algumas das obras em que isso ocorreu, Naomi cita os espetáculos: *Os Bem Intencionados*, *Parada de Rua*, *Shi-Zen*, *7 Cuias*, sendo que, nos dois últimos citados, Naomi destaca, especialmente, Renato Ferracini.

Quanto àquele abraço mais afetuoso já sentido, a atriz afirma terem sido todos, em razão de o abraço que vem pelo reconhecimento de um trabalho ser sempre muito importante, entretanto, para tentar sair da generalidade, afirma: “[...] Vou continuar pensando na pergunta, para ver se volta à minha memória um momento que se destacasse mais”.

RAQUEL SCOTTI

Nascida como escreveu o grande poeta baiano de *Tropicália* “[...] no planalto central do país” (mais precisamente na Asa Norte do Distrito Federal), escolheram que a pequena se chamaria Raquel Scotti Hirson. Do quê, quais e como a criança brincava, saber-se-á/saberemos em outra oportunidade. O fato é que a moça, apaixonada pela linguagem teatral, ingressa e frequenta o curso de Artes Cênicas, na Unicamp, de 1990 a 1993.

O primeiro espetáculo assistido a marcá-la ocorreu durante a adolescência, década de 1980. Segundo o relato da atriz ela afirma lembrar-se:

[...] pouquíssimo. Tenho a lembrança da sensação física que ele me causou, misto de medo e encantamento; um arrepio quando o ator se aproximava de mim. Era um momento em que já vislumbrava a possibilidade de ser atriz e havia algo naquela atuação que me fazia pensar que meu caminho seguiria aquele rastro.

Outra obra, também na adolescência, foi *Meu Tio, o Iauaretê* (1986), inspirado em conto de João Guimarães Rosa, apresentado por Cacá Carvalho e dirigido por Roberto Lage.

O primeiro espetáculo de que participou como atriz ocorreu em 1992. Trata-se de *Mais Quero Asno que Me Carregue que Cavalo que Me Derrube*, de Carlos Alberto Soffredini, com direção de Jesser de Souza. Além de Jesser de Souza, estavam no elenco Ana Cristina Colla e Renato Ferracini, com os quais trabalha até hoje (2021) no Lume.

Quanto a eventuais modelos que poderia ter influenciado Raquel, ela apresenta o belo relato:

Mesmo que esta questão me faça pensar e revirar a memória. Não me guiei, conscientemente, por modelos, embora não tenha dúvidas de que houve (e haverá sempre!) inúmeras mimesis que me constituíram e me constituem como atriz. Sempre me achei fora de qualquer padrão e fui, dessa forma, encontrando meu próprio jeito de atuar.

Venho de uma cultura muito televisiva, mas não queria ser atriz de televisão. Eu achava que teria de tentar fazer televisão como meio de sobrevivência financeira. Então, a primeira atriz que me chamou atenção na televisão foi a Irene Ravache, pois ela tinha este trânsito entre o teatro e a televisão e eu percebia algo de diferente na sua maneira de atuar, uma qualidade de presença que me dava a sensação de que ela não fazia voltada para a câmera, mas para um campo mais expandido, um tipo de corporeidade mais alargada. Eu era ainda aquela adolescente da década de 1980, abrindo sua percepção para o sonho de ser atriz.

Quando entendi qual era meu território, meus modelos passaram a ser meus mestres e companheiros de trabalho: Carlos Simioni e Ricardo Puccetti.

Com significativo e extenso repertório de criação, com relação à personagem que teria feito com que a atriz se sentisse em plenitude, Raquel afirma ter sido Conceição, em *Contadores de Estórias*, apresentado pelo Lume, com direção de Ricardo Puccetti, espetáculo apresentado de 1995 a 1997. Entretanto, observa a atriz:

O que entendo de plenitude, neste caso, é uma habilidade de estar em estado de atenção vestida daquela personagem, equilibrando com perfeição o contato comigo mesma, com as outras atrizes/atores, com a totalidade da obra apresentada e com a plateia. Este equilíbrio é o responsável por me sentir em estado

de jogo, em prontidão para improvisar diante de qualquer intercorrência.

Com relação à personagem mais desafiadora, Raquel observa que a cada nova criação um conjunto de desafios se faz presente. Desse modo, a cada nova criação o desafio lhe parece maior. A partir de tal argumentação, Raquel aponta sentir nesse particular o desafio em algo mais recente, na última criação de que participou e que foi o excepcional *Kintsugi, 100 Memórias*, apresentado pelo Lume, com direção do argentino Emilio García Wehbi, em 2019. Naquela obra, a personagem se caracterizaria em fruto de uma autoficção, ou seja, a própria Raquel. Desse modo, afirma a atriz: “Uma atuação-depoimento, um tom difícil de encontrar, de sutileza e potência ao mesmo tempo, de muitas camadas invisíveis de 27 anos de experiência em cena”.

No concernente aos processos de faiscamentos, Raquel afirma ser difícil definir tais sensações em razão de durante toda a vida estar atuando com o mesmo conjunto de pessoas. Desse modo pondera:

Há dois coletivos que me dão essa sensação de faísca: quando estamos as sete atrizes/atores do Lume em cena ou quando estamos em quatro (Ana Cristina, Renato, Jesser e eu). Com os sete posso citar o *Shi-Zen, 7 Cuias*, direção de Tadashi Endo, de 2004. Com os quatro posso citar *Café com Queijo*, direção coletiva, de 1999 até hoje.

Finalmente, com relação aos tantos abraços recebidos como reconhecimento de seu trabalho, Raquel aponta, sobretudo, aqueles recebidos após as apresentações do *Café com Queijo*. Entretanto, de todos eles, ela se lembra daquele mais marcante, que segue com ela, de modo permanente. Nesse sentido, relata: “[...] foi o de Dona Maria Luíza, indígena da etnia Tukano,

em 2018 em Manaus. Havíamos nos conhecido em 1997 na época da pesquisa para a criação do espetáculo e nos reencontramos 21 anos depois”.

RENATO FERRACINI²⁴².

Se consegui entender direito, ao nascer, o nome que lhes deram (curto e determinado) não precisou de “reparos” ao profissionalizar-se como artista: nasceu com o nome e continuou a ostentá-lo na carreira. Assim como Idibal Almeida Pivetta (César Vieira) e tantos outros e outras artistas, Renato nasceu na primeira semana de um mês de agosto em Vila Progresso, Jundiaí (interior de São Paulo).

Seu processo de formação universitária ocorreu no curso de Artes Cênicas da Unicamp, na turma de 1990. Quanto ao primeiro espetáculo que teria lhe marcado, Renato escreve:

Venho do interior, de uma família simples e de trabalhadores, que tinha como principal objetivo de vida colocar um prato na mesa. Na verdade, quatro pratos: prato pro pai, pra mãe, pro irmão e pra mim. Como o salário era pouco, esses quatro pratos carregavam mais que seu peso em feijão com arroz. Assim, meus pais não conseguiam ir muito além da mesa (o que me enche de orgulho, pois feijão nunca faltou!), mas me deixou órfão de espetáculos de teatro até minha entrada na universidade. Incrivelmente, assisti a meu primeiro espetáculo profissional na Unicamp Vem, Senta aqui ao Meu Lado, Deixa o Mundo Girar, Jamais Seremos Tão Jovens – espetáculo de formatura da turma de

1985 – dirigido pelo querido Marcio Aurelio, professor e figura linda.

Com relação ao primeiro espetáculo de que teria participado como ator, novamente, vale a pena trazer a voz de Renato:

Nunca quis ser ator. Meu sonho era ser programador de computadores. E foi na escola técnica de computação que cursava – técnico em processamento de dados no segundo grau – que encontrei amigos queridos que iam além dos bits e bites. Eram figuras de famílias progressistas, de esquerda; figuras que me introduziram em um mundo crítico que meus pais não tinham condições de me mostrar, pois o tempo da sobrevivência não comportava questionamentos. Com tais amigos, formamos um grupo de teatro, totalmente na contramão dos estudos computacionais. Estava com 17 anos. Inscrevemos o tal grupo num festival estudantil de Jundiaí com o espetáculo Procurando a Chupetinha!, um besteiro pastelão escrito por nós mesmos. Não me lembro, até hoje, de ter me divertido tanto! Ganhamos o prêmio principal e eu o de melhor ator. Minha medalha? O livro A Preparação do Ator, de Stanislavski. Devorei-o, e essa ação iniciou o abalo sísmico nas fundações de meus sonhos computacionais. Mesmo assim fui trabalhar numa grande empresa aos 18 anos como programador. Meu salário, maior que o do meu pai. Orgulho da família! Até que um dia meu chefe disse: teremos de cortar pessoal. Por favor, faça um programa para verificar nos últimos três meses quem produziu menos. Os 400 menos produtivos serão dispensados. Eu seria responsável por 400

²⁴². Renato é, indiscutivelmente, uma pessoa de afetos! Dentre tantas belezas em sua narrativa, o artista presta uma linda homenagem a Carlos Simioni, que, por meio da narrativa de Renato, faz-se presente neste material.

peçoas perderem o emprego (ou meu programa, friamente, iria indicar isso sem eu sequer poder inserir nas variáveis possíveis o filho com febre, a mãe que morreu, o pai doente, o irmão drogado!). Meu sono ficou trincado pelas frases dos pais de meus amigos tão cientes e críticos das situações sociais. Fiz o programa (sem as variáveis humanas, o computador não entende dessas coisas!), entreguei para meu chefe, pedi demissão e me inscrevi na Unicamp. Meus sonhos computacionais foram definitivamente revisitos e meu pai ficou em silêncio por um ano. Não o culpo... ele nem sabia o que era Artes Cênicas quando eu o informei, enquanto saí de casa. Hoje ele tem orgulho do filho: “Já foi para 22 países”, diz ele com o peito saltando para fora quando fala com os amigos. E nem se lembra mais do antigo emprego...

Com relação aos modelos de interpretação que o teriam inspirado, Renato afirma que durante o segundo ano na Unicamp foi a São Paulo, assistir na Pinacoteca do Estado de São Paulo ao espetáculo *Kelbilim, o Cão da Divindade*, com atuação de Carlos Simioni e direção de Luís Otávio Burnier. O ator afirma ter ficado “abaladíssimo”, e disse para si mesmo que se não pudesse ser um ator como aquele voltaria para o mundo dos computadores. Daquele momento e até a atualidade (trinta anos depois), Renato continua a buscar aquela potência de atuação. Ao inserir-se no Lume, Simioni, mais do que um modelo, transformou-se em um querido amigo, com o qual, além da cena e da criação, divide, também, cervejas, vinhos, anedotas, lembranças e lágrimas. Garante Renato que este é um fator decisivo para não ter voltado ao mundo dos computadores. Um dia, em um festival de teatro da Colômbia, alguém pediu que Renato escrevesse sobre Simioni, sujeito tão importante em seu fazer teatral. O texto foi o seguinte:

Há muitas e muitas maneiras de se falar sobre Carlos Roberto Simioni. Poderíamos falar sobre sua vida dedicada ao LUME, grupo que fundou, construiu e mantém, sendo referência fundamental no teatro brasileiro quando o assunto é treinamento e trabalho de ator. Essa seria uma entrada histórica.

Poderíamos, também, analisar os processos e sistemas de treinamento que ele desenvolveu e desenvolve, gerando outras maneiras e formas de análise de preparação de ator a partir de suas influências. Essa seria, portanto, uma entrada acadêmica, analítica, crítica. Ou ainda, poderíamos falar do poder da influência e da enorme produção de seu grupo LUME e dele próprio como ator no contexto do teatro brasileiro e sul-americano, o que daria um belo texto teórico teatral. Mas não gostaria de construir nenhum desses textos, pois todos eles, apesar da importância histórica, acadêmica e teatral, não dariam conta de algo muito maior que tudo isso.

Gostaria de nesse texto ir por outro caminho, talvez menos histórico, menos factual e mais AFETIVO. Essa seria uma das formas mais potentes de se falar desse mestre e amigo Simioni (Simi para os íntimos, e sou um sortudo de tê-lo como íntimo!). E a palavra AFETIVO aqui não deve ser entendida, de forma alguma, como algo relacionado a um certo sentimentalismo, seja individual ou coletivo, e nem mesmo a um possível efeito de recepção singular ou subjetivo. Afetivo deve ser pensado aqui como uma certa potência de afetar e ser afetado; uma certa competência ou capacidade dos corpos em serem atravessados, inundados, transbordados – e ao mesmo tempo – atravessarem, inundarem, transbordarem. Todo um campo de afetividades. Uma relação coletiva entre-corpos que aumentam ou diminuem a capacidade coletiva de ação no mundo: um território de ações compostas de

carnes, músculos, sensações, ossos, pensamentos, sangue e peles que se dobram sobre si em planos de “atravessarem(se)”, “inundarem(se)”, “transbordarem(se)”.

Para Simioni o teatro não interessa! Também não interessa o corpo do ator ou da atriz em seu aspecto técnico e mecânico. Essas duas afirmações parecem ser contraditórias para quem dedicou toda sua vida ao teatro, ao seu grupo LUME e à criação de processos de treinamento para a atuação precisa e presente. Mas para mim, que tive a sorte de conviver com ele durante mais de 20 anos, essas afirmativas não soam em nada dissonantes. Para Simi só interessa o teatro e os corpos como intensidade de transformação! Simi vê o teatro como uma ferramenta afetiva e os corpos como intensidades a serem ampliadas. O corpo e o teatro como potência a ser aumentada no mundo. É por esse motivo que falar de Simi no plano afetivo é a opção mais efetiva! Para ele, o corpo do ator ou atriz (e o teatro!) somente interessa se no processo de trabalho gerarem transbordamentos desses mesmos corpos, produzindo, assim, um grau de potência aumentada no mundo.

É nesse sentido que Simioni é político, revolucionário e ético em seu trabalho. Político porque corpos intensificados geram coletividade, tocam e convidam outros corpos a dançarem juntos; revolucionário pois produz seres-humanos resistentes aos afetos estabelecidos e organizados; e ético pelo próprio objetivo de um *ethos*, de uma vontade, volição e esforço de intensificação alegre em termos políticos e de resistência. Ele acredita, amorosa e poderosamente, eu diria, que os corpos ampliados em sua potência não servem somente ao teatro, mas ao mundo! Como disse acima, o teatro para ele não interessa: o mundo e a vida são o objetivo principal aqui!

E não pensem que sua exigência canalizada aos outros de corpos transbordados neles mesmos – não se reflete no derramamento contínuo de seu próprio corpo e ser. Simi é o além-borda em pessoa, sempre em processo: na vida, em sua casa, em seu trabalho cotidiano, na cerveja no bar, no LUME, no ser ébrio, no ser sóbrio, no sorriso, na simplicidade, no carinho, na generosidade de uma vida dedicada a transformar o outro e a si mesmo, não para o teatro, não para a estética, mas para a vida!

Simi é uma daquelas pessoas e profissionais que podem passar despercebidas pelos grandes livros oficiais da história da humanidade, mas que certamente transformam o mundo ao seu redor: faz a própria história ser mais consciente de si mesma, o mundo ser mais colorido, leve e resistente e a vida vivida, em seu mais simples cotidiano, valer a pena: seja numa conversa regada a cerveja no boteco mais fuleiro da esquina ou no suor da sala de trabalho, sob seu olhar atento, na busca incessante de um corpo para além dele mesmo!

Em um amplo e significativo conjunto de obras apresentadas, Renato afirma ter sentido um estado de plenitude ao ter apresentado a personagem Mata-Onça, que faz parte do espetáculo *Café com Queijo*, pois, segundo o ator, trata-se de uma personagem viva, encontrada, recriada em seu corpo a partir dos afetos de um encontro real. Isso exposto, o ator escreve:

Mata Onça era um senhor orgulhoso de seu quintal, de suas histórias e de seu conhecimento sobre as plantas e sobre o mundo. Essa sede de sabedoria fazia dele uma espécie de autodidata do ouvir-falar e da observação do mundo ao seu redor. Ao ouvir ele contar os seus relatos, me dava a impressão que, quando ele ouvia algum tipo de informação ou

observava algum movimento à sua volta que, de alguma forma, lhe interessava, essa informação era imediatamente assimilada e recriada dentro de seu universo singular. Portanto, sua fama de mentiroso e exagerado era, ao meu modo de ver, bastante injusta: ele simplesmente assimilava o mundo à sua volta e o singularizava, imprimindo uma visão única de uma suposta realidade que passava por dentro e por entre esse poder de recriação. Ele recriava em seu mundo uma “realidade” irreal, uma distorção linear que me encantava.

Essas informações singularizadas de mundo não podem, em meu modo de ver, ser rebatidas como ingenuidades e confusões de informação em relação a um certo universo “verdadeiro” pré-estabelecido. Mas são, sim, recriações singulares de um universo específico, que acaba gerando uma certa atualização-Mata-Onça-do-Mundo. E foi isso que me encantou nele: um certo poder de criação de seu próprio universo singular que ficou profundamente impresso em minha memória como uma potência afetiva virtualizada.

Por meio de tal apreensão sensível, afetiva e efetiva, Renato recriou em si o Mata-Onça, com toda a potência, sobretudo afetiva, insiste ele. E completa: “21 anos depois voltei a sua cidade para apresentar o meu Mata-Onça para o Mata-Onça original. Mas antes fomos à sua casa, tomar café e convidá-lo para o espetáculo *Café com Queijo*. Nesse dia, escrevi em meu diário de trabalho”:

Apresentei mais de 300 vezes *Café com Queijo*. Já fiz uma tese de doutorado sobre seu processo e o espetáculo já ganhou prêmios e é reconhecido hoje como um marco no teatro brasileiro. Uma performance reconhecida pelo meio, pelos

críticos, pelo público. Mas nada disso realmente interessa! O que realmente importa é que ele foi criado a partir de afetos e encontros. Cada vez que apresentamos *Café com Queijo* revivemos e reativamos em nossa memória e corpos os encontros com essas pessoas simples e sábias que nos fizeram enxergar um além de nós mesmos e das diferenças que nos rodeiam e nos formam como pessoas. Tive o privilégio, a partir dessa circulação, de reencontrar, depois de 21 anos, Seu Manuel Mata-Onça. Da vitalidade impressionante dos 66 vemos, hoje, uma vida, ainda potente, de 87. O peso dos anos certamente cobrou seu preço, mas estavam lá os mesmos olhos pequenos, o rosto redondo, o sorriso maroto, a lógica única do uso das palavras. Seu Mata-Onça ainda vive, assim como vive o recorte quase fotográfico da cena em *Café com Queijo* que mantém a mistura do meu corpo com o dele numa simbiose realizada 21 anos atrás. Ontem, no encontro, a simbiose foi outra. Uma sensação de gratidão, de paz, de falar com uma pessoa que me formou como ator, como estudante, como pesquisador, como pessoa. Se ele soubesse o quanto devo a ele, o quanto ele me deu, me proporcionou, me abriu caminhos! Tentei falar isso; tentamos falar isso! Mas as palavras pareciam tão pequenas frente a grandiosidade das sensações que eu me atrevia apenas e respirar perto dele e, às vezes, a murmurar certas palavras que pareciam vazias frente ao acontecimento. Durante o encontro também vivenciei os olhos de encanto de Raquel, Cris e Jesser. Pensava: eles conhecem tanto esse homem, mesmo que tenha sido pelo meu recorte quase fotográfico, e hoje estão aqui, como se um mito tivesse surgido das águas encantadas de uma cena antiga. Mata-Onça estava ali de carne e osso, sem a mistura com a carne e o osso do amigo e companheiro de

trabalho Renato. E era encantador olhar o encanto deles. Não há muito o que dizer, só sentir... Mata-Onça vive, Café com Queijo vive, e ontem vivemos algo potente que só a vida em busca constante de potência pode nos proporcionar. Obrigado!

Depois dos belos relatos apresentados pelo ator, com relação a qual teria sido a personagem mais desafiadora de todas, Renato afirma que tal apreensão ocorreu no espetáculo *Kintsugi, 100 Memórias*, a última obra do Lume. Na belíssima obra, o coletivo reuniu e entrecruzou “autoficcionalmente”, algumas memórias individuais, dos integrantes do grupo e do país. Portanto, no processo de atuação, não há personagens, propriamente, mas os atores e as atrizes. Nesse particular, Renato afirma:

Mas engana-se quem acredita que estar em cena sem uma personagem seja algo mais fácil. Os detalhes ficcionais emoldurados em memórias reais, as criações de efabulação geradas a partir de acontecimentos passados e mesclados a dados totalmente criados e ficcionais na obra, nos insere, atores e atrizes, em uma zona límbica, um espaço entre a ficção e a realidade, entre a personagem criada e a presentificação singular de uma suposta não mediação corpórea. O avesso da representação não pode ser outra coisa que representação. Desculpem-me os teóricos da performatividade, mas a materialidade nunca é pura. Ela já é discurso em materialidade construída. O particionamento e a fragmentação de nós mesmos, nessa mestiçagem entre ficção e realidade, corporeidades e discurso, representação e presentificação, resultam em algo como personagens de si. Ao fugir da representação do outro, representamos a nós mesmos. E podem acreditar: é MUITO difícil e completamente desafiador.

Renato Ferracini reuniu as lições de vida jun-diaíense (de seus parentes e comunidades) aos tantos trabalhos significativos do Lume e, de fato, tornou-se ou aprimorou sua potência de efabulador. Portanto, com relação aos processos de faísca, em novo relato, afirma o ator:

No espetáculo *O que Seria de Nós sem as Coisas que não Existem* estamos em cena eu, Cris, Jesser e Raquel. Em uma das apresentações aconteceu um erro muito grave. Esquecemos de inserir um cabide no cenário, material esse muito utilizado do meio do espetáculo até o final, que funcionava como base de suporte para muitas ações e acontecimentos nas cenas. Percebemos isso no meio da apresentação. E então aconteceu algo muito singular: continuamos o espetáculo em linha dupla: uma linha em que os corpos dos atores e atrizes executavam as ações, inseriam os textos, atuavam na coreografia precisa do espetáculo e outra linha que conversava em silêncio, com olhares para recriar tudo em improvisação na falta do material esquecido tão importante. E quando digo conversávamos em silêncio, digo da forma mais precisa. Discutíamos, refazíamos cenas inteiras, improvisávamos outras possibilidades em uma camada infracena, em cena, continuando a cena sem que o público pudesse perceber. Algo que talvez somente uma convivência profissional e pessoal de mais de 25 anos poderia oferecer. Um erro que ofereceu de presente uma experiência muito potente em minha carreira de atuação e que nunca vou esquecer. Não sei se isso pode ser considerado faísca. Mas que foi um verdadeiro incêndio, isso foi.

Finalmente, com relação ao abraço mais afetuoso que teria recebido, Renato afirma: “Do meu pai, provando as voltas que o mundo dá”.

RICARDO PUCCETTI

Segundo o material enviado pelo ator, parece, ele já nasceu com seu nome artístico: batizado como Ricardo Puccetti, em Espírito Santo do Pinhal (interior paulista), e rebatizado Ricardo Puccetti na carreira artística. Diferentemente de tantas outras pessoas, o ator não teve de deixar nenhum outro nome para trás... Com 17 anos, saiu de sua terra natal; e, desde 1983, mora em Campinas, cidade para onde foi para estudar teatro no Conservatório Musical Carlos Gomes e, ao mesmo tempo, participou de grupos de teatro locais. Antes de Campinas, o ator, em sua cidade natal, já havia tido a oportunidade de participar como amador da linguagem teatral. Em Campinas, lembra, durante três anos manteve a prática de sair de sua casa (no bairro chamado Cambuí), caracterizado de palhaço, até o centro da cidade. Segundo o ator

Era uma grande saída livre, como se o meu palhaço passeasse pela cidade, improvisando com os elementos da rua e praças – postes, bancos, árvores etc. – e também com a dinâmica das pessoas que estavam na rua. Fui descobrindo como me relacionar com o mundo a partir do olhar e do corpo do palhaço, realizando ações concretas – atravessar a rua, por exemplo, e percebendo todas as possibilidades que o jogo do palhaço me abria. Foi a minha primeira formação como palhaço.

Além do processo de prática e criação com o palhaço, Ricardo participou de um coral cênico, chamado Coral Latex, cujo forte era a improvisação e a teatralização a partir de músicas. Na Unicamp o primeiro curso frequentado foi Biologia, mas abandonado para frequentar as aulas de Artes Cênicas. No Instituto de Artes da Unicamp, Ricardo logo começou a trabalhar

com Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni no Lume Teatro, que estava iniciando seus trabalhos.

Sou, então, daquela primeira geração de atores do Lume. Minha formação teatral foi toda feita na prática, com os grupos de teatro, e com as escolas teatrais que nunca terminei (fiz 2 anos do Conservatório Musical Carlos Gomes e 3 anos da Faculdade de Artes Cênicas da Unicamp), mas principalmente através da minha prática dentro do Lume Teatro.

O primeiro espetáculo que marcou o ator, com 15 anos, foi *Os Reis Vagabundos*, apresentado pelo Grupo de Teatro Garatuja, de Pinhal, que chegou a participar do 1º Festival Internacional das Mulheres nas Artes, organizado por Ruth Escobar. O espetáculo que o marcou foi apresentado pelo Grupo Tear de Porto Alegre, dirigido por Maria Helena Lopes. Tratava-se de um espetáculo sem texto, calcado na corporeidade dos palhaços e na comichade que eles produziam, a partir do seu trabalho com objetos e na relação entre eles. “Emanava uma grande poesia e compartilhando a humanidade de *Os Reis Vagabundos* ficou muito claro para mim que eu gostaria de ser um palhaço”.

O primeiro espetáculo de que participou, ainda em Espírito Santo do Pinhal, montado na EEPSP Cardenal Leme, foi *O Auto da Compadecida*, na qual Ricardo fez João Grilo. Além, evidentemente, de potências e singularidades pessoais, o ator foi marcado na infância por palhaços que se apresentavam em circos em processos de itinerância em sua cidade; o Gordo e o Magro (Laurel & Hardy); Chaplin e Mazaropi no cinema e os grandes “atoratrizes” da TV, como Lima Duarte, Paulo Gracindo, Ari Fontoura, Dionízio Azevedo, Laura Cardoso, Cleyde Yáconis, Nathália Timberg, entre outros e outras. Rubens Corrêa em *Artaud*; Cacá Rosset e Rosi Campos em *Ubu – Folias Physicas, Pataphysi-*

cas e Musicaes (1985), do Grupo Ornitorrinco, Ricardo afirma serem artistas maravilhosos que o marcaram muito. Entretanto, o ator preferido de Ricardo, desde cedo e até hoje, é Marcello Mastroiani.

Ricardo Puccetti criou muitas personagens e, do mesmo modo, participou de muitos espetáculos em sua carreira. A primeira vez que se sentiu pleno ocorreu quando participou do espetáculo *Trem sem Trilhos* (1981), dirigido por Mônica Sucupira, em Pinhal, com o Grupo Garatuja de Teatro. Entretanto, se tivesse de citar uma personagem que lhe tivesse conferido a sensação de plenitude ao atuar, Ricardo afirma ter sido ao apresentar Jacques nas peças *Jacques e a Submissão* e *O Futuro Está nos Ovos*, obras de Eugène Ionesco, em montagens de que participou quando estudante no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, com a direção de Waterloo Gregório.

Quanto àquelas personagens desafiadoras que teria construído ao longo de sua carreira, Ricardo afirma que todas elas foram de espetáculos no Lume, cujos desafios foram e têm sido frequentes. Desse modo, lembra:

Nós no Lume Teatro trabalhamos, com este olhar sobre a personagem que traz um ponto de vista muito autoral do ator, como se a personagem fosse a dilatação de alguma faceta da pessoa do ator. Então, ao longo de meus quase 34 anos de Lume cada personagem “puxou” meus limites de alguma forma. É difícil citar apenas uma, então ressalto três: o Homem Solitário, do espetáculo *Cnossos*; o Maestro, da *Parada de Rua e Kafka*, de Kafka, agarrado num traço a lápis. Mas, acima de qualquer personagem, está meu palhaço Teotônio, base de toda a minha vida na arte.

Referindo-se aos processos de “faíscas”, Ricardo afirma ter tido essa sensação com todos os seus colegas atores e atrizes do Lume Teatro: Luís Otávio Burnier,

Carlos Simioni, Naomi Silman, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ana Cristina Colla, em muitas das obras criadas e em atuação conjunta. Nesse sentido, Ricardo cita:

[...] a cena final de *Valef Ormos* (dirigido por Luís Otávio Burnier) com os palhaços Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni; a *Entrada* do espetáculo *Parada de Rua* (dirigido por Kai Bredholt) com todos os atoratrizes do Lume; a cena da *Corrida*, do espetáculo *Shi Zen*, dirigido por Tadashi Endo com todos os atoratrizes do Lume; a cena final de *Cravo, Lírio e Rosa* com todos os atoratrizes do Lume.

Como palhaço, Ricardo afirma ter recebido incontáveis abraços. Abraços de crianças, homens, mulheres, pessoas idosas, pessoas simples que assistiam a um espetáculo na rua ou alguém do público em um teatro, de algum festival importante. Tais demonstrações de afeto caracterizam-se para Ricardo no mais significativo motivo de sua existência. Entretanto, mesmo apontado a essencialidade dos sujeitos de seu fazer, com relação a tal sentimento, Ricardo Puccetti aponta como ápice da troca o abraço na cena final de *Cravo, Lírio e Rosa* com seu parceiro e amigo de tantos anos, Carlos Simioni. Ou seja um conjunto que compreende a junção de quatro sujeitos em dois: Ricardo e Teotônio e Carlos e Carolino.

AYSHA NASCIMENTO

Linda, forte, intensa, atriz, negra, talentosa, disponível, destemida... dentre tantas outras, essas poderiam ser as características determinantes de Aysha Nascimento, registrada Aicha Alves Rocha do Nascimento, nasceu em Vila Mariana, São Paulo. O começo marcante de sua carreira acontece, já no processo de formação, na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT). Duran-

te o curso deu à luz seu filho Piero, mas como tantas outras aprendizes da ELT, alguns dias depois, retornou à Escola dividindo, sobretudo, os processos de criação com as mamadas exigidas pela sobrevivência do filho.

Em razão das relações estabelecidas, e do desenvolvimento de certa visão crítica, Aysha aponta que o primeiro espetáculo assistido a lhe marcar teria sido *Biedermann e os Incendiários*, cuja direção foi de Georgette Fadel, apresentado no Teatro de Arena de São Paulo. Em determinado momento de sua vida, muda-se com a família para a Praia Grande, e, naquela localidade, participa, em 1999, de um primeiro espetáculo, dirigido por Rodrigo Marcondes, chamado de *Uma Estação no Silêncio* (inspirado na obra de Arthur Rimbaud). Portanto, ao iniciar-se pela carreira, tinha como modelos inspiradores de atuação as atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia.

Depois de formada na ELT, com Flávio Rodrigues e Marcos di Ferreira, o trio funda a Companhia dos Inventivos, um coletivo cujo principal intento era apresentar suas montagens em espaços públicos (teatro na rua). Os Inventivos apresentaram muitas e significativas obras na proposição teatro de rua, talvez a primeira e mais ousada delas tenha sido a montagem chamada “Trilogia Inventiva”, que adaptou, a partir do romance maravilhoso *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, as peças: *Canteiro*; *Bandido é Quem Anda em Bando* e *Azar do Valdemar*, todas dirigidas por Edgar Castro. Por intermédio de sua trilogia, o coletivo apresentou-se em todo o Brasil

e conquistou um significativo reconhecimento e respeito, tanto do público como dos artistas.

Ao ser indagada a partir de qual personagem teria se sentido em estado de plenitude, Aysha aponta a autora Carolina Maria de Jesus, em 2016, no espetáculo *Um Canto para Carolina*, montado pela Companhia dos Inventivos, cuja direção foi de Flávio Rodrigues. Ainda com relação aos desafios que teve de passar, a personagem que Aysha afirma ter sido a mais desafiadora foi Corina, da obra *Gota d'Água {Preta}*, a partir de *Gota d'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda, dirigida por Jé Oliveira.

No concernente aos faiscamentos em cena, Aysha aponta: Thaís Dias, Flávio Rodrigues, Marcos di Ferreira. Ampliando este sentimento, com Juçara Marçal sentiu uma troca de corrente elétrica intensa, na já citada *Gota d'Água {Preta}*. Do imenso continente de pessoas que conhece, se pudesse representar uma personagem a partir de alguém que admira, apontou Beatriz Nascimento²⁴³.

De todas as demonstrações de carinho ao longo da carreira, apontou Flávio Rodrigues como aquele cujo abraço foi o mais intenso e significativo.

RESISTÊNCIAS ESTÉTICAS... BETA CUNHA

Nascida no bairro de Boa Vista, na Santa Casa de Misericórdia, em São José do Rio Preto, a menina foi re-

243. Ainda que de modo bem sucinto, Beatriz Nascimento foi uma historiadora absolutamente significativa que segundo texto enviado por Aysha: “Trouxe de forma bem forte para o pensamento social brasileiro o conceito de quilombo como uma importante contribuição negra para pensar uma possível organização social, assim traz no termo quilombamento o poder de resistência do corpo-território (que é como ela intitula o corpo diaspórico negro). Gosto muito da definição de Sueli Carneiro sobre ela no livro de Alex Ratts *Eu Sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento*. Trata-se, portanto, de uma Mulher, Negra, Nordestina, Quilombola, Poeta, Ativista, Pensadora. Beatriz Nascimento sofreu feminicídio em 1995, assassinada pelo marido de uma amiga que sofria violência doméstica, que ela tentava ajudar. Sobre os processos de luta dessa mulher excepcional, há um documentário, chamado *Orí* (1989), de Raquel Gerber, que aponta processos de luta movimentos negros entre 1977 e 1998.

gistrada Roberta dos Santos Cunha. Segundo a atriz, ela não frequentou nenhum curso técnico ou superior de interpretação, mas participou de inúmeros cursos livres, oficinas e *workshops*. Entretanto, e fundamentalmente pelos processos citados, e ao se submeter aos processos institucionais, conseguiu seu documento de atriz pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões do Estado de São Paulo – SATED SP. Na condição de atriz profissional, Roberta dos Santos Cunha abandonou a “Ro...r dos Santos” para ser conhecida como Beta Cunha.

Apesar de a cidade de Rio Preto (como no geral ela é chamada/conhecida) ser bastante distante da capital paulista, muita gente pioneira, há décadas, tem desenvolvido a linguagem teatral por meio de processos de formação e, principalmente, por festivais de teatro. Tal movimento facilita a recepção a muitas obras. Assim, Beta não se lembra bem do primeiro espetáculo assistido, mas – olhe só! – com relação às obras que a marcaram, a atriz lembra de dois espetáculos: *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, e *Castro Alves Pede Passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri, apresentados pelo Grupo Teatral Riopretense – GTR, considerado o grupo mais antigo do Brasil, em atividade ininterrupta, atualmente (2021) com 67 anos. Orgulhosa, a filhinha de peixe lembra que seu pai, Laerte Cunha, foi um dos fundadores de tal coletivo e nele militou por mais de 25 anos. Portanto, mesmo sem ter mencionado anteriormente, é seguro que o contato com a linguagem, acompanhando o pai, deve ter se caracterizado em fantástico aprendizado. E afirma com relação às obras citadas: “Acredito que mesmo sem saber a ordem que foram montados, para tentar dizer qual o primeiro a que assisti, ambos formam minhas referências quando brincava de “fazer teatro” com meus irmãos e amigos”.

A primeira personagem a impactá-la por completo, e que lhe acendeu o desejo de ser atriz por toda a vida, foi

Dorotéia (1990), de Nelson Rodrigues, dirigido por Jorge Vermelho na Companhia Azul Celeste. Na obra, Beta entrou para substituir uma atriz que fazia o papel de D. Assunta. Entretanto, muito antes desse acontecimento, aos 8 anos de idade, a atriz participou da montagem de *A Capital Federal*, de Artur Azevedo, montada pelo GTR, onde ela afirma ter feito o papel de um *chooser* (carregador de malas), e figuração em outras cenas. Seguindo a tradição paterna e um desejo pessoal, em 1981, Beta participa da montagem de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, no colégio estadual em que estudava: um imenso pisca-pisca passou a iluminar a saga de que seria atriz e diretora teatral. Vida seguindo, em 1987, a atriz foi convidada a voltar no colégio em que estudara, então, como convidada a dirigir a estudantada no mesmo texto. Naquele momento, nasceu o primeiro grupo de teatro que ela dirigiu, por 8 anos, chamado o V.V.V. (Veredas Véritas Vitae).

O modelo de interpretação da atriz, em seus começos, foi o pai e outros atores e atrizes do GTR. Um pouco depois, já maior, dentre as atrizes conhecidas, Beta cita Ruth de Souza, Léa Cardoso, Laura Cardoso e Eva Wilma. Do ponto de vista pessoal, afirma ser difícil apontar uma personagem que a tenha feito se sentir em plenitude.

[...] costume dizer que sempre fui agraciada com personagens extremamente desafiadoras, mas posso citar algumas como A Mãezinha, de Carlos Alberto Soffredini, em *Coração Materno*, montada pela Companhia Azul Celeste, com direção de Jorge Vermelho; Ema, do espetáculo *Trivial Simples*, de Nelson Xavier, com direção de Ricardo Matioli pela Cia. Palhaços Noturnos. Personagens são sempre desafiadoras, mas acredito que as primeiras, enquanto atriz buscando a profissionalização, sempre são as mais difíceis. Então, compor a Geni (1993), de Toda

Nudez Será Castigada, com a Companhia Azul Celeste, foi a mais desafiadora..., até eu passar pelo processo do espetáculo De mais Ninguém (2019) pela Cia. Cênica onde a personagem foi composta a partir de mim mesma, ou seja, representar a mulher negra, pobre, gorda, candomblecista... vítima de racismos, gordofobias etc.

Com relação aos fiscosamentos, a atriz afirma ter tido a honra de ter parceiros e parceiras de cena muito generosos e generosas e cúmplices, mas ela arrisca a apresentar os nomes de Ronaldo Carvalho, que apresentou Herculano e contracenou com ela em *Toda Nudez Será Castigada* e Luciano Marcelo, que atuou com ela em *Trivial Simples*, fazendo o Oscar.

Abraços inesquecíveis em sua vida foram muitos, mas o de seu pai, quando estreou *Vemos Vênus, Amor e Morte*, ela ainda sente. Outros abraços que permanecem? O de Etty Fraser e o de Adhemar Guerra ao assistirem *O Céu Uniu dois Corações*.

Para finalizar, a atriz afirma que teria um imenso prazer em representar Marielli Franco, Benedita Sousa e Silva, Conceição Evaristo, Clementina de Jesus, dentre tantas outras, mulheres para ela referências.

BETE DORGAM

Nascida no bairro do Belém (Zona Leste da cidade de São Paulo), exatamente no Hospital São José do Belém, a menina foi registrada Elisabete Vitória Dorgam Martins. Ficará uma lacuna quanto aos seus fazeres, descobertas, brincadeiras... Então, mesmo com lacunas, seu processo de formação, de um modo mais intenso, iniciou-se na Escola de Arte Dramática – USP. Ao iniciar-se na carreira artística, a atriz deixa para trás a “Elisa Vitória Martins” e renasce, simplesmente, Bete Dorgam.

Em 1972-73, provavelmente em uma antiga fábrica que havia servido à Indústria de doces Lacta, e pela orquestração de Ademar Guerra, a partir de um texto de Chico de Assis, Bete assistiu ao primeiro espetáculo que a marcou: trata-se de *Missa Leiga*. Segundo a atriz, a obra foi assistida mais de dez vezes até que sua mãe a proibiu, alegando que Bete estava meio obcecada! Aliás, a obra é elogiada por um número significativo de artistas... Muitos dos quais dizem ter se enveredado no teatro por obra tão significativa na história do teatro paulistano. Bete, apesar de ser sempre discreta, confessou ter ficado apaixonada pelo maravilhoso ator Armando Bógus. Afirma que gostaria de substituir uma atriz com quem Bógus terminava abraçado ao final do espetáculo. Nesse particular, a atriz afirma: “Muitos anos depois, visitando Rachel Araújo, minha primeira e fundamental professora de Interpretação na EAD, vi uma foto pendurada na parede: descobri que era ela, abraçada a Armando Bógus...”

O primeiro espetáculo de que participou como atriz foi *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, espetáculo amador, dirigido por Marcelino Buru, com elenco formado por estudantes do Serviço de Educação Supletiva do Estado de São Paulo. Quanto a esta participação, Bete afirma:

Quinze dias antes da estreia, no Teatro Arthur Azevedo (na Mooca), um ator ficou doente. Minha mãe era supervisora de ensino do SES e ao ver o diretor desesperado no corredor, perguntou-lhe se ele queria testar a filha, que queria muito fazer teatro. Eu estava com 16 anos e estreei no texto de Suassuna fazendo o papel do Palhaço...

Com relação aos modelos interpretativos que, de diferentes formas, pautaram seu trabalho como atriz, Bete aponta Rachel Araujo e Maria Alice Vergueiro.

Plenitude? No singular ou no plural, Bete afirma não saber se já sentiu tal estado em seu trabalho como atriz. Já com relação àquela personagem por meio da qual se sentiu mais plena, a atriz destaca Elvira, em *El Dia que Me Quieras*, de Jose Ignácio Cabrujas, com direção do Marco Antonio Rodrigues. Em outra direção de Marco Antonio Rodrigues, e a partir de texto criado por Reinaldo Maia, Bete afirma ter se sentido muito engajada na criação de Courage, no espetáculo *Babilônia*. A atriz, evidentemente (e é uma palhaça maravilhosa), lembra de *Quadri Matzi*, direção da Cristiane Paoli Quito, que foi seu primeiro trabalho com o nariz (de clown) e praticamente o nascimento de sua personagem Elizabeth de Queen. Neste contexto, Bete afirma que a personagem mais desafiadora a fazer foi Stela, em *A Jornada – Viagem às Sombras Verdes*, do dinamarquês Finn Methling, direção de Soren Hellerup. Diferentemente de uma tendência cada dia mais em voga em certo tipo de teatro, a obra foi desafiadora em razão de ter sido o primeiro monólogo que Bete fez, atriz acostumada e apaixonada pelo jogo com outros atores e atrizes. O estado de solidão em cena foi atordoante para Bete.

Atores com os quais a atriz teve bate-bolas desafiadores e criativos? Aílton Graça (ator que também a cita) e Dagoberto Feliz, ambos em diversos trabalhos. Assim ela cita Aílton Graça em *Babilônia* e *Solidão*. Dagoberto (Dago) em *Babilônia*, *El Dia que Me Quieras* e em várias “aulas” que ministram juntos sobre a técnica de clown (e como ela designa: “aquelas aulas de grande profundidade e complexidade sobre atuação...”).

O abraço mais afetuoso!? Bete escreveu:

Não foi em um espetáculo como atriz, mas após uma apresentação de *KD EU*, que dirigi em 2007 como estágio de formatura de uma turma da EAD. Fomos selecionados através do Prêmio Myriam Muniz para apresentar o espetáculo pelo país. Em Fortaleza, de-

pois de assistir ao espetáculo, um senhor se aproximou, me perguntou se eu era da equipe e, ao responder afirmativamente, ele me abraçou e disse: “Muito obrigado, vocês me fizeram tão feliz!”.

CHICO CARVALHO

O sujeito da vez foi registrado Francisco Egydio de Carvalho. Nasceu em Vila Mariana, na capital de São Paulo. Iniciou-se na linguagem teatral no grupo de teatro amador Palhaços Graças a Deus, do colégio Santa Maria (1993-1996). Graduiu-se em Artes Cênicas pela Unicamp (1997-2000); fez o mestrado em Multimeios (Cinema) pelo Instituto de Artes da Unicamp (2006-2008) e doutorou-se em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp (2014-2018).

Como espectador, aos dez anos de idade (1989), assistiu ao primeiro espetáculo que o teria marcado: *Dona Doida*, monólogo representado por Fernanda Montenegro, a partir dos poemas de Adélia Prado, com direção de Naum Alves de Souza. Foi assistir ao espetáculo com a mãe e irmã, na Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar. Ao lembrar daquele momento consegue trazer a paisagem para chegar ao espaço representacional: uma sala que era acessada através de uma escada que descia até o subsolo do edifício. Apesar de não ter idade para assistir ao espetáculo, Chico não tem ideia do que sua mãe teria feito para que ele pudesse fazê-lo. Afirma, também, não ter entendido o espetáculo. Recordar-se, entretanto, de ter ficado impressionado com a atriz em cena, com o que chama de “[...] a esquisitice daquilo tudo”.

Antes de o espetáculo começar, ainda no *hall* de entrada, Chico recorda-se, e de forma absolutamente viva, de ver a atriz chegar ao teatro faltando poucos minutos para o início da apresentação, cumprimentando a toda a gente, em direção ao camarim. Como ator,

Chico nunca conseguiu repetir aquele procedimento: é sempre o primeiro a chegar ao teatro, afirmando que o “seu antes” corresponde a um período de três horas. Completa: “Não me vanglorio por isso. Adoraria ser como a Fernanda Montenegro”.

A primeira experiência, como ator, em grupo amador e escolar, aconteceu em 1993, aos 13 anos, no Palhaços Graças a Deus. A obra de estreia foi *Anarquistas Graças a Deus*, a partir do romance biográfico e homônimo de Zélia Gattai. Em razão de o grupo de teatro ser amador, Chico afirma ter sido aquele o período mais importante de sua formação. Participou de quatro espetáculos naquele coletivo, sendo o último deles uma adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1996).

Quanto ao modelo de interpretação, adotando o texto enviado, Chico, sempre sagaz, afirma:

O meu modelo de interpretação/atuação sempre foi a percepção esquisita e assombrosa da arquitetura do palco italiano com suas cortinas a esconder os cenários antes de tudo começar, a separação entre palco e plateia, o intervalo híbrido e mal definido entre coxia e o tablado, o trabalho invisível do cortineiro e do contrarregra, a luz e o som que entram na deixa combinada. O meu modelo (e isso eu consigo formular agora) é o espaço da cena e todos os protocolos que envolvem o antes e o depois do espetáculo. Toda essa artificialidade me encantou desde o princípio, quando era menino, e continua sempre a me entusiasmar. Não tenho receio nenhum de admitir que sou absolutamente apaixonado pelo edifício do teatro e especialmente pela moldura da cena, por esse recorte de uma vida inventada e impossível fora dos seus domínios. Nada do que me sugira naturalidade pode competir com a sensação plena de que tudo o que acontece dentro do teatro é falso, meticulosamente preparado para enganar os espec-

tadores que entram no teatro justamente para serem enganados. Nunca tive um modelo de atriz ou de ator que me inspirasse a seguir os passos, embora tenham comigo alguns nomes de referência, evidentemente. Marco Nanini e Fernanda Montenegro são, a meu ver, os dois maiores intérpretes do nosso teatro já faz um bom tempo.

Indagado sobre qual personagem teria lhe trazido um sentimento de plenitude, como sujeito/criador na cena, o ator afirma, por meio da mais absoluta sinceridade, nunca se ocupar da personagem. Nesse particular, alude a ter dificuldades homéricas em descrever a personagem que lhe cabe, mesmo que ela se caracterize no mais significativo motivo de estudos no início dos ensaios. Nesse particular, Chico afirma desenvolver, proposital e conscientemente, certa burrice voluntária a respeito da genealogia da personagem que lhe cabe representar. Interessantíssimamente, afirma que a personagem se caracteriza em tarefa da plateia, nunca do/da intérprete. Nesse particular, e com ênfase, afirma refutar com energia certo método que tenta fazer o ator/ atriz se aproximarem da personagem emprestando-lhe suas emoções àquelas da criatura representada. Para o ator, tal premissa tirar-lhe-ia todo o prazer que sente em ser ator. Dessa forma, ou a personagem é um conjunto de artificialidades inventadas, ou a sua correspondência imediata com a vida do sujeito da cena (ator/atriz) a faz diminuir até chegar ao desinteresse total. De modo sábio, para Chico Carvalho, a vida é sempre mais poderosa do que o teatro. Teatro não pode competir com a vida: é outra vida. Desse modo, o seu trabalho, na condição de ator, é sobreviver ao empurrão que lhe é dado para entrar em cena e ultrapassar todas as etapas combinadas previamente pelo diretor, em parceria com seus colegas de palco. Nesse sentido, todas as personagens são motivo de desespero e de plenitude ao mesmo

tempo. Em relação a isso, afirma desesperar-se, porque é necessário atravessar a cena de posse daquele determinado discurso que se caracteriza sempre ampliado, em um grau de energia exorbitante. E a plenitude, portanto, tende a aparecer quando tudo termina, quando o desafio ganha completude. Entretanto, tal estado de satisfação, para o ator, dura pouco... Em temporada, dura até o dia seguinte, quando será necessário repetir tudo de novo. Para resumir, o ator entende a personagem como um motivo de constante aflição, sem qualquer masoquismo ou demagogia envolvidos.

Imprimindo sequência, portanto, a tais ponderações e com relação àquela personagem que lhe teria sido a mais desafiadora, o ator afirma:

A personagem mais desafiadora sempre é aquela que habita a periferia. São as mais difíceis porque exigem uma atenção infinitamente maior do que as que são protagonistas. É como o prato da orquestra sinfônica. Ele aparece pouco, mas no momento exato não pode nem pensar em errar o instante de chapar suas duas metades, caso contrário toda a sinfonia naufraga terrivelmente. Não parece à toa que o naipe da percussão das orquestras se situe ao longe, mas imediatamente diante da visão do maestro, de modo que seja impossível distrair-se do comando do regente durante toda a execução da música. Ao contrário dos violinos que são muito mais acionados, mas que não necessitam de comandos específicos a todo e qualquer momento.

Retornando à linguagem teatral, Chico Carvalho, que já criou grandes protagonistas: Édipo Rei, Peer Gynt, Avó Desalmada (Erêndira), Ricardo III... afirma, vejam só, serem infinitamente mais tranquilos de levar do que o Caveirinha, do *Boca de Ouro*, e o Ariel, de *A Tempestade*, por exemplo. Para ele, as duas últimas

personagens citadas seriam muito mais desafiadoras e, exatamente por isso, muito mais complicadas de fazer existir. Ainda decorrente dessa questão, quanto àqueles atores e atrizes com os quais teria se sentido mais faiscado em cena, Chico Carvalho afirma que tal fenômeno, decorrente de trocas faiscantes:

Essa nomeação é difícil sempre, e justamente porque todos com quem contracenamos são importantíssimos para faiscar um monte de faíscas. Poderia dizer que é maravilhoso dividir o palco com atores mais velhos e experimentados, porque o trabalho do ator não difere muito daquele que acontece dentro do ateliê de pintura onde há um mestre e um aprendiz. Estar diante de um ator mais velho é sempre motivo para silenciar nossas opiniões e observar de que maneira ele entende a cena e a divide com o restante do elenco. Agora, é interessantíssimo também dividir o palco com atores mais jovens, porque a energia de acertos e tropeços é igualmente fundamental para produzir faíscas e aprimorar conhecimentos. Gosto tanto de teatro que agradeço, inclusive, as poucas e péssimas experiências que tive com atores que não conseguiam sequer dialogar dentro ou fora da cena. É desesperador, mas é um poço infinito de faíscas para que se possa compreender o que fazer e o que evitar no futuro.

A próxima questão, fazendo alusão às/aos artistas com as/os quais teria criado processos de corrente elétrica e em qual/quais obras isso teria acontecido, Chico Carvalho vai direto ao assunto e afirma não ter havido em sua carreira corrente elétrica mais poderosa do que aquela proposta por Gabriel Villela aos seus elencos. Para o ator, trata-se de um grande encenador que imantaria todo e qualquer elemento da cena no sentido de atores e atrizes estarem a serviço de toda

espécie de encantamento. Para o ator, a corrente elétrica é mais poderosa quando há encantamentos. Chico Carvalho afirma sentir-se “[...] poderosíssimo e eletrificado quando estou atrás de uma máscara, feita de maquiagem ou física, vestindo figurinos que deformam meu corpo natural, usando minha voz para cantar ou emitir palavras com uma energia diferente da corriqueira, fazendo uso de adereços especialmente pintados e costurados para cumprir com uma função dentro da moldura da cena”. Todas as obras em que foi dirigido por Villela (*A Tempestade*, *Peer Gynt*, *Boca de Ouro* e *Estado de Sítio*) caracterizaram-se para o ator em fontes inestimáveis de correntes elétricas. Desse modo, e para concluir este assunto, afirma: “A depender de mim, gostaria de manter essa mesma energia em todos as minhas futuras empreitadas”.

Verdade que a próxima questão, tingida de ambiguidades, tem algum “desconforto”, mas a sagacidade de cada qual pode adotar um arsenal metafórico para responder: “Quem (apenas uma) das tantas pessoas que admira gostaria de interpretar como personagem???” Afadíssimo, Chico Carvalho responde: “Deus me livre e guarde de representar alguma pessoa de carne e osso. Minha sorte é a de ter sempre dado contorno a fantasmas! Desejo continuar satisfazendo às almas penadas”.

Para concluir, buscando uma memória emocional e afetiva, a próxima questão indagava sobre o abraço mais profundamente sentido de um companheiro/companheira após uma apresentação. Assim, desarmado, mas absolutamente franco e induzindo à revisitação, o ator afirma:

Nutro uma gratidão imensa por todos os meus companheiros de profissão, mas não há melhor abraço do que os aplausos da plateia depois de um espetáculo. Acho que estamos todos cada vez mais distantes de uma ética fundamental do teatro: a de que fazemos

o que fazemos para a plateia, não como acontece em uma troca de mercadoria (compra e venda), mas como uma experiência instável de comunicação e de comunhão. Nada me deixa mais irritado do que essa prática cada vez mais frequente entre nós de um tipo de teatro que pesquisa, pesquisa, pesquisa e quando finalmente apresenta os resultados o faz para uma plateia de colegas, transformando o encontro misterioso com a plateia em um piquenique seguro de iniciados no tema. Aquilo que era público vira território de guetos. Quero o confronto com gente desconhecida, não com meus amigos e companheiros de rede social. Aí a conquista do abraço valerá a pena.

DALMA RÉGIA

Na vida fora dos palcos, ela até parece ser uma pessoa meio tímida. Foi batizada Dalma Régia da Silva Sousa e nasceu em São Miguel do Fidalgo, no Piauí. Apesar de a cidade estar localizada bem no centro do estado piauiense (uma pesquisa em um mapa manifesta isso de modo eloquente!), a estudante, sempre aplicada e repleta de sonhos, chegou a São Paulo há 21 anos e, desde aquele momento, vive na comunidade (favela) de Heliópolis, São Paulo. Depois de algum tempo de separação, Dalma reencontra Miguel Rocha (diretor da Companhia Heliópolis de Teatro), que havia sido seu colega de cidade e de escola. A dupla piauiense, e moradora da mesma comunidade, casa-se e três filhos nascem da relação: Gustavo, Isabelle e Heloisa.

Como a maioria das mulheres, homens e crianças..., Dalma não saiu de sua terra natal por não gostar dela, por estar enjoada de viver ali, para enriquecer... Dalma, que também poderia ser chamada de Flor de Mandacaru, Severina, Macabéa..., saiu de sua terra porque viver nela era muito difícil e seu maior sonho era estudar. Então, no processo de diáspora, que acomete a totalidade da

população mundial, que muda para viver – quem sabe?! e poucos conseguem... –, de modo digno, Dalma, para chegar à “pauliceia desvairada”, enfrentou vários dias de viagem de ônibus com alguns poucos pertences, suas “[...] duas mãos e o sentimento do mundo”.

Quanto às possibilidades de cursos de interpretação – e novamente, como a totalidade de fazedores e fazedoras de teatro popular –, Dalma não teve tal oportunidade de fazer. Portanto, a força, a beleza de seu trabalho e a potência criativa foram sendo desenvolvidas e ampliadas na prática.

Com relação ao primeiro espetáculo teatral marcante a que assistiu, a atriz aponta *Medeia* (2001), com direção de Antunes Filho. O primeiro espetáculo de que participou foi *A Queda para o Alto* (2000), montado pela Companhia de Teatro Heliópolis. No início, até porque não havia tido a oportunidade de participar de cursos de teatro ou mesmo assistir a espetáculos teatrais, afirma que não teve modelos inspiradores; desse modo, adotava a vida real e as tantas pessoas (sobretudo mulheres) que conhecia ou via como uma referência para desenvolvimento de seu trabalho. Portanto, o mundo real caracterizou-se em sua fonte de inspiração e de (re)criação.

Quanto à personagem que teria lhe instaurado um estado de plenitude, Dalma Régia, em obra que tematizava a injustiça no Brasil (em um território de favela), aponta uma promotora, no espetáculo *(In)Justiça* (2019), montado pela companhia de que faz parte. A promotora em destaque se caracterizava no contrário, em absolutamente tudo, do que Dalma é como mulher, mãe, cidadã... Desse modo, a promotora foi desafiadora, como a lhe revelar para além das entranhas toda a perversidade contra a qual é preciso conhecer em pro-

fundidade para saber como lutar contra o mal que ela e os seus representam. No mesmo espetáculo mencionado, sentiu trocar faíscas com o seu querido parceiro de cena Davi Guimarães. A sensação das faíscas, para a atriz, chegavam a criar uma espécie de corrente elétrica, que se espalhavam para a obra como um todo.

Sem apresentar motivos específicos, afirma que gostaria de interpretar, como personagem, o cantor e compositor Mateus Aleluia (que como ele afirma “também é Lima”), provavelmente pelos processos de aterramento em seus terreiros e pela consciência que o cantor sempre propõe, a quem o acompanha, pelos caminhos da espiritualidade e comunhão.

Tendo em vista as conquistas que têm obtido pelos trabalhos apresentados e as personagens tão viscerais, Dalma Régia afirma lembrar-se do abraço afetuoso e especialíssimo da atriz Lena Roque ao final de uma apresentação do espetáculo *(In)Justiça*.

DANI BARROS²⁴⁴.

Dani tem um processo de formação absolutamente surpreendente. Fez cursos n’O Tablado; na Casa de Artes das Laranjeiras – CAL; na Escola de Circo por três anos, mas não chegou a se formar; participou, também, de oficinas de máscara. Formou-se pela Unirio (curso de Interpretação); trabalhou treze anos no/com os Doutores da Alegria que, para ela, foi, sem qualquer dúvida, uma superescola e não apenas de experiência com a técnica de *clown* e com a palhaçaria, mas especialmente no que concerne à humanidade. As relações que teve a oportunidade de estabelecer, por meio do trabalho em clínicas, hospitais... caracterizam-se inescutíveis. Mesmo sem ter ido muito ao teatro, a mãe

244. A narrativa foi organizada a partir do envio das questões formuladas por meio de gravação (pelo WhatsApp).

da atriz, também, foi responsável por parte significativa de seu processo de formação. Ao levá-la para assistir a alguns espetáculos, a condição de espectadora fez com que Dani descortinasse seu caminho futuro. Também quando a mãe a levou para assistir a uma companhia de balé... a mesma sensação: Dani queria ser bailarina... A mãe ofereceu-lhe aquilo para sua vida!

Em razão de ter morado no Rio de Janeiro, em Recife, em Fortaleza, Dani não sabe a cidade e não se lembra do nome do primeiro espetáculo assistido. Lembra-se de ter ficado fascinada, ENCANTADA, EMOCIONADA²⁴⁵ que, mesmo sem qualquer identificação intelectual, faz parte de sua memória emocional (num permanente tempo kairós). Sobre isso afirma a atriz:

Aquele encantamento, acho, fez eu pensar que queria aquilo para a vida. Lembro de ter ficado muito comovida. Depois do espetáculo, minha mãe me levou para conversar com os atores e atrizes. Lembro daquela sensação... Tive muito uma sensação de ahh... Fiquei muito comovida!

Adolescente no Rio de Janeiro, certo dia, por meio de uma filipeta, soube de um curso de teatro, de curta duração (talvez um curso de férias), ministrado por Henrique Pires. Resolveu arriscar, sobretudo pelos sonhos antigos e em razão de o espaço no qual o curso seria ministrado ficar muito próximo de sua casa. Do curso resultou um exercício de conclusão, batizado *Na Fila do Orelhão*. Depois desse processo de arranque inicial, frequentou O Tablado. Naquela instituição, Dani participou de algumas montagens e se lembra, de modo mais vivo e marcante, do espetáculo *Aurora da*

Minha Vida, de Naum Alves de Souza. Ainda no Tablado, Dani participa da criação de um coletivo, batizado Troglo, que era dirigido por João Brandão. O primeiro espetáculo montado pelo Troglo – sendo o primeiro trabalho profissional da atriz *Toma que o Mundo É Teu*. Entretanto, o primeiro trabalho profissional (com contrato assinado e tudo o mais) foi uma *performance* apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ, em homenagem ao poeta Carlos Drummond de Andrade.

No que se refere aos modelos iniciais... (e depois de alguns suspiros), Dani afirma que se inspirou (e se inspira) em muita, muita, muita gente. A primeira das atrizes a inspirá-la, ainda nos tempos do Troglo, foi Drica de Moraes. Dani afirma que ia todo final de semana assistir a um espetáculo infantil (*Segredo de Cocachim*, de Denise Crispun) que Drica fazia com o Piu-Piu (Luiz Carlos Tourinho, que a atriz também afirma ser um ator maravilhoso). Dani sente que Drica tem uma atuação fantástica, capaz de conciliar o choro e o riso, em camadas (muito difíceis e complexas) de pateticidade. Dani entende que tal capacidade costuma acontecer com quem estuda palhaço ou *clown*, mas que Drica, nesse particular, é uma grande maetrina. Revelar o próprio ridículo nas personagens criadas é descortinar e manifestar vulnerabilidades, fragilidades... Dani afirma que depois de *Segredo de Cocachim* tinha vontade de colocar a Drica no colo. Sobre tal questão, conclui: “Amo a Drica: ela é absolutamente incrível!”. Mesmo sem nunca ter trabalhado com Grace Passô, Dani admira muito e considera a artista mineira como uma “atriz, diretora, autora e mulher foda!”. Outro destaque é a atriz Tatiana Tibúrcio, com quem Dani participou de um processo no Sesc

245. Utilizei-me de caixa-alta em razão de a atriz enfatizar as palavras, escandi-las, usar pausa!!

São Paulo e que fez o *Salinas*, que Dani adora. Para finalizar, a atriz afirma que Tatiana “É uma rainha, uma elegância, uma verdade: sou fã dela!”.

Sensação de plenitude? “*Estamira! Estamira! Estamira* é meu acerto de contas!” Assim se manifesta a atriz sobre a questão referente à sua sensação de plenitude como atriz. Além disso, naquela obra viveu a personagem mais desafiadora e complexa que criou em sua carreira. Em *Estamira*, a atriz afirma ter colocado todas as suas feridas, todas as suas dúvidas... Durante o processo de criação da personagem, Dani pensou, e mais de uma vez, em devolver o dinheiro do edital conquistado para montagem daquela obra. O processo e os desafios eram tão visceralmente intensos que, em certa ocasião, conseguiu resolver os problemas em uma noite de sono, por meio de um trabalho intenso no/do subconsciente... Na manhã pós-sonho, acordou mais calma e conseguiu resolver as tantas dificuldades daquele momento. A montagem do espetáculo *Estamira* fez com que Dani Barros colocasse todas as suas dores pessoais (que a fizeram, na real, perder o prumo e o eixo muitas vezes) e, por meio do estético, apresentar um espetáculo belíssimo, comovente, que, segundo ela, a ajudou a superar tantas e doloridas questões.

Quanto às trocas de faíscas em cena, Dani afirma terem sido muitas. Entretanto, e não deixa de ser surpreendente o fato de a atriz se referir, fundamentalmente, às trocas ocorridas com palhaças e palhaços, em hospitais. Uma sala de ensaio está ali, as pessoas que se dirigem a elas estão mais ou menos preparadas, mas palhaços e palhaças interferem na vida cotidiana de um hospital. Dani afirma ter vivido momentos absolutamente inesquecíveis em hospitais... Nesses espaços veio para a atriz, e de maneira arrebatadora, a consciência da importância e necessidade da arte na vida dos seres humanos. Palhaças e palhaços com quem Dani viveu processos de faíscas intensos: Beatriz

Sayad, Edu Garcia, César Tavares, Sávio Moca, Flávia Reis, entre outros e outras.

O abraço mais intenso? “Da minha mãe! Abraço de mãe é a coisa mais deliciosa do mundo! Mãe é tudo! Ela sempre me aplaudiu de pé! Entusiasmada! Mãe é tudo! Mãe é foda!”

DANILO GRANGHEIA

Ator nascido em Vila Maria, um bairro tranquilo e tradicional da capital paulista, localizado na Zona Leste. A Zona Leste de São Paulo é a mais povoada da cidade e concentra o maior número de nordestinos e nordestinas, depois dos estados que compõem a região, evidentemente. Antes de ingressar na Escola de Arte Dramática da USP, Danilo Grangheia participou de diversos cursos e oficinas de teatro.

Ator, realmente talentoso e visceral, apresenta como as primeiras obras teatrais a impressioná-lo: *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, apresentada pelo Grupo Macunaíma, com direção de Antunes Filho; *O Livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu, apresentada pelo Teatro da Vertigem, com direção de Antônio Araújo; *Melodrama*, de Filipe Miguez, apresentada pela Cia. dos Atores/ Rio de Janeiro, com direção de Enrique Diaz.

Segundo relato do ator, o primeiro espetáculo de que teria participado como ator foi *O Irmão das Almas*, de Martins Pena, apresentado como trabalho de finalização de curso de interpretação ministrado por Lourdes de Moraes e Geórgia Gomide. Dentre as referências na linguagem teatral, Danilo cita: Zé Celso, Luís Melo, Susana Ribeiro, Bete Coelho...

Na condição de ator profissional, a primeira personagem que fez com que Danilo Grangheia se sentisse pleno foi Chunga, na obra *La Chunga*, de Mario Vargas Llosa, com direção de Marco Antonio Rodrigues. Por esta mesma senda de atuação, a personagem que

teria se caracterizado na mais desafiadora para o ator paulista foi Clitemnestra, da *Oresteia*, de Ésquilo, em montagem do Grupo Folias d'Arte.

Das faíscas sentidas durante a apresentação de espetáculos, fazendo a ressalva de que isso sempre costuma ocorrer, Danilo destaca o ator e músico Dagoberto Feliz. De todas as obras de que participaram, ele destaca o espetáculo *Palhaços*, de Timochenco Wehbi, cuja direção foi de Gabriel Carmona.

Quanto aos abraços significativos, tão simplesmente Danilo responde: “Abraço caloroso de pai é sempre emocionante”.

Por fim, quanto à pessoa que gostaria de interpretar, depois de esclarecer que teria dificuldade para dizer um nome, Danilo Grangheia afirma que Tom Zé seria uma excelente personagem.

DAVI GUIMARÃES

Nascido no centro de Floriano, no Piauí, o pai e mãe resolveram que o nome da criança, do primeiro filho do casal, seria David Guimarães Silva. Ao crescer e inserir-se na carreira teatral, como a totalidade de tantas e tantos outros, abandonou o ‘d’ e o ‘Silva’. Silva, Souza, Santos, Nogueira, Oliveira etc... caracterizam as gentes rebatizadas ou por serem filhos ou filhas vindas da África ou aquelas que tiveram de negar sua origem e crença religiosa (conhecidas como novos cristãos). Mesmo não sendo este o caso de Davi, em ambos os casos, mas de modos adversos, não assumir tal sobre-nome caracteriza-se, também, em certo abandono de suas ancestralidades.

Davi não frequentou cursos formais de interpretação. Começou a dedicar-se e a conhecer a linguagem na condição de atividade extracurricular, como estudante na Escola Estadual Visconde de Itaúna, localizada no bairro do Ipiranga/Sacomã (Zona Sul da cidade de São

Paulo), e próxima da Favela de Heliópolis, onde o ator morava. Depois de sua participação em atividades teatrais naquela citada escola, Davi, sempre interessado e irrequieto, inscreveu-se e fez parte de uma das primeiras turmas de Teatro Vocacional, em um dos Centros de Educação Unificado, o CEU Meninos, com direção de Henrique Guimarães. Desse modo, iniciando-se nos caminhos do teatro, Davi afirma que sua formação se “completou” pelos cursos livres e participação nos processos de criação dos coletivos teatrais de que participou. Ainda nesse particular, afirma o ator:

Sempre que tinha a oportunidade, me inscrevia nos cursos e oficinas oferecidos nas Oficinas Culturais. Frequentei por mais de 2 anos a Oficina Cultural Oswald de Andrade, nos cursos e atividades oferecidos pela ocupação do Teatro do Incêndio (à qual me integraria depois), além de diversas outras atividades. Depois desse período segui aprendendo nas companhias onde passei e busquei cursos onde pudesse frequentar.

O ator já havia participado de outros espetáculos, mas aponta *Joana d’Arc - A Virgem de Orleans* (2011), com o Teatro do Incêndio, como sendo o primeiro em razão de, por meio de seu trabalho naquela obra, ter conseguido profissionalizar-se como ator (teve de tirar seu DRT) para fazê-lo. Seguindo e dedicando-se ao teatro, com relação às obras que o teriam marcado, Davi afirma que, ao acompanhar a namorada, teve a chance de seguir de perto o processo de criação e resultado final da peça *Você nunca Viu nada Igual* (2008-2009), dirigida por Alberto Santoz (Cia. NPC-Artes). O estudo de Tadeusz Kantor, aliado à crítica sobre o modo de vida, religião, que também se caracterizavam em matéria da obra, teria sido muito forte para o ator. Tanto em *Estaúde: A Rotina de um Despertar* (2006), di-

rigido por Jedson Kárta, como em *Você nunca Viu nada Igual*, Davi ficou fascinado com a seriedade dos atores e atrizes em cena e o comprometimento com o que realizam. Nesse particular, Davi destaca a qualidade dos silêncios, a concentração, a relação estabelecida com o materiais, o fazer “sumir” suas tatuagens, a atenção e o ouvir o diretor, anotar todas as indicações... aquilo tudo encantou e marcou naquela condição o espectador Davi Guimarães. Aquele conjunto de intérpretes, mesmo cansado, exausto... entregava-se completamente à proposta, à obra que estava sendo criada. Ambos os espetáculos foram apresentados no antigo espaço da Cia. NPC, sediada na avenida Lins de Vasconcelos, no Cambuci (Zona Sul da cidade de São Paulo). Pelo relato de Davi o que o teria impressionado, sobretudo, foi a força e seriedade dos atores e atrizes em cena. A coesão daquele conjunto de intérpretes ajudou-o a entender e a potencializar sua compreensão como relação às proposições estéticas e poéticas que precisavam fazer parte da linguagem teatral.

Como modelos inspiradores, talvez em razão de assistir a poucos espetáculos, Davi (e sem qualquer demérito nisso) aponta o ator estadunidense Al Pacino, como inspiração. Afirma o ator:

A forma como ele falava e desenhava as palavras, as intenções ao apresentá-las, eu achava lindo! A atuação em *Perfume de Mulher* traz um sentimento de muita admiração. Quando comecei no teatro mesmo, minha referência tornou-se Marcelo Marcus Fonseca. A seriedade e amor pelo que fazia, além da forma como ele bolava as cenas, me serviram de guia para entender como andar, me posicionar e pensar o teatro de outra forma.

No que concerne ao estado de plenitude, Davi afirma que em sua carreira não foram muitas as perso-

nagens definidas... Lembra de ter criado um Leão, um Dr. Gato, no infantil *Os 3 Porquinhos, o Outro Lado da História*, com direção de Renato Alves; João Rubinato em *Luz Negra* (2015), espetáculo criado na Cia. Pessoal do Faroeste, com texto e direção de Paulo Faria. Entretanto, e em razão de estar em cena lhe trazer um sentido e sensação de plenitude, Davi afirma sentir-se plenamente bem, mesmo (e talvez sobretudo) em suas participações em personagens mais épicas e ligadas a coros. Nesse último particular, o ator afirma: “Guardo um carinho e me lembro de voar (termo que dou quando sinto que o dia foi extraordinário dentro do jogo) mais de uma vez como Juvenal no espetáculo *Um Lugar ao Sol* (2013), meu primeiro trabalho com a Cia. de Teatro Heliópolis.

Especificamente, com relação àquela personagem que lhe teria sido mais desafiadora, Davi refere-se ao advogado de defesa em *(In)Justiça* (2019). Então, por tratar-se de uma obra muito potente, afirma:

A quebra de pensamento para fazer a fala do Policial, os embates diretos com as diversas personagens apresentadas por Dalma Régia, com destaque à Promotora, o texto complexo e cheio de nuances e emoções, com certeza, me tiraram de uma posição confortável e jogaram-me para um outro lugar que o jogo cênico exigia.

Com relação aos processos de faiscamentos, Davi aponta, novamente, a obra *(In)Justiça* e os desafios a serem enfrentados com Dalma Régia. O ator afirma que o jogo entre ambos aconteceu de um modo muito honesto... Entretanto, tendo em vista a complexidade da obra e do trabalho de direção de Miguel Rocha, quando entravam em sintonia, o ator afirma haver uma verdadeira “guerra” entre ambos.

Porque se trata de algo absolutamente importante e significativo, com relação aos abraços recebidos após a apresentação de um espetáculo, Davi se lembra daquele, inesquecível, que sua mãe lhe deu, na saída do Teatro Bibi Ferreira na primeira peça profissional de que participou.

Se tivesse de viver alguém real, que admira ou respeita muito, como personagem, enigmaticamente, Davi aponta: “Eu viveria... Sim, com certeza, eu viveria...”

DEBORAH FINOCCHIARO²⁴⁶.

A atriz nasceu no bairro Moinhos de Vento (uau: que nome lindo! Qual será o gentílico para quem nasce em um lugar assim: Quixote? Pancho? Dulcineia? Ventania? Pipa?...), que fica em Porto Alegre, em um dia 16 de junho... Olha só: Moinhos de Vento em Porto Alegre...

A atriz cursou e formou-se bacharel em Interpretação Teatral na Faculdade de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1992. Antes ou concomitantemente ao curso universitário, Deborah participou de um consistente e admirável processo de formação: Escola de Música da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA, 1982); Oficina de iniciação teatral, orientada por Paulo Mauro e Carmem Lenora e oficina de teatro, ministrada por Luciano Alabarse (ambas em 1984); curso de Mímica, ministrado por Jaime Arturo Marin - Jam; *A Performance* do Movimento, ministrado por Luis Arthur Nunes; curso livre de iniciação teatral, ministrado por Frederico Wolf (todos em 1985); laboratório teatral, ministrado por Maria Helena Lopes; técnica vocal, ministrado por Marlene

Goidanich; técnica vocal, ministrado por Lúcia Passos; oficina teatral, ministrado por Inês Marocco (todos cursados em 1986); oficina teatral “Técnicas de Peter Brook”, ministrada por Daniel Castro - Rio de Janeiro; pantomima, ministrado por Zambo - São Paulo; aperfeiçoamento da pantomima, ministrado por Jaime Arturo Marin - Jam; Escola de Circo Picadeiro, em São Paulo (todos em 1987); *As Sete Fases da Interpretação*, ministrado por Bia Lessa; *workshop* com Pino Di Buduo e Daniela Regnoli do grupo italiano Potlach; *workshop* com Irion Nolasco; *O Ator em Treinamento*, ministrado por Helena Varvaki, do grupo Odin Teatther (todos em 1988); *Ingresso na pesquisa “A Utilização das Energias Corporais no Treinamento do Ator”*, orientado por Irion Nolasco e Maria Lúcia Raimundo, Departamento de Arte Dramática - UFRGS; *Interpretação Teatral*, ministrado por Marcos Barreto (ambos em 1989); Curso de locutor, apresentador, animador, anunciador, noticiário - Centro de Educação Permanente da Fundação Educacional e Cultural Padre Landell de Moura - FEPLAM; *Acrobacia*, ministrado por Walkíria Gress; *Sapateado Flamenco*, ministrado por Robinson Marsiglia (todos em 1990); *Dança Afro*, ministrado por Mano Amaro; *Técnica Vocal*, ministrado por Gisa Wolkmann (ambos em 1991); *Commedia dell’Arte*, ministrado pelo Grupo Fora do Sério (1992); *Seminário de Improvisação*, ministrado por Viviana Tellas (Argentina); *O Treinamento Vocal e Corporal do Ator*, ministrado pelo Grupo Lume; *Treinamento Vocal para Atores*, ministrado por Christian Dergara Dedian; *O Riso em Cena*, ministrado pelo grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões (todos

²⁴⁶. A atriz é uma constelação de luz!!! Conversamos sobre a proposta no sábado à noite, dia 26 de junho! Foi uma conversa longa em razão de um bem-querer recíproco e intenso. Ela estava assoberbadíssima de trabalho, mas no dia 27 do mesmo mês e ano!!!, um dia depois do pedido!!!, ela enviou as respostas... Que lindeza!!! Emocionante!!!

em 1996); Manipulação de Máscaras, ministrado por Guy Anderson; *Clown*, ministrado por Kito – São Paulo (ambos em 1997); Oficina para Atores e Bailarinos – diálogo de montagens, ministrado por Roberto Birindelli; Técnica Alexander, ministrado por Amilcar Wolf Starosta (1998); Técnicas de Ritmos Corporais, ministrado por Carl Smith do Grupo Stomp (1999); Conscientização Corporal e Ritmos – ministrado por Ivaldo Bertazo; Bufão, ministrado por Daniela Carmo-na; Percussão e Técnicas Circenses, ministrada pela Grande Companhia de Mistérios e Novidades (todos em 2001); Perna de Pau, ministrado por Ligia Veiga, Rio de Janeiro; Interpretação para o Cinema, ministrado por Walter Lima Júnior, Rio de Janeiro (ambos em 2002); Interpretação para o Cinema, ministrado por Carlos Gerbase; O Desenho da Ação – *stage fighting*, ministrado por Vladimir Granov (Rússia); Breve Retrato do Meu Passado, ministrado por Denise Namura; O Ator Contador de Histórias, ministrado por Meran Vargens; Criação do Personagem a partir do Trabalho Físico, ministrado por Yaël Belicha, Espanha (todos em 2003); O Teatro de Dario Fo, ministrado por Neyde Veneziano; Pensar a Cena, ministrado pelo grupo Teatro de los Andes (Bolívia); canto e improvisação, ministrado pelo grupo Teatro de los Andes (Bolívia); Boneco e Corpo no Teatro, ministrado por Beto Lima e Isabela Graefi do Grupo Pia Fraus; Leitura Dramática, ministrado por Fernanda Montenegro (todos em 2004); Persona, Personalidad, Personaje, ministrado por Alberto Rivero, Uruguay (2005); Direção Teatral, ministrado por Aderbal Freire Filho (2006); Projeto Farsa, ministrado por Kito (2007); Práticas de Ideias Teatrais, ministrado por Grace Passô e Gustavo Bones do grupo Espanca!, Minas Gerais; Eppur si Muove – marionetes, ministrado por Donatella Pau e Antonio Murru – Is'Mascaredas Sardenha/Itália (em 2009); Oficina de Sensibilização e Criação Musical, ministra-

da por Fabio Mentz; Oficina de Criação, ministrada por Asier Zabaleta, Espanha (ambos em 2010); Arquitetura da Improvisação – ministrada por Jeremy James (Théâtre du Soleil); Tragédia: Experimentação Cênica Performática e Espetacular, ministrado por Márcio Pizarro (ambos em 2012); O *Clown*, ministrado por Walter Velazquez (Argentina); Oficina do Chão ao Voo, da palavra ao corpo – Grupo Z de Teatro/ES (ambos em 2013); Vivência no Teatro de Sombras, ministrado por Alexandre Fávero e Fabiana Bigarella, da Cia. Teatro Lumbra de Animação (2014); Voz que Dança, Corpo que Canta, ministrado por Meredith Monk e Katie Geissinger (2015); La Bestia Cômica, ministrado por Juan Méndez; Clínica de Montagem de Números Cômicos, ministrado por Tato Villanueva (ambos em 2016); Te Joga Palhaço, ministrado por Fábio Castilhos (2021).

Pelo fato de a atriz, desde muito cedo, ter tido certeza do que gostaria de fazer profissionalmente, e, nesse sentido, ter se dedicado aos estudos e experimentações, ela assistiu a poucos espetáculos. Desse modo, Deborah afirma ter adorado (e é o único que se lembra) de *Os Saltimbancos*, no extinto Teatro Leopoldina, em Porto Alegre, cuja direção foi de Dilmar Messias, com o seguinte elenco: Zé de Abreu, Guto Pereira, Pily Calvin, Nara Keisermann, Fernando Zimpeck, Nisinha Genturella, Darcilio Eduardo Messias, Flávia Aguiar de Moura, Isaías Quadros, Carmen Lenora, Oduvaldo Aurélio Bender, Maira de Castro. O primeiro espetáculo da atriz foi *Senhora dos Afogados* (1985), de Nelson Rodrigues, com direção de Luciano Alabarse.

No que concerne a seus modelos inspiradores, a atriz cita: Denise Stoklos, Marília Pêra e Irene Papas. A personagem que fez com que Deborah se sentisse atriz em plenitude foi Maria, no surpreendente *Pois é, Vizinha...* de Dario Fo. Ainda com relação ao trabalho de interpretação, a atriz afirma que as personagens

mais desafiadoras foram: a já citada Maria em *Pois é, Vizinha...* e Marjori de *Diário Secreto de uma Secretária Bilingue*, a partir do texto de Vinícius Piedade. Com relação aos faiscamentos em cena, Deborah afirma que sentiu tal eletrização com Clarissa Alcântara em *Hobarçu – uma Performática Leitura Sonora* (1999/2000) e Arlete Cunha em *Hobarçu – Documentário Teatral a partir da Obra de Franklin Cascaes* (2000/2002). De todos os abraços recebidos, a atriz responde: “Nossa, foram tantos... sinceramente não sei responder...”

Por último, com relação à pessoa que gostaria de viver como personagem, Deborah Finocchiaro responde: “Para uma geminiana é quase impossível escolher uma só... Dilma Rousseff, Maria da Conceição Evaristo de Brito, Maria da Penha, Chiquinha Gonzaga”²⁴⁷.

DENISE DEL VECCHIO

O nome é de ascendência italiana. Entretanto, originalmente, no registro em cartório aparece Denise Falotico, mas no artístico, ao adotar o nome herdado da avó materna, a atriz se rebatizou Denise Del Vecchio. Denise nasceu no tradicionalíssimo, “italiano”, operário e muito festivo bairro da Mooca, em São Paulo.

Durante o processo de Ensino Médio, cursou o antigo curso Clássico, cuja orientação pré-vestibular, estruturava-se, principalmente, com matérias mais ligadas às ciências humanas. Como estudante do Clássico, Denise teve a oportunidade de assistir a espetáculos, como ela afirma, inesquecíveis: *Morte e Vida Severina*, dirigido por Silnei Siqueira. A obra foi assistida do chamado “galinheiro” ou “torrinha” (foyer) do Teatro

Municipal de São Paulo. Ao assistir àquele espetáculo, a estudante “definiu” que aquele seria o espaço no qual ela gostaria de estar. Denise lembra, também, da montagem de *Édipo Rei* com Paulo Autran, apresentado no Teatro Maria Della Costa. Sobre o espetáculo, afirma ter sido a primeira vez em que ela foi cumprimentar um artista da cena no camarim.

Denise cursava História na Universidade São Paulo (que chegou a frequentar por dois anos), mas seu desejo e inclinação levavam-na para o teatro, que, depois, pela excelência de seus trabalhos, pode-se afirmar: tratou-se de um excelente desvio de rota. Provavelmente, se continuasse no curso e o concluísse, cursando a Licenciatura, poderia ser uma excelente professora. Certas singularidades de personalidade, militância e composição-criação artística, ao longo da vida e carreira de Denise permitem vislumbrar/perceber – ainda que a apreensão possa afigurar-se repleta de uma percepção abstrata – certa e potente camada de propensão às trocas. Em sua carreira, e por intermédio de um conjunto significativo de pessoas que se relacionaram com a atriz, há indicadores de um comportamento premido pela paciência quanto a respeitar os tempos de seus/suas companheiras, pela vocação de apresentar sugestões quanto às composições, o silêncio tático... Denise não expressa isso, mas, insistindo em certa apreensão mais impressionista, penso, e não apenas eu: muita gente gostaria de tê-la como professora.

O trânsito de Denise pelas virulentas águas do teatro, de acordo com a atriz, iniciaram-se em curso ministrado por Emílio Fontana no Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. Naquele curso, Denise afirma ter se

247. Ao final, a atriz apresentou: Deborah Finocchiaro – Companhia de Solos & Bem Acompanhados
www.youtube.com/user/deborahfinocchiaro
www.deborahfinocchiaro.com www.instagram.com/deborahfinocchiaro
www.facebook.com/companhiadesolosebemacompanhados

aproximado de Stanislavski, cujos aprofundamentos ocorreram por meio da leitura das obras do mestre russo. Após esse início, Denise participou de um curso livre de interpretação no Teatro de Arena de São Paulo, ministrado por um conjunto de profissionais muito significativo, com orientação mais específica de Heleny Guariba e Cecília Thumim, tendo certa supervisão de Augusto Boal.

O primeiro trabalho como atriz ocorreu na montagem de *Teatro Jornal – Primeira Edição* apresentado no Areninha, em São Paulo. Lembra Denise que, quase ao mesmo tempo, participou da montagem de *Arena Conta Zumbi*. Com os dois espetáculos, Denise participou do Festival de Nanci, em 1971. *Zumbi* foi apresentado no teatro oficial do Festival e com o *Teatro Jornal – Primeira Edição* o coletivo apresentou-se, por meio de intervenções, em diversos espaços de *campus* de universidades, e segundo a atriz: “[...] onde fosse possível ou quase possível”.

Quanto aos modelos que a inspiraram do ponto de vista interpretativo, Denise afirma que – além dos processos e experimentos concretos, vivenciados no Teatro de Arena – amava o trabalho de Guarnieri, Dina Sfat, Antônio Fagundes, entre tantos outros artistas. Dentre tantos outros excelentes trabalhos, Denise afirma que sua compreensão de que era, mesmo, uma atriz veio na montagem de *Lua de Cetim*, texto de Alcides Nogueira, obra dirigida por Marcio Aurelio.

No concernente à personagem mais desafiadora, Denise afirma:

Quando temos um personagem novo pela frente é sempre um desafio. É um constante jogo de erros e acertos, uma busca sem fim. Quase enlouqueci para

fazer Florbela Espanca, outro [alusão ao já citado Lua de Cetim] belíssimo texto de Alcides Nogueira. Quem conhece a poeta sabe das incontáveis contradições de que foi feita sua vida.

Relativo aos processos de “incendiamento” (assim Denise se expressa) em parcerias e relações de cena, a atriz aponta o relacionamento experienciado com José Wilker em *A Cabra*, de Edward Albee, com direção de Jô Soares. Ainda de certo modo tocando a emoção mais significativa, com relação aos mais belos e significativos abraços recebidos, Denise assim apresenta tal questão:

Quando uma grande atriz ou um ator, ou um diretor, diretora chegam ao camarim para um abraço é sempre uma emoção imensa. Como esquecer um abraço de Fernanda Montenegro, Laura Cardoso, Marília Pêra? Ou de Antunes Filho depois de ver Medeia?!

Relativo à pessoa real que gostaria de viver/apresentar no palco, Denise, atriz de múltiplas e sempre surpreendentes personagens já apresentadas, afirma:

Acho que já vivi uma personagem real, que ainda é insuperável para mim. Dona Eunice Paiva, mulher de Rubens Paiva e mãe de Marcelo Rubens Paiva, no Feliz Ano Velho. Pude apresentar essa mulher ao público por seis anos e tenho muito orgulho disso.

DENISE FRAGA²⁴⁸.

Denise Fraga nasceu em Lins de Vasconcelos, que é uma região periférica da Zona Norte do Rio de Janeiro

²⁴⁸. A atriz enviou as respostas às indagações por mim apresentadas por meio de uma gravação em *WhatsApp*, portanto, a narrativa aqui apresentada corresponde a uma transcrição.

(e que faz limite com os bairros do Méier, Engenho de Dentro, Engenho Novo, Grajaú e Jacarepaguá). “Carioca da gema”, como se diz, Denise viveu naquela localidade até os 22 anos de idade. Na família da atriz, e até onde ela pode saber, ninguém havia se dedicado à linguagem teatral. Denise, que gostava muito de desenhar, prestou vestibular e foi aprovada para cursar Comunicação Visual. Ocorre que o curso começaria em agosto, e no começo daquele ano, porque dispunha de tempo, participou de vários cursos gratuitos. Um desses cursos foi ministrado pela atriz e diretora Guida Viana, e caracterizou-se absolutamente revelador para ela. De certo modo, Denise sentiu que, “possivelmente, de fato”, muitas outras viviam dentro dela... Ao iniciar a faculdade, mas tocada de um modo especial pela experiência com a linguagem teatral, Denise participa das aulas na instituição e, também, de um curso, aos sábados cuja condução estava sob o comando do ator Cláudio Corrêa e Castro. Ao término do curso, percebendo o talento e interesse daquela jovem, o veterano e importante ator disse à Denise que ela deveria fazer a Escola Martins Pena, que era séria, pública e gratuita. Mesmo não acreditando que pudesse ser selecionada, ela tentou o processo e foi “admitida” naquele que passaria a ser o seu novo mundo e lhe abria muitas portas.

Com relação à vida da atriz como espectadora, a mãe de Denise era sócia dos antigos “clubes de teatro” (que parece não existirem mais) e, também, por este motivo – e desde os 12 anos – sempre levou a filha para assistir aos espetáculos. Denise afirma que, por sorte, muitos dos espetáculos “disponíveis” não eram aqueles ligados ao *mainstream*, então, tal determinação foi excelente para ampliação de seu gosto e potência como espectadora. O primeiro espetáculo assistido pela atriz, que a arrebatou, fazendo com que saísse dilacerada emocionalmente, aos prantos, foi *Bent* (1979), de Martin Sherman, com direção de Roberto Vignati. Além

desta obra, Denise afirma que Marília Pêra sempre foi uma significativa referência para ela, desse modo, e sempre que possível, assistia a tudo que a atriz fazia. Por tal admiração, Denise acredita que, talvez, no início de sua carreira imitasse a veterana atriz. Como atriz, o primeiro espetáculo de que participou ocorreu como montagem final do curso ministrado por Cláudio Corrêa e Castro e foi *O Homem do Princípio ao Fim*, de Millôr Fernandes. Quanto à primeira peça profissional foi uma montagem de *Pinóquio* e *O Noviço*, de Martins Pena, ambas com o Grupo TAPA, assim que saiu da Escola Martins Pena.

Atriz, com intensa e permanente produção e de muitas personagens..., mas aquela mais desafiadora e que lhe conferiu uma sensação de plenitude foi Galileu Galilei, na montagem dirigida por Cibele Forjaz do texto de Bertolt Brecht, *A Vida de Galileu*. Em tese, e de acordo com determinados critérios de certa forma teatral, Denise afirma que, mesmo sabendo não ser uma personagem “adequada para ela”, o fascínio e a necessidade de viver e apresentar Galileu lhe parecia irresistível e desafiador... A necessidade de formação de um triângulo criativo entre ela, Brecht e Galileu parecia inevitável. Denise tinha necessidade vital de trazer aquela personagem/obra e ideias para a contemporaneidade. Voltando à metáfora do triângulo, sem dúvida, o espetáculo medrou um potentíssimo triângulo equilátero, de momentos antológicos e inesquecíveis.

O parceiro que fez com que a atriz sentisse as faíscas decorrentes de um estado que coligia arrebatamento e aterramento foi o ator Rogério Cardoso. Denise afirma que o veterano ator foi uma fonte de inspiração e de aprendizagem para ela. Depois de terem feito um *vaudeville*, seguiu-se *Esperando Godot*, com aquele mestre. Além dele, Denise cita o ator Pedro Cardoso, Domingos Montagner, Marco Ricca e Cláudia Mello. Com a última citada, Denise fez *A*

Alma Boa de Set-Suan e, posteriormente, com texto e direção de Fauzi Arap, a peça *Chorinho*. Sobre a atriz, Denise afirma: “Cláudia é pura faísca e imponderabilidade: ‘surfamos juntas!’”

No que se refere aos abraços, Denise agradece aos deuses por tantos afetos e reconhecimentos recebidos por seu trabalho. Ao trazer passagens vividas, Denise se lembra do abraço da crítica e estudiosa do teatro Ilka Marinho Zanotto; pelo reconhecimento de seu trabalho, no momento em que conciliava o abraço e fala a Cibele Forjaz de Roberto Schwarz. No momento de reconhecimento de seu trabalho, Roberto, que apreciou muito o espetáculo, afirmava que Denise havia entendido muito aquele texto. Entretanto, o abraço mais intensamente significativo veio em Brasília, quando ali apresentou *A Visita da Velha Senhora*. Acompanhado pela mulher e a filha, um senhor disse a Denise, que recebia o público na entrada do espetáculo, que não era muito ligado ao teatro, mas que, ao ouvi-la em uma entrevista (na qual a atriz comentava sobre o poder de transformação trazido pelo teatro), resolveu conferir se aquilo que a atriz havia dito iria se confirmar. Denise pediu que, ao final, ele dissesse se havia ou não se confirmado a fala dela. Ao encontrar-se com aquele “espectador desconfiado”, após o espetáculo, e indagando sobre a confirmação ou não de sua fala, de braços abertos, ele disse à Denise: “Eis aqui um homem transformado!”. Em um outro momento, na bela Porto Alegre, depois de assistir a uma entrevista, uma garota que nunca havia ido ao teatro, ao abraçá-la no final, disse a Denise: “Obrigada por me livrar de mediocridade!”.

DIRCE THOMAZ

Fruto de um acordo (ou não) entre o pai e a mãe, o progenitor solicitou no cartório que constasse no registro de

nascimento da filha o nome Dirce Thomaz dos Santos. A mais nova paranaense, nascida em Santa Mariana do Paraná, no bairro ou Fazenda Esperança, teve seus antepassados “roubados” violentamente da mãe África e foi mais uma das incontáveis crianças nascidas tendo como sobrenome Santos... Sua infância, distante de todos os ditos e anunciados progressos, ocorreu entre as durezas do campo e as alegrias dos espaços e territórios de liberdade, nos quais, e de modo diferenciado a seus antepassados, ela pôde imaginar e imaginar e imaginar...

Em Curitiba, Dirce participou, durante muitos anos, do teatro amador, sobretudo em comunidades de jovens. Posteriormente, pelas experiências vividas, ingressou no teatro profissional, participou de um grupo de teatro (dito de bolso) e atuou com Moacir David, Aristeu Berger, Rogerio Dellê e Maurício Távora. A partir de tais participações, no início dos anos 1980, Dirce mudou-se para a cidade de São Paulo. Na pauliceia desvairada, a atriz participou de grupos amadores do antigo Esporte Clube Banespa. De certo modo e quase concomitantemente, Dirce, na ocasião do Esporte Clube Banespa, atuou no Grupo Engenho da Arte Atrás do Sol e naquele coletivo (que não mais se encontra em atividade) trabalhou, dentre outros e outras parceiras, com Celso Carvalho e o (saudoso) Will Damas. Com o universo a se abrir, no que concernia a possibilidades de participar de novos cursos e agrupamentos, Dirce participou de várias oficinas, cursos rápidos, até chegar ao Centro de Pesquisa Teatral – CPT, cuja coordenação era de Antunes Filho. Decorrente desta aproximação, a atriz participou dos ensaios de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* e *Macunaíma*. Depois disso, participa da montagem *Xica da Silva*, na qual fazia a protagonista do espetáculo. Depois da “super escola”, que era o CPT, Dirce participou da montagem, também histórica, *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por José Renato.

Com relação às suas fontes inspiradoras, Dirce afirma que Zezé Mota e o conjunto de atores e atoras do Teatro Experimental do Negro, com destaque ao mestre Abdias do Nascimento, Ruth de Sousa e Léa Garcia encontram-se entre os destaques apresentados pela atriz.

Dentre as personagens que a marcaram como atriz, Dirce destaca a já mencionada Xica da Silva e Mãe Ubu, do texto de Juan Larco, *Ubu Presidente*, cujo espetáculo foi apresentado pelo Canhoto, Laboratório de Atuação (de São Paulo). Nesse universo de provocações, a personagens mais desafiadora para a atriz foi Carolina Maria de Jesus, no espetáculo *Eu e Ela: Visita a Carolina Maria de Jesus*. Nessa última obra, a atriz transitou por completo no conceito pressuposto por um trabalho como atriz criadora.

Quanto ao processo de faíscas, Dirce destaca a parceria vivida com (o queridíssimo) João Acaiabe em *Os Negros*, de Jean Genet, espetáculo dirigido por Maurício Abud, apresentado na reabertura do Tuca (de São Paulo) nos anos 1980. A esse respeito Dirce escreve acerca da relação com o ator: “Uma cena em que minha personagem partia para cima da personagem dele e nos encarávamos... Ele chorava, e dizia que era muito significativa a nossa cena, rasgada a olho no olho!”

Dentre todos os abraços recebidos em sua carreira, aqueles trocados na releitura da obra em que protagonizava Carolina Maria de Jesus encontra-se em sua mais acalentada memória afetiva: abraços fortes de crianças, sobretudo negras; professores e pessoas que assistiram às poucas apresentações do espetáculo.

Quanto à pessoa que ainda quer viver como personagem, Dirce Thomaz aponta a ativista Léia Gonzáles.

EDGAR CASTRO

Ao “retirar” de seu nome de nascimento o que se encontrava no meio, seguramente para atender a determinações mais tradicionais que pedem/impõem que os/as artistas se rebatizem de modo mais simples com um “duplo fôlego”, Edgar Antonio Vasconcelos Castro renasceu Edgar Castro. Grande sujeito! Grande artista! Grande companheiro! Mestre!! Assim como tantas outras pessoas, na condição de gente e artistas de valor (Cacá Carvalho, Francisco Carlos, Mara Rubia, Sérgio Cardoso, Kil Abreu, Rudinei Borges...), Edgar nasceu no bairro do Umarizal, em Belém do Pará. Nesse sentido, gosta de completar: nascido em Belém, mas atualmente morador de Santo André.

Com relação ao seu processo de aprendizado, Edgar afirma nunca ter feito um curso específico de atuação, portanto, assim como tantas outras pessoas na mesma condição, seu aprendizado ocorreu na prática, em suas experiências concretas. Nesse particular, quando indagado sobre o primeiro espetáculo a marcá-lo, Edgar afirma ter sido a histórica montagem de *A Mãe d'Água*, de Raimundo Alberto, apresentada pelo Grupo Experiência, cuja direção era de Geraldo Salles, em Belém. A admiração pela obra foi tão profunda que Edgar afirma tê-la assistido mais de uma dezena de vezes. Aquele espetáculo circulou por algumas capitais do Brasil, no extinto projeto Mambembão²⁴⁹, e se ca-

249. Mambembão foi o nome popular atribuído ao projeto chamado Mambembe. Em tese, a principal ação da proposta, cuja iniciativa e responsabilidade foi do antigo Serviço Nacional do Teatro (SNT), desenvolvida nas décadas de 1970 e 1980, com caráter nacional, pressupunha a circulação de espetáculos de dança e de teatro pelas cinco regiões do Brasil. Tratava-se, portanto, de viabilizar a circulação de espetáculos por meio da qual os grupos de dança e de teatro passaram a conhecer outros experimentos e a ter acesso a

racterizava em uma obra que, a partir da matriz mítica, tratava de diversos processos de violência sofrida pelas populações ribeirinhas, em uma encenação sustentada por um elenco de presença vertiginosa.

Apaixonado pela linguagem, a primeira montagem de que participou como ator, criada em Belém – e fazendo o papel de Bispo –, foi *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com o Grupo Cena Aberta e direção de Henrique da Paz. Além de o artista ter ficado fascinado por *A Mãe d'Água*, do ponto de vista de interpretação, sua primeira “paixão”, e que se caracterizou como referência, foi a atriz paraense Natal Silva. Segundo Edgar: “Trata-se de uma intérprete que operacionaliza o ato cênico como uma convocação à alegria de estarmos vivos e prontos para a transformação do mundo”.

Como ator, e depois de muitas, belas e significativas experiências, com relação à questão alusiva à personagem que lhe teria feito sentir-se em plenitude, Edgar afirma ter sido o Capitão Tanto Faz, em *A Travessia da Calunga Grande*, montagem da Cia. Livre, cuja direção foi de Cibele Forjaz. Sobre a personagem, em mais um dos mergulhos da Cia. Livre pelo Brasil desconhecido pela totalidade, Edgar afirma: “Apesar de um processo marcado por uma série de impasses, muitos dos quais não conseguimos equacionar da forma mais interessante, a carne dramática dessa personagem me fez refletir sobre uma série de vetores que estruturam a violenta arena social brasileira”. Nesse mesmo universo “interpreta-criativo”, quanto àquela personagem que mais teria lhe desafiado, Edgar afirma – depois de alguma e intensa certeza – ter sido Macorin, em *Revoltar, Memórias de Ilhas e Revoluções*, também decorrente de

montagem da Cia. Livre, cuja direção foi de Vinícius Torres Machado. Para o ator, professor, diretor:

A elaboração de uma personagem, configurada no campo de relações estabelecidas com os demais participantes da cena (inclusive os que dela participam como público!), é sempre um desafio, uma equação gerada no atrito com essa matéria viva que é o espaço onde a humanidade coabita – o mundo. Desafio no sentido de elaborar no espaço-tempo fugidio uma estrutura sempre inacabada e feita de contradições, seus gestos (ou, muitas vezes, esgares) sempre desenhados a partir de uma perspectiva histórica, sua existência como uma narrativa em curso.

Seguindo por esta mesma senda de sensações/apreensões no trabalho, com relação às faíscas sentidas durante a apresentação de cenas, Edgar apresenta – para ele – “o grande ator paraense” (que a totalidade de nós não conhece) Oscar Reis. Edgar se lembra de ter trabalhado com o ator nos anos 1980, em Belém do Pará. O faiscamento aconteceu no espetáculo *O Palácio dos Urubus*, de Ricardo Meirelles, em montagem do, já citado, Grupo Cena Aberta, cuja direção, como a ele se refere Edgar “do genial Luis Otávio Barata”. Nesse particular, recorda-se Edgar: “Eu começava a fazer teatro, e o domínio expressivo do Oscar aliado a uma inteligência luminosa acerca do jogo com o público tornavam cada apresentação um profundo ensinamento sobre o ofício, ensinamentos que até hoje me servem de bússola”.

Com relação à personagem que gostaria de fazer, Edgar é taxativo: Chico Mendes.

parte daquilo que vinha sendo produzido no Brasil. Dentre outros nomes significativos para a criação do importantíssimo projeto, é preciso destacar o de Humberto Braga (1946–2021), criador e incansável lutador de artes e manifestações de matrizes populares.

Para finalizar sua participação, neste material, indagado sobre os abraços recebidos ao término de alguma das muitas obras de que participou, Edgar cita dois abraços “[...] que renovaram em mim a alegria e o sentido do teatro na minha estrada: o de Zé Celso, depois dele assistir à montagem de *Os Sete Gatinhos*, da Cia. Livre, com direção de Vadim Nikitin; e o de Alexandre Mate, depois de uma apresentação de *Dezuó*, *Breviário das Águas*, de Rudinei Borges, montagem do Núcleo Macabéa (São Paulo) e direção de Patrícia Guiford.

EDI CARDOSO

Edilaine Cardoso, nascida em São Bernardo do Campo (na Grande São Paulo), foi assim registrada e batizada. É provável que na infância fosse chamada de Edi, mas a verdade é que ao rebatizar-se como artista optou por Edi Cardoso, dizendo, portanto, adeus à “laine”. Como ela se apresenta: “40 anos. Mulher preta. Artista das artes cênicas e profissional da saúde: fisioterapeuta e doula. Residente no bairro da Penha Zona Leste (da cidade de São Paulo)”. Completo eu: mulher forte, linda, destemida!

Além das qualidades apontadas, Edi é objetiva, por este motivo ela afirma, de saída:

Me formei pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), lugar pelo qual tenho muito amor, onde aprendi algo muito importante que me faz ser a artista que sou, a autonomia para a criação, naquele espaço, enquanto aprendiz, pude vivenciar cada etapa do processo criativo, em diferentes funções, e principalmente, aprendi a ver teatro em tudo. De outro modo, meu olhar aprendeu a extrair poética de cada diferente espaço, na escola criávamos cenas em todos os cantos, não somente no palco (como o concebemos de forma tradicional), e tais experiên-

cias foram importantes, justamente para o meu interesse em pesquisar o Teatro de Rua.

Então, durante o processo de formação na ELT, Edi afirma que, concomitantemente, assistiu a muitos espetáculos. No período de sua formação, na Escola havia uma mostra e muitos dos espetáculos ali assistidos, em razão de seu formato experimental, acabaram por complementar o processo de formação da atriz e, também, seu senso de teatro. Com relação à sua trajetória de espectadora, Edi não se recorda qual foi o primeiro espetáculo visto, mas guarda de modo vivo *Bispo a Seco*, assistido no início dos anos 2000, cuja interpretação era de João Miguel. Segundo Edi, o trabalho de João Miguel, sozinho em cena, hipnotizou-a, pela elocução, gestos, a criação das imagens. “Fiquei encantada pelo ofício, pela magia que se desnudava diante dos meus olhos, e pensava... Quero fazer isso, quero ter esse superpoder, de emprestar o corpo e a voz para dar vida a uma personagem, a uma história como este ator faz”.

Edi considera que seu primeiro trabalho como atriz, em espetáculo de “formatura” na ELT, foi *Nô Caminho – 7 Passos para Dentro* (2005). O espetáculo se caracterizou em um estudo do teatro clássico japonês, o Nô. Além de cumprir temporada na Escola, foi convidado para participar do projeto Viagem Teatral do Sesi, que se apresentou em, aproximadamente, dez cidades do interior do estado de São Paulo. Edi afirma que tal experiência caracterizou-se importante e muito significativa. No concernente às influências, ela conta que ministravam aulas na ELT artistas que admirava muito e que a inspiraram, dentre os quais encontram-se: Georgette Fadel e Edgar Castro.

Quanto à profissão, a atriz afirma:

Cada processo artístico tem me colocado diferentes desafios, ser atriz é um aprendizado constante,

mesmo em espetáculos que já faço há anos. Nesse sentido, como atriz, uma personagem em especial, que posso considerar que tenha sido um divisor de águas para o meu entendimento, enquanto artista de rua, foi Cachorra Louca, do espetáculo Taiô (2012), da Companhia do Miolo. O espetáculo, que foi apresentado por quatro anos, foi de um intenso amadurecimento artístico. Aquela personagem, muitas vezes, me deixou vulnerável, porque foi bastante desafiador interpretar uma mulher, catadora de recicláveis e que possuía uma lógica/visão de mundo fora dos padrões normativos, e isso era bastante provocador para quem assistia, principalmente no centro da cidade de São Paulo. Cheguei a ser agredida fisicamente, parada pela polícia, tirada de cena por pessoas que não compreendiam que aquela figura era parte da história, justamente por ela transitar entre o “dentro e fora”, e talvez porque ela, de vários modos, fosse um espelho que revelava muito mais de quem a via. Com o tempo fui entendendo e aprendendo, como atriz, a usar determinados aspectos dela para potencializar o jogo teatral, e me proteger cenicamente... Ao convidar o público para outros mergulhos e imaginários a respeito daquela figura, me senti em plenitude.

Quanto aos processos de faiscamentos, Edi afirma adorar trabalhar com colegas que a ajudam a transgredir a confortabilidade do lugar de conforto; atores e atrizes que a chamem para o jogo, que a desafiem. Nesse sentido, destaca que com o ator Alexandre Krug teve uma excelente relação de trocas e de aprendizagem. Das obras vividas com Krug, Edi destaca *Em Caso de Emergência Quebre o Vidro* (2014), da Companhia do Miolo.

Abraços!?! Com relação a tal e “simples” ato (que podemos reavaliar nos tempos de impedimento pela pandemia), a atriz afirma:

Estar na rua, numa relação de tanta proximidade com o público, não é tarefa simples, porém, é muito gratificante. As diferentes ruas pelas quais passei, com os diferentes espetáculos, proporcionaram muitos abraços, lembro de um que me marcou bastante, em uma das apresentações do espetáculo Relampião, na Cia. do Miolo em parceria com a Cia. Paulicea (2012). Certa vez, após apresentar o espetáculo na Praça do Patriarca. Uma moça, nitidamente em situação de rua, estava imersa no espetáculo, muito participativa, depois de me cumprimentar (eu fazia Dona Ivete, uma mulher sem teto), perguntou se poderia me abraçar, se eu não me importaria dela estar suja. Lembro que brinquei com ela dizendo que estava suada e meu figurino também não estava dos mais limpos e quis saber se ela também não se importaria: nos abraçamos, ela agradeceu pela peça e pelo abraço. Ela disse que as pessoas tinham preconceito. Feito isso, ela começou a me consolar, ou melhor dizendo a Dona Ivete, que eu-ela não desistisse de buscar a “nossa” casa.

De modo suspirante, quanto à última questão, a atriz afirma que se tivesse de levar para o palco, na condição de personagem, alguém que admirasse, Edi Cardoso, sem pestanejar, levaria para a cena (como ela se refere, a maravilhosa) rainha Quelé, Clementina de Jesus. E conclui, ainda suspirando: “Vou seguir aqui, comendo bastante arroz com feijão... Quem sabe um dia tal sonho se realize!”.

EDUARDO OKAMOTO

Em Vila Mariana, bairro de classe média da Zona Sul de São Paulo, e por meio de um acordo, pai e mãe decidiram: se nascesse um menino seria Eduardo Okamoto. Sem tantos detalhes sobre sua vida de criança, o fato é

que o ator cursou algumas oficinas livres de teatro, mas o processo de formação de Eduardo como ator se iniciou na Universidade Estadual Paulista – Unesp, como integrante do Grupo Atrás do Grito de Teatro, de 1996 até 2000. Constituindo um Projeto de Extensão da Universidade, que naquele momento tinha o seu Instituto de Artes próximo às margens do Rio Ipiranga, cenário no qual, supostamente, teria ocorrido o grito de Independência de D. Pedro II, o Atrás do Grito reunia a comunidade acadêmica, dita externa, para o desenvolvimento de seu projeto de incorporação. Naquela ocasião, o grupo era dirigido por Newton de Sousa e orientado pelo professor Reynuncio Napoleão de Lima.

Mesmo sem tanta clareza, naquele momento Eduardo semeava os fundamentos daquele que se caracterizaria em seu trabalho futuro, que coligiria, segundo o ator:

[...] o aprendizado e a pesquisa em teatro tendo como cenário a universidade pública; a busca de relações entre a experiência acadêmica e o contexto social brasileiro, sintetizada na realização de projetos de extensão universitária; a experiência didática como mote para outros aprendizados. Nas origens, os princípios.

Como morada de seu começo como ator, no Atrás do Grito, Eduardo participou, com direção de Newton de Sousa, de: *Poema Crivado de Bala*, a partir de poemas de Bertolt Brecht; *Auto da Pequena Verdade*; *O Encoberto*, da dramaturga e poeta portuguesa Natália Correia. Após isso, Eduardo cursou o Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (1998 a 2001), cujo trabalho final de graduação foi o espetáculo *Sade*, dirigido pelo professor convidado Mário Piacentini. No concernente ao processo de formação na Unicamp, o ator afirma:

Além da instrumentalização técnica e do estímulo às minhas capacidades criativas e reflexivas, são notórios em minha trajetória na graduação, sobretudo, os encontros possibilitados por esta universidade. Ali, encontrei artistas fundamentais: o grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp e a professora Verônica Fabrini. Estes encontros com colegas e docentes – atores, atrizes, diretores e diretoras de teatro – estendem-se, ainda hoje, passados quase vinte anos da minha formatura no curso. Hoje, por exemplo, sou ator de espetáculos dirigidos por Maria Thais Lima Santos (minha professora durante a graduação e, hoje, na pós-graduação da Universidade de São Paulo), os professores Marcelo Lazzaratto e Marcio Aurelio (com os quais não tive aulas durante a graduação, mas com quem me encontrei, depois, já em minhas atividades profissionais em teatro). Realizada no distrito de Barão Geraldo, a formação na Unicamp ainda possibilitou um mergulho aprofundado no estudo da linguagem cênica como, imagino, dificilmente seria possível em contexto urbano diverso. Primeiro, a rotina de vida interiorana propiciada pelo distrito permite concentração absoluta à aprendizagem (durante quase toda a graduação, estive nas salas do Departamento de Artes Cênicas das oito horas da manhã às dez horas da noite). Depois, colocou-me em contato com artistas do palco sediados em Barão Geraldo (como os grupos Boa Companhia e Barracão Teatro, além do Lume). [...] Em Barão Geraldo, onde resido até a presente data, partilho a vida e criações com a produtora Daniele Sampaio, da SIM! Cultura, e colaboro com a gestão do Estúdio SIM!, além de atuar como docente da Unicamp desde 2012.

O ator tem alguma dificuldade para apontar um único espetáculo que o tenha marcado. Nesse sentido,

lembra de ter tido a sorte de, na infância, a avó morar no bairro do Bom Retiro (onde ficava o Teatro de Arte Israelita Brasileiro – Taib) e sua mãe levá-lo frequentemente àquele espaço. Entretanto, respondendo mais rapidamente à questão, Eduardo menciona o espetáculo *Tistu, o Menino do Dedo Verde*, de Maurice Druon, de cujo elenco fazia parte Gigi Anhelli, apresentadora do programa infantil *Bambalalão*, da TV Cultura, que se caracterizava em uma referência para o ator. Ainda na infância, Eduardo cita o Grupo Giramundo, de Minas Gerais, e o espetáculo *Tiradentes, uma História de Títeres e Marionetes*. Adulto, e já estudante de teatro, os espetáculos que foram determinantes em suas escolhas profissionais foram: *Café com Queijo*, do Lume; *Primus*, da Boa Companhia; *Samwaad – Rua do Encontro*, de Ivaldo Bertazzo; *Tauromaquia*, da Cia. Teatro Balagan.

Eduardo considera que o já mencionado *Sade* foi sua estreia profissional. Porém, no mesmo ano (2001), estreou *Vizinhos do Fundo*, do Grupo Matula Teatro, com direção de Verônica Fabrini, coletivo em que o ator atuou de 2000 a 2005. *Vizinhos do Fundo* foi fruto de um processo de interação com moradores de rua da cidade de Campinas. Sobre o processo de montagem, afirma:

Por um lado, atores e atrizes estudavam a situação de rua para a criação de um espetáculo. Por outro, ministravam oficinas de Teatro do Oprimido, metodologia criada por Augusto Boal, para pessoas que, vivendo nas ruas, criaram o Grupo de Teatro Pé no Chão.

Daquela experiência, sobretudo, desdobraram-se inúmeras outras vivências pedagógicas com comunidades diversas e também materiais para seus trabalhos de mestrado e doutorado em Artes na Unicamp.

Quanto aos seus modelos, Eduardo afirma:

É evidente que os modelos mudam ao longo da vida de atuação. Não posso deixar de registrar o primeiro: o palhaço Tic Tac (Marilam Sales), do já mencionado programa *Bambalalão*. Aos dois anos, já era fascinado por ele. Assim, quando me perguntavam qual profissão gostaria de exercer, lembro de responder sempre: “Palhaço!”.

Tive a sorte, ainda, de ter este palhaço numa festa de aniversário. Contam pessoas da família que, ao terminar sua apresentação e se despedir, aproveitei a plateia e imitei os “números” apresentados por ele. Assim, comecei a fazer pequenas apresentações como o Palhaço Peteco.

Adolescente, lembro ter sido muito marcado pelo trabalho de Raul Cortez na telenovela *O Rei do Gado*. Não conseguia explicar como um ator construía uma composição tão cuidadosa num veículo em que a criação ocorre de maneira tão veloz. Depois, ao assistir *Lavoura Arcaica*, a minha admiração se renovou.

No início da faculdade, os atores do Lume, certamente, foram uma referência de disciplina e estudo. Do grupo, chamava-me a atenção um outro palhaço: o ator Ricardo Puccetti. Lembro-me de ter assistido a uma apresentação dele e pensar comigo mesmo: “Nunca vou fazer o que este artista faz, mas ele será sempre uma referência”. Não é sempre que se encontra alguém para nos referenciar na diferença, não é?

Lembro também do choque de ter assistido à atriz Cleide Yáconis em *O Caminho para Meca*, de Athol Fugard, com direção de Yara de Novaes. Esta experiência me marcou fundamente e alterou definitivamente o meu “projeto” de atuação. Se o trabalho junto ao grupo Lume me aproximou de referenciais da Antropologia Teatral, criada pelo italiano Eugenio Barba, e do Teatro Laboratório de

Jerzy Grotowski, Yáconis me devolveu ao reconhecimento de atores e atrizes nacionais, com modos de se aproximar da cena que combinam uma funda expressividade de intérpretes com a poesia da escrita dramática.

Finalmente, lembro de chorar compulsivamente depois de assistir a Fernanda Montenegro em *Viver sem Tempos Mortos*. Naquela atuação, vi o gigantismo de uma artista que produzia uma espécie de alquimia, reorganizando (ou desorganizando) o imaginário de um povo inteiro.

Com relação às personagens que fizeram Eduardo Okamoto se sentir em estado de plenitude, o ator evidencia a sorte de ter podido dedicar-se a cada espetáculo montado. Nesse particular, afirma que cada um deles nasceu depois de processos de dois a quatro anos de estudo e ensaios. Tal possibilidade caracterizava-se para o ator como fonte de aprendizados e de desvelamento de novas camadas da artesanaria da atuação. Nesse particular (plenitude), Eduardo se lembra da personagem Pedrinha, de *Agora e na Hora de Nossa Hora*, do ator com direção de Verônica Fabríni. Aquela obra foi fruto de interações com meninos e meninas de rua de São Paulo, Rio de Janeiro e Campinas, tendo nesta última cidade ajudado a fundar um projeto social. Portanto, e como afirma Eduardo: “[...] ainda que este tenha sido um solo, nunca estive sozinho em cena”. Outra personagem a trazer-lhe tal sensação foi o Homem Cego, em *Eldorado*, de Santiago Serrano e direção Marcelo Lazaratto. A possibilidade de apresentar quase duzentas vezes tal espetáculo fez com que o ator “criasse gos-

to” num dos aspectos do ofício da atuação em teatro: a repetição. Dessa condição, afirma: “Curiosamente, muitas vezes, fui surpreendido por imagens escondidas em ‘esquinas’ do texto durante apresentações públicas. Acho que isso é uma das coisas mais lindas da profissão: aprender publicamente”.

Sempre a participar de processos com personagens intensas, a mais desafiadora de suas criações foi no espetacular *Recusa*, de Luís Alberto de Abreu, com direção de Maria Thais. Durante o processo de montagem, não se falava em personagem, em razão de a dramaturgia guiar-se por uma perspectiva narrativa. Portanto, a persona/personagem se caracterizaria em uma passagem para os modos de narrar. Para Eduardo: “[...] se eu for falar em personagem, aqui, seria necessário pensar em uma multiplicidade. De qualquer modo, o estudo de diversas culturas ameríndias, que levou quatro anos, desafiou toda a equipe nos seus parâmetros de criação”. *Recusa*, que relatava a situação de dois dos últimos integrantes de uma etnia indígena isolada, os Piripikuras, foi uma investigação concebida e desenvolvida pela Cia. Teatro Balagan, na qual Eduardo contribuiu como ator convidado²⁵⁰. Em tese, o trabalho fundamenta-se em estudos de narrativas míticas da tradição ameríndia; estudos etnográficos; levantamento de discursos políticos acerca das condições de terras ocupadas por povos indígenas (elaborados, sobretudo, por representantes de instituições que dialogavam com etnias ameríndias). Segundo Eduardo: “Aquele processo inaugurou, também, a interação da Balagan com o povo Paíte Suruí, especialmente os habitantes da Aldeia Gãpgir, dos clãs Gãpgir e Kaban, em Rondônia. Tal interação, iniciada em 2011, persiste ainda hoje”.

250. O mote a deflagrar a obra foi uma reportagem do jornal *Folha de S.Paulo* (16/12/2008), relatando que os dois últimos Piripikuras tinham sido encontrados em terras de fazendas madeireiras no Noroeste do Mato Grosso. Como outras etnias isoladas, aqueles homens recusam-se a se submeter a um processo “civilizatório”.

Em *Recusa*, Eduardo teve momentos de faíscas com Antonio Salvador, que se caracteriza em um parceiro inesquecível. Os dois já se conheciam desde a formação na Unicamp, sem terem tido uma convivência muito intensa. Depois do espetáculo, porém, Antônio Salvador “renasceu” como um irmão extremamente querido. Segundo Eduardo:

As “faíscas” eram fruto da intensidade de um processo cheio de memórias e de afeto, da condução da Maria Thais e das pessoas que ali estavam junto (Ana Chiesa na preparação corporal; Marlui Miranda na direção musical; Gabriela Itocazo como assistente de direção; Marcio Medina na cenografia e figurinos; as produtoras executivas e, depois, a direção de produção de Daniele Sampaio, dentre muitas outras pessoas). Todas elas, sob a “batuta” de Thais, ajudaram a organizar atores, que têm temperamentos muito diferentes, sem nunca pedir que “equalizassem” as suas diferenças. Ao contrário, era pedido sempre que as diferenças se mantivessem como potências. Com Antonio Salvador tive as conversas mais profundas sobre o ofício da atuação. Com isso, quero dizer que com ele tive a dimensão da profundidade do trabalho de artistas em cena. Um dia, muito tempo depois de já não apresentarmos mais o espetáculo, sonhei com aquele meu amigo. No sonho, eu dizia: “Antonio, sinto saudades de você todos os dias”. E sinto mesmo!

Quanto ao abraço mais afetuoso, Eduardo afirma ter tido a sorte de receber muito afeto em diferentes circunstâncias, em diferentes trabalhos. Nesse sentido, resolve destacar, não um abraço, mas a atitude de um espectador em *Agora e na Hora de Nossa Hora*.

A primeira temporada paulistana do trabalho aconteceu no antigo Teatro Fábrica (depois, CIT ECUM). In-

cialmente, foi uma temporada dura. Tratava-se de um espetáculo solo, sobre meninos de rua, de um ator que vivia no interior do estado, em Campinas, um jovem desconhecido. Ali, houve dias em que apresentei o trabalho para três espectadores. Neste contexto, numa das sessões, um desconhecido espectador alugou um ônibus e levou quarenta pessoas para assistir ao trabalho. Nem mesmo convites, pediu; comprou quarenta ingressos, contribuindo em muito para a diminuição das muitas dívidas que ainda permaneceram até o fim das apresentações. Nunca me esquecerei disso.

FERNANDA AZEVEDO

Quanto ao nome escolhido por pai e mãe, aquele original de Fernanda Azevedo Correia de Souza, transformou-se, porque artistas têm tal prerrogativa, em apenas um “encurtamento”: Fernanda Azevedo. O nascimento ocorreu em Humaitá, no Rio de Janeiro. Ela não apresenta outras informações sobre práticas teatrais na infância ou pré-adolescência, e dirige-se direto para o curso de bacharelado (Interpretação) feito na UniRio. Com relação a cursos mais significativos, a atriz lembra que, durante um ano, participou de um Bacharelado na Universidade de Paris – Nanterre.

Por corresponder àquilo que se pode verificar em contatos, Fernanda diz-se inquieta e em permanente estado de movimento, tanto com relação ao teatro como em movimentos de luta e práticas político-militantes. Portanto, e com relação ao quesito formação, participou de vários processos práticos, em coletivos teatrais ou instituições de várias técnicas ligadas às artes da representação: circo, teatro indiano, dança-teatro, teatro documentário etc. trata-se, portanto, como a maioria de suas e seus colegas, de uma atriz em permanente processo de trocas de saberes, como atriz, educadora, cidadã.

Como espectadora, ao ser indagada sobre a primeira obra a lhe marcar, a atriz aponta *Dias Felizes*, com

Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Segundo ela, depois desta primeira obra vieram outras que a teriam impactado mais. Fernanda cita: *Val da Sarapalha*, do Grupo Piollin (da Paraíba, que realmente se caracteriza em um fenômeno teatral pelo número de vezes em que foi indicado neste material); as intervenções do palhaço cidadão Xuxu (Luiz Carlos Vasconcelos); *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão; *The Flash and the Crash Days*, da Companhia Ópera Seca (Gerald Thomas). Meu interesse pelo teatro brechtiano surge com as montagens do Aderbal Freire Filho, Abujamra e Cia. Ensaio Aberto. Portanto, com relação ao quesito, lembra Fernanda Azevedo que sua trajetória inicial esteve muito ligada ao teatro carioca e ao que lá chegava ou era por ali produzido.

Apesar de fazer teatro desde os 7 anos de idade, no tocante ao primeiro espetáculo de que teria participado e que tivesse percebido a importância naquele trabalho foi *A Morte de Inês Viana*, durante o Ensino Médio. Por esta mesma seara, como atriz profissional, o primeiro espetáculo que a marcou como atriz foi *Woyzeck*, de Georg Büchner. Com relação aos processos de percepção de artistas que a teriam influenciado, Fernanda lembra-se de ter predileção pelo teatro não psicológico (portanto, nunca foi fã dos dramas), e aponta que, quando criança, fora apaixonada pelo bailarino russo-soviético Rudolf Nureyev. Depois desse primeiro nome lembrado, Fernanda afirma ter sofrido alguma forma de influência por artistas de teatro de grupos internacionais e nacionais em razão de sentir que, em determinados coletivos, havia um trabalho de pesquisa mais consistente. Nesse sentido, destaca: atores e atrizes do Odin Theatre, o Grupo Galpão (BH) e Grupo Piollin (PB). Como artista não ligado a um grupo, lembra e destaca o ator Rubens Corrêa.

Para evidenciar a primeira personagem que a reteve/colocou em um estado de plenitude, Fernan-

da Azevedo iniciou sua narrativa justificando nunca ter gostado de personagens. Em razão disso, pensava, inclusive, que pudesse ter algum problema ou falha... Lembra-se que todos os amigos e amigas da UniRio sempre tinham alguma personagem que queriam interpretar, mas ela não!! De qualquer modo, Fernanda lembra-se de ter sido selecionada para cursar o Bacharelado em Interpretação por meio da apresentação de uma cena de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal. Talvez a escolha pela obra tenha ocorrido em razão de ela não transitar propriamente com os conceitos de personagem e pelo fato de Fernanda gostar/ter presente na memória as atuações de Rubens Corrêa e José Wilker, na antológica montagem da obra de Arrabal (1970) dirigida por Ivan Albuquerque.

Sendo coerente quanto a não gostar de fazer personagens, Fernanda desenvolve o argumento segundo o qual seria:

Sempre desafiador ser eu mesma e saber a medida certa entre esta individualidade e o debate coletivo, histórico, que uma obra traz. Penso: nunca consegui fazer uma personagem, plenamente. Sempre me senti mais uma MC do que, propriamente, uma atriz. Só depois de anos descobri que isso também “cabia” no teatro.

Processos de faiscamentos na vida existem, nos espaços representacionais, também... Desse modo, Fernanda Azevedo, antes de responder à questão, apresenta o indicativo segundo o qual teve grandes parceiros e parceiras de cena que lhe ensinaram muito. Ela afirma que cada um(a) representou uma *iskra* (isca em russo) diferente. No sentido de “facilitar” a vida, Fernanda aponta esse estado em seu último trabalho, *Fome.doc*. Nesta obra a atriz afirma ter tido uma sintonia especial com o ator Renan Rovida. Quanto à pessoa que gostaria de viver

como personagem, de modo idêntico àquele de Raquel Rollo, gostaria de representar Elis Regina.

Pois é, mesmo os mais tímidos, quando arrebatados, conseguem expressar/manifestar seus sentimentos! Para minha surpresa e alegria, quanto à lembrança de um abraço forte e afetuoso, a atriz escreveu:

O seu abraço Alexandre, chorando ao ver *Morro como um País*. Era um choro e um abraço que ia para além da emoção de assistir uma obra tocante, era algo que me colocava num lugar de responsabilidade. Neste lugar que é difícil de estar, mas que é, para mim, o que deve ocupar um artista ciente e crítico de seu tempo.

FLÁVIO TOLEZANI

Mesmo que não quisesse dizer! Mesmo que não quisesse revelar! Mesmo que não quisesse... Olhar para seu biotipo e arriscar uma nacionalidade? Bem, o rebento foi registrado e batizado Flávio Amato Tolezani. Então, segundo ele mesmo afirma, trata-se de ser duplamente italiano. Ele não revela de qual região da Itália, mas, se isso não foi manifestado, penso, não importa mesmo. Flávio nasceu, como ele afirma, na Vila Uberabinha, em São Paulo. Mesmo para paulistanas e paulistanos, penso, fica meio difícil adivinhar em qual região fica a tal “vilinha”. De qualquer modo, ele deixa patente que adora chamar aquela região de Vila Uberabinha que, na verdade, é uma das partições do Distrito de Moema. Então, completando a informação: nascido em Vila Uberabinha/Moema, em São Paulo.

Flávio formou-se pelo Teatro-escola Célia Helena, que é uma das mais tradicionais escolas de formação de atores e atrizes da cidade de São Paulo. Quando se matriculou e começou a cursar a escola (Célia Helena), de acordo com as informações apresenta-

das pelo ator (que se dizia “largamente virgem nessa arte”), ele não carregava, portanto – além do desejo/necessidade de descobrir-se –, experiências teatrais anteriores. Todos os seus aprendizados e descobertas aconteceram durante o processo escolar. De fato, eu o conheci na escola mencionada e ele era absolutamente quieto, centrado, atento, quase tímido... A primeira leitura dramática que eu o vi fazendo (*Última Instância*, de Carlos Queiroz Telles) foi arrebatadora! Ainda na mesma escola, Flávio destaca, como reveladoras, as montagens de que participou como estudante: *Nossa Vida em Família*, de Oduvaldo Vianna Filho, cuja direção foi de Márcio Trinchinatto e o espetáculo de formatura (que seguiu em temporada em outros teatros): *Ensaio sobre a Cegueira*, adaptação da obra homônima, de José Saramago por Reinaldo Maia, com direção de Marco Antonio Rodrigues.

Quanto ao primeiro espetáculo que o teria marcado, Flávio afirma ter sido *Vestido de Noiva*, na montagem do Grupo Tapa. Formado ator, o primeiro espetáculo profissional de que participa é *Otelo*, de William Shakespeare, com direção de Marco Antonio Rodrigues, apresentado e criado pelo Grupo Folias d'Arte (SP). Sem conseguir destacar especificamente um nome, foi exatamente neste coletivo que os modelos interpretativos vieram.

Quanto à complexa questão pressuposta pelo ser/estar em plenitude, Flávio afirma que tal sentimento – quando ele se encontra “no caminho, em processo”, sentindo que sempre é possível mais – lhe vem a sensação de que sempre há muito o que descobrir... Nesse particular ele manifesta o seguinte:

O não se contentar, o não saciar a pulsão por novas descobertas...

O eu ator continua na busca de um ponto no fim do infinito.

O eu artista, o ser humano, já se viu plenamente realizado em muitos espetáculos, em muitas personagens.

É no palco que sinto a vida real na sua potência máxima.

Vou mais longe... a plenitude não acontece em mim, na construção da minha personagem ou da minha trajetória em cena. Ela acontece no jogo com os outros. Ela acontece no entre. Entre mim e meu colega, entre mim e meus parceiros de cena, entre nós e o público.

O ator afirma terem sido muitas as personagens que o desafiaram (Max Overseas em *Ópera do Malandro*; Katurian em *The Pillowman*, Dom José em *Car-men*, Nijad em *Incêndios*), mas aponta como a mais desafiadora Katurian em *The Pillowman*.

Em razão de ser um ator intenso, muitas devem ter sido as faíscas trocadas, mas lembra-se das trocas e aprendizados em *Otelo* como as mais intensas em sua carreira. Portanto, destacando alguém de todo o conjunto, Flávio aponta Francisco Bretas, que era um ator experiente, absolutamente generoso, que o teria “abraçado” em cena, possibilitando daí “um jogo muito gostoso e confiante”.

Quanto ao abraço mais afetuoso? Flávio afirma ter “sido” de Antunes Filho. E explica:

Antunes fez questão de ir até o camarim de um espetáculo que eu fiz. Quando entrou, disparou muitos palavrões, disfarçando pequenos elogios em meio aos inúmeros xingamentos. Não houve contato físico. Não teve palavra de afeto. Mas foi um (seu) jeito sarcástico de nos abraçar e dizer que havia gostado.

GEORGETTE FADEL

A excepcional e arrebatadora atriz e diretora nasceu em Laranjal Paulista, no estado de São Paulo. Decidiu, sem qualquer dúvida, quanto à profissão escolhida e ao futuro, Georgette, parafraseando um verso de música e sábio adágio popular, em razão de um desejo só não bastar, veio para a cidade de São Paulo e cursou a Escola de Arte Dramática (USP) e, na mesma instituição, formou-se em bacharelado em Direção Teatral.

Ainda durante o processo de escolarização formal, provavelmente em Laranjal Paulista, o primeiro espetáculo a que assistiu, na escola, foi uma obra apresentada por Airton Salvanini. O ator, sobretudo nos anos 1980, montou vários espetáculos solo, no caso destacado por Georgette, trata-se de obra em que ele apresentava poemas de Fernando Pessoa e seus heterônimos.

A grande surpresa, pelo menos foi para mim, as duas primeiras participações de Georgette como atriz: *Deus Ajuda os Bão*, de Arnaldo Jabor, e *Não Tem Imperialismo no Brasil*, de Augusto Boal. As duas obras, estética e militantemente, fizeram parte dos Comandos Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes do Rio de Janeiro (CPC da UNE). Agregado a isso, segundo informações de Georgette, as obras foram apresentadas pelo Grupo de Teatro de Rua Avisa o Formigueiro Vem Aí o Tamanduá²⁵¹. Uau! A atriz “nasceu” na rua! Criação de obras com destino absolutamente populares e certeiras do ponto de vista de um teatro fundamentado na agitação e propaganda, evidentemente, não do liberalismo.

251. Sim, trata-se de um adágio popular, mas provavelmente deve fazer alusão à música *Formigueiro*, da dupla Ivan Lins e Vitor Martins. Aliás, obra muito interessante do ponto de vista musical e com relação aos seus destinatários, alegoricamente fazendo alusão aos detentores do poder durante a ditadura civil-militar brasileira pós 1964.

Quanto aos modelos inspiradores com relação ao ofício, já com alguma experiência teatral, e fazendo alusão a um processo vivenciado na Escola de Arte Dramática, literalmente, com relação à questão, a atriz pondera: “Caí nos aquecimentos e apresentações de *Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes*, na *commedia dell'arte*, no trabalho de palhaço, nos processos de investigação da máscara, Cristiane Paoli Quito e Tiche Viana”.

Muitas têm sido as obras e as personagens apresentadas, entretanto, com relação àquela personagem que teria instaurado um estado de plenitude – e tive a felicidade de assistir ao espetáculo, na sede (que não mais existe) do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – foi Joana, de *Gota d'Água*. A obra foi surpreendente! Georgette fazia o trabalho de direção, particularmente quanto ao trabalho de interpretação de atores e atrizes e, possivelmente, quanto à concepção do espetáculo-gira!! Em espaço pequeno, com número limitado de pessoas, em forma de arena, era possível acompanhar tudo-tudo o que a atriz era capaz de apresentar: vulcão ancestral! Nesse mesmo particular, porque se trata de uma atriz de todos os desafios, a personagem que Georgette aponta ter sido a mais desafiadora foi Genésio, em *As Bastianas*. Criada na/pela Cia. São Jorge de Variedades (com atrizes excepcionais), a obra foi originalmente apresentada, em albergues municipais (durante a gestão de Marta Suplicy, como prefeita da cidade de São Paulo). Assisti à obra, que tinha uma proposição deambulatória, no Albergue Boracéia, no bairro chamada Bom Retiro (região bastante central e precária da cidade de São Paulo). Tratou-se de um espetáculo protagonizado pelas atrizes e pela gente que se encontrava no espaço, as crianças,

nesse particular, tinham um significativo destaque e intervinham lindamente na obra.

Com relação aos “faiscamentos” em troca, Georgette destaca Renato Borghi, e a categoria que ela aponta como a dos/das ultralíricos: Danilo Grangheia, Rodrigo Bolzan, Caco Ciocler, Crista Alfaiate, Izabel Zuaa, Bel Teixeira, BlackYva, Júlia Lemmert, Caio Blat, Cris Tomiossi, Xaxá Melman, Luciana Paes, Daniella Duarte, Joaz Campos e Marat Descartes. Ainda nesse grupo, mas com quem teria se sentido criando uma corrente elétrica, Georgette aponta: Marcelo Romanholi, Cláudia Missura, Claudia Schapira, Lincoln Antônio e as atrizes e atores da Cia. São Jorge de Variedades. Obras em que tal sensação (ou reação) teria ocorrido: *Bartolomeu o que Será que Nele Deus; Eu Sou Vida, Eu não Sou Morte* e as obras apresentadas pela Cia. São Jorge de Variedades.

Para concluir esta tarefa, mas – quem sabe e tomara!! – a personagem que gostaria de apresentar seria a surpreendente mulher, política e militante de esquerda Luiza Erundina. Como sensação inesquecível, de todos os abraços recebidos após a apresentação de uma obra, Georgette destaca aquele recebido de Luís Damasceno.

LAVÍNIA PANNUNZIO²⁵².

Não são poucas as pessoas que se referem ao lugar de nascimento de Lavínia Azevedo Pannunzio como “Berlândia”. O nome que rebatiza a cidade mineira ocorre tanto por brincadeira mais jocosa como por um processo de facilidade de elocução: “ber” é muito mais fácil de falar do que uber... será!? Seja como for, a potente atriz tem

²⁵². Por razões diversas, Lavínia Pannunzio (assim como Dani Barros, Denise Fraga e Marco França) enviou sua narrativa gravada. Portanto, mesmo sendo difícil – e jamais podendo corresponder à riqueza da oralidade – o resultado é fruto de tradução e transcrição do material original.

aquilo que se pode chamar de “vozeirão”, assim pronunciar “ber” ou uber... resto lândia ou “landhia” cai bem em nossos ouvidos. Continuando as delícias de Minas..., Lavínia afirma que ao nascer, provavelmente, nem toda localidade tinha um nome específico, mas na atualidade, fosse ou não em razão de o local encontrar-se próximo do rio Uberabinha, chama-se – deliciosamente – Fundinho. Portanto, já fico a imaginar Lavínia dizendo, jocosamente, ter nascido em “Fundinho, perto do rio Berabinha, em Berlândia”... Bem, ainda com relação à localidade de nascimento, Lavínia lembra que aquele espaço se encontra bem no coração de fundação da vilinha que teria dado origem à cidade, chamada Arraial da Farinha Podre. Esse nome batizou o local em razão de, nos processos de andança dos tropeiros, a comida que precisavam carregar (à base de farinha e carne), então, na travessia do Rio Grande, com a farinha molhada... apodrecia.

Lavínia começou a fazer teatro ainda garota em Uberlândia. Portanto, seu processo de formação aconteceu quando tinha 13 anos. O início ocorreu na escola pública (Bueno Brandão). A escola encontrava-se no mesmo terreno do Auditório Rondon Pacheco. Então, com a chegada de um diretor de teatro de Goiânia (Humberto Martins), a estudantada conseguiu que a escola encampasse um curso/oficina a ser ministrado por Humberto. A primeira peça que apresentou foi *O Noviço*, de Martins Pena, obra na qual ela fazia Rosa Escolástica. Nessa montagem, cujos ensaios aconteciam no jardim de sua casa, ao apresentar-se pela primeira vez, ela afirma ter ficado louca com a resposta do público! Depois disso, passado um bom tempo, a atriz foi a São Paulo para tentar entrar na Escola de Arte Dramática (EAD-USP), mas não conseguiu. Na terceira vez, muito triste com resultado e sem

ter sido selecionada, em um ponto de ônibus na cidade universitária, o ator Adilson Barros (que naquele momento fazia parte do Pessoal do Victor) a viu tão triste e ela revela o motivo de sua tristeza. O saudosíssimo Adilson lhe diz para que ela ficasse atenta, seria aberto um curso de teatro na Universidade Estadual de Campinas.

Posteriormente, Adilson Barros foi professor de Lavínia na Unicamp. Lembra a atriz o modo como Celso Nunes, que coordenou inicialmente o curso naquela Universidade – fundamentado em estímulo à pesquisa, conseguiu estruturá-lo. Nunes contou com a ajuda dos atores e atrizes do Pessoal do Victor: Adilson Barros, Eliane Giardini, Paulo Betti e outros. Então, como o reitor encostou literalmente Celso Nunes e o Pessoal na parede, para que houvesse continuidade daquele processo de pesquisa, o curso teve de ser institucionalizado e, a partir dali, promover os trâmites de oficialidade: vestibular etc. Portanto, Lavínia, ao ser aprovada, mudou-se para Campinas em 1985, e participou da primeira turma da Unicamp, cujo início ocorreu em 1986.

A estada da inquieta atriz na Unicamp durou um ano e meio. Ela justifica dizendo que teria vindo de um lugar pequeno (ela se diz caipira) e Campinas lhe parecia uma bolha, um lugar irreal. Então, como em certo momento daquele primeiro ano Renato Cohen havia ido à Unicamp para uma palestra, estimulada por ele, Lavínia veio a São Paulo em um mês de julho para participar de uma residência com o inquieto criador. Enlouquecida com São Paulo, ela, que sempre quis morar em Sampa e, ao mesmo tempo, por ter feito contato com o pessoal de Cristiane Paoli Quito, que havia dirigido *Escorial*, de Michel de Ghelderode, somou-se à loucura então partilhada com aquele grupo²⁵³. Lavínia

253. A montagem da obra ocorreu com o Grupo As Flores do Mal, constituído por Andre Pink, Fábio Marcelo e Fábio Pink.

fica em Sampa e se aproxima daquele coletivo. Conclusão: mais algum tempo, mesmo fazendo matrícula em cursos da Unicamp, São Paulo oferecia todos os desafios e necessidades de que atriz, conscientemente, desejava. Portanto, a relação com a Universidade degingolou, como ela afirma. Em Sampa, Lavínia trabalhando com o que lhe estimulava, apaixonou-se por Marcos Kaloy e voltou para Campinas com seu amor. Evidentemente, no retorno àquela cidade, a atriz terminou a faculdade, teve dois filhos (Arthur e Klauss) e ali permaneceu por algum tempo. De qualquer forma, Lavínia afirma que o conjunto de docentes foi avalizando os trabalhos dela como atriz, mas que, mesmo estando inscrita na universidade, seus cursos não foram realizados em plenitude.

Voltando um pouco no tempo, por volta dos 13/14 anos, Lavínia foi ao Rio de Janeiro em um período de férias; ali, uma prima que fazia teatro a levou para assistir a um espetáculo chamado *Bar Doce Bar*, espécie de besteirol, com Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro. Depois disso, Lavínia foi assistir a *Rasga Coração*, que a deixou alucinada; para completar: *Um Homem é um Homem*, com Rubens Corrêa, que ela afirma ter sido a primeira peça a marcá-la, profundamente: “que foi um pé no peito da minha existência”²⁵⁴. Com relação à última obra mencionada, Lavínia lembra-se de ter ido assistir à peça com a prima e a irmã, que eram mais velhas do que ela e que estavam meio confusas com a obra. Ao contrário delas, Lavínia saiu com a sensação de ter entendido, não tudo, mas talvez aquilo que se caracterizava mais significativo em sua complexidade... As ques-

tões de identidade da protagonista da obra, enfim... Ao voltar para Uberlândia, aos prantos e extremamente emocionada, com a certeza daquilo que ela queria para sua vida: fazer teatro, e no Rio de Janeiro. Portanto, dessa feita, ela comunicou ao pai e à mãe o que ela queria e iria ser: atriz! A partir daí, participava da montagem de uma peça a ser apresentada uma vez por ano no Randon Pacheco até sua ida a São Paulo.

Quanto aos modelos iniciais, afirma haver duas coisas, conforme ela entendeu a questão. Quando era muito crianças, Lavínia e irmãos tiveram uma relação muito forte com a avó materna. Lavínia e as primas ficavam muito na casa desta avó, que cozinhava muito, mesmo sem ser dona de casa. A avó havia tido uma formação em um internato católico e encenava com as netas muitos autos musicados de amor e morte... “Cantávamos e vivíamos muitas obras com nossa avó”, provavelmente, manifestações decorrentes do aprendido no internato. Havia uma obra chamada *Don Jorge e Juliana* e um outro auto cômico, repleto de traições, casamentos etc., com as personagens Mané Fulô e Filisbina. Estas foram as primeiras experimentações em teatro. Lavínia afirma ter vivido alegrias sem tamanho ao fazer teatro com a avó. Depois disso foram outras memórias que até a atualidade são muito importantes para ela, trata-se, primeiramente, do filme *Quem Tem Medo de Virginia Woolf*, ela era muito garota quando assistiu, mas ficou muito impressionada com a história e os atores e atrizes. Isso, Lavínia tem impressão, marcou-a profundamente e fez/faz com que carregue sempre

254. Ainda sobre o magistral ator, Lavínia conta que em 1994, quando participava dos ensaios de *Bodro*, e, de certo modo, abatida por algumas incertezas, quanto à vida, ao futuro... a atriz foi assistir a um espetáculo de que Rubens Corrêa participava (pela data, possivelmente, *O Futuro Dura muito Tempo*, sobre a vida de Louis Althusser, de Márcio Vianna, que o ator fazia com Vanda Lacerda). Aquele espetáculo, afirma Lavínia, reconectou-a com a obra de que participava e com Emílio Di Biasi. Para a atriz, Rubens Corrêa, algumas vezes, “soprou-lhe” coisas essenciais.

em seus trabalhos o desejo de ser Elizabeth Taylor no teatro. A atriz caracterizou-se em referência absoluta, sobretudo na década de 1990 e início da de 2000, Lavínia tinha a impressão de sempre estar fazendo aquele filme no teatro. Houve outras atrizes que a marcaram também, mas o DNA “liz-tayloriano” está no imaginário da atriz. Mesmo sem saber até quando fará teatro, ou se continuará a fazê-lo (as falas da atriz vieram em abril de 2021, em plena pandemia), Lavínia nutre o desejo de fazer Eduard Albee um dia! Ela afirma que até pouco tempo atrás nutria o desejo de viver Virginia Woolf no teatro... Finaliza com um “quem sabe?!”.

A partir de 2009, alguma coisa mudou seriamente nos trabalhos de Lavínia como atriz. Ela afirma que isso teve a ver com os dramaturgos ingleses. Naquele ano, Fernanda Dumbra dirigiu uma montagem de *Honey* e chamou Lavínia para fazer a mãe da peça. A atriz uberlandense acredita que, em razão de ela já estar dirigindo, e desconsiderar a dramaturgia inglesa, sempre precisa, inteligente e perfeita, sua paixão se ampliou, sendo capaz de colocar o/a intérprete no universo anímico do autor. Portanto, estando em cena, o universo do/da intérprete fica muito rico... Com *Honey*, Lavínia sente que alcançou alguma coisa... a partir de então foi definitivo!

Não se trata de eu saber fazer tudo o que apareça a minha frente. Não é. Não que cada trabalho me deixe tranquila o suficiente para não ter medo de nada. Não é verdade... Sempre tenho medo a cada novo trabalho, de não me sentir livre o suficiente para alcançar os níveis mais elevados de aprofundamento da obra, mas a Shelagh Delaney, que é a autora de *Honey*, é um marco em minha vida.

Quanto à personagem mais desafiadora, Lavínia afirma ser aquela que ela está trabalhando no momen-

to de sua criação... Entretanto, em 2006, teve a oportunidade de fazer *Esperando Godot*, com direção de Gabriel Villela. Segundo a atriz, coligindo uma série de desafios, foi um trabalho bem difícil, cotidiano: ela não podia “sair do trilho”. Era fundamental uma atenção permanente, todos os dias. Por esse mote, não se trata apenas de uma personagem desafiadora, mas, junto disso, há também a obra e sua linguagem estética. Com Gabriel, ainda que uma ou outra vez ele possa transitar com algum aspecto mais caricato, segundo a atriz, ele é extremamente sério com a questão da linguagem. Desse modo, tendo em vista o rigor excepcional demandado pelo diretor, todas as vezes em que a atriz trabalhou com ele, era preciso não perder a atenção em nenhum momento. Além disso, *Elizabeth Costello*, adaptado do romance de J. M. Coetzee, foi o primeiro trabalho solo da atriz, a partir de uma escolha pessoal: Lavínia apaixonou-se pela obra e os desafios demandados para criação da personagem, que ia envelhecendo na narrativa. Cada “lição” (são oito) que compõe a obra foi escrita a cada dois anos pelo autor. A obra apresenta a personagem que é absolutamente preocupada com o esvaziamento e o processo de falência das palavras, sendo que a última das “lições” a autora nada escreve.

Durante dois anos, procurei algum parceiro que pudesse pegar aquele livro e colocar sobre as tábuas, desde que eu apenas falasse as palavras do Coetzee, apenas as palavras dele. Conheci alguns dramaturgos que toparam escrever uma peça, mas eu não queria uma peça. Eu queria apenas o livro. Fazendo o Boca de Ouro, conversei com o Léo Ventura, que é um ator muito sério também, com formação na Unicamp, mas trabalhou com Fauzi Arap, Antunes, Cacá Carvalho e ele se aventurou nessa história comigo. A montagem foi muito rigorosa! Havia um propósito pelo qual se estava ali. [...] Trabalhos que

não é possível soltar o cabresto. Trabalhos que eu “tenho medo” até hoje!

Com quem a atriz trocou faíscas em cena? Às vezes combustões! No geral, afirma a atriz, que quando o conjunto está no jogo, a coisa pega fogo. Se alguém sai do jogo, morre a possibilidade das faíscas. Muitas vezes e com muitos atores e atrizes. No *Boca de Ouro* (também dirigido por Gabriel Villela) com Léo Ventura, Cláudio Fontana, Chico Carvalho, Malvino Salvador... muita faísca em cena. Ari França, quando fizemos Arthur Miller (*A Descida do Monte Morgan*)... às vezes, saía muita faísca!! Em *Vida Privada*, dirigida pelo José Possi Neto, com o José Roberto Jardim, Daniel Alvim muuuuuita faísca. No *Mambembe* (1995), dirigido por Gabriel Villela, muita faísca com Fábio Saltini, Washington Gonçalves. João Fábio Cabral, em *Honey*, também, segundo ela, “É um puta jogador! Era muito incrível fazer teatro com ele!”. Francarlos Reis, com quem ela fez umas três peças. Ator-combustão ambulante, como ela afirma. Como diretora, muitas vezes ficou muito apaixonada com o que via, com os lugares em que atores e atrizes eram capazes de chegar. “Às vezes, é imaginável aonde se pode chegar. A criação teatral traz momentos imponderáveis. Quando se tem diante de si uma obra e um elenco voltado para o trabalho. Fico maravilhada. Quando dirijo, fico maravilhada: viro freguesa!”. Ainda nesse particular, em nova mensagem, a atriz afirma:

Sou uma atriz que gosta muito de texto, de palavras. Então, entre mim e os autores pega bastante fogo, também. Estudar um texto e manter um estado de atenção durante todo o tempo do trabalho é algo que provoca imensa fricção também. Jogo com os autores o tempo todo... o tempo todo. Tem relação com a personagem, mas, sobretudo, com a palavra,

com a obra, com a dramaturgia. Sou muito ligada aos autores. Eles são elementos bastante importantes do jogo.

Com relação ao abraço... ouve-se um aiiiiiiiiiiii!!... Aiiii, que saudade, diz ela, com voz entre chorosa e ansiosa. Ela afirma ter recebido muitos, muitos, muitos abraços. Ela não sabe dizer, mas reitera terem sido muitos bons abraços. De amigos, de gente que ela não conhecia, mas que acabou ficando amiga...

Você falou em abraço e eu estou comovida aqui, porque a Elizabeth Costello, que eu estava em cartaz antes da epidemia... por alguma razão, por alguma razão, da última hora da estreia do trabalho, como eu recebia o público... não sei explicar o que acontecia, mas eu abraçava o povo. Eu era uma espécie de noiva... Eu recebia com abraços as pessoas... Tenho memória desses tantos abraços, lá no Tusp. Sim e dos abraços recebidos depois...

LEE TAYLOR

Me sinto um ser humano mais completo depois que passei a ter a chance de vivenciar a arte. E mais completo não significa que é só para o bem. A arte me fez conhecer de zonas muito escuras a zonas extremamente luminosas dentro de mim, me ampliou, me fez entender o quanto é humana a contradição. A humanidade aparece quando o erro não é escondido. Se você elimina a fragilidade, deixa de ser humano.

Lee Taylor (entrevista *Revista Trip*, cuja coordenação foi de Adriana Verani).

Lee Taylor é um homem reservado, estoico, sério, sempre correto, determinado! Por isso, de todos os frag-

mentos a abrir esta sucinta narrativa, tenha escolhido a entrevista de Lee à *Revista Trip*, talvez, no sentido de tê-lo um pouco mais. Provavelmente, a mãe, ao escolher o nome do filho, tenha se inspirado em personagens/atores do cinema. Lee nasceu em Vila Aurora Oeste, em Goiânia.

Apaixonado pelo teatro ou pelo cinema ou pelas artes da representação, Lee saiu de Goiânia para prestar vestibular na Escola de Comunicações e Artes da USP. Aprovado, iniciou seus estudos no curso de Bacharelado no Departamento de Artes Cênicas. Animado, algum tempo depois de se formar na graduação, iniciou seus estudos na pós-graduação e obteve o título de mestre em Pedagogia do Teatro - Formação do Artista Teatral. A partir de seus estudos na ECA, de 2004 a 2013, integrou como ator e como professor de atuação o Centro de Pesquisa Teatral do Sesc (CPT), coordenado por Antunes Filho. Naquele coletivo Lee participou de diversos e antológicos espetáculos: o primeiro deles foi *A Pedra do Reino* (2006), de Ariano Suassuna e, de Lima Barreto, em 2010 fez *Policarpo Quaresma*.

Antes da carreira, que tem sido brilhante, indagado sobre o primeiro espetáculo a impressioná-lo/marcá-lo, Lee aponta *A Solidão dos Outros*, de Vera Brant, com direção de Altair de Souza. Sendo que o primeiro espetáculo de que participou profissionalmente foi o já citado *A Pedra do Reino*, em que fazia Pedro Diniz Quaderna. Este espetáculo realmente foi especial ao ator tanto é que ele o aponta, também, como Quaderna tendo sido aquela personagem a lhe trazer um sentimento de plenitude. Nesse particular, ainda, Quaderna e Quaresma foram as personagens mais desafiadoras em sua carreira. Realmente, quem teve a oportunidade de assistir às obras citadas consegue entender a dimensão de desafios pressuposta pelas duas personagens.

Quanto ao seu “modelo” de interpretação, Lee aponta a atriz Cássia Kiss, de tantos e inspiradores tra-

balhos em teatro e televisão. Em razão de ser um ator bastante requisitado, também, pelo cinema e pela televisão, ao ser indagado quanto às parcerias que lhe teriam promovido “faíscas”, Lee aponta Christiane Torloni e Antônio Fagundes, na telenovela *Velho Chico*.

Com relação à última questão, o abraço mais caloroso que teria recebido após a apresentação de um espetáculo, o ator afirma ter sido de sua mãe.

LENA ROQUE (ROSELENA ROQUE)

Lena Roque é uma atriz exuberante e de sorriso franco, mas, possivelmente, tenha um perfil mais reservado. Faço tal observação em razão da objetividade e “economia” em suas respostas às perguntas que lhe fiz. Em tese, Lena nasceu em algum recanto da imensa megalópole paulistana.

Segundo a atriz, formada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes/USP, o primeiro espetáculo a que assistiu, aos 17 anos, e que a direcionou (sem qualquer dúvida) para a área teatral foi *O Santo e a Porca*, de ariano Suassuna. A atriz não se lembra do nome do coletivo a apresentar o espetáculo na escola em que estudava, tampouco os nomes de atores e atrizes que atuavam naquela obra-marco de sua vida, entretanto, tudo teria mudado a partir daquele momento. Depois disso, o primeiro espetáculo de que Lena participou como atriz foi o infantil *A Árvore que Andava*, com direção de Marcio Rosario.

Com relação a supostos e determinados modelos de inspiração ou de admiração, Lena afirma que no começo, sem se atentar ou se preocupar com isso, deixou-se ir, fazer para aprender e ampliar seu potencial. De qualquer modo, não no começo, mas já atriz, Lena afirma que a marca que fincou raízes e imprimiu-lhe significativa admiração e emoção, apontando-lhe tudo o que poderia o teatro, foi assistir (mais uma para a legião

de fãs), na década de 1980, ao trabalho de Rubens Corrêa fazendo Artaud, no espetáculo de mesmo nome.

O trabalho que fez com que ela se sentisse em plenitude e extremamente feliz foi *Domésticas* (1998), uma criação e direção de Renata Melo, no qual as atrizes do espetáculo viviam várias mulheres, que trabalhavam como domésticas. A atriz destaca que a personagem mais desafiadora de sua carreira foi Dinorah. A personagem mencionada é uma mulher que mata um homem para proteger seu filho, em uma série para a *Amazon Prime*.

Dentre todos os trabalhos que viveu, Lena afirma que faíscas ocorreram quando ela contracenou com Raphael Garcia, do Coletivo Negro, em processo de ensaio do texto de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não Usam Black-tie*.

Dentre todos os abraços recebidos em sua carreira, Lena aponta um deles, e inesquecível, recebido pela sua mãe, depois da apresentação de seu monólogo, em que a atriz cria o texto e que apresentou por mais de dez anos *Louca de Amor, Quase Surtada*.

Para finalizar, mesmo com a observação de, preferencialmente, apontar pessoas brasileiras, Lena afirma que gostaria de viver Josephine Baker, Nina Simone e sua avó materna, dona Bendita da Silva, conhecida como dona Lola.

LUAA GABANINI

Batizada Luciana Gabanini, a criança nascida no tradicional bairro da Mooca, em São Paulo, adulta e como atriz se rebatizou (tirando o “ci_n”): Luaa Gabanini. Do bairro, além de uma energia mais “italianada”, claro, ela tem, sim, uma fala meio cantada, que, modéstia à parte, gostamos muito em Sampa. São Paulo, em razão do surto migratório, basicamente nas primeiras décadas do século XX, recebeu muita gente vinda de

diversos lugares do mundo. Esse processo, tornou o “brasileiro” falado em São Paulo tingido de diversas tonalidades.

Com relação a cursos específicos de interpretação, antes de se inserir na carreira, Luaa afirma ter frequentado, por algum tempo, as aulas ministradas por Fátima Toledo, em razão de seu sonho de ser atriz de cinema. Nesse particular, e já inserida no universo teatral, afirma que o primeiro espetáculo a que assistiu e que lhe marcou foi *Melodrama* (1995), apresentado pela Cia. dos Atores (RJ). Como atriz, o primeiro espetáculo de que participou foi *Pantagruel* (1995), apresentado pela Cia. Linha de Montagem, no Tuca Arena.

Ao ser indagada sobre quem, eventualmente, se caracterizou em uma espécie de modelo para ela, e Luaa tem um perfil jocoso bem desenvolvido, afirma, seguido de um sonoro KKKK que queria ter sido Fernanda Torres.

Como atriz “madura” (no concernente ao domínio do ofício), Luaa integrou o chamado núcleo duro de um dos mais significativos coletivos teatrais da cidade de São Paulo, chamado Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Neste coletivo, ao ser indagada sobre o sentimento de plenitude em seu trabalho como intérprete, Luaa afirma que tal sensação teria sentido em dois distintos momentos, ao atuar como Marcia, a personagem exu-bêbada, que abria o espetáculo *Frátria Amada Brasil – Um Compendio de Lendas Urbanas* (2006), espetáculo dirigido por Claudia Schapira; e, do mesmo modo, apesar de não ser uma personagem, mas um discurso contundente, o mesmo estado ela pôde viver no espetáculo *BadeRna* (2014), dirigido por Roberta Estrela D’Alva. Na senda de atuação, indagada sobre a personagem mais desafiadora que teria feito/criado, Luaa afirma ter sido Rosaura, em *Acordei que Sonhava* (2002), com direção de Claudia Schapira. Além de a personagem do texto maravilhoso de Calderón de La Barca conter, em si, seus desafios,

Luua afirma que naquele momento ela estava a aprender a discotecar: e isso acontecia com “treinamento” durante o citado espetáculo, já que Rosaura era, também, uma DJ. Desse modo, lembra ela, porque exagero pouco é bobagem, no prólogo ela tinha de “virar” mais de trinta discos. Portanto, nesse quesito, Luua afirma: “Era bem desafiador, não pela relação dramática da personagem, mas pelas escolhas que tinha de fazer, em sua elaboração na encenação”.

Na carreira, constituída por tantos desafios, no concernente aos processos de faiscamento em cena, Luua afirma que todas as correntes elétricas, ativadas ao paroxismo, sempre sentiu com a companhia de Núcleo Bartolomeu, Roberta Estrela D’Alva. Tal fenômeno, de atravessamento, afirma Luua, sentiu em todos os momentos em que as duas estiveram juntas. Continuando, talvez, o processo de “faiscção”, indagada quanto à pessoa que gostaria de apresentar como personagem, ela afirma ser a “ucrano-brasileira” Clarice Lispector.

Porque o reconhecimento é muito importante, quanto ao abraço mais intenso e profundamente sentido após apresentar-se em uma obra, Luua afirma:

Quando Lígia Cortez assistiu ao espetáculo *Orfeu Mestiço – uma Hip-Hópera Brasileira*, ela foi ao camarim e ao me abraçar disse: “Sempre que te vejo em cena lembro de minha mãe, a integridade e honestidade de minha mãe em cena”. Não tive a oportunidade de ver Célia Helena em cena, mas me senti muito feliz com esse abraço-comentário.

LUCIANO CHIROLLI

O mineirinho nascido em Poços de Caldas (MG) recebeu o nome de Luciano Chirolli. Apesar de sua exuberância nos palcos e na vida, ao enviar as respostas às perguntas feitas para figurar nesta narrativa – decor-

rência do momento ou da personalidade – Luciano mostrou uma [contra]faceta, tradição ou não, meio mineira: foi econômico, essencial e lancinante. Se de fato for da personalidade do sujeito histórico, mais uma vez pode-se confirmar, ainda que de modo nada comprovado – existirem antagônicos comportamentos em cada ser. São inúmeros os casos de sujeitos (homens e mulheres artistas) tímidos na vida, mas arrojadíssimos, extrospectivos, lancinantes na cena... Enfim, parece que na escrita Luciano conserva certa mineirice mais aquietada...

De seu nascimento, pula-se direto para a juventude. Luciano cursou a Escola de Arte Dramática da USP. Provavelmente, já como estudante da instituição, o primeiro espetáculo a marcá-lo foi *Artaud*, com o excepcional Rubens Corrêa, dirigido por Ivan de Albuquerque, no Teatro Ipanema (RJ). Um ano depois (1987), Luciano aponta *Leonce & Lena*, de Georg Büchner, dirigido por William Pereira, como a primeira montagem de que participou como ator.

Depois de participar da montagem de inúmeros espetáculos, ao ser perguntado sobre quem teria sido seu “modelo” inicial em interpretação/atuação, sem qualquer outra palavra, Luciano cita Maria Alice Vergueiro. Sob o mesmo “ninho ou teto”, sobre qual teria sido a personagem que teria lhe trazido uma sensação de plenitude, o ator afirma ter sido Melissa, de *As Três Velhas* (2010), de Alejandro Jodorowsky, com direção de Maria Alice Vergueiro. Exatamente, neste mesmo espetáculo (com algumas trocas de bons atores), Luciano aponta que com Danilo Grangheia ele sentiu faiscamentos intensos. Ainda dividindo as “asas em voo”, Luciano Chirolli afirma que gostaria de viver nos palcos um de seus mais intensos amores, a quem o ator foi dedicadíssimo: Maria Alice Vergueiro.

Com relação à personagem mais desafiadora, cita seu único monólogo em teatro: Adriano, em *Memó-*

rias de Adriano, de Marguerite Youcenar, cuja direção foi de Inez Viana.

Quanto ao mais intenso e caloroso abraço, Lucia no afirma ter sido aquele recebido por Marco Antonio Lima, após a inesquecível montagem pelo Grupo Pândega de *Why the Horse?*, apresentado no Sesc Santana.

LÚCIA ROMANO

Provavelmente (é bem seguro), não foi um “anjo torto, desses que vivem na sombra”, que decidiu que a menina nascida em Taubaté (cidade do interior de São Paulo), recebesse o nome de Lúcia Regina Vieira Romano. Quando ela pode arbitrar sobre si, e ao iniciar-se no universo artístico, Lúcia Romano disse adeus à Regina Vieira!! Uau, dois nomes para uma atriz que irá, ao longo de sua linda carreira, apresentar tantas e tão diferenciadas personagens.

Em 1986, Lúcia Romano é aprovada e inicia seus estudos pela Escola de Arte Dramática (EAD-USP), entretanto, por inserir-se no coletivo a Barca de Dionisos, e participar das montagens *Leonce e Lena* e *O Burguês Fidalgo*, a atriz acaba por abandonar a Escola. De qualquer modo, e no sentido de conciliar sua carreira e os aprofundamentos demandados por uma escola, em 1985, sem desistir, Lúcia faz graduação em Teoria e Crítica Teatral, na Escola de Comunicações e Artes/USP.

Sem tantos detalhes, a primeira montagem teatral assistida, ainda criança, a lhe marcar – e que ela afirma ter adorado – foi *Chuva e Guarda-chuva*, uma adaptação de *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder. Adolescente, Lúcia afirma ter assistido, umas cinco vezes, a um musical chamado *Aí Vem o Dilúvio*. Provavelmente, no primeiro ano em que estava na ECA, a atriz lembra-se de ter assistido ao espetáculo *Max*, monólogo escrito por Manfred Kage, dirigido por Val Folly, em que Walderez de Barros fazia um homem, um operário. “Foi a

primeira vez que vi uma atriz que me tirou do chão!”. Depois disso, marcou-a muito a montagem *Hamletmaschine*, com a Marilena Ansaldi, texto de Heiner Müller, cuja direção foi de Marcio Aurelio. O entusiasmo por aquele trabalho foi tanto que, assim como *Aí Vem o Dilúvio*, Lúcia assistiu aquele espetáculo por quatro vezes, transformando-se em mais do que apenas uma fã de Marilena Ansaldi. A partir daquela experiência significativa, a atriz-bailarina ou bailarina-atriz (Marilena Ansaldi) passou a caracterizar-se em um “modelo”, em uma espécie de modelo a ser buscado, a estar por perto.

A primeira experiência profissional de Lúcia Romano aconteceu no já citado *Leonce e Lena*, cuja direção foi de William Pereira. Com sua participação nesta obra, e repleta de orgulho, Lúcia ganhou o prêmio de atriz revelação pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCA).

Com relação aos estados de plenitude conquistados muito mais por meio dos desafios e superações obtidas durante os processos de criação, Lúcia tem clareza de que estes foram alcançados durante a fase do Cia. *Livre Canta Kaná Kawã*, com a Cia. Livre, sobretudo na versão em que apenas ela e o ator Edgar Castro participaram. Outro momento de grande prazer, sobretudo pelos processos de jogo vividos durante a primeira versão de *Um Certo Faroeste Caboclo*, com o Pessoal do Faroeste (SP), espetáculo adaptado da canção de Renato Russo, com texto e direção de Paulo Faria. Com relação a esta montagem, a atriz afirma que a sensação de plenitude vinha do encontro com a plateia e nas diferentes energias que ela articulava em cena. Curiosamente, uma linda e inesquecível sensação de empoderamento foi vivida durante uma leitura encenada. Tratava-se de *Um Bonde Chamado Desejo*, em uma das unidades do Sesc. Segundo a atriz: “A Blanche é uma personagem que cria em torno de si um movimento espiralar que é muito poderoso. É só falar o texto e deixar o fluxo conduzir tudo”.

De todas as personagens que a atriz teve oportunidade de criar, a mais desafiadora para ela foi Norma, de *Travessia da Calunga Grande*, cuja dramaturgia foi de Gabriela Almeida. Novamente, segundo fala da atriz: “O processo e a peça tocaram em traumas sociais tão profundos que a personagem ficava em contínuo ‘battimento’ comigo, em contínuo desajuste...”. Grandes espetáculos, grandes direções, grandes textos, grandes espetáculos, grandes parceiros e parceiras de cena tendem a produzir múltiplos processos de fuscamentos. Desse modo, Lúcia Romano afirma ter sentido tal estado de boa e inesquecível eletrificação com: Luciano Chirolli, em *A Menor Dor*; com Edgar Castro, em *Maria que Virou Jonas*, que Lúcia adorava fazer, especialmente quando fazia a mulher (Maria); com Marcos Damigo, em *Dostoiévski Trip*; com Luah Guimarães, na cena do “quarteto”, em *O Idiota*; e, evidentemente, com Cleyde Yáconis, em *Caminho para Meca*. Também nesse particular, Lúcia afirma:

Tinha uma sensação de deslumbramento, de uma grandeza oceânica, quando ela fazia o monólogo final, sobre as luzes de uma cidade imaginária, que eram velas em cena. Eu, no cantinho do palco, olhando para ela, que falava diretamente para a plateia. Era incrível.

Um abraço carinhoso, apertado, significativo tende a vir, depois da apresentação de uma obra forte. Dentre os tantos e afetuosos abraços, Lúcia se lembra daquele recebido após a leitura de *Um Bonde Chama-do Desejo*. Apresentado por suas palavras ela comenta: “O Rogério Marcondes me abraçou e falou comigo, teateante, como se não me conhecesse. E eu recebi o medo dele de me tocar, e fui voltando a ser eu, com o abraço que ele me deu”.

LUÍS MÁRMORA

Apesar de a família do ator ser do município de Mogi das Cruzes, que fica próximo à capital paulistana, ele nasceu na dita “pauliceia desvairada”. Segundo informações enviadas por Luís, sua eclosão no mundo ocorreu no Hospital e Maternidade Santa Cruz, no bairro da Saúde, Zona Sul de São Paulo. Então, com dois dias de vida, e muito provavelmente no colo da mãe, o bebê vai para Mogi das Cruzes, onde permaneceu até os 19 anos.

Apesar de Luís ser neto e sobrinho de maestros e pianistas, não se lembra de ter tido qualquer estímulo para ir ao teatro, durante a infância e a adolescência. De fato, o ator não tem certeza quanto à primeira peça assistida, mas afirma que talvez pudesse ser “a questionável *Aí Vem o Dilúvio*”. Mesmo empaltecamente, a lembrança vem em razão de uma professora de Educação Física ter criado uma coreografia para as meninas da turma de 7ª série da música-tema do espetáculo. Segundo Luís, aquela professora e suas filhas (sendo uma delas muito amiga dele – Roberta Alves –) teriam sido grandes amigas de um ator que trabalhava no espetáculo. Luís afirma terem assistido ao espetáculo no Teatro João Caetano, do Rio de Janeiro. No colégio de freiras (Instituto Dona Placidina) onde estudou até a 8ª série, a montagem daquela coreografia caracterizava-se como ação promissora e desejável. Alguns trechos da obra foram coligidos, com pouco texto, buscando destacar as músicas, então dubladas. Nesse sentido afirma:

Claro que o timbre da minha voz aos 12, 13 anos não tinha nada a ver com a voz do tenor da montagem que não sei quem é, e as passagens de textos para as músicas eram sempre um “miquinho” que eu pagava. Alguns riam, assim como gargalhavam do protagonista Padre Silvestre (eu) que fazia o milagre de tocar os sinos da igreja apenas apontando

os dedos [para mostrar que a vontade de Deus era verdadeira e que o dilúvio aconteceria]. Combinar os gestos com a trilha gravada já era uma dificuldade naquela época. Sentia que aquilo também tirava risos. Do mesmo modo, também, as andadas de costas para sair do palco e pior, a cara alternando entre público e coxia para não tropeçar nas pernas. Ah, que delícia viajar nisso... nossa...

Desde o período da escola média (antigo ginásio), Luís sabia sentia um gosto especial pela atuação, e participou de algumas montagens teatrais na escola. Em 1988, sob direção do mogiano ou mogicruzense Flávio Dias, o coletivo de que fazia parte e que fora um de seus fundadores (Companhia Radiofônica de Teatro) montou *Rádio Marabá ZYI-9*, que contava a história de Mogi das Cruzes nas décadas de 1950 e 1960. O texto, de autoria de Walter Machado e Flávio Dias, foi o primeiro espetáculo baseado em pesquisa de que participou o ator. O espetáculo tratava da geração dos pais dos integrantes do coletivo, e, para Luís, serviu para que ele entendesse seu pai. Portanto, por meio da obra e da arte, o ator conseguiu entender as diferenças entre ele e o pai e apaziguar-se com seus progenitores. A outra obra – que o ator chama de modernista – fora *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, de Álvaro Moreira. Uma das cenas desta última obra, na qual o ator gargalhava a cada fala de outra personagem, teria lhe garantido a aprovação na primeira fase da Escola de Arte Dramática - ECA/USP, em fins de 1992.

O ator formou-se como intérprete na Escola de Arte Dramática ECA/USP, no final dos anos 1990. Antes disso, Luís concluiu o curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Anhembi-Morumbi.

O primeiro espetáculo que o arrebatou, assistido em janeiro de 1993, foi *Romeu e Julieta*, apresentado

pelo Grupo Galpão, de Belo Horizonte, no chamado “marco zero” da capital paulistana: a Praça da Sé. Arrebatado pela bela obra, Luís afirma: “Até hoje, quando vejo a gravação feita no Globe Theatre, sou tomado de uma emoção inexplicável. É como se toda a Arte do Teatro estivesse expressa naquela montagem”.

Quanto às referências na arte que viria a se dedicar posteriormente, Luís afirma:

Minhas referências até o início da juventude eram basicamente compostas dos artistas de televisão, das novelas, que naquela época, em sua grande maioria, eram excelentes atrizes e atores oriundos do teatro e é difícil escolher um só. Destacaria entre os homens Paulo Gracindo, Armando Bógus e Marco Nanini e entre as rainhas, Yara Amaral e Maria Alice Vergueiro, Maria sendo a primeira a que assisti no teatro em 1989 na montagem de *O Doente Imaginário* pelo Grupo Ornitórrinco.

Entre as personagens complexas, apresentadas até o momento [maio de 2021], o ator destaca o General Ívolguin em *O Idiota, uma Novela Teatral*. Nesse particular afirma: “Quando a Cibele Forjaz me mandou o texto, o impacto foi tamanho que na primeira leitura me emocionei intensamente, sabia que aquela personagem habitava em mim e que eu saberia fazê-lo bem”. Além desta personagem, Luís destaca, também: Pozzo, de *Esperando Godot*, em sua montagem de formatura da EAD, dirigida por Cristiane Paoli Quito e Sápata Magáli, personagem criada para o espetáculo musical *O Meu Lado Homem*, livremente inspirado em *Cartas de um Sedutor*, de Hilda Hilst, “[...] que se manifesta sempre como um alter ego drag queen de mim mesmo”. Nesse particular, dentre as personagens mais desafiadoras, Luís aponta José Smith de *Biedermann e os Incendiários*, de Max Fris-

ch. Com relação à personagem afirma: “Acho que foi quando a Georgette Fadel me fez entender na carne o que é o ritmo que determinada personagem imprime numa cena. Pra mim era difícil entender que não era função minha ‘tocar a cena adiante’ e sim segurá-la para que o outro personagem, o senhor Biedermann, fosse completamente desmontado no decorrer das pausas infinitas do incendiário”. Destaca, ainda, o anão Meia-Meia “[...] que me obrigou a compreender melhor algo com que sempre me valho em cena: o carisma. Aquela figura não podia ser carismática, mas odiosa, bruta, violenta, perversa. Apanhei e apanho um bom bocado”.

Por meio de outro processo de leitura, com relação àquelas companheiras e companheiros de cena por quem teria sentido processos de faiscamento, Luís Mármora aponta:

Entre os atores com os quais produzi faíscas, destaco meu filhinho Kólia (Freddy Alan) em *O Idiota*, que se tornou um ator muito especial para mim. O amor incondicional daquele filho pelo pai alcoólatra e mitômano Fredynho trouxe nos olhos de maneira límpida, desde meu primeiro ensaio com ele. Foi de fato algo mágico, inesquecível. A partir disso, as emoções transbordantes dos personagens de Dostoiévski assumiram um poder inabalável de comunicação e de afeto.

Com relação ao abraço inesquecível, para o ator a lembrança caracteriza-se única e permanente. Foi aquele dado por Maria Alice Vergueiro ao assistir pela primeira vez a *O Meu Lado Homem*.

Um dos momentos mais emocionantes da minha vida, e tê-la por mais duas vezes ainda na plateia, para mim é algo sagrado. Maria é madrinha do meu

alter ego e guardo dela um brinco-galharufa ofertado a mim na terceira vez em que ela se fez presente. Sempre que me vejo em dúvida do porquê sigo essa profissão a lembrança do olhar brilhante dela na primeira fila da plateia me alimenta, me purifica e me faz seguir em frente com coragem.

Para finalizar, quanto àquela/àquele brasileiro real que gostaria de viver como personagem, sem qualquer titubeio, Luís Mármora afirma: Antônio Abujamra.

MAFALDA PEQUENINO

Segundo aquilo que se pode pesquisar quando veio ao mundo, no centro de São José dos Campos (interior de São Paulo), a mãe confirmou: vai ser a nossa Mafalda Pequenino e Oliveira. A partir daí, provavelmente, ao ingressar na carreira artística, ao deixar seu “Oliveira” nos documentos, ela passou, como atriz, a plantar pomares inteiros... por toda a parte por onde andou e se apresentou.

Já determinada quanto ao que fazer, seu primeiro curso de teatro aconteceu em 1994, com duração de seis meses, na Fundação Cultural Cassiano Ricardo (São José dos Campos), ministrado por Cibele Forjaz. Depois disso, segundo o que ela escreve, seguiu na “Escola sem Paredes”, desenvolvida na Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades, idealizada e dirigida por outra grande mulher e criadora (assim como Cibele): Lígia Veiga. Companhia essa na qual a atriz continua. Aliás, dentre outras potências, quem acha que sambar não é fácil, precisa buscar os vídeos da Grande Companhia e ver Mafalda sambando... com pernas de pau!

Quanto ao primeiro espetáculo a marcá-la como espectadora, Mafalda aponta a obra que fez o Oficina Uzyna Uzona retornar, depois de muitos anos fora do

circuito teatral: *Ham-let*. A obra foi apresentada em 1994 e, realmente, como costuma acontecer com os espetáculos viscerais do Oficina, impactou muita gente. Mafalda afirma que não tinha noção, dimensão, do que poderia ser aquele espetáculo. Não imaginava que teatro poderia ser feito daquela forma... O espetáculo e o espaço físico do Teatro Oficina transtornaram-na. Em 1994, Mafalda não tinha dimensão da grandeza da proposta arquitetônica de Lina Bo Bardi. Entrou maravilhada para assistir à obra e saiu extasiada com aquela beleza toda! Nesse sentido, a atriz escreve:

As surpresas, a espontaneidade e entrega dos atores e seus corpos falantes, artistas sem medo de errar, era tudo tão vivo, tão festivo, tão ritualístico. Me atravessou de um jeito que me fez entender a tal “catarse” de que Cibele Forjaz tanto falava.

Naquele espetáculo, a cena que mais a impactou foi a dos Coveiros, com Paschoal da Conceição e Denise Assunção. Com relação à dupla, Mafalda conta terem sido Paschoal e Denise seus “modelos” de atuação. A atriz afirma, ainda, que ambos são “entidades em cena”, cuja atuação visceral e o modo como “comem/devoram” as palavras é realmente incrível e, absolutamente, inspirador.

Com relação à qual personagem teria feito com que se sentisse uma atriz em plenitude, a atriz aponta Chiquita Bacana, personagem do espetáculo *Banana Mecânica*, texto e direção do saudoso Francisco Carlos (falecido em 2020). É uma chanchada trágica que faz parte da Trilogia Fenômenos Urbanos, extremos de suas peças. A trajetória da personagem é maravilhosa, ela é uma vedete que mescla algumas influências: a tal da Maria de Lata d'Água e a surpreendente Josephine Baker (conhecida como Vênus Negra, Pérola Negra, Deusa Crioula...). Ao iniciar o espetáculo a personagem

aparece como uma pintura de Gauguin e termina sua trajetória nas docas de um (ou de todos os) porto. Na mesma senda dos desafios, de todas as personagens apresentadas, Mafalda afirma que aquela que mais a desafiou foi o Satyro Corifeu, da peça *Ciclopes*, de Eurípi-des, espetáculo apresentado pela Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades, cuja direção foi de Ligia Veiga.

No concernente aos processos de faiscamentos em cena, Mafalda aponta ter sido “o grande ator Paulo Gaeta”. Ainda nesse particular, a atriz afirma:

Tenho a honra de fazer parte da mesma companhia de teatro há 20 anos. Ao comemorar os 35 anos da Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades montamos o espetáculo Cabaret Mystico, sentimos uma força muito poderosa de elenco, era faísca para todo lado. Muito especial!

Quanto ao/s abraço/s caloroso/s, ela afirma terem sido muitos, muitos abraços calorosos e emocionantes que recebeu ao apresentar-se pelas ruas do Brasil (a Grande Companhia Brasileira... é um coletivo de teatro de rua). A atriz diz terem sido tantos que não conseguiria destacar apenas um. Abraço, afirma ela, é comunhão... comunhão é sempre única, singular e intensa...

Quanto à pessoa que gostaria de viver como personagem, Mafalda afirma ser “a grande bailarina negra Mercedes Baptista. Seria uma honra e um grande desafio”.

MÁRCIO DOUGLAS

Quando ele nasceu, o tal Márcio Douglas (que não apresenta seu nome de registro e de batismo), no bairro do Ipiranga em São Paulo, evidentemente, seu pai e sua mãe não poderiam imaginar que aquele “anjo safado”, apresentado por Chico Buarque de Hollanda com

um “tal de um querubim” poderia se transformar no grande intérprete palhaço em que se tornou.

Douglas, pela simpatia e alegria, sempre teve um jeito maroto e descontraído, e seu processo de formação iniciou-se em São José dos Campos (interior de SP), em 1993. Naquele ano, Márcio participou de um projeto importante na área de cultura (na administração petista de Ângela Guadagnin), denominado Teatro na Comunidade, cuja coordenação foi de Sebastião Milaré. Participou, ainda, de diversos outros cursos livres com os seguintes profissionais: Adelvane Néia, Alexandre Mate, Ana Luiza Cardoso, Beth Lopes, Cacá Carvalho, Cristiane Paoli Quito, Ednaldo Freire, Êsio Magalhães, Lérís Colombaione, Luís Alberto de Abreu, Marcio Libar, Michael Christensen, Roger Avanzi, entre outros e outras.

O ator afirma que o primeiro espetáculo teatral que o marcou foi assistido em 1993, trata-se de *Romeu e Julieta*, apresentado pelo Grupo Galpão (MG), com direção de Gabriel Villela. Um ano depois disso, o primeiro espetáculo que Márcio Douglas apresenta como ator foi *O Terrível Capitão do Mato ou Os Cúmes de um Pedestre*, de Martins Pena, com direção de Ronaldo Alves.

Quanto ao seu “modelo” inicial em atuação, o ator afirma ter sido Antônio Nóbrega. A primeira personagem que fez e que o levou a sentir-se em estado de plenitude foi Adão, no espetáculo *O Comecim das Coisas*, montado pelo Grupo Teatro da Terra, em 2002, e remontado em 2015.

De todas as personagens criadas, aquela que o ator afirma ter sido a mais desafiadora foi o antológico Palhaço Klaus, no espetáculo *Animo Festas*, cuja estreia ocorreu em 2015. De todas as suas participações como

ator, Márcio afirma ter sentido processos de faíscas com (seu compadre) Vander Palma. Tal sentimento, o ator conta ter sentido na antológica *Maria Peregrina*, de Luís Alberto de Abreu, com direção do veterano Claudio Mendel, em montagem do Grupo Teatro da Cidade de São José dos Campos

Quanto ao abraço mais afetuoso já recebido, Márcio Douglas afirma ter sido de seu filho que, com 2 anos de idade, o teria abraçado durante os aplausos finais de um de seus trabalhos e lhe dito: “Góto muito de tiatu”.

MARCO FRANÇA²⁵⁵.

Simplemente, a gravação começa (e que “vozerão” tem esse artista!!): “Me chamo Marco Antônio França e Albuquerque... parece um nome pomposo, coisa de imperador, mas, pensando melhor, está mais para nome de personagem mexicana. Entre os artistas sou conhecido como Marco França”. Marco é potiguar, nascido no bairro de Petrópolis (onde viveu os primeiros doze anos de sua vida). Natal/RN é a terra em que cresceu, virou adulto e artista. No ano em que completou os 40, mudou-se para São Paulo, cidade que ele diz adorar.

A relação de Marco com a arte começa com a música, mas o primeiro curso de teatro que fez foi com o mestre e artista com “A” maiúsculo (como ele faz questão de frisar), João Marcelino: ator, diretor, cenógrafo, figurinista... Com todos os afetos, honrarias e orgulho, Marco afirma, atualmente, tê-lo como amigo. O ator lembra, ainda, que Marcelino era funcionário do Estado, na Fundação Cultural José Augusto, onde, por algum tempo, Marco ministrou aulas. Mesmo conser-

255. A narrativa de Marco França, assim como a de outro/as artistas, foi gravada, portanto, o material aqui apresentado decorre de uma transcrição.

vando viva na memória uma manifestação de Boi de Reis, a que o pai o levava para assistir quando criança, em determinada ocasião, em conversa com Marcelino, revela e cumprimenta o mestre pelo espetáculo que dirigira. Tratava-se de *O Príncipe de Barro Branco*. Marcelino havia tomado como referência o universo folclórico e de culturas populares recolhido por Câmara Cascudo para criar aquela obra. Em razão de, naquele momento, Natal ser uma cidade muito peculiar, na qual não se conseguia fazer temporadas continuadas de espetáculos de teatro e dança, a necessidade de comunicação por meio da arte fazia com que a gente artista superasse todos os obstáculos. Satisfazia ao mestre (mas não exclusivamente), mesmo passando por longuíssimo tempo de pesquisa e de criação de uma obra, apresentá-la em um ou dois finais de semana... Marco havia assistido a *O Príncipe de Barro Branco* duas vezes e teria ficado surpreso com o conjunto de belezas na obra. Surpreendeu-se com sua estética alegórica, seu conjunto de cores, seu tratamento muito popular e sofisticado.

Então, ao conversar com Marcelino sobre o quanto aquele espetáculo o havia impressionado, manifestou seu interesse, como músico, de aproximar-se da linguagem teatral. Juntando, portanto, a fome com a vontade de comer, Marcelino sugeriu que Marco frequentasse uma oficina que ele começaria a ministrar, dividida em dois módulos: iniciação e aprofundamento. Aquela experiência caracterizou-se em um momento de revelação. Terminada a oficina, Marco conheceu a grande mestra palhaça Advane Néia (nascida em Jacarezinho/PR), que, a convite dos integrantes do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, ministraria uma oficina de *clown*. Os cursos com João Marcelino e a oficina com Advane Néia foram transformando a vida de Marco... Quanto ao primeiro espetáculo de que participou como ator – e definir-se nessa nova “fun-

ção”, segundo ele mesmo, demorou muito tempo, em razão de ter começado sua carreira artística como músico profissional aos 15 anos –, segundo o ator:

[...] o teatro veio muitos anos depois da música, então, em algumas temporadas, como ator, ao preencher as fichas dos hotéis, sempre colocava minha profissão como sendo músico... talvez não me considerasse digno o suficiente para me assumir ator.

Na verdade, atualmente, Marco se considera um artista (músico, poeta, ator) e sua primeira participação como ator ocorreu no espetáculo, constituído por pequenos esquetes, *Picadinho Clowns*, apresentado em 2001, logo após sua inserção no Clowns de Shakespeare (onde permaneceu até 2015). Lembra o ator que aquele coletivo teatral se encontrava naquele momento em um processo de reconstrução e, também, da ocupação da Casa da Ribeira (teatro na área histórica de Natal).

Com relação ao seu “modelo”, em razão de existir uma carência muito grande de espetáculos que se montassem ou que passassem por Natal, Marco sente que foi muito influenciado por seus/suas colegas, atores e atrizes da cidade e, particularmente, o Pedro Emídio Queiroga, que era conhecido como Pedrão. Além dele, Marco destaca a própria paixão de João Marcelino ao conduzir os seus processos artísticos, como uma referência absolutamente significativa. Dois ícones inspiradores, como a eles se refere o ator potiguar. Com relação à personagem que fez com que se sentisse em plenitude (considerando que o sujeito demorou a assumir-se ator) e, também, pelo fato de a música ter vindo antes e propiciado tal sensação; Marco, que não é bobo nem nada, “acha” que o primeiro trabalho a colocá-lo em plenitude foi – o deliciosíssimo – *Muito Barulho por Quase Nada* (cuja direção foi partilhada entre Fernando Yamamoto e Eduardo Moreira do Grupo Galpão/

BH). Bem, *Muito Barulho por Quase Nada*, lembra Marco, foi um divisor de águas para sua vida pessoal e para o Clowns de Shakespeare)²⁵⁶. Também por intermédio daquele espetáculo, o dilema foi vencido, fazendo nascer um ator espetacular, que se reconheceu e sentiu o prazer de estar em cena.

Das personagens criadas, a mais desafiadora foi Ricardo III (2010) – no espetáculo *Sua Incelença Ricardo III* – de Shakespeare, dirigido por Gabriel Villela. Este espetáculo ou durante ele, mudanças pessoais intensas também aconteceram (separação de um casamento de quase dez anos). Foi uma separação com uma atriz do mesmo coletivo. Portanto, mesmo em processo de separação, eles tinham de se ver – o que era bastante difícil – todos os dias. Viver aquela personagem tão intensa, potente e complexa, em meio a dores pessoais, igualmente lancinantes, foi uma experiência difícil, sofrida e dolorida. Tanta dificuldade e conjunto de complexidades (quase se afastou da montagem), mais a sobrecarga pessoal, ajudaram-no a descobrir e a construir a personagem.

Com relação aos processos de faiscamento, Marco, depois de algum tempo de silêncio, lembra que o espetáculo *Carmem, a Grande Pequena Notável*, com direção de Kleber Montanheiro, trouxe-lhe muitas faíscas por meio das cenas vividas com Amanda Acosta. Amanda já era uma atriz que Marco admirava como espectador, sobretudo quando assistiu à montagem *Bibi – Uma Vida em Musical*. Tanto em *Carmem, a Grande Pequena Notável* como em outros processos de criação

(mesmo sem ter clareza se a corrente pudesse ser contínua, alternada, de picos...), sem quaisquer afetações e propostas complexas..., sente que o trabalho com a atriz promoveu grandes momentos de alegrias e arrepios. Finaliza assim sua fala: “Amandinha é muito querida. Tenho imenso prazer em dividir o palco, salas de ensaio, conversas e abraços”.

Quem admira e gostaria de interpretar como personagem!? “Nossa!...” O ator é muito inteligente e sagaz... mas respondeu que gostaria de interpretar Quixote, e viver esse desejo, essa experiência!! (mesmo que, e ele precisava apresentar esta observação: “Eu esteja mais para Sancho Pança...”).

Dos abraços, o mais intenso e mais caloroso também, muito potente, ocorreu após a estreia de *Ricardo III*, em Curitiba, e foi o do ator e diretor Paulo José, artista por quem Marco tem grande admiração e carinho. Então, mesmo sem conhecê-lo até aquele (e várias haviam sido as falas das “grandezas” daquele ator...), era como se ele o conhecesse.

MARIANA MUNIZ

Filha de um dos nossos (essenciais) Nordestes: nasceu em Caruaru, no Pernambuco. Em razão de o pai ser bancário e artista plástico, Mariana, desde criança, teve contato com a arte. Nas férias, a menina ia para Itabaiana, na Paraíba, cidade em que sua mãe nascera e na qual moravam seus avós. Sobre algumas experiências de vida, Mariana afirma que aquele território: “com cer-

256. Nesse contexto, Marco lembra que foi um pouco antes da estreia daquele espetáculo que nos conhecemos. “Tudo” começou durante a edição de 2003 do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto/SP. Mesmo sem participar oficialmente do Festival (não havia um espetáculo selecionado do Clowns), boa parte do coletivo foi para acompanhar aquele evento. Além dos espetáculos, desenvolvidos pela manhã, um dia após sua participação, eu e o saudoso Sebastião Milaré debatíamos as obras selecionadas. A artista do Clowns não falhou a nenhum debate, e estava absolutamente ligada a tudo o que apontávamos, em nossas ponderações.

teza influenciou diretamente algumas das minhas criações em dança e teatro: notadamente o meu primeiro solo em terras paulistanas, *Paidiá*, de 1989”.

Mariana acredita (e é bem o que se pode sentir com suas criações) que:

Talvez a sede e a necessidade da comunicação cênica tenham raízes neste solo nordestino, árido e ávido de água, desde sempre. Para mim a água é um símbolo de conhecimento, de sabedoria; e a cena, o palco, no teatro ou nas ruas, o lugar privilegiado da troca teatral que tem o poder de saciar a sede e alimentar a vida.

No que concerne ao/s processo/s de formação, Mariana afirma que com 8 anos iniciou seus estudos em balé clássico (1964-1968), no Curso de Dança Clássica Flávia Barros, na capital pernambucana, a linda Recife. Segundo Mariana, Flávia Barros foi quem lhe fez se inserir naquele universo e na disciplina necessária para se tornar uma artista, e reconhece que “Sua dedicação ao ensino de dança clássica, à coreografia e preparação de bailarinos se estende até hoje. Foi através dela que cheguei ao Sudeste, sob a orientação artística de Gerry Maretzky, professora convidada por Flávia Barros para lecionar para seus alunos”.

Como a atriz-bailarina escreve deliciosamente, apresento, sem transcrição, sua fala:

Quando entrei na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na qual fiz minha formação de 1969 até 1975, recebi convite para participar, como bailarina convidada, de uma turnê de sua equipe pelo Nordeste. Flávia Barros me fez dançar como uma “condenada”, pois participava de quase todos os números de dança, desde o balé mais clássico ao folclore mais pernambucano. Sim, porque ela conseguia transitar na composição dos

passos, na coreografia, desde o espaço mais erudito até o mais popular e folclórico.

A Escola de Danças foi o lugar do aprendizado do ofício de artista, por excelência. Eu ainda não tinha ideia do que era mergulhar no mundo da arte cênica: do árduo treinamento físico e psíquico exigido. Não fazia noção do envolvimento pessoal e global necessário para estar nesse lugar: a cena. Foi um golpe para mim toda preparação e os testes para ter direito a entrar naquele espaço, na época, muito almejado pelos candidatos a bailarinos. Lembro que quase fui vetada porque não tinha “peito de pé” suficiente. Aliás, tive problemas com os meus pés desde o nascimento (pés chatos e pronados). Mas, afinal, consegui não só entrar, como participar do Corpo de Baile Jovem da Escola do Theatro Municipal, excursionando pelo país como bailarina e professora, e ainda me formar com menções honrosas em Dança Moderna e Dança Clássica. Virei professora da escola em que fiz minha iniciação no mundo profissional pouco depois de formada, substituindo Angel Viana e Klauss Vianna, com subvenção da cidade do Rio de Janeiro. Trabalhávamos com técnicas da dança, teatro e improvisação e se valorizava o processo de pesquisa e composição em movimento.

Pode ser considerado o trabalho coletivo precursor da atual dança contemporânea carioca, pois rompia com os padrões estéticos do balé clássico e trazia a ideia de investigação dos processos de elaboração do movimento, do ponto de vista do sujeito em contato com o ambiente interno e externo.

Esse envolvimento com o Teatro do Movimento abriu caminho para a minha entrada no campo do teatro. Nos 1970 e começos dos 1980, um envolvimento muito grande com a cena teatral, e a nossa dança dialogava com o que se fazia e experimentava nesse espaço. Era o tempo, a época do “desbunde”,

mais revolucionária do que qualquer revolução, pois mexeu a professora Lurdes Bastos, meu primeiro contato com as possibilidades técnicas e expressivas da dança com os pés no chão: a dança dita moderna.

Foi nesta escola que conheci o professor Klauss Vianna, que iria mudar completamente a minha visão do fazer artístico. De 1976 a 1978, participei do Grupo Teatro do Movimento (criado em 1976), um importante e decisivo divisor de águas em minha carreira.

Apesar de eu já ter uma formação muito rica, em todos os aspectos, no aprendizado de dança, com profissionais muito bem avaliados na cena da dança no Rio de Janeiro, Klauss e Angel Vianna foram meus mestres, por excelência, pois colocaram em questão, de um ponto de vista que unia arte e vida, o sentido de se fazer o que já se havia feito até então, apontando para direções desconhecidas. Esse movimento de relação entre arte e vida teve uma profunda repercussão em todo o meu modo de articulação no mundo. A minha relação familiar se alterou, os amigos e a vida como um todo sofreram uma verdadeira revolução. Meu percurso na arte passou a se relacionar inteiramente com toda a minha vida. Passei a ter uma vida totalmente voltada para o mundo artístico.

Depois desse intenso processo de formação e de experimentação significativa, e passando, novamente, o espaço para Mariana:

O Grupo Experimental de Dança do Balé da Cidade foi o meu primeiro contato com o mundo da dança paulistana. Significou minha entrada no mundo artístico da cidade de São Paulo, com suas contradições, competições e a sua aspereza e abertura para o novo. O Balé da Cidade foi o aprendizado difícil das diferenças de modos de produção em dança. Advinda de um universo de trabalho com pesquisa

de movimento e coreografia como trabalho colaborativo, entrar em contato com a dura realidade de um treinamento sem relação com o trabalho de composição e ficar horas mergulhada na repetição de movimentos, sem acesso ao que os motivou foi, para “mal dizer o mínimo”, exaustivo. Klauss Vianna fez o possível para que houvesse uma integração entre os bailarinos da companhia e os do Grupo Experimental. Não foi em vão seu movimento, pois muitas parcerias nasceram por força desta iniciativa.

Depois de extinto o grupo, eu fiquei no corpo oficial do Balé por mais dois meses e me demiti. Foram nove meses de trabalho intenso, durante os quais dancei muito os dois trabalhos que foram montados durante a existência do grupo – *Bolero*, com direção de Emilie Chamie, e *Dama das Camélias*, dirigido por José Possi Neto. De tais experiências, conheci pessoas que são amigas e colaboradoras até os dias de hoje.

Em 1984, fui dirigida por Stéphane Dosse em *Nosso Senhor da Lama*, criador com formação em dança e teatro pelo MUDRA, escola de Maurice Béjart. Stéphane me aconselhou a trabalhar a voz e investir mais na prática teatral. Esse conselho alterou significativamente o rumo da minha trajetória artística, tanto que a partir daí atuei em mais de 20 peças de teatro e incorporei essa técnica e esse modo de comunicação com o público em minhas criações para a dança.

O grupo Teatro do Aceno foi criado por Stéphane Dosse e se apresentou no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1984. Faziam parte os artistas Ary França, Antonio Caloni, Marina Helou e Mariana Muniz. O grupo era formado por artistas da dança e do teatro, reunidos pela força visionária de um diretor que tinha uma formação muito sólida na França e na Bélgica.

Devo muito ao Stéphane Dosse, sobretudo a confiança na qualidade de minha voz como intér-

prete. Ele criou para mim uma peça chamada *Carta ao Pai*. E foi quando assistiu a esse trabalho que Antônio Abujamra ficou interessado em trabalhar comigo, algum tempo depois. Infelizmente, o Teatro do Aceno teve vida muito curta.

Para mim, o interesse está na palavra que se torna corpo, que se incorpora, é vivida, amassada, lascada, esculpida, para valer a pena estar em cena. Esta qualidade de compromisso com a qualidade tem relação com o pensamento de Grotowski e Peter Brook: seus espetáculos partem de um questionamento sobre o sentido de atuar e de comunicar ideias e ações, aliadas ao estudo profundo das raízes do fazer teatral, que deve ser sempre vivo e atualizado a cada conversa, ensaio, sessão ou apresentação.

Sobre a minha formação em teatro tenho a dizer que desde minha chegada a São Paulo, em 1982, para participar do Grupo Experimental do Balé da Cidade, participei de muitos cursos de teatro com diretores estadunidenses e franceses (Stephanie Dosse e Stephan Arian, entre outros) e que, durante as décadas de 1980 e 1990, atuei em muitos espetáculos teatrais. Sigo viva na cena teatral até hoje (2022).

Fiz aulas de voz com Isabel Setti, com quem trocava por aulas de movimento, na década de 1980. Em 2011, conheci Eduardo Tolentino de Araújo, diretor e fundador do Grupo Tapa. É ele quem assina a supervisão geral de alguns dos meus mais recentes espetáculos solo: *2 Mundos* (2011) e *D'Existir* (2015). Fui dirigida por Tolentino, em peças apresentadas pelo Tapa: *Berro* (2014) e *A mais Forte* (2013), *A Cantora Careca*, *As Criadas* e *O Jardim das Cerejeiras*.

Quanto ao primeiro espetáculo assistido a marcar a atriz, profundamente, foi *O Exercício* (1977), com direção de Klauss Vianna, interpretado por Marília Pêra e Gracindo Júnior. E afirma: “Lembro como se fosse hoje do meu primo sentado ao meu lado, e eu aos prantos, totalmente entregue ao trabalho dos dois, absorvida por aquela realidade maravilhosa que eles criavam com suas ações e palavras”.

Com relação ao primeiro espetáculo de que teria participado como atriz, Mariana escreve:

Recém-chegada da França, onde vivi de 1985 até 1986, estava no Rio de Janeiro, me sentindo perdida, sem saber o que fazer depois de um ano fora do país, quando recebi um telefonema de Joaquim de Assis, na época secretário de Clarisse Abujamra, dizendo-me que o Antonio Abujamra queria montar uma peça de dança-teatro e gostaria de saber se eu me interessaria em participar.

Claro, respondi! E voltei para São Paulo, imediatamente.

A partir daquele trabalho, *Uma Caixa de Outras Coisas* (1986), que foi apresentado em muitos lugares, além do Centro Cultural São Paulo, onde estreou, fiz muitas parcerias com Antonio Abujamra, tanto como atriz e bailarina, como coreógrafa de algumas de suas peças.

Ele me ensinou muito sobre a “loucura” que o mergulho na cena demanda do ator e do coreógrafo. Fez-me ver e sentir a necessidade de uma insatisfação constante com o alcançado a cada sessão, a cada ensaio ou apresentação²⁵⁷.

257. Infelizmente, e por um conjunto de desencontros, a finalização das respostas ao questionário enviado não se completou. Entretanto, mesmo sem a “finalização”, senti que devia apresentar o que a magnífica atriz já havia enviado.

MARIANA SENNE

A atriz nasceu na distante (se se toma como referência a capital do estado) cidade de Marília. Ao nascer foi registrada como Mariana Senne dos Santos, mas deixou o Santos em Marília quando, em São Paulo, batizou-se, artisticamente, Mariana Senne. Na capital paulista por um bom, belo e intenso período (atualmente, a atriz mora na Alemanha) Mariana formou-se pela Escola de Arte Dramática, da Escola de Comunicações e Artes da USP (no ano limiar de eras... 2000).

Quanto ao primeiro espetáculo assistido na vida, Mariana traz para partilha a lembrança de sua tia, a atriz Valéria Senne. Porque sempre há entre nossos familiares e “antepassados” todo tipo de gente (inclusive artistas), Mariana escreveu:

Minha tia Valéria Senne foi atriz durante muitos anos. Trabalhou com o Celso Frateschi, fez muitos workshops com gente dos anos 1980 (Roberto Lage, por exemplo), estudou Artaud, mas depois encheu o saco da profissão precária. Ela se formou em Matemática, mas fez diversos cursos livres de teatro. O primeiro espetáculo a que assisti foi com ela. Ela e mais uma multidão em cena. Não me lembro mais o nome. Lembro muito de quando fomos ao camarim, dar os parabéns e todos os atores e atrizes estavam se trocando, meio nus. Essa foi minha primeira memória de teatro, muita gente, feliz, livre, celebrando a existência.

Segundo Mariana, mesmo que tivesse tido a oportunidade de fazer teatro na Logos (escreve Mariana: “[...] antiga escola da classe média intelectual paulista-na que falei), na qual ela havia tido aulas com Claudio Saltini, da Cia. Truks, o primeiro espetáculo de que participou como atriz ocorreu quando se encontrava em Miami, em um *exchange program*. Na ocasião, Ma-

riana tinha entre 17 e 18 anos e ficou no país por volta de um ano. Como intercambista estudou em uma escola de tempo integral. Na instituição de ensino, às tardes, todas as atividades eram relacionadas às artes. Então, sua estreia como atriz aconteceu em Miami, falando inglês. O texto se chamava *Black Red and Ignorant*, de Edward Bond. E afirma a atriz:

Lá na Douglas Anderson School of the Arts, conheci um professor inglês chamado Mr. Heiggen, um gayzaço, obsessivo por Stanislavski, foi meu primeiro mestre. Tinha paixão por ele. A coisa toda era uma loucura, pois os estudantes queriam entrar na faculdade de acting, então era totalmente competitivo, existiam castings para os musicais que seriam encenados na escola naquele ano. E o Mr. Heiggen era o outsider que queria montar coisas políticas. Ele se fascinou por mim, eu não sabia falar inglês direito, mas era “caxias paca”, então tirei a nota mais alta no exame escrito sobre Stanislavski. Foi com ele que fiz minha primeira peça de teatro.

Mariana afirma que durante todo o período em que fez a EAD teve Denise Stoklos como inspiração e modelo. De perfil fanático (e não apenas em Miami), Mariana afirma ter assistido ao espetáculo *Mary Stuart*, com Denise Stoklos, onze vezes. O encantamento era tão intenso e pleno que a atriz afirma ter cabulado algumas aulas na EAD para ficar na fila de espera e tentar entrar (caso houvesse lugares vazios) para assistir à obra em sua temporada no Centro Cultural Vergueiro. Depois dessa fase, sua admiração foi para Georgette Fadel, Denise Assunção, Grace Passô e Sylvia Prado.

Com relação às personagens que lhe trouxeram sensação de plenitude e mesmo desafios, a atriz – linda e surpreendentemente! – escreveu:

Acho essas perguntas muito difíceis de responder. Especialmente nos últimos anos trabalhando como fazedora de teatro aqui em Berlim e no mestrado em Amsterdã, mas também com os últimos trabalhos com a São Jorge. Nunca fiz parte do chamado “*dream team*” de atores de São Paulo, os que faziam grandes papéis sob a batuta da Cibeles Forjaz, por exemplo, encenando Dostoiévski. Acho que a minha prática é guiada fundamentalmente por três pilares. O primeiro é a Improvisação. Trago a ideia de improvisação como uma metodologia de incorporação de materiais. Para mim, é sempre da improvisação que nasce o que é cênico. Improvisação como fonte primária que gera material cênico, mas também como uma segunda fonte, uma terceira, quarta, quinta fonte. A improvisação como um objetivo final. Na maioria dos meus trabalhos, o encontro com o público também traz momentos de improvisação.

O segundo pilar é a ideia de trabalhar com História como *Herstory* (jogo de palavras que funciona muito bem no inglês e menos no português). Há algo no meu trabalho que aprendi com o movimento feminista e com o movimento do grupo teatral em São Paulo: o pessoal é político. Estou interessada em investigar questões, cruzamentos extremamente pessoais e redefini-los politicamente. Divirto-me em sublinhar as ligações entre a experiência pessoal e as estruturas políticas sociais maiores. Penso que poderia dizer: Levo a história pessoalmente.

O último pilar é uma performatividade específica do aqui e agora. O que significa que o meu trabalho está praticamente enraizado numa relação corpo-espaco, em vez do texto como centro. Assim, como mencionei anteriormente, é apenas possível responder à pergunta como trabalho, pensando em com quem tenho vindo a criar, vale a pena mencionar dois nomes: Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos. Com

elas trabalhei muito com práticas somáticas, especialmente massagem e movimento através da técnica de contacto-improvisação. Neste momento do meu percurso artístico estava muito interessada na qualidade que a consciência corporal traz à presença do aqui e agora. Mas depois de alguns anos houve um certo momento em que comecei a perder o interesse por este mito da presença cênica, o mito da consciência corporal. Penso que uma artista precisa ser muito honesta com os seus próprios campos de interesse, e precisa realmente encontrar formas de atualizar a sua própria prática. Assim, interessei-me por outras coisas: discussões críticas, discussões estéticas. Comecei a apaixonar-me por “pensar em voz alta”. Pensar em voz alta coletivamente. Assim comecei a perder o interesse pelo aquecimento, por exemplo. Comecei a perder interesse em criar uma atmosfera sagrada para trabalhar e percebi que o meu ambiente de trabalho era mais blasfemo e menos sagrado. O meu trabalho tem algo de um ritual blasfêmico, descendente de Dercy Gonçalves. Comecei a perceber que havia outras coisas que me aqueciam para estar no palco: ver o vídeo viral do discurso de Kimberly Jones sobre *Black Lives Matter*, por exemplo ou ler o artigo de Bruno Latour, publicado no início da pandemia. Comecei a perceber que precisava de outro tipo de aquecimento. Um tipo de aquecimento que a vida gera. Quando se luta para sobreviver, quando se está imerso na loucura da vida e se atinge um certo estado de fúria. Estes são os momentos em que penso: agora seria perfeito estar em cena. Estou cheia de fúria, agora estou pronta. Para mim, a presença cênica tem a ver com fúria, tem a ver com deboche, explicitação, exagero, crítica e humor.

Para mim, o corpo é o que temos. É com o corpo que entramos em cena. E eu acredito que este corpo pensa. Este corpo entra em cena cheio de pensamentos e perguntas. Portanto, o corpo que

entra em cena é um corpo pensante. Um corpo que pensa com a buceta, pensa com o fígado, com a vesícula biliar, pensa com o cu. Para mim o teatro tem uma dimensão de pensar em voz alta, de mobilizar uma imaginação coletiva. Assim, quando sugiro esta imagem de uma atriz que entra em cena para pensar em conjunto, imagino que é um pensamento com o coração, com o fígado. É o fígado que pensa e exige reparação histórica. Portanto, estou interessada neste tipo de imagem para pensar a performatividade do aqui e agora. Acontece no encontro com o público. Estou interessada em levar em consideração o público que está lá a mobilizar a imaginação junto com os atores.

Depois do pensamento e prática, em processo de revisitação (apresentados e transcritos acima), a atriz tão querida afirma com relação aos faiscamentos em cena que sentiu tal estado com suas parceiras Patrícia Gifford e Paula Klein da Cia. São Jorge de Variedades. Com relação a um espetáculo, Mariana lembra do inesquecível *Quem não Sabe mais Quem É, o que É e onde Está – Precisa se Mexer*, cuja direção foi de Georgette Fadel. Mariana lembra, ainda, o processo “fisqueiro” vivido com Ielxu Martinez Ortueta, na criação do espetáculo *Madame B – Fita Demo*: “Ielxu tem uma pegada *punk* em cena que sempre gostei muito”.

Com relação aos abraços inesquecíveis, Mariana afirma (e é necessário tomar seu pensamento sem intervenções):

Acho que uma memória inesquecível para mim foi quando apresentamos (Cia. São Jorge de Variedades) o espetáculo Biedermann e os Incendiários, em Ouro Preto. Estávamos participando de um evento organizado pela União Nacional dos Estudantes – UNE. Logo após o término do espetáculo, abrimos

uma enorme bandeira do Lula num gesto explícito de apoio e participação na campanha. Era um momento muito específico brasileiro, em que a esperança havia vencido o medo (como a própria campanha dele falava). Então, em uma atmosfera de muito engajamento e crença de que o país poderia tomar e viver caminhos mais progressistas e mais justos. Lembro que após esse gesto de abertura da bandeira, a plateia invadiu o palco e tudo virou uma grande festa. Nos abraçávamos uns aos outros, chorando, crentes de que finalmente a política brasileira se renovaria. E de fato aconteceu nos oito anos seguintes. Uma memória de um país que não existe mais.

MARINA ESTEVES

Em Vaz de Lima, bairro da Zona Sul da cidade de São Paulo, nasceu a menina Marina Esteves. Se em seu registro consta tal nome, portanto, ao que parece, sem rebatismos quando de sua inserção na vida teatral. Assim: Marina Esteves continuou Marina Esteves.

De acordo com a atriz, sua formação, na área teatral, ocorreu na Escola Livre de Teatro de Santo André – ELT, de 2013 a 2016. Antes das trocas ocorridas na ELT, Marina estudou/dedicou-se, por doze anos, à dança, tanto balé clássico como dança contemporânea. Em 2011, a artista profissionalizou-se como bailarina. Então, seguindo uma determinada lógica de funcionamento das instituições de ensino, se a bailarina se formou em dezembro de 2011, lá seguiu ela, no começo de 2013 para a ELT: período curto de um processo a outro.

Das primeiras peças assistidas na adolescência, referindo-se já àquelas ligadas ao teatro de grupo, Marina destaca *Luis Antonio – Gabriela* apresentada pela Cia. Mugunzá de Teatro. A obra da Mungunzá, como para tantas e tantas outras pessoas, arrebatou a jovem atriz, ou bailarina, ou bailatriz?!... O fato concreto, segundo

ela mesma: “Lembro da sensação de sair arrebatada, querendo fazer teatro”. Seguindo a nova necessidade de atuar como atriz, Marina lembra que o primeiro espetáculo de que participou decorreu de uma oficina de iniciação, ocorrida na cidade paulista batizada Jundiaí. A personagem que fez foi Zé, no espetáculo *Léo não Pode Mudar o Mundo*, cuja orientação/direção coube a Antônio Rogério Toscano.

Ao iniciar-se nos caminhos da interpretação teatral, Marina aponta como referências ou “modelos” no ofício: Grace Passô, Georgette Fadel, Eduardo Okamoto, Naruna Costa, Thais Dias e Dagoberto Feliz. Especificamente, com relação ao estado de plenitude com as personagens interpretadas, Marina afirma:

Penso que conheci a plenitude em todas as personagens que fiz. Cada uma com sua característica diferente, me proporcionando um estado de êxtase e atenção distintos e agregadores. Gosto de teatro, sou uma pessoa completamente apaixonada pela cena. Fazer teatro, estar em cena é plenitude pura para mim, e a personagem se torna veículo dessa plenitude, matriz que é meu desejo pela cena, pelo jogo.

Portanto, à luz desta última observação, apesar de o prazer-necessidade e realização se unirem, Marina afirma que sentiu a ampliação dessa potência com Alma Vasconcelos, personagem criada e vivida por ela em *Gota d'Água {Preta}* e Abou, personagem vivida em *Quando Eu Morrer Vou Contar Tudo a Deus*. No sentido de plenitude, coligindo a tal estado um processo de desafio, Marina afirma, novamente, que tal sensação ocorreu ao interpretar Alma Vasconcelos e Zaíra, na já citada *Gota d'Água {Preta}*. Ainda neste particular, ela destaca os desafios vividos ao interpretar a personagem 13, na peça-filme *Desfazenda – Me Enterrem Fora Deste*

Lugar (2021), texto criado por Lucas Moura, apresentada pelo Coletivo O Bonde (SP), com direção de Roberta Estrela D'Alva.

No concernente às faíscas vividas e trocadas, Marina afirma ter vivido tal sensação com os atores que integram o Coletivo O Bonde: Ailton Barros, Jhonny Salberg e Filipe Celestino nas duas obras que constam do repertório do grupo. Do mesmo modo, afirma ter vivido procedimentos faiscantes, de modo avassalador, com Aysha Nascimento e Dani Nega em *Gota d'Água {Preta}*. Cita, também, Pedro Stempniewski em *Família Formigueiro Casa Condomínio* e Raquel Lima em *Corajosas*.

Abraços, com certeza, apesar de bastante jovem, Marina Esteve os recebeu e a eles “respondeu” em quantidade, mas, dentre aqueles considerados inesquecíveis, a atriz cita: os de Antônio Pitanga e Paschoal da Conceição.

Para finalizar, a pessoa que Marina gostaria de viver como personagem é a atriz Ruth de Souza.

NARUNA COSTA

A escolha do nome que seria atribuído à menina que nascia era forte: Naruna. Para completar, entraram os nomes das famílias Lima e Costa; então, a pequena foi registrada como Naruna de Lima Costa. Ao ingressar na carreira artística, adotou simplesmente (mas o nome continuou forte): Naruna Costa. Naruna nasceu no Jardim Freitas Junior, em Taboão da Serra (município que fica na região chamada de Grande São Paulo).

Sua inserção na linguagem teatral iniciou em Taboão da Serra, e mesmo ali, em 1997, o primeiro espetáculo assistido foi *Este Ovo É um Galo*, de Lauro César Muniz. O espetáculo foi dirigido por Amaury Alvarez, diretor que trabalhou muito tempo naquela região. Em 1999 participou do primeiro espetáculo, evidentemente-

te, em montagem amadora, no clássico da comédia brasileira: *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena.

O processo de formação de Naruna, como foi comum até determinado momento, ocorreu no teatro amador, portanto, em cursos livres. Em 2004, inicia processo de formação, de modo sistematizado, na Escola de Arte Dramática da USP. Quanto aos modelos, Naruna aponta a atriz Ruth de Souza, louvando todas as suas lutas, sobretudo aquelas vividas no Teatro Experimental do Negro. Ao ouvir da própria Ruth de Souza suas histórias e lutas permanentes para existir como atriz, na EAD, disse a si mesma que, de fato, era aquilo que queria fazer.

Indagada quanto à personagem que teria feito com que ela se sentisse uma atriz em plenitude, Naruna aponta Da Paz, que ela criou no espetáculo *Hospital da Gente*, obra apresentada pelo Grupo Clariô, em 2008. Com relação à personagem, no surpreendente espetáculo, a atriz afirma que se sentia plena, empoderada em cada palavra e gesto. Tratava-se para ela de um lugar onde ela queria estar, de um modo desejado e cujo processo de criação fora absoluto e milimétrico. Quanto à personagem que lhe teria solicitado mais, que teria sido a mais desafiadora, Naruna afirma:

Antígona. Montagem realizada pelo Ágora Teatro, em 2017, com direção de Moacir Chaves. O peso de uma personagem trágica, “clássica”, unida à proposta estética da direção somada à representatividade que queria imprimir na leitura de uma Antígona preta, brasileira, sem precisar traduzir literalmente no texto.

Naquela mesma e desafiadora Antígona, a atriz afirma ter sentido faíscas em sua relação com o veterano e respeitadíssimo ator Celso Frateschi. Nas proximidades compreendidas por carinho, respeito, troca sig-

nificativa, Naruna afirma preferir ficções às biografias, mas, para além de *O Quarto de Despejo*, adoraria viver a história de Carolina Maria de Jesus.

Por último, quanto ao abraço mais afetuosos, recebido após um espetáculo, Naruna afirma que este veio em 2016 depois do espetáculo *Garrincha*, dirigido por Bob Wilson, da surpreendente Elza Soares. Naquele espetáculo Naruna afirma ter tido a honra de interpretar a magnífica cantora. Bem, o que aconteceu depois disso? Naruna afirma ter derretido!!!

NILCÉIA VICENTE

Criança, segundo a tradição popular, nasce com a mesma cara... Pode ser... Pode ser... Penso que quando a menina Nilcéia Maria Vicente, nascida no Bairro Sarto-ri, em Santa Bárbara D'Oeste (interior paulista), penso, sua mãe deve ter percebido algum tipo de serenidade diferenciada. Então, em algum momento, ela deixou Maria e se transformou em Nilcéia Vicente.

Seu processo de formação, de modo mais sistemático, iniciou-se em 2003 no Curso Técnico de Ator no Senac de Araraquara. Depois disso, e com certeza de que os caminhos a seguir precisariam de muito deslocamento pelo universo, é aprovada na Turma 59 (2011) e inicia seus estudos na Escola de Arte Dramática Eca/USP.

O primeiro espetáculo assistido aconteceu quando Nilcéia tinha 17 anos. A adolescente estudava na periferia de Araraquara e naquele contexto os incentivos acerca da arte (produção ou apreciação) eram quase inexistentes, mas ela se lembra e afirma:

Uma noite fomos retirados da sala para assistir a um espetáculo de teatro no pátio da escola. Foram escolhidas as turmas que consideravam fáceis de conter e ainda assim eram muitos alunos. No canto do pátio

havia um círculo feito com uma corda de tecido, uma lápide de papelão e um ator vestindo um sobretudo preto. Apesar de a obra prometer uma adaptação de Dom Casmurro, tudo era muito simples, meio capenga: a lápide despencava algumas vezes com o vento e o ator corria para colocá-la em pé. Os alunos estavam amontoados, sentados no chão ou empoleirados nos bancos do pátio para conseguir ver e ouvir alguma coisa, o que parecia impossível tamanha agitação. O ator aguardava de costas, e, para mim, parecia alguém que seria entregue aos leões, alguns meninos tentavam chamar sua atenção com gracinhas. Aos berros, a diretora tentava apresentar a atração, desistiu e assim começou o espetáculo. Parecia um caso perdido. Então, poucos minutos depois, todos se renderam e acompanharam as angústias das várias personagens daquele monólogo, encantados de fato com a potência daquele ator, que nunca mais vi nem tive notícias. Cada situação e detalhe daquele momento fez tudo ser impressionante, bonito e mágico mesmo. Fiquei muito tempo me perguntando o que tinha acontecido ali de verdade e o que tinha sentido. Não foi fácil explicar, não foi instantâneo entender que eu estava diante do que hoje é grande parte da minha vida... Mas foi mágico. Mesmo!

Tomada por aquele sentimento inexplicável, mas MUITO perceptível quanto à sua necessidade, e já inserida na linguagem, a primeira personagem (ou talvez a mais desafiadora) que teria criado/apresentado, no início da carreira foi a impagável Benvinda de *A Capital Federal*, de Artur Azevedo. Aquela montagem foi a obra de conclusão do curso técnico para atores do Senac Araraquara, em 2003. Mesmo sem ter tantas referências teatrais, no início de sua trajetória pela linguagem representacional, a atriz afirma que tudo o que conseguia assistir, nas raras oportunidades de que

dispunha, funcionava como uma espécie de alimento bom e necessário. Nesse particular, Nilcéia afirma que sobretudo os espetáculos de rua foram aqueles que a alimentaram, em razão de serem mais frequentes em Araraquara. Nesse particular, ainda, Nilcéia lembra que a cidade tinha um significativo vínculo com a atriz Lélia Abramo, que teria nomeado o processo de oficinas culturais com seu nome em razão de Lélia ter ministrado oficinas de teatro para jovens das periferias. Por esse motivo, Nilcéia passou a pesquisar tudo o que conseguia sobre a veteraníssima atriz. Desse processo, a atriz reconhece que Lélia foi uma grande e importante referência para ela. Outras referências, e certamente muito importantes para Nilcéia, foram/e continuam a ser: Ruth de Souza e Grande Otelo, que a atriz afirma: “[...] que seguia com os olhos brilhando desde a infância pela óbvia qualidade artística e pela questão que se tornou para ela fundamental, bem depois, e que concerne ao orgulho de ver artistas negros ocupando lugares de destaque. Mais tarde, com a oportunidade de assistir teatro, surgiram outras figuras que foram fundamentais Teuda Bara, Inês Peixoto, Sylvia Prado, Bel Teixeira, Vera Lamy, Gero Camilo etc. Portanto, se se puder falar em modelo, Nilcéia afirma que este se caracteriza em uma malha fina tecida por esses artistas e muitas outras e outros.

Em 2011, Nilcéia afirma ter criado sua personagem mais desafiante: Madame (dona de um circo decadente), no espetáculo *A Última História*, dirigido por Tiche Vianna. Nesse particular, Nilcéia conta, por meio daquele processo, ter tido seu primeiro contato com a técnica do teatro de máscaras populares. Desse modo afirma a atriz:

Foi um processo muito vigoroso e desafiador compreender uma nova forma de desenhar o corpo, as características e identidade daquela personagem.

Tratava-se de um espetáculo musical, repleto de expedientes do teatro popular e da tradição do circo teatro. Foi um processo de estudo intenso de todos esses elementos e uma investigação profunda das minhas características como atriz que poderia utilizar para moldar a Madame, uma mulher velha, mas com força para carregar um legado: tal oposição tornou a composição muito rica e complexa. Uma construção difícil, mas que me proporcionou um aprendizado muito significativo e uma sensação de plenitude em cena.

Além do desafio representado por Madame, em *A Última História*, outro desafio ocorreu em 2019 com o espetáculo *Terror e Miséria no Terceiro Milênio*, com direção de Claudia Schapira. A obra vigorosa traz a temática da década de 1930, na Alemanha nazista, e ambienta-se no Brasil fascista (a partir de 2018). Para a atriz teria sido desafiador expressar, de forma articulada, concisa e poética, as questões pertinentes a uma mulher negra naquela/nesta sociedade. Desse modo, afirma:

Falar sobre temas que refletem minha vivência com o intuito de fazer valer para outros corpos e outras trajetórias de mulheres negras que vivem as mesmas agruras, nessa estrutura social que faz a manutenção de desigualdades e violências de forma sistemática e normatizada. Encenar o conflito entre raça, gênero e classe sem cair na armadilha de simular uma resposta e ainda deixar margem para utopias futuras. Foi desafiador tentar encontrar o tom certo para tirar de dentro os conflitos ou fazer brotar as contradições com o objetivo de elaborar a proposta e alinhar essa realidade às palavras de Brecht e assim criar uma tessitura narrativa sobre os dispositivos políticos e sociais que levam ao totalitarismo, conservadorismo e consequentemente ao desmanche de um projeto de nação.

Apesar de Nilcéia ser uma pessoa serena na vida, ele é pulsante no palco, desse modo, a sensação de troca quanto aos faiscamentos sentido, a atriz afirma terem sido muitos em sua carreira. Como espectadora, ela diz ter sentido faíscas quando assistiu a um espetáculo do Grupo Galpão (de Belo Horizonte); quando assistiu a Grace Passô, Georgette Fadel, Thais Dias, Luz Ribeiro, Danilo Grangheia, Vinicius Meloni... Espetáculos da Cia. do Feijão, Companhia do Latão, Companhia Os Crespos, Grupo Clariô de Teatro, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, Teat(r)o Uzyna Uzona Oficina etc. Nilcéia afirma que queria estar no lugar daqueles/as artistas e coletivos... Ela queria provocar nas pessoas a mesma reação que a gente e coletivo citados causou. Esse conjunto de artistas faz Nilcéia sentir que a vida faz sentido e que valeu escolher o que conseguiu realizar. Seu processo de faiscamentos em cena ocorre toda vez que está com as/os artistas do Grupo 59 de Teatro. E afirma: “Corrente elétrica de criação que me sustenta. Seguimos há quase dez anos construindo maneiras e estratégias de prosseguir com o dia a dia de caminhar como um grupo de teatro. Com esse coletivo o primeiro espetáculo de trocas faiscantes aconteceu no primoroso *Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, com direção de Cristiane Paoli Quito, apresentado em 2009.

Sobre a pessoa que gostaria de interpretar como personagem, apesar de ser mais complexo apresentar apenas uma, Nilcéia afirma que gostaria de levar Lélia Gonzales para a cena. Segundo a atriz:

[...] vivemos um momento em que discutir raça, gênero e classe, de forma estruturada e coerente, é importante, tomando como mote a potência e lucidez da fala de uma mulher negra caracteriza-se imprescindível. Quando uma mulher negra se movimenta

toda estrutura da sociedade se movimenta com ela, como diz Angela Davis, e precisamos seguir em frente. Como artista negra preciso seguir em frente.

Apesar de os abraços, de certos e não metafóricos modos, terem sido “suprimidos” das práticas sociais em 2020, Nilcéia lembra-se, em 2005, após a finalização de uma oficina ocorrida no Sesc Araraquara, com integrantes da Cia. do Feijão. Um abraço apertado, uma fala generosa com um sotaque mineiro e manso, que teria contribuído para que ela mudasse seu caminho veio com o abraçamento do saudosíssimo ator (que ela, eu e tantas/os outras/as pessoas admiram) Petrônio Nascimento²⁵⁸. Segundo Nilcéia, depois do caloroso abraço, o ator teria lhe dito: “Você é muito boa. Tem de ir embora daqui”. Ao que ela emenda no texto enviado: “Eu fui!”.

PASCHOAL DA CONCEIÇÃO

De fato, não é mesmo possível dizer que um “Anjo torto” tenha aparecido na hora de seu nascimento... O que se sabe é que o rebento nasceu em uma maternidade do Brás (Zona Leste) da cidade de São Paulo. O que se sabe, ainda, é que ele nasceu em uma sexta-feira, às 17h50... Seu pai e mãe resolveram que ele se chamaria Paschoal Ferreira da Conceição... Crescido e artista, Paschoal resolveu abandonar o Ferreira e seguir apenas com Conceição... Voltando, entretanto, à infância, o ator escreve:

Sou o primogênito! Naquela época meu pai e minha mãe ainda nem eram casados. Depois de alguns me-

ses foram morar em um barracão na Rua Ministro Salgado Filho, 580, em Vila Libanesa (Zona Leste de São Paulo), onde vivi toda a minha infância. Do barracão fomos para um quarto e cozinha. E foram nascendo os meus irmãos... Sete ao todo, um infelizmente faleceu ainda criancinha.

No que diz respeito à sua participação em cursos de teatro, o ator afirma ter feito no Sesc Carmo um curso de iniciação teatral com o diretor Caetano Martins. Ao perceber a potência do ator, Caetano convidou Paschoal para participar de dois espetáculos dirigidos por ele (portanto, as obras caracterizam-se em suas primeiras participações no teatro): *A Árvore que Andava*, de Oscar Von Pfhul, e *Pic-nic no Front*, de Fernando Arrabal. As duas obras ficaram um bom período de tempo no Sesc Carmo. Com relação ao texto de Arrabal, Paschoal afirma que, depois da temporada, ele e companheiros de determinado grupo amador de teatro leram *O Teatro do Absurdo*, de Martin Esslin, no sentido de “saber tudo” sobre a obra e o autor.

Antes dessa primeira e “concreta” experiência, Paschoal considera que seus primeiros aprendizados ocorreram nas brincadeiras infantis e que sua “moira-parreira” (como ele designa) foi a professora de escola primária Maria Teresa Pucci. Nesse particular, Paschoal afirma: “Nas aulas de leitura, dona Maria me incentivou a decorar poemas, músicas, e me ensaiou para apresentações nas atividades cívicas, folclóricas... aquelas coisas de escola”. Lembra, também, porque naquele tempo havia festa de formatura (na passagem da quarta para a quinta série), de aquela mesma professora ter

²⁵⁸. Na condição de um pós-escrito, a atriz escreve: “Petrônio já fez sua passagem em 2010. Queria a oportunidade de agradecer de coração e que ele soubesse o quanto foi importante aquele abraço e aquela fala boa. Penso muitas vezes naquele momento quando estou no palco então acredito que ele sabe”.

organizado aquele momento ritual de passagem, em um teatro de uma igreja que cuidava de um orfanato. Nesse particular, faz parte das memórias de Paschoal, segundo ele: “Aliás, minha mãe era quem lavava, engomava e passava as batinas dos padres do orfanato. Lembro que o varal de casa ficava todo enfeitado de roupas pretas e brancas”. Voltando àquela formatura, Paschoal foi o apresentador (mestre de cerimônias), portanto, teria cantado, dançado e apresentado poemas. Se verdade, ou não, com relação àquele momento, o pai de Paschoal contou a ele que um “homem da televisão” queria levá-lo para aquela mídia, mas isso não ocorreu porque o ator, apesar de muito jovem (e como era absolutamente comum naquele período), precisaria trabalhar para ajudar a família.

Depois disso, nem sempre sendo fácil, o ator jamais deixou de aproveitar as oportunidades que lhe chegavam... Segundo Paschoal, “o bicho do teatro nunca mais largou de minha pele!”. Paschoal assistiu teatro no circo, na escola. Como espectador, inicialmente estimulado por docentes do curso colegial (nome antigo ao Ensino Médio), começou a assistir a espetáculos, como ele escreve, no Bixiga²⁵⁹. Entre as obras assistidas em espaços daquela região, e seguindo as indicações (sem complementá-las), Paschoal destaca: *Nas Quebradas do Mundaréu*, de Plínio Marcos, com Zeca da Casa Verde e Tuniquinho Batuqueiro, dentre outros; Paulo Autran, Bibi Ferreira, Grande Otelo... em *O Homem de la Mancha*; *Hair*; *A Ratoeira*; *O Casamento do Pequeno Burguês*; *Dzi Croquettes* no Teatro Maria Della Costa;

Peer Gynt, *Zoológico de Vidro*, direção de Flávio Rangel; *Missa Leiga*; *Romanceiro da Inconfidência*; Festival Internacional de Teatro da Ruth Escobar, “[...] e o que era possível porque morar na Vila Prudente significava não ter ônibus depois da meia-noite e ter de voltar para casa a pé...”. Quanto àquele espetáculo a marcá-lo, Paschoal afirma ter sido *The Life and Time of Joseph Stalin* (1973), que em português foi traduzido para *O Tempo e a Época de David Clarke*. Com relação àquela obra, Paschoal afirma: “Foram doze horas em transe. Aquele negócio de entrar no teatro à noite e de sair de manhã, foi o máximo pra mim”. Entretanto, a experiência mais marcante para o ator foi o espetáculo *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Bertolt Brecht, dirigido por Luís Antônio Martinez Corrêa, apresentado no Teatro Oficina. O espetáculo de Luís Antônio marcou-o tanto que Paschoal e seus amigos (do Grupo Soma) se dispuseram a montar a obra também.

Depois e durante a série de espetáculos assistidos, Paschoal fez Escola de Arte Dramática – USP, e lá teve oportunidade de conhecer e de ter aulas com Celso Frateschi, Mylène Pacheco, Silvia Bittencourt, Eudinyr Fraga, Janô (Antonio Januzelli), Cláudio Lucchesi etc.

Com relação às influências, Paschoal afirma não as ter tido. Afirma ter assistido a Procópio Ferreira pela televisão, e também Sérgio Cardoso, que em determinada telenovela (fazendo um português) morreu durante o processo de gravação. Com relação à morte do ator de Belém do Pará, “descoberto” por Paschoal Carlos Magno, Paschoal afirma ter ficado bem marcado com aquilo.

259. Bixiga é um bairro tradicional da cidade de São Paulo (que aproximou a colônia italiana e o povo negro que morava em cortiços da região) e que, em longo período da história, concentrou importantes casas de espetáculo da capital paulistana, compreendendo tanto espaços para obras ligadas à produção hegemônica: Teatro Brasileiro de Comédias – TBC, Teatro Maria Della Costa – TMDC, Teatro Bela Vista – TBV, Teatro Sérgio Cardoso etc. como espaços de coletivos e espetáculos experimentais: Teatro Oficina, Teatro Casarão, Teatro do Bixiga, Núcleo Teatro Independente, Ágora Teatro etc.

Paschoal gostava muito do ator Grande Otelo, sobretudo em momentos em que era dramático, ao interpretar poemas ou apresentar crônicas sentidas. Paulo Autran o impressionou em *A Morte do Caixeiro Viajante* e em *Equus*. Em determinada ocasião, a mãe de Paschoal pediu para que ele a levasse para assistir a um espetáculo de Dercy Gonçalves... “foi uma verdadeira catarse!”.

Com relação ao estado de plenitude em cena, Paschoal afirma:

Gostaria muito de ter essa sensação de plenitude, mas ainda desconheço totalmente esse gozo. Tive espasmos, não minto, mas foram mais pelos espetáculos do que pelas personagens, embora elas (as personagens) estejam em obras. Acho que isso vem bastante da minha formação que foi a de teatro de grupo.

Com relação à personagem mais desafiadora, mesmo como ele escreve “podendo parecer chavão”, ele afirma ter sido a última: trata-se de Pozzo. Nesse sentido emenda: “[...] com quase 50 anos de carreira [...] Para você ter uma ideia, estou fazendo o Pozzo do *Esperando Godot*, em espetáculo dirigido por José Celso Martinez Corrêa, não está fácil. Não sei se é a idade, a pandemia, mas está brabo”.

O ator não se lembra de processos de faísca! Entretanto, lembra-se do abraço mais afetuoso recebido. No CCBB, depois da apresentação de *As Três Velhas*, dirigido pela inesquecível Maria Alice Vergueiro: “[...] O Gabriel Villela, que tinha brigado comigo depois de *Calígula*, veio e me abraçou com muito carinho. Foi um espetáculo muito bom também”.

RAQUEL ROLLO

Nascida no bairro santista conhecido como Ponta da Praia, sempre viveu no “coração do litoral paulista”. O

processo de formação da atriz de teatro de rua da Trupe Olho da Rua (Santos), como eram raros os cursos de formação, sobretudo universitários, mas em seu início, participou de curso desenvolvido no Clube Saldanha da Gama – SAGA, posteriormente, frequentou cursos nos Colégios Marza e Objetivo; porque além de atuar é uma cantora afinadíssima, participou do coral do Colégio Universitas. A atriz lembra que, no sentido de completar seu processo de formação, participou do Temetal (Teatro do Sindicato dos Metalúrgicos) e do TEP (Teatro Experimental do Santa Cecília).

Os primeiros espetáculos que a atriz afirma tê-la marcado foram: o musical *The Phantom of The Opera*, a que assistiu na Broadway (1998), e o épico *Arena Conta Danton* (2004), que teve a oportunidade de ver pelo projeto Viagem Teatral do SESI. Os primeiros espetáculos de que participou foram as *performances*: *O Homem do Ouvido de Dentro*, com direção de Carlos Belline, e *Vila Belmiro*, direção de Gilson de Mello Barros, criadas pelo Temetal.

Como fontes de inspiração (“modelos”), e não apenas no início de sua profissionalização, quanto ao trabalho de atuação, Raquel Rollo aponta as atrizes Georgette Fadel e Roberta Estrela D’Alva.

Indagada sobre qual personagem criada lhe conferiu/lhe trouxe um sentido de plenitude, Raquel afirma terem sido duas: Zulmira, de *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, e Rainha, do espetáculo *Pra Lá de Bagdá*, da Trupe Olho da Rua. Nesse sentido, a personagem mais desafiadora teria sido a tuberculosa e apologista da morte Zulmira, da obra já apontada, em razão de a atriz, na época de criação da figura rodrigueana, ter apenas 20 anos.

As faíscas no trabalho de troca, aponta Raquel, em várias oportunidades, teriam vindo do trabalho com Caio Martinez Pacheco. Além de o ator ter contribuído muito para seu trabalho, segundo a atriz da trupe, atuar

com o Caio sempre foi desafiador. Os processos ditos de “corrente e troca elétrica”, para Raquel, ocorreram em algumas ocasiões com o/a generoso/a e criativo/a Sander Newton e Bruna Telly. Esse processo de troca generosa e cúmplice para Raquel teria ocorrido na obra, que apresenta um dos braços armados do terrorismo do estado brasileiro: *Blitz – O Império que nunca Dorme*.

Porque sonhar é fundamental à vida, e no sentido de conciliar a figura, a artista, a mulher e a cantora magistral, se pudesse representar alguém da vida real (exatamente como a atriz Fernanda Azevedo), gostaria de “ser” Elis Regina.

Para completar a miniautobiografia, de todos os abraços recebidos por seu trabalho, afirma Raquel – extremamente generosa – que aqueles mais generosos teriam sido de Georgette Fadel e Alexandre Mate. Por tudo que teve a oportunidade de realizar, Raquel Rollo – uma maravilhosa atriz de teatro de rua (que é um desafio e tanto e mais outro e mais outro...) – sente que, a despeito de tantas dificuldades, se encanta e segue, sempre motivada com seu trabalho e as trocas dele decorrentes.

RENATA CARVALHO²⁶⁰

Nome original conquistado pela mulher: Renata da Silva Carvalho. Nome de rebatismo da mulher-atriz: Renata Carvalho. A atriz nasceu em Encruzilhada, bairro tradicional da cidade de Santos, que fica no litoral paulista. Seu processo de formação ocorreu por meio

de inúmeros cursos livres, oficinas, *workshops*, mas não frequentou instituições formais.

Santos, sobretudo a partir da década de 1950, sempre foi uma cidade de significativa produção na área teatral. Desse modo, Renata aponta o surpreendente *Single Singers Bar* – apresentado pela Cia. Perni-longos Insolentes Pintam de Humor a Tragédia – como o primeiro espetáculo a que assistiu. Segundo a atriz, o espetáculo foi apresentado em uma sessão às 24h, no Teatro de Arena Rosinha Mastrângelo, que fica no mesmo terreno do Teatro Municipal de Santos.

Com relação à sua estreia, a atriz afirma ter ocorrido, em 1997, em dois espetáculos no mesmo final de semana: foi Orgon em *O Tartufo* de Molière e Deolinda em *O Caixeiro da Taverna* de Martins Pena.

Quanto ao seu “modelo” inicial na área de interpretação/atuação, Renata Carvalho cita ter sido (e continuar a ser) Fernanda Montenegro, que, atualmente, divide seu lugar com Grace Passô. Como atriz, Renata afirma ter se sentido plena ao participar das seguintes montagens: *A Casa de Bernarda Alba*; *Dentro de Mim Mora Outra*; o surpreendente *Projeto Bispo*; *ZONA!*; *O Evangelho segundo Jesus Rainha do Céu* e *Manifesto Transpofágico*. Com relação ao último citado, Renata afirma sentir-se em total plenitude, em razão de ter escrito, criado e atuado na obra. Quanto aos maiores desafios enfrentados na profissão, as personagens que se caracterizaram em maior desafio à atriz foram: Jesus de Nazaré em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* e no espetáculo *ZONA!*.

²⁶⁰. Absolutamente consciente de sua importância e representatividade, Renata Carvalho apresenta-se como: atriz, diretora, dramaturga e transpóloga (antropóloga trans). Graduada em Ciências Sociais. Fundadora do MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans), do Manifesto Representatividade Trans (cujo objetivo primordial centra-se na necessidade de que artistas trans interpretem personagens trans) e do COLETIVO T (que se caracteriza no primeiro coletivo artístico formado integralmente por artistas trans em São Paulo).

Quanto à parceria com a qual sentiu eletricidade e faiscamentos, Renata aponta o multiartista Junior Brasalotti em *As F... e Mal Pagas*; *Projeto Bispo* e *ZONA!*. Uma outra onda de afeto, percebida por meio de um abraço significativo após um espetáculo, Renata afirma, simplesmente: “Todos os abraços que recebi ao final de *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*”.

RENATA MELO

A menina – nascida em Ribeirão Preto, em um dia 25, do mês de maio –, foi registrada como Renata Melo Moraes. Talvez para ficar com, em tese, um nome mais artístico (em razão de algumas vozes dizerem que nomes mais curtos são mais lembrados etc.), ao profissionalizar-se, deixou o Moraes para assumir apenas o Melo... Dona de uma elegância incontestada, a atriz foi atleta de natação e de ginástica olímpica em Assis (no interior do estado de São Paulo), onde morou até os 18 anos de idade.

De modo algo diferenciado às/aos artistas aqui selecionados, Renata mudou-se para São Paulo para cursar Odontologia pela USP, instituição na qual se formou. Ao final da universidade, e dedicando-se à carreira odontológica, passou a dedicar-se, também, à dança. Iniciou-se pelos caminhos dançantes a partir de cursos frequentados com alguns mestres do ofício.

O primeiro espetáculo a que Renata assistiu, em um clube de sua cidade, na década de 1970, foi *Morte e Vida Severina*, com direção do mestre Silnei Siqueira. Entretanto, o primeiro espetáculo a impressioná-la (e que a atriz afirma ter assistido umas três vezes) foi *Trate-me Leão*, apresentado pelo Asdrúbal Trouxe o Trombone, na cidade de São Paulo.

Então, antes de “migrar” para a linguagem teatral, Renata dedicou-se, sobretudo, à dança. O primeiro es-

petáculo como atriz foi *O Cobrador* (1990), dirigido por Beth Lopes. No concernente às influências interpretativas na linguagem teatral, Renata cita Dina Sfat e Leila Diniz.

Referente a sentir-se plena, a atriz cita a inesquecível *Bonita Lampião* (1994), obra de teatro-dança, cuja concepção e direção foi de Renata Melo. A sensação de plenitude, segundo o que Renata pondera, deveu-se, principalmente, à possibilidade de ela ter podido pesquisar bastante para o trabalho de construção da personagem. Quanto àquela personagem mais desafiadora, Renata aponta *A Caixa* (2003), monólogo de Patricia Melo, dirigido por Bete Coelho. Do espetáculo, Renata aponta que a personagem, inédita e complexa, cujas referências ela não dispunha, foi sendo criada e construída durante o processo de ensaios.

Dos processos faiscantes que teve a oportunidade de vivenciar, a atriz aponta Cláudia Missura, sua parceira em diversos dos espetáculos montados. Trata-se, segundo Renata, de “[...] uma atriz que me instigava e me provocava em cena. Fizemos lindas parcerias”. Dos abraços inesquecíveis, recebidos na carreira, Renata afirma ter sido de uma das domésticas por ela entrevistada para criar o espetáculo *Domésticas* (1998). Afirma Renata que a profissional se reconheceu na obra, fato emocionante para as duas.

Das personagens ou heroínas vividas pela atriz, e talvez por tal motivo não tenha citado nenhuma outra, Renata lembra Maria Bonita e (uma das incontáveis) Domésticas.

Pessoa bastante objetiva nas respostas, mas não nas obras criadas e apresentadas, Renata afirma não ter nenhum sonho de apresentar alguma personagem especial. Por último, a atriz afirma (abril de 2022) dedicar-se a um solo no qual apresenta/vive uma dentista.

ROBERTA ESTRELA D'ALVA²⁶¹

Registrada Roberta Marques do Nascimento e “batizada”, quando de sua inserção na carreira artística, como Roberta Estrela D’Alva. Nascida em Diadema (ABCDM... Paulista), em um dia 18 de fevereiro. Aos 13 anos, começou a participar do teatro, na escola, com o professor Jaime Celiberto. Mais tarde e totalmente envolvida com a linguagem, cursou Bacharelado em Interpretação (de 1996 a 2000) no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

Antes de assistir a um espetáculo dentro de um teatro, os “espetáculos” que marcaram Roberta foram: a missa, as procissões de Nossa Senhora Santana, em Boraceia (litoral paulista), e especialmente uma família japonesa de mágicos e circenses que animava festas infantis em São Bernardo do Campo, que a deixava sempre hipnotizada, tamanha fé cênica que tinham os integrantes daquela família, para apresentar seu *show* em determinados salões de festa da classe média. Mais crescida, em determinada oportunidade, o pai levou-a para assistir a um espetáculo, que ela diz estar ligado ao tipo “teatro sério”. Tratava-se de *A Quarta Estação*, protagonizado por Denise Fraga e Juca de Oliveira. Próximo ao momento do espetáculo destacado, Roberta se lembra de ter assistido, também, a outra bela obra, que foi *Rua da Amargura*, dirigida por Gabriel Villela apresentado pelo Grupo Galpão (BH). Roberta se lembra de ter assistido *Melodrama*, da Cia. dos Atores, *Apocalipse 1, 11*, do Teatro da Vertigem. E de ter visto Lucienne Guedes Fahrner, muito novinha, apresentando uma magistral *Leonor de Mendonça*, na ECA.

O primeiro espetáculo de que participou como atriz foi *Macunaíma*, montado em uma escola de São Bernardo do Campo. Naquela obra fez “a Veadá”. Roberta lembra-se, portanto, da cena em que uma veadá protege sua filhotinha e o Macunaíma-caçador, com um porrete, dá nela. Quando ela cai, Macunaíma vê que matou a própria mãe. Nessa ocasião Roberta tinha uns 13 anos e afirma:

[...] entrava em cena de quatro com a outra menina que fazia a veadinha, de joelheiras e com um adereço na cabeça, uns chifres feitos de galho de árvore boca cheia de groselha com Nescau misturado. Era uma cena tensa em que a veadá tentava proteger sua filhote e eu fazia aquilo tudo muito seriamente, com a “parada” na boca até que chegava o grande momento em que Macunaíma dava com o porrete na minha cara e eu me jogava, jorrando aquele “sangue” pela boca e o público todo fazia “Oooohhhhh!” horrorizado. Como eu amava aquilo! Era épico! Sangue de groselha jorrando e o público Oooohh!!!

Quando se inseriu naquele grupo, havia artistas mais velhos e experientes (Evanise Goulart, Kleber di Lazzare, Carmem Novo). Tratava-se de uma turma que fazia teatro no ABCD... com Vladimir Capella. Um bom tempo depois disso, teve (com pouquíssimo tempo) de substituir a Georgette Fadel em *Bartolomeu, que Será que Nele Deu?* Roberta afirma que, sobretudo pelo pouco tempo disponível, teve de imitar Georgette: gestos, pausas, olhares... Nesse particular, a atriz concebe esse processo como de uma grande

²⁶¹. Roberta enviou uma narrativa quase pronta. As questões que lhes foram apresentadas vieram imbricadas em uma narrativa pronta, muito “jeito encantatório” Roberta Estrela D’Alva de ser. Evidentemente, as informações e o estilo foram tomados em absoluto, mas fez apenas alguns raros “acertos”.

aprendizagem: ela foi entendendo um pouco do raciocínio de Georgette para chegar a certas formas e intenções. E lembra, ainda, ter contracenado com Claudia Schapira, que, segundo Roberta: “era uma puta atriz”. Roberta foi se achando dentro daquilo, do seu próprio jeito. Aquela substituição foi se caracterizando em um “curso intensivo fino”.

A plenitude, segundo Roberta, foi conquistada quando ela apresentou o Capitano Ozome, em um espetáculo dirigido por uma grande mestra para ela: Tiche Vianna. Em nova montagem, quando criou (um outro grande mestre para ela) Segismundo, no espetáculo *Acordei que Sonhava*. Entretanto, pondera Roberta, nos dois casos, ela ainda fazia muita força, usava “muito músculo” para que ambos pudessem existir. Então, plenitude plena, provavelmente, afirma a atriz, tenha sido conquistada como Griot, no espetáculo *Orfeu Mestiço: uma Hip-Hópera Brasileira*. Nesse sentido, afirma:

Depois que peguei a “manha”, eu amava fazer aquilo. Ficar “virando” em tudo quanto é personagem no “terreiro-eletrônico”. Amava especialmente a cena da descida ao inferno, que durava por volta de meia hora! Ai, que gostoso essa licença de ser atriz! De poder ir em lugares tão temidos, tão malditos, conviver com aquele pessoal da pesada, abraçar o capeta... e depois submergir daquilo tudo sabendo que, no outro dia, tudo se repetirá. A cena era com o ator Cristiano Meirelles, e a gente se tacava, se entregava mesmo porque não tinha realmente como fazer aquilo de outra forma.

No solo que Roberta apresentava no *Vai te Cartar!* ela também se sentia plena. Ela afirma que, por meio daquela obra, era como se colocasse para fora um monte de coisas que a perturbavam interiormente. De certo modo, era como se ela não pudesse mais

viver se não fizesse aquilo. Espécie de expurgo, de cura e afirmação de quem ela era, sobretudo na condição de artista.

Com relação à personagem mais desafiadora que teve de construir, ela afirma que, junto a tantas outras, possivelmente, tenha sido a empregada que apresentava na cena Cruz de Giz, no espetáculo *Terror e Miséria no Terceiro Milênio*. Nesse sentido, completa:

Mais por conta do tipo de cena meio naturalista, sei lá, se é que se pode manifestar assim. Sempre acho que cenas de diálogo ficam parecendo um pouco novela. Mas sei que sou eu que não sei fazer muito esse tipo de teatro. E era uma cena com a Georgette Fadel! Tenho 1,80 e tinha de fazer essa empregada enganada, frágil, apaixonada por um S.A. que era feita, simplesmente, pela Georgette: esmagadora!! Acho que fui descobrindo um jeito... Mas, até hoje, me acho meio canastrona nessa cena.

Faíscas a atriz sente ter sentido algumas vezes: com Claudia Schapira em *Acordei que Sonhava*; com Georgette Fadel em *Terror e Miséria no Terceiro Milênio*; com Luaa Gabanini, sua grande companheira de Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, atriz com quem tem uma química há mais de 20 anos. Roberta lembra que tal processo com Luaa começou a ser conquistado e depurado no espetáculo *Antígona Recortada*.

Sobre o abraço, a atriz afirma não se lembrar muito disso em razão de ser “bem aquariana”: um iceberg, praticamente. Na verdade, afirma ela, o que não deixa de surpreender:

[...] em final de espetáculo, quando as pessoas falam aquelas coisas todas da peça, elogiando... por incrível que pareça, fico tímida e talvez por isso penso, internamente: “tá bom, tá bom, chega, já ba-

teu palma” Kkkkkk. Estou exagerando. É claro que fico muito agradecida, mas também entendo o fato de, algumas vezes, ter me sentido muito empolgada para abraçar um artista... Ao falar, também sinto, que a pessoa pode ficar meio sem graça, sem saber o que dizer. Geralmente, me emociono mesmo é com a molecada, que fala as “paradas mais na lata”, naquela emoção meio ingênua. Quando atores e atrizes jovens vêm com aquele espanto, aquele brilho no olho. E tendo essa parada do teatro hip-hop. Muitas vezes, chegam muitos jovens, “negres”, de periferia, falando do quanto aquilo os inspira. E isso faz valer tudo na verdade. Bem, para não deixar de dar um exemplo concreto, de um abraço afetuoso, lembro de quando a Elza Soares foi assistir ao espetáculo Garrincha, do Bob Wilson, no final ela fez questão de abraçar um por um do elenco. Perguntei se ela tinha gostado, porque queria, mesmo, saber... Ela disse que agradecia e valorizava todo artista que se expunha em uma obra, porque essa condição de exposição não era algo fácil... Achei tal pensamento da Elza muito afetuoso!

Quanto à pessoa que gostaria de ver/ter transformada em personagem para apresentá-la em cena, Roberta Estrela D’Alva afirma:

Nunca tinha pensado nisso. Na verdade, acho que não tenho ninguém que gostaria de viver. Gosto de fazer personagens anônimas, do povo, e vou me inspirando em pessoas reais. Tipo a Ifigênia, uma

menina de rua, que eu fazia no Frátria Amada Brasil, do Núcleo Bartolomeu. Ifigênia tinha inspiração em uma menina que conheci sob o Minhocão²⁶², durante uma vigília, em um processo de ocupação que realizamos lá.

ROSI CAMPOS

No cartório, provavelmente, e de modo solene, o pai registrou “para constar dos autos”, a menina nascida em Bragança Paulista (município localizado no interior de São Paulo): Rosângela Martins Campos. Vida passando e a menina, que deve ter sido sempre muito vivaz, ao iniciar-se na carreira, como atriz, deixou de lado, ou “abandonou a ‘ângela Martins’” para consagrar-se Rosi Campos. Em tese, e de acordo com a narrativa apresentada pela atriz, ela, antes da faculdade, não havia feito nenhum curso de teatro. Portanto, como gosta de enfatizar, não teve formação acadêmica em teatro. E, cá entre nós, precisaria!? Sua formação universitária foi em Jornalismo, na Escola de Comunicação e Artes da USP, iniciando em 1976.

Na universidade, e o que foi uma vantagem, todos os cursos ligados à área de comunicação mantinham alguma aproximação curricular, por um determinado momento no processo de formação; mais que isso, os prédios das diversas faculdades eram e são vizinhos. Nesse sentido, Rosi afirma:

[...] assistíamos às peças da Escola de Arte Dramática e grupos do Departamento de Artes Cênicas, ía-

262. Originalmente, o imenso viaduto (que se inicia no largo Padre Péricles, nas imediações do Parque da Água Branca, Zona Oeste da cidade, atravessa boa parte da cidade e termina sob a Praça Roosevelt) recebeu o nome de um dos generais-presidentes da ditadura civil-militar imposta a partir de 1964. Em pouco tempo foi chamado de “minhocão”. Sobre tudo, nos últimos anos, é absolutamente impressionante o número de homens, mulheres e crianças que vivem sob toda a extensão do viaduto.

mos ao Departamento de Música e, de modo constante, o pessoal do cinema nos requisitava. Tive um encontro com todas as artes. Entretanto, se puder afirmar, minha paixão sempre foi o cinema.

Seus conhecimentos da/na área teatral, provavelmente iniciaram-se de modo mais contundente a partir do primeiro espetáculo assistido no colégio Rainha da Paz. Naquela ocasião a escola levava a estudantada ao teatro; portanto, Rosi lembra-se de duas primeiras peças: *O Cinto Acusador*, de Martins Pena, com Odavlas Petti e Maria Della Costa²⁶³, e *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, direção de Flávio Rangel, com Regina Duarte, Umberto Magnani, Zanoni Ferrite e mais artistas. *O Grande D. Quixote de la Mancha* e *o Gordo Sancho Pança*, que Carlos Alberto Soffredini adaptou da obra homônima de Antonio José da Silva – o Judeu. A obra, criada a partir de expedientes das culturas populares, foi apresentada pelo significativo Grupo de Teatro Mambembe, que reuniu um conjunto absolutamente determinante para os caminhos futuros na criação de certa forma de teatro: Calixto de Inhamuns, Ednaldo Freire, Luís Alberto de Abreu, Rubens Brito... Naquela coletivo a atriz participou de muitos espetáculos em um bom período de tempo.

No que concerne às referências importantes, a atriz (que vai e volta no tempo), afirma ter sempre gostado de atrizes histriônicas, explosivas, debochadas, malucas e divertidas: Dercy Gonçalves, Bibi Ferreira (que Rosi destaca ter sido soberba em *O Homem da la Mancha*), Célia Biar, Berta Loran, Eva Todor, Arlete Montenegro, Cacilda Lanuza, Dorinha Duval, Mari- lia Pêra, Suzan Damasceno, Elza Gomes, Betty Davis

e tantas outras. A personagem que se caracterizou em desafio (e que Rosi adorou fazer) aconteceu em *Teatro do Terror* da (excelente atriz de origem circense) Vic Militello, no Teatro Procópio Ferreira. Segundo o relato de Rosi, um exército formado por atores e atrizes saía de suas peças para assistir ao espetáculo mencionado, que era constituído por esquetes de filmes, *shows* de música, dramas do circo-teatro... tudo junto em uma única obra. Uma personagem importante e antológica no teatro paulistano foi a Mãe Ubu, na montagem de Cacá Rosset, com o Grupo Ornitorrinco, em 1985. Rosi lembra e está absolutamente certa, o espetáculo foi um imenso/estrandoso sucesso. De acordo com uma pesquisa pessoal (que pode ter algum equívoco), *Ubu Folias Physicas*, *Pataphysicas* e *Musicaes* foi a obra teatral mais assistida na década de 1980 na capital paulistana. Quanto à personagem mais desafiadora que teria feito, Rosi aponta a obra *Círculo de Cristal*, de Alberto de Abreu, com direção de João das Neves, e afirma: “[...] em um profundo trabalho com a querida Eugênia de Domenico”. Além deste espetáculo, Rosi afirma ter adorado trabalhar com Helen Helene, Gerson de Abreu, Roney Facchini, no delicioso, com texto e direção de Noemi Marinho, *Almanaque Brasil*. A atriz aponta, ainda, o nome de Moisés Ignácio, com quem trabalhou em *O Gato Preto* e *Alô, Alô Terezinha*.

Com referência aos incontáveis abraços recebidos em sua carreira, Rosi afirma que um dos mais afetuosos veio de Tônia Carrero em *Almanaque Brasil*. Rosi comenta que Tônia assistiu ao espetáculo no Rio de Janeiro, na primeira fila, e que ficou ligadíssima todo o tempo naquele espetáculo. Manifesta-se do seguinte modo sobre aquele momento:

263. Fiz uma pesquisa, mas não consegui encontrar a referida obra. Várias hipóteses podem ser levantadas. Se a memória não traiu a atriz, pode ser que a obra tenha sido montada, destinada às escolas, mas, por qualquer motivo, não tenha seguido carreira!!

Ficamos nervosos, mas depois aquela linda e excelente atriz nos abraçou com tanto carinho que nunca pudemos esquecer. Assisti Tonia em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf*. Tonia “deu um banho”, lindo trabalho. Ainda bem que o teatro sempre nos premia com grandes atrizes, atores, autores e diretores, é isto que nos mantém vivos e com as esperanças de dias melhores com saúde e democracia.

SARA ANTUNES

Salve você e todas e todos aqui, que vão remando de forma singular guiados pelas próprias profundezas.

Sara Antunes (em mensagem ao convite para participar desta publicação).

Com “sangue mineiro” correndo nas veias, por parte do pai e da mãe, Sara Antunes Bueno nasceu em Vila Mariana, bairro tradicional da cidade de São Paulo. Em casa, antes de rebatizar-se Sara Antunes – e antes de sair pelo mundo “[...] prestando atenção em coisas cujos nomes ela nem sempre soube...” –, a viagem pelo universo teatral iniciou-se aos 10 anos de idade. Precoce e intensa desde tão cedo... Os mistérios do teatro e seu fazer chegaram a ela pela genialidade e sensibilidade de Ilo Krugli, que trabalhava com a Dra. Nise da Silveira e, posteriormente, criaria o exemplar Ventoforte. De acordo com a segunda narrativa apresentada por Sara:

Minha mãe se chama Angela Bicalho Antunes, meu pai Inácio de Loyola Gomes Bueno. Ela nasceu em 1945 e meu pai em 1926. Com menos de 18 anos decidiu ser freira e saiu da casa dos pais, ficou 9 anos em um convento. Ao começar o curso de Psicologia largou a vida religiosa e começou estagiar com a Dra. Nise. Meu pai, por sua vez, foi padre e ficou

30 anos na vida religiosa até se envolver com a luta operária em Volta Redonda, foi duas vezes preso pela ditadura [civil-]militar brasileira quando foi exilado do país: morou na França e na Tanzânia. Ao voltar ao Brasil já era psicanalista. Meus pais se conheceram num congresso de psicanálise. Assim, talvez por conta dessas histórias tão singulares, desde a primeira vez que apontei os meus desejos artísticos tive completo incentivo por parte deles, diferente de muitos companheiros de profissão [...]

Depois desse processo inicial, aos 15 anos, Sara frequentou o curso de formação de intérpretes no Teatro-escola Célia Helena. Dentre todos os espetáculos de que participou durante o processo de formação, no Célia Helena (como toda a gente se refere à escola), em sua formatura foi dirigida, “simplesmente”, por Cleyde Yáconis. Seguindo o processo de formação, aos 18 anos entra na Escola de Arte Dramática (EAD-USP). Além do processo descrito, Sara Antunes considera que ter cursado Filosofia foi fundamental para seu processo de atriz (e de cidadã).

Pelas oportunidades propiciadas pela mãe e pelo pai, e pelo fato de ter podido assistir a muitos espetáculos, desde a infância, é muito interessante Sara citar *Drácula e Outros Vampiros*, dirigido por Antunes Filho como sendo o primeiro deles a lhe marcar. Nesse particular, ela afirma que os coros do espetáculo lhe causaram forte impacto. Basicamente, no primeiro período de vida (entre 14 e 18 anos), Sara destaca, também, o *Vau da Sarapalha*, apresentada pelo Grupo Piollin de João Pessoa; *Cacilda!*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina, e os primeiros espetáculos levados à cena pela Cia. do Latão.

Ao lembrar do primeiro espetáculo de que teria participado como atriz, Sara aponta o de sua formatura, dirigida pela (e já citada) Cleyde Yáconis. Forma-

da atriz, aos 18 anos, estreou duas peças no Festival de Curitiba que marcaram, também, o nascimento de duas companhias de que ela foi cofundadora, na cidade de São Paulo: o Grupo XIX de Teatro com *Hysteria* e o Tablado de Arruar com *A Farsa do Monumento*. Lembra Sara que as duas companhias assim como os dois espetáculos mencionados nasceram junto com sua vida profissional de atriz.

No terceiro ano do Ensino Médio, Sara fez seu Trabalho de Conclusão de Curso, quando começou a estudar Bertolt Brecht com afinco, lendo toda a sua obra, entusiasmou-se com a Cia. do Latão. Nesse sentido, o ator Ney Piacentini (pai de um colega da escola) concedeu uma entrevista a Sara e apresentou-lhe os/as artistas da companhia. Por meio disso, fez um estágio na Latão e pôde acompanhar as práticas e os trabalhos ali desenvolvidas. Encantou-se, sobretudo, com o trabalho de atores e atrizes criadoras da cena. Nesse particular, lembra, considerando os “modelos” que eventualmente teriam lhe guiado, Sara Antunes menciona o trabalho de sujeitos propositivos, que criavam as cenas: na Latão, Sara conserva de modo intenso a vivacidade de uma cena desenvolvida por Maria Tendlau e Gustavo Bayer. Outras referências para ela são Bete Coelho criando Cacilda Becker, no espetáculo *Cacilda!* Menciona também Renata Zhaneta em alguns trabalhos apresentados no Folias d’Arte. Nesse particular, ainda, afirma a atriz:

Acho a arte de interpretar matriarcal... muitas mulheres-atrizes e intérpretes me marcaram. A Maria Bethânia, por exemplo, embora cantora, ela desloca o foco de mimetizar o ser humano e incorpora a natureza, canaliza outras forças em pulsões vibrantes... Fiquei completamente impressionada ao vê-la pela primeira vez no palco.

Quanto à primeira personagem a lhe conferir a sensação de plenitude como atriz, Sara lembra (da adorável e inesquecível) Maria Tourinho, criada em *Hysteria*, cuja direção foi de Luiz Fernando Marques (Lubi). Por esta mesma senda, quanto àquela personagem que lhe tenha sido mais desafiadora, Sara Antunes lembra a personagem que estava a criar (em dezembro de 2020), trata-se de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dora, uma personagem inspirada em uma mulher real, guerrilheira, mineira, extremamente complexa e bonita. No concernente aos processos de faiscamento, a atriz lembra de ter tido várias experiências marcantes, principalmente com elencos exclusivamente femininos. Nesse particular, traz à tona as obras: *As Meninas*, com Patrícia Pinho, Analu Prestes, Vanessa Gerbelli, Clarisse Derziê Luz; *Guerrilheiras*: Mafalda Pequeninno, Carolina Virguez, Fernanda Haucke, Gabriela Carneiro da Cunha, Daniela Carmona (além da Georgette Fadel e Grace Passô); *Hysteria*: Gisela Millas, Raissa Gregori, Janaina Leite e Juliana Sanches. Com relação às “correntes elétricas”, Sara Antunes afirma que os processos de troca com as atrizes citadas ocorriam do aquecimento até a última cena. Conciliando admiração e algum conhecimento decorrente, sobretudo, das narrativas apresentadas pela mãe, Sara Antunes gostaria de viver em espaços representacionais a – também já citada – doutora Nise da Silveira.

Com relação aos abraços inesquecíveis, Sarinha (que é como eu, normalmente, a chamo) lembra: Maria Bethânia, Zózimo Bulbul, Fernanda Montenegro e Juliana Carneiro da Cunha.

SERGIO CAROZZI

Registrado Sergio Carozzi Marçal. Batizado com o mesmo nome! Apelidado... é possível que tenha, mas ele não revela?? Na vida artística “abandonou” o nome

paterno e “dionisou-se” Sergio Carozzi como artista. Nasceu e viveu longo tempo no Jardim Guarau, um bairro bem distante nas bordas da Zona Oeste, divisa com o município de Taboão da Serra. O nome do bairro, de alguma forma, deve fazer referência ao belo pássaro que habita os mangues, ao próprio mangue ou a algum rio que passava por aquela região. Aliás, antes da “conversa mole para boi dormir”, apesar dos massacres contra os povos ancestrais e originais, as localidades ainda eram conhecidas e respeitadas pelos batismos originais. Aliás (de novo), os pais de Sergio e Joel (duas pessoas – e irmãos – admiráveis), ainda moram no mesmo local. A casa simples tem um jardim, transformado em horta, que o pai – Sr. Sergio Marçal – apresenta aos visitantes com um orgulho tremendo! Homem da terra, que, mesmo distante do território de seus afetos iniciais, não deixou de lado “os vasos comunicantes” com tantos e tantas que vieram antes dele²⁶⁴.

Quanto ao seu processo de formação, depois de algumas oficinas, Sergio cursou Educação Artística (habilitação em Artes Plásticas), iniciou, no mesmo curso, o processo de habilitação em Artes Cênicas, que não chegou a concluir. Com relação à linguagem teatral, seu início ocorreu com a área de criação e construção cenográfica. Em atividade no teatro, e sempre ligado ao sujeito histórico teatro de grupo, Sergio lembra de muita gente especial com quem trabalhou: Amauri Alvares, Bri Fiocca, Carlos Simioni, Chico de Assis, Ésio Magalhães, Gabriela Rabelo, Mario Bolognesi, Mario Pazzini, Reinaldo Maia, Renan Rovida, Roberto Lage.

O primeiro espetáculo assistido (e também o primeiro assistido na vida) que o marcou foi *O Mam-bembe*, com direção de Gabriel Villela, em 1997. Sergio afirma ter assistido ao espetáculo dezenas de vezes e de ter ficado encantado com “[...] aquela arte viva, se movendo na minha frente: um turbilhão!” Como ator, a primeira obra de que participou, em 1999, como ator foi *Este Ovo É um Galo*, de Lauro César Muniz, com direção de Amauri Alvarez, montada em Taboão da Serra. Quanto aos exemplos e modelos na arte da interpretação, Sergio afirma que o primeiro desses modelos foi Amauri Alvarez, com quem fez seu primeiro trabalho. Embrenhando-se na linguagem, ficou encantado com Denise Stoklos e Georgette Fadel.

Trabalhou na Brava Companhia (SP) por longos anos, dos espetáculos de que participou nesta companhia, a personagem com a qual se sentiu em estado de plenitude (e que também se caracteriza em sua criação mais desafiadora) foi o Palhaço na montagem *Corinthians Meu Amor - uma Homenagem ao Teatro Popular União e Olho Vivo*, cujo texto é do grande mestre do teatro popular César Vieira (nascido Idíbal Almeida Pivetta). Além desta, Sergio criou uma personagem-palhaço chamado Rabiola; então, por intermédio desta personagem (e ele está muito certo!) muito trabalho bem significativo vem sendo realizado, com a Trupe Lona Preta (SP), de que ele faz parte.

Com Joel Carozzi, seu parceiro em todas as criações (e seu irmão na vida real), Sergio afirma se sentir sempre eletrizado, faiscado... Este fenômeno ocorre em todas as obras, mas destaca, delas todas, *O Perrengue da Lona Preta*.

²⁶⁴. A Trupe Lona Preta realiza uma vez por ano, no Jardim Guarau, um evento artístico nomeado Mostra Bagaceira. Em tese, vários coletivos teatrais participam da Mostra que ganha toda a comunidade. Por meio de trabalho “em forma de mutirão”, toda a gente ajuda a montar um espaço na rua para apresentação dos espetáculos, que são sempre precedidos de um cortejo musical por várias ruas do bairro. É um evento encantador... aliás, teatro de rua e comunitário é sempre potencial e realmente belos.

Com relação aos abraços mais significativos, Sergio cita um deles acontecido no Engenho Teatral e trocado como Alexandre Mate (e o citado se sente evidentemente emocionado com a lembrança e o deslumbramento das montagens do coletivo). Com relação ao sujeito apontado, Sergio afirma: “Mestre que, talvez sem saber, me mostrou, nos rabiscos de Rabelais, uma vasta e profunda estrada do teatro popular. Estrada que, a despeito da largura, vive escondidinha, na poeira dos livros...”

SYLVIA PRADO

Paulistana, e atualmente moradora do bairro chamado Sumaré (que fica na Zona Oeste da capital paulista), Sylvia Prado, em razão de cumplicidades e filiações, apesar de ter cursado o Indac (Instituto de Arte e Ciência, escola com mais de 30 anos de existência e que encerrou suas atividades, tristemente, em 2020), afirma que todo o sabido e a formação real ocorreu na “bigorna do Oficina”.

Com relação ao primeiro espetáculo assistido que teria a marcado, Sylvia aponta *O Rei de Copas*, apresentado pela Troupe de Atmosfera Nômade, dirigido por Cristiane Paoli Quito, de cuja obra Sylvia apresenta o nome de Atílio Beline Vaz. Segundo a atriz, o espetáculo foi assistido em um dos teatros do Centro Cultural São Paulo, espaço que Sylvia afirma ter devorado por um bom período de tempo, sobretudo no início dos anos 1990.

Concernente ao primeiro espetáculo de que teria participado, com algum significado especial, a atriz aponta uma montagem de *Esperando Godot*, em um processo de finalização de oficinas com direção de Gerson Esteves. Nesse início de processo, indagada quanto aos seus “modelos”, Sylvia afirma ser “enlouquecida” por: Denise Stoklos, Patrícia Selonk (da Armazém Companhia de Teatro, do Rio de Janeiro) e Magali Biff.

Com relação àquela personagem que lhe teria instaurado um sentimento de plenitude (e de fato foi um trabalho magistral), Sylvia afirma ter sido Cacilda Becker, no espetáculo *Cacilda!*, em montagem do Teatro Oficina. Para “facilitar” a sensacional criação, a atriz escreve que o fazer o papel da atriz-referência absoluta articulou, também, para além da linguagem teatral, o fato de ela ser a “mãe de Cuca (apelido do filho de Cacilda Becker)” e Sylvia ser mãe do Ian (filho da atriz com o ator e diretor Ricardo Nash).

Ao apontar qual teria sido a personagem mais desafiadora de sua carreira, Sylvia Prado aponta Heloísa de Lesbos, em *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em processo de remontagem do Teatro Oficina, 52 anos depois da primeira e histórica montagem. Decorrente do espaço (o Teatro Oficina) e as possibilidades de atuar em parceria, com relação aos processos de faiscamento, Sylvia aponta Marcelo Drummond. Apesar de a dupla ter participado de diversos trabalhos em conjunto, o sentimento maior de faiscagem teria se manifestado em *Macumba Antropófaga*, primeira montagem, para a formação do coro da Universidade Antropófaga (projeto do Teatro Oficina).

Em obras tão comemoradas como são as do Teatro Oficina, a quantidade de abraços não deve ser pouca coisa, seguramente eles vêm em proposição tsunâmica... Entretanto, nesse particular, ao terminar uma obra, Sylvia lembra a estreia de *O Rei da Vela*, que ocorreu no Teatro Paulo Autran (Sesc Pinheiros/SP), e que ela aponta ter sido um verdadeiro parto, como “prêmio”, além de tantas outras conquistas, a atriz cita o abraço recebido de Carla Matzenbacher.

Finalmente, se pudesse, gostaria de viver nos palcos a atriz Sônia Braga.

TAMIRYS O'HANNA

O “vulcão”, batizada com o nome de Tamirys O'hanna, nasceu no Jardim Casqueiro, em Cubatão (baixada santista/SP). Para quem não é de São Paulo, a localidade fica entre Santos, São Vicente, Santo André, São Bernardo do Campo, na deslumbrante Serra do Mar. Trata-se, inclusive, do único município da Baixada Santista que não é litorâneo. Até determinado momento da história, Cubatão²⁶⁵, sem dúvida, teria sido de um bucólico e beleza surpreendentes (fica no meio de uma mata), mas, vagarosamente, muitas indústrias pesadas foram construídas ali. Desse modo, o município, na década de 1980, foi considerado o mais poluído do mundo. Por conjuntos articulados de ações as indústrias tiveram sistemas de controle de poluição construídos... Atualmente, a região, sem recuperar sua beleza original, ainda tem imensa zona coberta pela mata, rios e cachoeiras. Com as indústrias, houve um significativo movimento migratório de gente vinda dos diferentes estados do Nordeste brasileiro, motivo pelo qual ouve-se com alguma frequência que Cubatão é uma “cidade do Nordeste” brasileiro.

Tamirys iniciou seu processo de formação aos 15 anos de idade, no Teatro do Kaos (cuja coordenação era e continua a ser de Lourimar Vieira), com certeza o mais tradicional e antigo coletivo teatral da cidade. Como decorrência do processo, que a atriz considera o mais intenso e significativo que viveu, depois de dois anos foi a montagem da peça *Libertas*, que obteve patrocínio da Petrobras. Portanto, com 17 anos, Tamirys já possuía DRT. Foi, também, nesse processo de formação que Tamirys assistiu à primeira obra a marcá-la: *Ensina-me a*

Viver, com direção de João Falcão. A obra foi protagonizada por Glória Menezes, que Tamirys afirma:

[...] até hoje tenho na memória a sensação de vê-la, eu nem sabia muito bem o tamanho da sua carreira ou da sua importância para a história do teatro e da TV, mas lembro de me sentir eufórica, todas aquelas luzes a sensação de estar num filme, ficava imaginando a adrenalina dela ali na frente de tanta gente, ao final ela foi aplaudida de pé, por uma plateia em catar-se, quando olhei para os lados e vi aquele monte de gente vibrando junto... Pensei: “quero fazer isso para sempre!”

Libertas foi a montagem final do processo de formação no Kaos, mas a primeira peça de que participou foi *Este Ovo É um Galo*, de Lauro César Muniz. A direção da obra era de (um de seus queridos na vida) Amauri Alves, que Tamirys afirma ter sido um dos homens mais honrados que ela conheceu. Nesse sentido, afirma:

Meu pai não gostava nada da ideia de eu estar metida com teatro, lembro de o Amauri ir até minha casa e, pelo fato de eu ter sido impedida de ir a um ensaio, dizer ao meu pai, que ele nem conhecia, que não me impedisse de fazer o que eu tanto amava. Disse a meu pai que cuidaria de mim enquanto pudesse. Chamo Amauri de pai até hoje porque foi isso que ele foi pra mim por muitos anos, e do pouco que eu entendo de ser artista nesse mundo foi com ele que aprendi uma boa parte.

265. Trata-se de palavra cuja etimologia é duvidosa. Pode ter derivado de *cubata* (quimbundo *kubata*, como casa), aparece traduzida como pequeno morro (ou elevação) no sopé de uma cordilheira.

No curso de Teatro do Kaos, Tamirys teve aulas com Eudósia Acuña, que ela afirma, também, ter gostado muito. Eudósia teria ensinado que “voz é corpo e corpo é voz”. Ela já cantava, mas depois do encontro com Eudósia, a voz teria se tornado uma de suas “armas secretas”. No mesmo curso, conheceu Nelson Baskerville. Sobre o grande diretor, Tamirys afirma ter gostado muito dele porque “ele andava de moto e tinha ideias muito loucas e irreverentes”. Tamirys lembra que Baskerville teria sido a primeira pessoa a lhe dizer que ela era boa naquilo que fazia. Dizia-lhe: “Você é foda! Muito foda, não perca isso, não!”. Tal incentivo marcou a vida de Tamirys. Aquela fala-incentivo marcou-a, profundamente. Aquilo fez com que ela começasse a acreditar em si.

Subiu a Serra (como se diz em Sampa), e na “pauliceia desvairada” ficou quatro anos na Escola de Arte Dramática da USP. Espaço no qual afirma ela ter “aberto um baú de relíquias e histórias do teatro”. Na instituição ela louva o encontro inesquecível com Cristiane Paoli Quito. De todos os ensinamentos com Quito (como tantos e tantas a chamam), Tamirys lembra da máxima: “Presen-tifica. Aqui-agora. Descansa na ação”. De Bete Dorgam, Tamirys lembra as palhaçadas, os exercícios psicopedagógicos, nos quais ela amava montar instalações subjetivas, encontrar seus ridículos. Ela afirma ter tomado tanto gosto pelas propostas filosóficas dos exercícios com Bete Dorgam que, anos depois, passou a estudar filosofia. Celso Frateschi, afirma Tamirys ter sido seu “mestre lorde”. Ao vê-lo em *Horácio* conta ter enlouquecido. Depois disso, trabalhou com Frateschi no Teatro Ágora, em algumas peças de Tennessee Williams, e lembra com muito prazer o quanto aprendeu com uma enciclopédia viva do teatro brasileiro. Grace Passô entrou na vida de Tamirys com o espetáculo *Por Elise*. Grace havia sido convidada a participar como diretora de um processo de umas das turmas da EAD. Tamirys, não poucas vezes, saía de algumas aulas para expiar as da turma que

escutava as histórias da atriz, autora e diretora mineira. Em dois momentos distintos, o Teatro da Vertigem se fez presente na trajetória de Tamirys, com duas artistas ilustres do coletivo: Lucienne Quedes e Lili Monteiro. Segundo Tamirys: “[...] essas duas mulheres me mostraram a beleza das grandes ideias, as dimensões magníficas de ocupação de espaços. Delas herdei a vontade de pensar histórias grandiosas em espaços que dificilmente se imaginaria ser possível”.

Sobre personagens que lhe trouxeram plenitude, foram: Dona Maria, que surgiu em um momento na pesquisa que vem desenvolvendo sobre sua ancestralidade. Dona Maria é uma sacerdotisa de Orixá e uma das personagens do espetáculo *Vila Parisi*, montado pelo Coletivo 302 (de Cubatão). Dona Maria, como alegoria, é uma lalorixá cujas memórias e feitos têm sido apagados. Por esse mesmo caminho, as faíscas com outros companheiros e companheiras em cena, Tamirys afirma terem acontecido em vários momentos, mas no espetáculo-performance *Vida*, dirigido por Nelson Baskerville, ao rememorem processos de abuso, Tamirys teve no companheiro de espetáculo e cena, Felipe Sherman, no processo de descoberta traumático e nas cenas, relativas a isso, a confiança necessária para a cena ser levada.

Com relação aos abraços, a atriz relata dois deles: o primeiro me envolve (Alexandre Mate), àquele abraço depois do surpreendente trabalho de Tamirys em *A Falecida*, dirigida por Nelson Baskerville. O segundo deles foi da avó, em sua primeira vez no teatro. Nesse particular, Tamirys lembra de ser chamada de a “artista da família”. O abraço da avó veio depois de *Gabriela*, musical dirigido por João Falcão. Minha avó aproximou-se de mim, toda emocionada e diz: “Ai, Tamirinha, que coisa mais linda. É como se eu tivesse sonhado!”. Nesse particular, Tamirys afirma: “É isso que faço há dez anos com o teatro: sonhar!”.

Mudando a ótica, sobre a personagem (mais ambiciosa) que gostaria de interpretar, Tamirys afirma ser a Kerinde, do romance de Ana Maria Gonçalves *Um Defeito de Cor*. Kerinde é uma africana que, filha de Daomé (Benin) é forçada a vir ao Brasil. No Brasil sua saga tem início: muitas lutas para se tornar uma mulher liberta e voltar para a África.

TÂNIA FARIA

Atriz reconhecida e respeitadíssima, pelo seu trabalho como artista e pela capacidade de luta, nasceu no bairro de Sarandi, em Porto Alegre. Como a atriz não apresentou/“revelou” seu nome de registro, vamos imaginar que ao nascer – divisando, intuindo, vislumbrando seu ofício – tenha havido um acordo entre o pai e a mãe para registrá-la já com o nome artístico... Quem sabe!?

Provavelmente, como imaginei, desde o início algo muito forte a levava, induzia para a linguagem teatral; entretanto, mesmo assim, não participou de cursos formais para sua inserção na linguagem teatral. No concernente à formação, Tânia afirma que se forjou no trabalho diário junto à Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Desse modo, e desde o início (já são 43 anos de participação na Tribo), a atriz reconhece que tem atuado e ajudado a formar muitas atadoras e atadores. Em razão de ser um coletivo preocupado com a formação do ATUADOR, processo que torna orgânico a fusão do ator/da atriz com o/a ativista político/a. De outro modo, entretanto absolutamente ajustado ao primeiro, trata-se de um processo cuja ênfase encontra-se na preparação e treinamento da atriz/ator aliado a pesquisas estéticas e temáticas que – de diferentes modos – canta seu tempo e sua gente.

Quanto ao primeiro espetáculo assistido que a teria marcado, Tânia afirma ter sido *Missa para Atores*

e *Público sobre a Paixão e Nascimento do Dr. Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1994) da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Tânia afirma que aquele espetáculo teria sido a obra responsável pela sua decisão de seguir com a Tribo e com o teatro, consciente (e encantada) com a possibilidade de ser uma atadora. Tânia afirma que o espetáculo lhe trouxe um arrebatamento total, e afirma:

O envolvimento dos sentidos do público na construção do entendimento das cenas, o compromisso com o seu tempo, e a intensidade das atuações, a fusão do teatro ritual com o teatro épico. É para mim, ainda hoje, uma das experiências mais intensas que tive assistindo teatro. Ali estava um convite a experiência/vivência, mais do que a assistência.

Ao ser perguntada sobre o primeiro espetáculo de que teria participado como atriz, Tânia, ainda inserida – na prática antes conhecida como “teatro amador” –, afirma ter sido *Tza Tza Ivstabó*, uma criação coletiva, e *A Roupa Nova do Rei*, a partir de texto original de Hans Christian Andersen, e *Panis et Circensis para o Povo*, criação coletiva para teatro de rua. Como profissional, Tânia afirma que sua primeira participação ocorreu em *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*, de João Siqueira, espetáculo/celebração do Ói Nós Aqui Traveiz para teatro de rua. Um trabalho que levava para a cena a questão da luta pela terra e, por meio da obra, aproximou o Ói Nós do Movimento dos Sem Terra – MST.

Inserida na linguagem teatral como atriz e como projeto de vida, quanto aos seus modelos iniciais no teatro, Tânia afirma que admirava muito as atadoras e atadores do Ói Nós. Nesse particular, chamava sua atenção, sobretudo, a intensidade e a entrega com que percebia a entrega daquela gente artista. Ao mesmo

tempo em que admirava, se inseria no coletivo porto-alegrense, Tânia teve a oportunidade de ler o *Manifesto do Atuador*, no qual constava: “[...] os atuadores devem atuar como se fosse a última vez que tivessem algo a comunicar aos demais”. A partir daí afirma:

[...] aquele era o propósito, era a busca de um jeito do grupo de entender a atuação. Uma atuação corajosa. Depois entrando em contato e já trabalhando com a Tribo constatei que as diferentes linhas de influência que atravessavam o Ói Nós, como Artaud, Brecht, teatro independente latino-americano, Grotowski e Arrabal, eram mastigadas e engolidas pelo grupo, que levava para sua cena um jeito muito próprio. Depois, tive oportunidade de assistir ao Melo fazendo Nijiski, vi Pavlovski fazendo Meierhold, vi Juliana Carneiro da Cunha fazendo Les Ephémères, tive muitos insights e quando os vi eu já fazia teatro havia algum tempo.

Atriz com significativo número de criações, Tânia afirma que a primeira personagem a lhe conferir uma sensação de plenitude teria sido Cassandra (de *Aos que Virão Depois de Nós Cassandra in Process. A Criação do Horror*). Nesse sentido, a atriz manifesta que a obra se caracterizou em um dos trabalhos fundantes e vitais em seu processo de formação. Por intermédio da personagem, Tânia afirma ter estudado muito, praticado outro tanto, pesquisado profundamente: “Acredito que Cassandra me fez entender o trabalho de atriz que eu gostaria de fazer e pesquisar. E de que tipo de relação e diálogo com o público eu perseguiria a partir dali”. A partir de Cassandra, e indagada sobre a mais desafiadora das personagens criadas, Tânia afirma, sem titubeios, ter sido Medeia, mesma autora de *Kassandra in Process* (Christa Wolf). Mais uma vez, trazendo a fala de Tânia Faria:

Tinha receio de não conseguir me apartar de Cassandra, de seguir uma fórmula, de não conseguir diferenciar estas duas mulheres/personagens. Dediquei-me muito, num momento bastante delicado da minha existência. A personagem, Medeia, e penso que isso foi intensificado na leitura do Ói Nós e versão da Christa Wolf, traz muitas questões e não foi possível passar por ela sem repensar o meu lugar no teatro e na vida mesma. Sei que o processo todo mexeu tanto comigo que sou outra depois desse trabalho. É possível que Medeia seja meu melhor trabalho como atriz, mas é sem dúvida uma tomada de consciência quanto a minha atuação como mulher, cidadã e feminista.

À luz de tantos trabalhos significativos e solicita da a apresentar nomes com os quais sentiu criar faíscas em cena, Tânia afirma, com Paulo Flores em *Dr. Fausto* (1994) e *Meyerhold* (2018); com Marcia Lima, em *Medeia Negra*; e Aysha Nascimento (no teatro de rua); com Dinho Lima Flor, em *Ledores do Breu*. Das faíscas aos abraços inesquecíveis após a apresentação de alguma obra, Tânia afirma:

Recebi um caloroso cumprimento de Antunes Filho, depois de Cassandra In Process. Foi especial, óbvio, por sua importância e referência na história do teatro. Mas confesso que os mais inesquecíveis têm sido os pós-desmontagem Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência. Ao desvelar-me, desmontar-me em cena, muitas companheiras sentem que podem dividir comigo seus segredos, suas experiências de violência. Não vou citar um, porque não seria justo, tremi diante de abraços apertados, de lágrimas compartilhadas e cumplicidade absoluta. Esses são abraços inesquecíveis.

Para finalizar sua participação neste material, e tendo em vista a última questão referir-se a quem a atriz gostaria de viver em cena, Tânia Faria aponta: Cacilda Becker (grande atriz brasileira, com atuação importante na liderança artística na luta contra a censura; Heleny Guariba (mulher de teatro que optou pela luta armada e foi assassinada pela ditadura civil-militar brasileira). De fora do Brasil, a chilena Violeta Parra (mãe da música popular latino-americana, lutou pela valorização da música e do folclore chileno) e a cubana Haydée Santamaría (revolucionária, participou de todas as fases da Revolução Cubana. No pós-revolução criou a importante instituição cultural Casa de Las Américas).

THAIS DIAS

Nascida na terra do “Sr. Elias dos bonecos”, exatamente no “lugar onde o peixe para” (Piracicaba)²⁶⁶, a menina foi registrada como Thaís Leite Dias. Algum tempo depois, provavelmente quando entra para a carreira artística, a negra e linda mulher artista, retira o “Leite de si”, e renasce Thais Dias.

Seu processo de formação artística ocorre em 2000. Naquele momento, Thais inicia sua participação em coletivos ligados ao sujeito histórico teatro de grupo, em Piracicaba. Seguindo uma tradição da artistada da cidade citada, depois de passar pelo processo de seleção, Thais muda-se para a cidade de Santo André (na Grande São Paulo) e cursa uma escola que é referência no processo de formação de atores e atrizes, a Escola Livre de Teatro de Santo André. Em 2009 a atriz “completa” sua formação por aquela instituição, com o potente espetáculo *Nekrópolis*, dirigido por Gustavo Kurlat.

Quanto ao primeiro espetáculo a marcá-la, Thais Dias escreve: “Minha memória Pisciana não me ajudou muito nessas recordações. Mas lembro de obras que me chamaram a atenção”. As obras citadas por ela correspondem ao início de seu processo de formação como atriz. Em Piracicaba foi: *Vera Cruz*, de Fuente Vejuna, espetáculo montado pela Cia. Ceta (de Piracicaba), com relação ao apontado, a atriz destaca ter tido uma boa sensação ao ver artistas da cidade em obras cujas estruturação e criação no concernente à visualidade eram muito bonitas. Durante o processo de formação na Escola Livre de Santo André, a atriz lembra-se de assistir a Grace Passô, em *Por Elise*, e Georgette Fadel, em *Stela do Patrocínio*: atrizes que encantam Thais.

Quanto à primeira obra de que teria participado como atriz, afirma terem sido muitos os experimentos teatrais e performáticos, os esquetes, mas, tendo em vista a questão aqui apresentada, destaca o processo de montagem do espetáculo *Antígona*, com o Grupo Forfé de Teatro (de Piracicaba). Foi por meio desta obra que a atriz viveu um intenso processo de pesquisa, de muito estudo, que redundou em uma montagem repleta de detalhes, sutilezas e belezas. Foi, também, por meio da obra citada que Thais pode se aprofundar e, exatamente por isso, apaixonar-se da criação e construção de figurinos.

Thais não pensou em nomes e, ao ser indagada sobre qual teria sido seu “modelo” inicial em interpretação/atuação, de modo objetivo, e por meio de uma única palavra, Thais pontifica: realismo. No concernente àquela personagem que lhe teria trazido sensação de

²⁶⁶ O Sr. Elias dos bonecos foi um pescador que em suas horas vagas criava bonecos de pano (em tamanho natural), vestia-os e colocava-os nas margens do Rio Piracicaba, cuja etimologia (em razão de haver uma pequena cachoeira), que os peixes precisavam subir no tempo da desova, nomeou a localidade, no interior paulista.

plenitude, Thais afirma que, em 2010-2011, pôde criar a ancestral Antiga, no lindíssimo espetáculo *Movimento Número 1: o Silêncio de Depois*, obra criada pelo Coletivo Negro que, segundo palavras da atriz:

[...] me conduziu a um processo de criação onde me despia verdadeiramente da minha pessoa e me permitia ser “corpo passagem” para a figura a ser interpretada. Figura que trazia representações em seu discurso com a ancestralidade, negritude, feminino e reparações de contemporâneo tão perverso ainda hoje.

De todas as personagens vividas aquela que mais a desafiou foi Anastasia, apresentada no espetáculo *Oju Orun* (2015), criação do Coletivo Quizumba (de SP). Inspirada nas narrativas da princesa escravizada Anastasia, que teria morrido (talvez melhor dizer assassinada), em decorrência de feridas e doenças causadas pelas sevícias e mordidas impostas. Do ponto de vista metafórico, e contextualizando a personagem, trata-se de uma contundente simbologia ao violento processo de silenciamento de que fora vítima, e que continua presente nos dias atuais. Na montagem citada, optou-se por uma interpretação cuja personagem não se manifestasse pela fala. Entretanto, ao final, ela entoava um canto de evocação a todas as mulheres, no sentido de promover/iniciar um levante feminino. Segundo Thais, aquele teria sido um processo delicadíssimo, repleto de aprendizagem no sentido de deixar de lado a palavra para que o corpo falasse, em seu estado de potência e empoderamento.

Dos diversos “mergulhos estéticos”, como Thais nomeia as suas vivências teatrais, a atriz aponta que mesmo havendo significativos diálogos, em muitos deles, foram, exatamente, nos jogos de cena, em processos mais ampliamente coletivos, que os estados de faiscamentos ocorreram. A atriz faz questão de frisar que é fã de seus e suas parceiras de cena, e reitera: “[...] só embarco em navegações onde a tripulação seja de arte, afeto e potência de discurso”. E completa: “Acho que ando buscando a faísca em mim, procurando me reencontrar na cena, nas artes... Após esse processo da gestação [ela deu à luz o pequeno Bento, recentemente], parto/renascimento e pandemia... Busco reacender todas as labaredas internas”.

Abraços significativos!? Thais afirma:

Nossa, foram tantos! Graças às Deusas muitos aconteceram. Mas tenho na memória aqueles dos meus pais me abraçando: orgulhosos, emocionados. O apoio da minha família para conseguir me desafiar a ser artista, e ter uma ampla gama de prospecção e de possibilidade na carreira artística foi fundamental para trilhar um caminho de firmeza nesse meio. Então, ter de meu pai e de minha mãe um olhar que me impulsionava era e é um presente!

VERA LAMY²⁶⁷.

Se viver é uma aventura para alguns e algumas; travessia para outros/as; mistério para uma certa – e lispectoria-na – escritora; superação para a maioria... para a menina nascida Vera Maria Lamy Martins Fontes viver é ousar!

²⁶⁷. De modo diferenciado àquele do conjunto de passistas, o texto de Vera Lamy corresponde ao entrecruzamento de três fontes: uma mensagem inicial, as respostas às questões apresentadas ao conjunto e às minhas intervenções.

Apesar de ostentar um nome quatrocentão, ter nascido no Morumbi, até determinado momento da vida, ela se considera uma pessoa sem tantas referências, no que diz respeito à área teatral. Nesse particular, afirma que o primeiro espetáculo que a teria impressionado fora *As Raposas do Café*, de Antônio Bivar e Celso Luiz Paulini, apresentado pelo Grupo Tapa (SP). Em Belo Horizonte, a atriz afirma que tudo o que ela queria e buscava, mesmo sem ter clareza do que isso poderia ser ou representar, era “sair de sua cabeça” por meio do teatro. Desse modo, o início de sua formação ocorreu em Belo Horizonte, e o primeiro espetáculo feito como atriz foi *Distante Encantamento*, de Marcus Myrrha, com o Grupo Beco.

Com relação à manifestação artística, ela afirma: “Tudo o que faço em teatro é uma responsabilidade muito grande que tenho e é, também, urgência de que aquilo aconteça e faça sentido”.

Ao chegar a São Paulo, querendo fazer teatro, ela foi trabalhar como assistente de produção de Myrian Muniz. Aquele seu trabalho seria uma forma de ela, bolsista, pagar o curso com a grande atriz. Sobre isso, menciona que teve uma relação maravilhosa com Myrian, mas não conhecia a história da atriz. Naquele “estágio com Myrian”, ouviu falar que havia uma escola de formação de atores e atrizes, a EAD. Tentou uma, tentou duas, foi aprovada na terceira tentativa. Ela acredita que não poderia ter passado nas turmas anteriores em razão de, naquela em que entrou, estarem os atores e atrizes que passariam a ser as suas grandes referências: Ingrid de Souza, Rodrigo Bolzan, Rodrigo Mercadante, Patrícia Gifford, Mariana Senne, Georgette Fadel, Rogério Tarifa. Além dessa rede de parceria, Vera afirma que “amavaaaaa” a Yara Amaral, nas novelas. Na EAD, Vera é categórica em afirmar que sua maior referência foi Cristiane Paoli Quito. Nos jogos propostos e trabalhados pela grande mestra, a atriz afirma ter se en-

contrado. Por meio das propostas e condução de Quito (como a professora e diretora é chamada por tanta gente), Vera começou a se encontrar. Mesmo apresentando tantos nomes de colegas de turma, ela afirma e reitera que, como seu “modelo”, dentre todas aquelas experiências vivenciadas na EAD, Ingrid de Souza se caracteriza na mais significativa de todas elas.

Ao entrar para a Cia. do Feijão (SP), ela conta que a primeira personagem a lhe trazer um sentimento de plenitude foi o Natimorto, no espetáculo *Nonada*. No mesmo coletivo teatral, o maior desafio que teria enfrentado como atriz foi Pauliceia, no espetáculo *Armadilhas Brasileiras*.

No tocante aos processos de faiscamentos, Vera afirma ter sentido isso primeiramente no espetáculo 33, montado durante o curso na EAC, com direção de Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos com todos/todas as/os colegas da turma, entretanto, naquele processo, o mais incisivo e contundente teria acontecido como a Patrícia Gifford. Com relação à atriz, Vera afirma que ele teria se repetido no espetáculo *São Jorge Menino*, apresentado na rua e em espaços alternativos, montado pela Cia. São Jorge de Variedades. Na Cia. do Feijão as faíscas teriam acontecido com o ator Guto Togniazolo, sobretudo no já citado *Nonada*. Atualmente, em nova formação, ainda na Feijão, Vera encontrou uma grande parceira de jogo, chamada Eugenia Cecchini.

Com relação a todos os abraços recebidos, Vera Lamy aponta aquele (com muito amor e admiração) de Pedro Pires, depois da leitura dramática de *Manuela*.

Finalmente, quanto à pessoa que gostaria de ver transformada em personagem (ou, neste caso específico, da criadora imbricada à sua criatura...), de acordo com a resposta da atriz: “Uma personagem nascida na poesia de Adélia Prado”.

VINÍCIUS MELONI

Ator natural de Birigui, cidade cuja origem do nome diz respeito a mosquito-pólvora e que fica no interior paulista, a mais de 500 km da pauliceia desvairada. Ao nascer deve ter havido algum acordo entre o pai e mãe. Desse modo, daquele acordo, resolveram registrar o pequeno de Vinícius Meloni Maciel de Oliveira. Se se olhar com cuidado, o ator que abriga tantos seres em si, abandonou seu segundo e completo nome Maciel de Oliveira para, ao ingressar na carreira artística, ser “apenas” Vinícius Meloni.

Intérprete “vulcânico”, e provavelmente nascido com a predestinação de ser/estar no palco de modo potente e pleno, a partir de certa idade, com determinação quanto aos “investimentos” a fazer, o ator participou de cursos e oficinas de iniciação teatral em Birigui e na vizinha Penápolis. Na cidade de São Paulo, frequentou a Escola de Arte Dramática – USP (2004-2008). E em determinado período participou de treinamento de palhaço com Bete Dorgam (2006-2007). Posteriormente, cursou licenciatura em Arte-Teatro no Instituto de Artes – Unesp (2011-2015).

Quanto ao primeiro espetáculo assistido, vale a pena colocar a resposta que ele apresentou:

A lembrança mais remota de um espetáculo (às vezes, tenho dúvidas se é de fato uma lembrança ou imaginação) foi de uma peça assistida, quando criança, e feita por outras crianças de uma cidade vizinha de Birigui. Não era nenhum grande evento, apenas uma peça feita por crianças de um bairro ou escola. Fui levado até lá por minha mãe e tios. Não me lembro do nome da obra, mas me recordo de um fiapo de fábula, algo do tipo “brinquedos que em uma determinada noite ganham vida...” Lembro de a experiência ter me provocado um prazer imenso. Ao ver aquelas crianças todas, brincando no palco, eu...

Um encantamento muito parecido àquele da infância aconteceu quando, em 2004, em seu primeiro ano morando na cidade de São Paulo, assistiu a *Aldeotas*, de Gero Camilo, direção de Cristiane Paoli Quito, com o Gero Camilo e Marat Descartes em cena.

Como ator, em 2002, inserido no universo de descobertas descortinadas pelas práticas amadoras, Vinícius participou do espetáculo *O Castelo de Mulu-mi*, de Jurandyr Pereira e direção de Luiz Colevatti. A obra foi apresentada pela Cia. Teatro Pano de Fundo, de Penápolis/SP.

Antes de ter acesso, de fato, à linguagem artística à qual se dedicaria, Vinícius escreve:

Quando comecei a me enveredar pelos caminhos da atuação, ainda no interior de São Paulo, havia assistido muito pouco teatro. Birigui, na época, ainda não existiam espaços que fomentassem a circulação de espetáculos e nem havia incentivo do poder público, pelo que me lembro. Então, muitas das minhas referências eram de atores e atrizes que admirava da TV ou mesmo do cinema, mas ainda poucos do teatro. Quando cheguei em São Paulo para estudar, em 2004, esse campo se expandiu à medida que entrei em contato com a experiência dos grupos de teatro, com as várias possibilidades de jogos de atuação que as pesquisas desses grupos me apresentavam.

Quanto aos “modelos” que puderam pautar sua conduta como ator/criador, em razão de ser difícil apresentar apenas um nome, Vinícius lista alguns artistas que produziram um encantamento muito grande ao vê-los – pela primeira vez – em cena, assim que chegou a São Paulo. Além do impacto inicial algumas daquelas figuras caracterizaram-se em referências: Gero Camilo, Bete Dorgam, Danilo Grangheia, Dagoberto Feliz.

Com relação ao sentimento/sensação de plenitude, vale transcrever o texto enviado por Vinícius:

Estou lendo a “plenitude” aqui como aquele momento em que a gente percebe que o jogo se encaixa e você consegue fluir na relação com xs parceirxs de cena, com o espaço, com o tempo, dentro das regras propostas. Ao mesmo tempo que consegue ter prazer e brincar, diante do público e dentro de uma construção realizada ao longo dos ensaios. Diante disso, não sei se consigo definir somente pela personagem, mas, talvez, pelos espetáculos. Ao mesmo tempo que é difícil dizer, pois acho que de uma maneira ou outra tento buscar essa sensação em todos os trabalhos e, às vezes, não se consegue durante toda a vida de um espetáculo, mas tem aquela apresentação que foi única e memorável. Certamente, há aqueles que percebo que talvez tenha alcançado de forma mais feliz e de uma maneira geral. Acho que sinto isso nos últimos espetáculos, talvez porque mais recentes: *As Mãos Sujas* (2019), dirigido por José Fernando P. de Azevedo e *Terror e Miséria no Terceiro Milênio* (2019), direção de Claudia Schapira, mas vejo também em *Abnegação 2 – O Começo do Fim*, do Tablado de Arruar (2015); *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (2013), do Teatro de Narradores...

Pelos títulos das obras e pelos nomes citados acima, é possível perceber que o ator tem tido muitos desafios em sua carreira; entretanto, com relação àquela que Vinícius sente ter sido a personagem mais desafiadora de sua carreira, outra vez, ele usa o argumento

de referir-se a um espetáculo. Nesse caso, trata-se de *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011), espetáculo criado pelo Teatro de Narradores. Segundo o ator, aquele teria sido um desafio muito grande, difícil e, ao mesmo tempo, um divisor de águas em sua vida artística. Novamente, trazendo a narrativa construída pelo ator: “O processo todo nos colocou em relação direta com a cidade e com as dificuldades de estabelecer a cena no espaço urbano, na rua; diante do desafio de enfrentar questões e bloqueios internos, além das dificuldades da lida diária do trabalho coletivo durante um tempo longo de criação e pesquisa”.

Com relação aos processos de faísca pelos jogos de/em cena, Vinícius afirma que seria injusto apresentar nomes específicos, em razão de ele ter tido, ao longo de sua carreira, em boa parte dos espetáculos de que participou (e foram muitos), momentos de parceria e troca excepcionalmente generosos. Quanto ao sujeito que gostaria de interpretar como personagem, tendo em vista o momento em que o país atravessa, Vinícius afirma que gostaria de viver alguém que “[...] tivesse uma história que inspirasse e fosse exemplo de resistência e luta como a de César Vieira/Idibal Pivetta”.

Quanto aos abraços especiais, e sem titubear, Vinícius escreveu: “Os de Carolina Faria [que é, também, atriz do Grupo 59], minha parceira de vida”.

3.2. Diretoras e diretores²⁶⁸

No sentido de brincar com as formas narrativas e, do mesmo modo, tentar fazer com que os estilos pessoais pudessem “invadir a cena, aqui de natureza mais literá-

²⁶⁸. Na medida em que a publicação deste material era bastante incerta (tanto pela extensão como pela pandemia da covid-19, que mudou tudo...), a partir de certo momento pensava que teria de fragmentar o conjunto e tentar vê-lo publicado em distintas fontes. Assim, parte dos textos de diretoras e diretores sugeri à professora Lúcia Romano, do Instituto de Artes da Unesp e editora da *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, nº 16 (2023) que se utilizasse do material, sobretudo pela sua inequívoca importância.

ria”, e reinventar procedimentos, convidou-se – a partir, insistindo, de um processo de seleção pessoal – um conjunto de criadores e criadoras da cena, por meio do qual se pudesse buscar novas camadas discursivas. Nesse sentido, solicitei que o conjunto selecionado escrevesse sobre suas trajetórias como se estivesse a dirigir um espetáculo... Apesar de, em tese, a proposta ser bastante ampla e complexa, e em razão de conhecer as potências de cada criador/criadora, imaginei que os resultados poderiam ser bem interessantes. Para “desmistificar” as dificuldades (que são sempre reais!), agrava-das à proposta mais “inusual”, incomum – depois de algumas manifestações de que se tratava de algo muito complexo, apresentei algumas sugestões, para abrir as portas para os arco-íris de uma criação difícil, sim, mas muito mais “tranquila” quando comparada ao viver.

Bem, como se poderá constatar, o resultado é surpreendente. Alguém se ateu às perguntas, alguém “fugiu” da proposta (algo próximo do “Só me encontro quando de mim fujo”) e se mostrou em tecituras muito íntimas... Algumas narrativas seguem uma orientação um pouco mais “clássicas”, outras (e a etimologia de discurso tem a ver com “correr em diversas direções”), foram desenvolvidas por outros caminhos. Alguns/algumas criadores/criadoras soltaram-se, outros/as foram mais “enxutos/as” (em um caso houve uma “narrativa telegráfica”, talvez em razão de minha solicitação não ter sido muito elucidativa...); tudo, novamente, assemelhado ao viver. Cada narrativa pode ser lida/entendida individual e autonomamente, mas, também, e

sobretudo, manifesta/apresenta uma narrativa de conjunto excepcional. Algumas têm um tratamento mais objetivo²⁶⁹, outras mais introspectivas e subjetivas; outras ainda foram construídas por meio de desenhos, falas sobre obras... Uma delas não menciona obras criadas/montadas, mas apresenta as determinações de contexto histórico-político que mobiliza também o sujeito da criação.

No sentido, para que leitoras e leitores saibam as sugestões que apresentei, como possibilidades de consideração a servir de guia, e com o intuito de facilitar o processo que se afigurava complexo, enviei ao conjunto as seguintes indicações. Assim, caso não houvesse uma forma distinta para responder ao desafio, os indicativos ajudariam, possivelmente, a deflagrar as narrativas correspondentes.

1. Dirigir em teatro caracteriza-se em ato de [re] contar uma história no tempo e no espaço, por meio do ato que colige gente e se faz, sobretudo, por meio de símbolos representacionais. Como você organiza/coordena esse processo de trocas inventivas que caracteriza a linguagem teatral?
2. Invente uma linguagem para contar sua história como diretor/a teatral. Uma bula; uma receita de comida; uma página de diário; uma mensagem enviada por uma garrafa (“[...] mesmo que eu mande em garrafas, mensagens por todo o mar// meu coração tropical...”); um diálogo com alguém de que goste muito... Enfim!!!

269. Acredito já ter manifestado isso alguma/algumas vezes, mas nesse processo todo de embaralhamento do objetivo e do subjetivo, coligindo os abalos abissais e as “calmarias” (des)esperançadas dos tempos (não é um só, não) pandêmicos, muita gente (para sobreviver, em diversos, distintos e articulados sentidos) envolveu-se em muitos trabalhos. Para as gentes das artes da criação, a linguagem virtual caracterizou-se em uma nova linguagem e desafio próximo do assombro. De qualquer modo, as narrativas de toda a gente precisam ser consideradas a partir, também, do dado objetivíssimo de um viver em tempo transitivo, repleto de desesperança...

3. Se tivesse de criar um roteiro de obra a ser montada, sobre sua carreira, com principais fatos (acontecimentos, é melhor) e feitos em/no teatro, como seria essa narrativa? Bem, talvez, neste particular, fosse importante trazer à tona os principais momentos e obras.

4. Imaginemos... Imaginemos que seja possível... Imaginemos que você consiga “montar” uma narrativa de sua carreira como diretor/a (encenador/encenadora). Imaginemos que, “ao colocar a mão na massa”, você consiga, de modo mais sucinto, construir uma narrativa livre, por meio de que estilo preferir. Nessa obra-testemunho que você consiga apontar para você (e sempre temos alguma apreciação alheia que afiança nossos feitos) suas obras, suas necessidades em determinadas escolhas e parcerias mais importantes no teatro.

À luz do exposto, convido toda a gente à leitura das palavras, daquilo mais escondido a alicerçá-las e o contexto histórico objetivo dos tempos em que estamos a lutar para sobreviver (com todas e sem as metáforas), para tentar permanecer respirando... Por último, tive uma alegria indescritível de poder ler e me deixar conduzir pelas narrativas.

ANA TEIXEIRA: Uma narrativa em quatro relatos de procedimentos artísticos

1. Considero o trabalho de direção inseparável do trabalho sobre a formação do ator. Conduzo projetos artístico-pedagógicos acompanhada de meu parceiro, o ator e também diretor Stephane Brodt. No Amok Teatro, cada projeto é um campo aberto para uma nova pesquisa e um novo processo. O que existe em comum entre eles é a relação estreita entre formação, pesquisa e criação.

A criação é uma aventura desconhecida em que não é possível prever aonde se vai chegar. Retomo a

ideia de Jacques Copeau e digo sempre que, diante de um novo projeto, não me pergunto o que vou/vamos fazer com ele, mas o que ele vai fazer de mim/nós. Seja diante de uma obra escrita, de um tema, de uma imagem ou qualquer que seja o ponto de partida, é nessa condição que entramos em um processo de criação.

Tenho um forte vínculo com as raízes do Amok Teatro: Decroux e Artaud. Do ponto de vista da criação, o teatro de Etienne Decroux pode ser visto de diferentes perspectivas. No Amok, não procuramos afirmar a mímica corporal como uma arte separada do teatro de texto, mas como um modo de abordar o teatro, de pensar a cena e o ofício do ator. Decroux não foi somente o criador de uma técnica para o ator, ele foi também um “filósofo do movimento”. Toda a sua obra traduz sua paixão pela humanidade e a sua vontade de agir por um mundo melhor. A marca que ele deixou em seus discípulos vai muito além da técnica. Sou profundamente marcada por sua visão do teatro: o ator no centro do ato teatral, tudo partindo dele e da cena vazia, o trabalho do ator como um ofício, o teatro como uma artesanaria e como uma prática política, um modo de se colocar no mundo. Essa base em Decroux-Artaud me conduz na busca de um teatro como espaço de cerimônia e de manifestação da vida, não de sua cópia. Um teatro de intensidades e de memória; um lugar de aparições, não de aparências.

Os projetos nascem de diferentes motivações: um campo de pesquisa que queremos explorar, um livro que nos mobiliza, um tema urgente do mundo, uma imagem ou simplesmente um desejo de viagem. Definido o projeto, preparo um “texto-base”. No caso de uma criação, esse texto é uma estrutura provisória, composta de fragmentos de textos. No caso de uma obra já escrita, faço a primeira tradução e uma adaptação, também provisórias (o texto é reescrito ao longo dos ensaios). Antes de iniciarmos o trabalho em sala

de ensaio, partimos em busca de materiais: tecidos, objetos, músicas, instrumentos, imagens (fotografias, pinturas, filmes) e reunimos um acervo em torno do universo que vamos trabalhar.

Com esses materiais, o texto e muita música, entramos na sala de ensaio com os atores, os músicos e a cena vazia. Esse acervo material inicial que preparo com Stephane funciona como uma porta de entrada para todos, provoca nossa imaginação, nossa sensibilidade, aponta uma direção e oferece pistas para o nosso caminhar. A entrada na sala de ensaio é uma passagem. Há uma formalidade que instaura um ambiente de trabalho absolutamente concentrado e íntimo.

O trabalho começa com os treinamentos do Amok e, à medida que avançamos, buscamos os “treinamentos aplicados”, quer dizer, treinamentos específicos para alcançarmos determinada linguagem. A função do treinamento não é só técnica, é um processo que recobre muitos significados dentro do grupo. O treinamento atua sobre a concentração e a atenção de todos e de todos com cada um. Esta noção de “estar junto” é essencial para a coesão do trabalho. O treinamento também aponta para o ator que seu trabalho não se apoia na apropriação psicológica de um papel, mas em sua apropriação física. A música é uma chave importante para o processo criativo e frequentemente começamos o trabalho com exercícios de canto e de “narrativa cantada”. A música religa e ajuda o ator a se aproximar de uma personagem, de uma situação ou de uma cultura. O treinamento e a música estão no coração do nosso trabalho.

Depois, partimos para as improvisações. Desde o primeiro dia, entramos no trabalho com tudo: figurinos, objetos, bonecos, luz, música. Buscamos imediatamente a viagem, a transposição, a teatralidade. Os processos de criação duram entre oito e doze meses, o que nos permite trabalhar sem preocupação com resultado imediato. Temos o tempo de procurar, de acertar,

de errar, de mudar de percurso, de pesquisar. O trânsito entre o treinamento e a criação é muito orgânico e constante ao longo de todo o processo. Não há “trabalho de mesa”, nem memorização de texto ou montagens de cenas. Todo o processo é físico e sensível. Faço propostas e os atores respondem com novas propostas. Experimentamos o texto, imagens de cena, sequências curtas. Os músicos trabalham em sala de ensaio quotidianamente com os atores e juntos procuramos uma “dramaturgia sonora”. Tudo avança ao mesmo tempo, de dentro da cena.

Como diretora, meu papel é guiar a pesquisa e o trabalho criativo mantendo os atores em estado de busca. Como eles, me coloco em risco. Todas as propostas são experimentadas e juntos exploramos, encontramos, nos perdemos, caímos e nos levantamos. Por isso, é preciso uma relação de profunda confiança entre todos. À medida em que o trabalho avança, faço escolhas, edito e organizo o material criativo em torno de uma linguagem que vai se definindo aos poucos e que deve ser precisa e eficaz.

Nesse percurso, conto com a parceria de um “mestre-ator”: Stephane Brodt é um ator-diretor com forte instinto cênico, um extraordinário domínio técnico e muito generoso com seus parceiros. Um “abridor de caminhos” para os atores e para a direção. Nossa cumplicidade é imensa. Concentramos juntos muitas funções: concepção do projeto, pesquisa, direção de atores, texto/dramaturgia, direção musical, criação de cenário, de figurinos e de maquiagem. Por um lado, temos o controle absoluto da criação e, por outro, os atores contribuem e participam de tudo que envolve o espetáculo. O trabalho é o resultado de um esforço coletivo. O ator não trabalha somente o seu papel, mas experimenta todos os papéis até que seja definido quem faz o quê. Todos seguem colaborando no desenvolvimento das personagens e das cenas, pois todos estão envolvidos com o

todo. O figurino vai evoluindo junto com as personagens pois é a sua pele, nascendo com ele, se movendo e envelhecendo com ele. O mesmo para os objetos que o ator manipula, que se tornam um prolongamento do seu corpo. Em sala de ensaio, construímos acessórios, adereços, costuramos, pregamos, montamos e desmontamos. Trabalhamos com materiais e objetos verdadeiros, que evocam memórias, culturas. Entre o ator e a materialidade que o envolve se estabelece um vínculo sensível e forte, uma estrutura construída ao longo do tempo, resultado do suor de todos.

O espetáculo é um microcosmo que precisa encontrar o seu equilíbrio e sua autonomia. Quando esse momento chega, o trabalho em sala de ensaio está concluído e uma nova etapa se inicia: a apresentação com o público. O trabalho da direção a partir daí é ajustar o espetáculo em função da sua relação com o público e ajudar os atores a manter o impulso da criação presente no espetáculo que se repete a cada dia.

2. Comecei na pedagogia e na dança. Cursei Pedagogia na Universidade Federal do Rio de Janeiro e trabalhei alguns anos com o método Paulo Freire. Como bailarina, fiz uma formação clássica e uma formação em Laban/Bartenieff. Estudei com Angel Vianna e fui sua assistente. Trabalhei com Jean-Marie Dulbrul, fiz parte da Cia. Aérea de Dança e de grupos experimentais de dança contemporânea que integravam a programação frenética do Circo Voador nos anos oitenta. Depois fui para a Europa fazer uma especialização no Laban Center de Londres, mas no meio do caminho encontrei Decroux. O que era para ser só algumas aulas antes de ir para Londres, se tornaram vários anos imersa nessa tradição, em Paris. Decroux foi para mim a porta de entrada no teatro. Fiquei seis anos na Escola de Mímica Corporal Dramática e trabalhei no Théâtre de L'Ange Fou, companhia dirigida por Steven Wasson e Corin-

ne Soum, últimos assistentes de Decroux. Mergulhei profundamente nesse teatro e acabei me tornando legatária dessa tradição. Nesse período estudei também no Instituto de Estudos Teatrais – Paris III (Sorbonne Nouvelle). Lá, busquei um espaço para pensar o teatro de Decroux e acabei encontrando Jacques Pimpaneau, um sinólogo, intelectual e diretor do antigo museu Kwok-On em Paris, dedicado ao Teatro do Extremo Oriente. Ele tinha uma coleção impressionante de figurinos, marionetes, filmes, todo um acervo dos teatros do Oriente. Ele dava as suas aulas dentro do museu. Decroux me abriu as portas do teatro e Pimpaneau, me abriu as portas do Teatro do Extremo Oriente.

Conheci Stéphane Brodt, meu parceiro de trabalho e de vida, na escola de Decroux. Alguns anos depois ele trabalhou com Arianne Mnouchkine no Théâtre du Soleil. Foi lá que ele também entrou em contato com o teatro do Extremo Oriente. Então, além da Mímica Corporal, tínhamos esse interesse comum por um teatro de cerimônia, que não se funda sobre a tradição do texto, mas sobre a tradição do ator. Estivemos na Indonésia, na Índia, no Myanmar, trabalhamos com mestres de diferentes tradições, mas foi em Bali que mergulhamos mais fundo. No início dos anos noventa, fomos quatro vezes para o interior da ilha e passamos longos períodos trabalhando com mestres do Topeng. Estudamos a dança, a escultura de máscara e a voz. Em Bali, vimos um teatro ritual, altamente formalizado e vibrante. Vimos uma “outra voz”, transfigurada, ponte entre mundos. Vimos também um outro corpo, o corpo-voz do ator, “hieróglifo animado” que tanto impressionou Antonin Artaud. Essas viagens marcaram profundamente nosso universo poético.

Foi com essa bagagem que voltei para o Rio de Janeiro.

Nossa chegada ao Brasil foi marcada pelo ensino. A direção surge para mim como consequência da peda-

gogia. O primeiro espetáculo que dirigi (com Stephanie) foi depois de um ano de formação com um grupo de atores de uma escola profissionalizante de teatro. *Memórias de Velho Mundo* foi uma criação sobre a tradição clownesca do início do século XX. Tornei-me diretora porque, antes, sou professora. E seguimos mergulhados na pedagogia, dividindo nossas aulas entre o Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Em 1998, partimos para a criação do nosso primeiro espetáculo independente. Nos isolamos em um sítio no interior do estado do Rio e partimos para a criação de um monólogo que pudesse apresentar a mímica corporal (ainda desconhecida no Brasil naquela época). Dentre os diversos caminhos possíveis, escolhemos trabalhar com as cartas que Antonin Artaud escreveu a seu psiquiatra, o Doutor Ferdière, enquanto esteve internado no manicômio de Rodez. As cartas são um diálogo desesperado de Artaud com o médico e, através dele, com toda a sociedade. *Cartas de Rodez* (1998) é o espetáculo inaugural do Amok e estabeleceu uma pesquisa que norteia o meu trabalho criativo e pedagógico até hoje: a confrontação entre o teatro de Antonin Artaud e de Etienne Decroux. Esses dois homens da mesma geração trabalharam juntos e, apesar de distantes, tinham também muito em comum: o desejo de romper com um “teatro literário”, a ideia de um “corpo por onde caminha o pensamento” e uma abordagem do teatro como espaço cerimonial.

A vida e a obra de Artaud são indissociáveis. Quanto mais mergulhávamos nas suas cartas e nos seus textos, mais se revelava para nós a sua visão do teatro. Depois da experiência de internação psiquiátrica, Artaud aprofunda e renova as ideias expostas no *Teatro e Seu Duplo*, nos anos 1930. Se antes o teatro era para ele “o lugar onde se refaz a vida”, depois de Rodez o teatro passa a ser também “o lugar onde se refaz o corpo” (conforme ele mesmo expõe na última parte da *Para*

Acabar com o Julgamento de Deus). Acredito que Decroux oferece ferramentas concretas para a invenção desse novo corpo, livre dos automatismos que nos “impedem de ‘dançar ao inverso’”. E para Artaud o corpo começa no órgão da voz. Ele tinha uma consciência muito grande da sua voz, pulsante e repleta de materialidade. Iniciamos uma pesquisa sobre a prática do grito e do sopro e desenvolvemos um treinamento a partir das *glossolalias*, que são práticas poéticas com uma língua inventada, onde a palavra é decomposta e recomposta artificialmente. A partir desse estudo fomos em busca do que Decroux chamava de uma “mímica vocal”. Trabalhamos a materialidade da voz e suas ações: cavar, esculpir, pinçar, bater etc. Artaud jogou uma nova luz para meu caminho com Decroux e ao mesmo tempo ofereceu uma ponte que me permitiu ligar Decroux à experiência do teatro sagrado balinês. Esse encontro estruturou nosso teatro, o teatro do Amok: a busca por um rigor formal e uma intensidade que se manifesta no corpo/voz do ator, lugar onde o teatro acontece.

Essa primeira experiência foi radical e provocou um grande impacto. Levamos o público para dentro de uma instituição psiquiátrica. De um lado, o Instituto Philippe Pinel iniciava seu programa de Hospital Dia, com os usuários saindo para a sociedade, e, do outro, o espetáculo levava a sociedade para dentro do Pinel. *Cartas de Rodez* continua em repertório até hoje.

Meu segundo espetáculo no Amok também foi criado em retiro, dessa vez, com mais dois atores, integralmente dedicados ao trabalho, ao longo de um ano, no meio do mato. *O Carrasco* (2001) foi uma criação a partir do livro homônimo do escritor sueco Pär Lagerkvist, com textos do próprio Lagerkvist, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa e Jean Genet. Com esse trabalho, recebemos o prêmio Governo do Estado do Rio de Janeiro de melhor espetáculo, o que nos possibilitou comprar uma sede para o grupo, a Casa do Amok.

A sede significou a garantia da nossa permanência e a continuidade do nosso trabalho de pesquisa. Significou também a certeza de poder experimentar, formar, pesquisar e criar com total independência artística. Com a sede, nos instalamos no Rio, aumentamos o grupo integrando seis novos atores e um músico e mergulhamos em Shakespeare.

Macbeth (2004) é uma adaptação da obra de Shakespeare, elaborada a partir da confluência de diversas culturas. Com o músico Carlos Bernardo iniciamos um estudo sobre o *Pansori*, um teatro narrativo da Coreia do Sul que transita entre a palavra falada e cantada. Começamos a trabalhar com as formas narrativas e o *gromelô*. O canto se torna a ponte entre o ator e o universo criativo e a música passa a ser um dos principais eixos do nosso trabalho. Esse processo de criação nos levou mais longe na pesquisa sobre a voz e consolidou nosso método de trabalho na formação e na direção de atores.

Macbeth encerrou o Ciclo das Sombras, nosso primeiro tema de pesquisa cênica. Os três primeiros espetáculos do Amok fazem uma incursão no lado sombrio do ser humano, na sua parte desconhecida, temida e renegada. Exploramos a presença das sombras associadas à morte, ao mal, ao crime e aos conflitos, que se manifesta tanto na psiquê humana como na sociedade.

Em seguida, com o mesmo núcleo de atores, dirigi um dos maiores desafios que já enfrentei: *Savina* (2006), um mergulho no universo dos Roms a partir da obra do escritor cigano Matéo Maximoff. O espetáculo conta uma história de amor entre dois jovens que desemboca numa tragédia provocada pelo descumprimento da palavra dada. Maximoff abriu a passagem entre o mundo dos ciganos e o mundo dos *gadjs*. Ele nos levou para dentro de um povo que nos interroga sobre a relação entre o individual e o coletivo, posse e liberdade. Foi uma viagem para dentro de um mundo

desconhecido, com suas músicas, suas histórias, sua ética e sua língua.

Antes de iniciarmos essa criação, fiz com o Stephane uma viagem para o Norte da Índia e fomos ao encontro de ciganos nômades. Da Índia, trouxemos tecidos, adereços, roupas e instrumentos musicais. Dois anos depois, entramos em sala de ensaio com esses materiais, com as histórias de Maximoff, músicas, dezenas de livros de fotos e começamos o desafio de ir ao encontro do “outro”. Experimentamos figurinos, maquiagens, fabricamos tendas, carroças. A música e o canto foram fundamentais para essa difícil aproximação. E a língua romani também. Os atores improvisavam em romani, explorando a sua sonoridade e compondo uma língua cigana de teatro (uma mistura de romani com *gromelô*). Para se entenderem nessa língua, os atores desenvolveram uma gestualidade precisa. Esse processo de trabalho nos levou ao treinamento sobre a “linguagem afetiva”, em que trabalhamos a voz, com suas intenções, suas intensidades e sua corporalidade. O espetáculo acabou sendo bilingue, transitando entre o português e o romani. Foi uma travessia difícil, um processo profundo e delicado de aproximação com o outro, mas no final os Roms estavam ali, não em realidade, mas em memória. O espetáculo ultrapassou os limites do teatro e se estendeu para uma amizade afetiva com a comunidade Rom. Fomos homenageados pela comunidade cigana brasileira através de suas lideranças, considerados uma expressão autêntica da cultura Rom, no ano internacional de luta contra o preconceito e integração desse povo. Com *Savina* afirmamos o caráter transcultural da nossa linguagem.

E chegamos à “Trilogia da Guerra”, um projeto que nasceu dos encontros que tive em 2006 com artistas de várias partes do mundo em torno do tema “O Teatro em Tempos de Guerra”. Das conversas trocadas, surgiu a ideia de uma trajetória mais longa e mais am-

pla, envolvendo três criações. A partir daqui começo a pensar a direção não somente em termos de espetáculo, mas em termos de projeto, envolvendo diferentes ações. A Trilogia explorou a relação entre o teatro e o real e trouxe três diferentes retratos da guerra e três diferentes propostas de linguagem cênica. O projeto tem a violência como tema central e envolveu, além dos espetáculos, pesquisa de linguagem, pesquisa pedagógica, mais de 180 horas de debates, intercâmbios, uma publicação com autores convidados e muitas turnês. Os espetáculos circularam por 68 cidades do Brasil.

A primeira parte da “Trilogia da Guerra” é um espetáculo documentário. *O Dragão* (2008) é uma criação sobre o conflito entre israelenses e palestinos a partir de fatos e depoimentos reais. Colocamos em cena quatro personagens, dois palestinos e dois israelenses, que nos fazem ouvir vozes que pouco escutamos. Eles revelam o interior das pessoas em experiência comum da dor, onde as diferenças não mais separam, mas religam. Quisemos quebrar a visão distanciada da mídia e da análise dos especialistas para fazer surgir personagens e interrogar a realidade através do que eles veem e sentem. Uma maneira de experimentar o encontro com “o outro” que somente o teatro pode propor. Dessa vez, o texto não veio da literatura, da dramaturgia ou do improviso, mas da vida real. Um volume enorme de depoimentos, entrevistas e documentos. Nesse processo, aprofundamos o trabalho sobre as línguas estrangeiras, estudamos o árabe, o hebraico e mergulhamos no trabalho da narrativa cantada. O canto árabe e suas técnicas abriram mais possibilidade para a voz dos atores. No espetáculo, o canto tem valor de narrativa e o músico integra as cenas com o mesmo *status* que os atores.

Seguimos com esse estudo do canto também para a criação do segundo espetáculo da Trilogia. Nos debruçamos sobre o *Konnakol* indiano e o canto persa. *Kabul* (2009) é um drama existencial que acontece

em um Afeganistão traumatizado por anos de guerra e entregue à tirania dos fundamentalistas. O texto é baseado em depoimentos de mulheres da *Revolutionary Association of Women of Afghanistan* – RAWA e no livro *As Andorinhas de Cabul*, do escritor argelino Yasmina Kadra. Mas o ponto de partida mesmo foi uma imagem real: uma mulher coberta com uma burca azul, sendo executada publicamente no estádio de Cabul, em novembro de 1999. Essa imagem, feita a partir de um celular, correu o mundo e revelou um fato tão cruel quanto distante. Decidimos aproximar. Quem poderia ser a mulher por debaixo daquela burca? Qual o seu rosto? Qual a sua história? Levantar o véu... O que contamos em *Kabul* poderia ser a história daquela mulher. A guerra é vista através da intimidade de dois casais que refletem o martírio de um povo marcado pela violência e pela opressão. Quatro rostos da guerra, quatro retratos de um Afeganistão visto de dentro das casas, por detrás dos véus e das cortinas. Para além das fronteiras geográficas ou culturais, o que está em jogo é o ser humano diante da violência de seu tempo.

E foi para além de nossas fronteiras que levamos *Kabul*. Estivemos no Festival de Edimburgo, na Escócia, e de lá o espetáculo foi selecionado para abrir o Edinburgh Fringe Showcase de Xangai (China) em 2014, uma seleção do que foi considerado o melhor e mais inovador no Festival de Edimburgo. Seguindo em turnê por Pequim, Nanquim, Shenzhen e Wuhan, Hangzhou. Foi também a certeza de que o teatro é uma terra sem fronteiras onde podemos reafirmar a nossa humanidade.

A última parte da “Trilogia da Guerra” foi *Histórias de Família* (2012), uma adaptação do texto da dramaturga sérvia Biljana Srbljanovic. Encaramos, então, a confusão na qual a antiga Iugoslávia mergulhou, sob a liderança de pessoas cuja ideologia levou toda a região dos Bálcãs à barbárie e à destruição. No espetáculo, quatro crianças

brincam de família, reproduzindo o comportamento delirante de adultos desorientados. A violência das brincadeiras substitui a violência dos combates e revela a lógica da guerra. Para falar de uma sociedade saturada de ódio, Srbljanovic escolheu o absurdo. Ela nos convida a olhar a guerra através do lúdico e do derrisório e a ver o teatro como o lugar onde os adultos continuam a fazer aquilo que fazem as crianças: produzir jogo. Marcando bem a diferença entre o infantil e a infância, dialogamos com o texto de Srbljanovic levando em conta nossas visões, nossa cultura e nossos questionamentos sobre o teatro e a realidade. O desafio era imenso: atores adultos fazendo crianças que brincam de ser adultos. Para abordar essa difícil proposta, nos apoiamos no “atletismo afetivo”, trabalho que desenvolvemos logo antes de iniciarmos o processo de criação.

Junto com o Stephane Brodt e um pequeno grupo de atores, dirigi, ao longo de um ano, um processo de pesquisa que visava estruturar os treinamentos do Amok em um método. Nesse período, retomamos o estudo do corpo e começamos uma “desmontagem” da mímica corporal de Decroux. Isolamos a técnica, extraímos os fundamentos e começamos a explorar o “atletismo afetivo”. Procuramos desenvolver uma disciplina para que o ator pudesse trabalhar os estados emocionais através de exercícios, independente de uma situação. Definimos cinco estados emocionais que os atores exploram a partir da noção de “fluxo”. A emoção é trabalhada como uma qualidade energética e não como um processo psíquico. Toda a abordagem é física. Aplicamos literalmente a ideia *artaudiana* de uma emoção que se imprime na matéria.

Os estados emocionais promovem pulsões orgânicas fortes, que geram um fluxo de energia. Essa energia se traduz em movimento. A mímica corporal de Decroux dialoga com esse trabalho oferecendo ferramentas muito concretas para a manifestação desse

“corpo afetivo”. Da “semente do estado” ao “estado primitivo”, o corpo se torna potência, fluxo e intensidade. E incluímos também nesse trabalho a voz, que se impregna dessa energia afetiva. Pouco a pouco estruturamos esses exercícios em um método que chamamos de “treinamento-improvisação”. Esse método se organiza em torno de cinco disciplinas: corpo, voz, emoção, imaginação e personagem (o caminho em direção ao “outro”). Em todas essas disciplinas, o treinamento propõe uma abordagem específica da improvisação no trabalho do ator, concebida como um caminho onde se articula técnica e pulsão orgânica. Então, se falo sobre essa pesquisa, é porque é impossível dissociar meu percurso de diretora do meu percurso de pedagoga e de pesquisadora da arte do ator.

Com um método de trabalho próprio e estruturado, partimos para um novo e ousado ciclo de trabalho, onde formação e criação estão ainda mais ligadas. A “África em Nós” se debruça sobre as formas narrativas tendo o continente africano como principal referência e fonte de inspiração. O projeto tem o deslocamento como tema central e envolveu mais de 260 horas de formação, pesquisa, intercâmbios, criação e ações educativas em comunidades quilombolas.

Começamos com *Salina – a Última Vértebra* (2015), do escritor e dramaturgo francês Laurent Gaudé. O processo de criação começa com um convite a atores negros de diversas regiões da cidade e periferia, para participarem de um encontro em torno de um processo de formação intensivo no Amok Teatro. Atores e estudantes vieram de todas as partes do Rio: Zona Norte, Zona Sul, Zona Oeste, Baixada Fluminense, Niterói e São Gonçalo. Durante as oficinas, a Casa do Amok foi um espaço de convergência, de encontros e diálogos intensos. Em seguida, um grupo de vinte atores seguiu para as oficinas de intercâmbio: a primeira, com Mestre Jorge Antônio dos Santos, Mestre de Tam-

bor do Congado dos Arturos (MG) que, além de nos ensinar os cantos e os ritmos do Congado, transmitiu a religiosidade e a ancestralidade que permeia o Congado e o modo de vida dos Arturos. A segunda, com o grupo Hodi de Moçambique, uma associação cultural em Maputo que trabalha com pesquisa, preservação e divulgação de danças, ritmos e instrumentos tradicionais africanos. Desse processo de formação e de imersão em África, dez atores seguiram para a criação do espetáculo. Continuamos investigando as formas narrativas, então, com o texto, o canto, a dança dos orixás (sob a orientação da atriz e coreógrafa Tatiana Tibúrcio) e música (com a colaboração do músico e pesquisador Fabio Mukanya Simões). Mergulhamos em uma África ancestral para contar uma história atemporal sobre o ódio e o perdão. A peça conta a saga de Salina, uma jovem casada à força e violada por seu marido. Acusada de assassinato, ela é banida e exilada no deserto, onde alimenta sua vingança.

Salina é uma travessia iniciática, resultado de um encontro repleto de aprendizados e questionamentos. Uma viagem coletiva e plural. Gaudé nos levou para uma África épica e nos ofereceu uma obra tão humana quanto desmedida. Entramos no tema do ódio e do perdão em um processo de trabalho intenso, profundo e apaixonado. Recriamos um continente imaginário, elaborado lentamente a partir da imaginação de todos e de um crescente sentido de ancestralidade. Construimos um território simbólico e extremamente ritualizado, resultado da confluência de diversas culturas de raiz africana e das diferentes visões e trocas que aconteceram no decorrer desse processo. *Salina – A Última Vértebra* é uma gira. É o espetáculo que leva mais longe a ideia do teatro como espaço mítico-ritual. Tudo em *Salina* é deslocamento. Deslocamento do olhar que se pousa sobre o signo negro em cena. Deslocamento do espaço-tempo cotidiano para o espaço-tempo mítico. Deslocamento ao pé da

letra: levamos o espetáculo do centro às periferias, para festivais, para capitais e interiores, apresentamos em quilombo e instalamos até mesmo o nosso terreiro na China, em duas turnês extraordinárias.

A segunda parte dessa trajetória é *Os Cadernos de Kindzu* (2016), baseado na obra *Terra Sonambula*, do escritor moçambicano Mia Couto. *Salina* e *Kindzu* trazem duas visões diferentes sobre o mesmo continente: enquanto o primeiro mergulha em uma África ancestral, o segundo faz uma incursão na África pós-colonial. O espetáculo conta a trajetória do jovem Kindzu que, para fugir das atrocidades de uma guerra civil, deixa sua vila e parte para uma viagem iniciática. Nela encontra outros fugitivos, refugiados e personagens repletos de humanidade. Durante oito meses mergulhamos na obra de Mia Couto, não com o objetivo de buscar a tradução cênica do livro, mas com a abertura de quem busca um diálogo criativo. Como o menino *Muidinga* e o velho *Tuahir* da obra original, nos deixamos levar pelos doze cadernos que compõem o diário de Kindzu e trilhamos a via das narrativas que revelam a dimensão onírica e mítica da existência como formas de resistir à violência. Ao longo desse processo, uma nova trajetória foi se construindo para Kindzu, porém não nos afastamos da escrita de Mia Couto, da sua riqueza poética e de suas imagens, inspiradas na cultura oral africana. Nos deixamos levar por essa língua tão particular de Mia Couto, esse português que ultrapassa as normas gramaticais e se “africaniza”, nos envolvendo no mundo pulsante das histórias. Exploramos essas narrativas com diferentes sonoridades do português, passeando pelos sotaques de Moçambique, do Brasil e de Portugal. O que buscamos foi simplesmente contar uma história. Existe algo muito antigo nisso, como um procedimento arcaico. Lembrar, reviver, compartilhar. Essa tem sido para nós a raiz do teatro.

Essa experiência com a África nos conduziu à pesquisa atual: O “Ciclo das Mulheres”. O olhar agora se coloca sobre o universo feminino para explorar o teatro como espaço de produção de saúde. Abordamos temas universais a partir dos vínculos e das relações de intimidade, movidos por uma espécie de nostalgia do humano. Esse caminho começa com um espetáculo de “transição”: *Jogo de Damas* (2019), uma incursão no universo de S. Beckett e do compositor estoniano Arvo Pärt. Trata-se de um ensaio sobre a solidão e a condição humana face à finitude do corpo, do mundo e da vida. Sobre o medo da morte e a morte dos sonhos.

Esse trabalho é resultado de um estudo dos atores Stephane Brodt e Gustavo Damasceno sobre as personagens femininas do *Ricardo III*, de Shakespeare. Em uma segunda etapa do trabalho, os atores confrontaram esse estudo a outros contextos e chegaram ao *Fim de Partida*, de Beckett. Inspirados em suas próprias mães – duas velhas mulheres que enfrentam as dificuldades da senilidade com suas dores, medos e solidão – os atores entraram no tema da velhice e da morte. O universo de Beckett foi atravessado por essa abordagem e o *Fim de Partida* tornou-se um *Jogo de Damas*. O espetáculo coloca em cena duas velhas reclusas que sofrem com a escassez de alimentos, remédios, sonhos e ideais em um mundo apocalíptico.

Abrir um ciclo sobre a temática das mulheres com dois atores homens significou, nesse momento atual, afirmar o teatro como espaço de alteridade, um convite a se colocar no lugar do outro e ao diálogo.

O “Ciclo das Mulheres” continua com *Bordados* (2020). O espetáculo convida o público a seguir um momento de conversa entre seis mulheres árabes e a mergulhar na intimidade de relatos compartilhados ao longo de uma sessão de chá. Elas contam histórias e tecem diálogos compostos por vozes de pessoas comuns, das mais diferentes origens e culturas do planeta. Relatos

simples de importantes momentos da vida. O texto é baseado nas entrevistas reunidas nos documentários *Humanos* e *7 Bilhões de Outros*, de Yann Arthus-Bertrand. O documentarista percorreu o mundo para tentar responder à questão: “O que nos torna humanos?”. Selecionei depoimentos sobre o amor, a felicidade e o sentido da vida. Com as atrizes, desenvolvemos personagens para encarnar essas tantas memórias. Costuramos os relatos, colocando essas diferentes vozes em diálogo.

Para que uma conversa aconteça foi preciso o encontro, a presença aqui e agora. A comunicação mediada pelas novas tecnologias não contempla a necessidade de que temos de nos comunicar olhando nos olhos. É desse modo que podemos ser tocados pelas emoções que afloram quando estamos falando e ouvindo, frente a frente, em tempo real. Conversar é um ato de afeto e um ato político, antídoto contra a solidão e contra as (o)pressões da vida. E é nessa perspectiva de encontro e compartilhamento de experiências que convidamos mulheres do público a estar em volta da cena, incluídas nessa sessão de chá. O que buscamos é uma experiência do acolhimento. O acolhimento como promoção de saúde coletiva.

Bordados estreou em março de 2020 no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro. Depois das três primeiras apresentações, a temporada foi suspensa em razão da pandemia de covid-19. Cenário, figurinos, luzes e instrumentos ainda aguardam, no teatro vazio, o retorno dos artistas e do público.

Ao longo desse período em que a vida foi suspensa, meu trabalho se volta para a memória e para um novo campo de experiência. Da direção de espetáculo passei para a direção de projetos e, agora, preparo a direção de uma exposição-teatro. O projeto *Corpo e Espaço – Entre o Visível e o Secreto* é uma exposição de figurinos, objetos de cena, instrumentos musicais e instalações cenográficas, reunindo mais de

160 peças de 11 espetáculos, 5 instalações cenográficas e peças de acervo. Trata-se de uma experiência do teatro através da imersão nos elementos materiais que compõem o universo cênico. Um olhar sobre o corpo do ator a partir de seu invólucro (o figurino) e um olhar sobre o espaço cênico a partir dos objetos, da luz e dos sons que o delimitam. Aqui, proponho fragmentar a cena, isolar as partes e colocar o olhar sobre o detalhe, desvendando processos da criação e a riqueza dos materiais que integram cada composição. Por trás dos figurinos, dos cenários e das músicas, existe um constante diálogo entre diferentes culturas. Cada espetáculo envolve uma pesquisa de materiais e objetos usados, extraídos do cotidiano, carregados de memória e que, integrados em uma composição dramática, são ressignificados. O agenciamento material da cena cumpre um papel central na instauração do teatro cerimonial que caracteriza o trabalho do Amok. Nessa exposição, “esvazio” o teatro do ator, mas não dos fantasmas.

O figurino sem o ator é um corpo desprovido de sua substância. Ele provoca o encantamento da máscara teatral (o travestimento), sem perder sua dimensão fantasmagórica. O figurino torna-se um relicário teatral que carrega a tensão do “entre dois”: manifestação da presença do personagem/ator e da sua ausência.

Já o espaço cênico é um lugar de rito e passagem. Não penso em espaço em termos de volumes, mas em termos de objetos portadores de memórias e da relação espacial que estabelecemos com o público. Um espaço de cerimônia habitado pelo tempo. Um agenciamento material que evoca mundos e histórias. A música, elemento imaterial da cena, instala o espaço sonoro. O próprio instrumento se configura como objeto cênico.

Esse mais novo projeto é uma experiência do teatro a partir da cena fragmentada, povoada de fantasmas, pulsando memórias. Uma releitura das criações e do

universo que me acompanha nessa caminhada de quase 25 anos. Um momento de profunda reflexão e afirmação de uma identidade artística. A tentativa de traduzir por outro caminho essa busca de um “teatro das aparições” que se opõe ao “teatro das aparências”. Recorro aos dois elementos fundadores do teatro – o corpo e o espaço – para evocar através dos seus elementos materiais a presença dos ausentes. Os tantos ausentes que carregamos ao longo dessa pandemia. É a exposição do meu teatro, com seus meios, suas ferramentas e seus processos. É a tradução de uma busca dedicada à memória, que traz para a luz da cena histórias, povos e mundos que pouco a pouco se extinguem. Um teatro que existe para nos lembrar que existe a morte, para nos ajudar a superá-la coletivamente e para saudar a vida.

3. Se fosse possível trazer, em processo de seleção, os “melhores momentos de minhas obras”, mesmo isso sendo abstrato, em primeiro lugar, o primeiro passo:

I. *Memórias do Velho Mundo*, resultado de um encontro intenso com um grupo de atores recém-formados e de uma pesquisa apaixonada sobre a tradição clownesca. Foi uma iniciação. O primeiro esboço de uma utopia teatral, a primeira tradução de nossas referências, escolas, poéticas e, claro, os fantasmas. Esse primeiro passo foi como um “Prólogo”.

II. A caminhada mesmo seguiu em “Cinco Atos”, junto ao Amok Teatro: o “Ciclo da Sombra, Savin” a “Trilogia da Guerra”, a África em Nós e o Ciclo das Mulheres. Essa viagem inclui também um “Apêndice” com *O Dibuk*, de An-Ski (realizado também com um grupo de alunos formandos) e *Agreste Malvarosa*, de Newton Moreno (sendo esses dois espetáculos realizados fora do Amok).

Cada projeto tem vida longa (em média cinco anos cada um, alguns duram dez e até mesmo 22 anos). Cada projeto representa tantas histórias, tantas aventuras e desaventuras, encontros, viagens... Destaco de cada um desses “Atos”, momentos marcantes ou feitos mais significativos.

O primeiro espetáculo que dirigi no Amok foi um momento de separação em relação a meus mestres e o início da minha própria estrada. Separar-se de um mestre não é fácil. É um processo delicado. O trabalho com *Cartas de Rodez* foi determinante para a trajetória do Amok e lançou as bases de uma pesquisa que vem guiando o meu trabalho ao longo dos últimos 23 anos. Além disso, chegar de volta ao meu país e receber o reconhecimento que tivemos do público e da crítica foi fortalecedor. O Prêmio Shell que recebi pela direção foi duplamente significativo: para além de uma conquista pessoal, foi o reconhecimento da competência de uma mulher na posição de diretora. Fui a primeira mulher a ganhar esse prêmio na categoria de direção. O prêmio já existia havia dez anos. Sem dúvida, muitas coisas mudaram de lá para cá, mas naquela época havia muito preconceito em relação a uma mulher na direção de um projeto. Preconceito de atores, de técnicos, de patrocinadores. Ainda há.

Com *Savina* e a imersão no mundo Rom, vivi uma das experiências mais intensas de aproximação que o teatro pode oferecer. Recebemos muitos ciganos nas plateias, surpresos, emocionados, compartilhando memórias de suas tribos, de seus avós. Fomos carinhosamente acolhidos pela comunidade e por suas lideranças. Em um 24 de março, dia de Santa Sara Kali, padroeira do povo cigano, recebemos o convite de uma liderança *Kalderash* para levarmos nossas personagens para uma cerimônia no assentamento da Santa no Rio de Janeiro. Contestei. Para mim, as personagens só existiam no teatro, não na vida real. Mas não tive esco-

lha, era uma convocação. Nos preparamos e fomos para uma cerimônia religiosa a céu aberto. Havia ciganos, moradores de rua e convidados *gadjes*. Num dado momento, nossos ciganos (de teatro) começamos a tocar e a dançar em volta da fogueira. Os ciganos (da vida) se juntaram à nossa *performance*, desafiaram os nossos ciganos nas danças e nos cantos. Foi uma experiência inesquecível de magia e transformação. Entre o sagrado e o profano. As fronteiras entre o teatro e a vida se dissolveram totalmente.

Com *O Dragão* vivemos o desafio de entrar no tema da guerra, no teatro documentário, na abertura de um projeto de Trilogia sobre um campo tão delicado. O espetáculo foi apresentado em 68 cidades do Brasil, a maior parte das vezes, acompanhado de debates com todo o tipo de público. Tivemos encontros com comunidades específicas (judeus, refugiados, palestinos), momentos de escuta, de empatia, de trocas emocionantes entre as experiências do palco e as experiências da vida. Entre a experiência das guerras distantes e das nossas guerras urbanas.

Seguimos com *Kabul*, que nos levou pela primeira vez até a China. A experiência de sensibilizar o público chinês, com um espetáculo sobre o Afeganistão, apresentado por um grupo brasileiro, é ingressar (como diz Mme. Mnouchkine) no “país do teatro”. A primeira turnê na China foi um enorme passo e o início de uma sólida amizade entre o Amok Teatro e o N-Theater. O espetáculo teve um grande impacto junto ao público chinês, pouco acostumado com a temática política em cena. Voltamos para a China regularmente, conquistamos um público no país, levamos o nosso método de trabalho (*Treinamento-Improvisação*) para atores na Universidade de Pequim, em teatros e festivais de diversas cidades.

Salina – A Última Vértebra foi o projeto que manteve a relação mais estreita entre formação e criação e que,

de certa forma, consolidou nosso método pedagógico. Foi também o projeto que explorou mais profundamente a relação entre o teatro e o rito. E, para além do projeto artístico-pedagógico, representou uma intensa experiência de África e o desafio de dirigir um projeto interracial no Brasil. Apresentamos em capitais e interiores, centros e periferias, no Brasil e na China. Apresentamos a céu aberto no Quilombo do Bracuí no estado do Rio, em plena Mata Atlântica, para uma comunidade que pela primeira vez assistia teatro. Esse projeto foi uma aventura humana e artística extraordinária. Ao mesmo tempo, deixou marcas doloridas. Vivências de feridas abertas do racismo e de um país adoecido pelo ódio. A última apresentação de *Salina* foi em Pequim, na China. Foi no dia em que comemoramos 20 anos do Amok Teatro. Depois da apresentação, com o público na plateia, os atores ainda no palco vestidos com as personagens, fui pega de surpresa e recebi uma homenagem emocionante, em uma cerimônia que incluía atores, público e organizadores. Todos tão diferentes, mas tão familiares. O teatro pode construir pontes.

E o último ato traz a experiência de *Bordados*. Essa vivência de extrema doçura e delicadeza, em todas as etapas do processo, foi suspensa. Estreamos junto com a chegada do vírus. No terceiro dia de apresentação, como sempre, acompanhei o espetáculo num canto da plateia. Nesse dia, olhei para o teatro, a cena, as atrizes, o público de mulheres tomando o chá em volta do palco, o público em geral, a técnica, olhei para todo o teatro e fui invadida por um sentimento de nostalgia, a sensação de olhar para tudo como se olhasse uma velha fotografia. Depois da apresentação, recebemos a confirmação da notícia: entraríamos em quarentena e o teatro seria fechado. Todos saíram e fui a última a ficar no teatro. Fechei os camarins, verifiquei o material deixado na cena vazia e tranquei as portas do teatro. Muitas vezes essa imagem volta à minha memória. A

chave virando na porta do Teatro III do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Esse lugar que é como uma segunda casa para mim e que ainda não sei quando poderei voltar.

4. Minha parceria mais importante no teatro é também minha maior parceria de vida: Stephane Brodt. Temos raízes em comum no teatro *decrousiano* e no teatro sagrado balinês. Mas não só isso. Sonhamos juntos uma utopia teatral que chamamos Amok. Dividimos uma trajetória, poéticas, alegrias e dores de se entregar a fundo a uma experiência de teatro que procura refazer a vida com mais sentidos e mais intensidade. Temos uma profunda cumplicidade. Um gosto pela “viagem”, pelos objetos verdadeiros, pela diversidade humana, por um teatro que se coloca no lugar do outro e que nos aproxima dos fantasmas. Um teatro habitado pelo tempo e pela memória. Nosso trabalho se dá na semelhança e no atrito porque somos ao mesmo tempo muito diferentes. Ele homem, eu mulher; ele francês, eu brasileira; ele caos, eu ordem; ele ordem, eu caos.

Nesse caminho sonhado a dois, muitos se juntaram. Alguns foram, outros ainda são parceiros muito importantes. A começar com as atrizes. Renata Collaço, Kely Brito e Vanessa Dias, mulheres atrizes dedicadas e incansáveis a quem devemos a enorme contribuição para as nossas pesquisas pedagógicas. Com o total domínio das nossas ferramentas de trabalho, elas se tornaram referência para muitos que chegaram depois. Fabianna de Mello e Souza, da mesma escola que Stephane, o Théâtre du Soleil, trouxe muita força e cumplicidade para enfrentarmos a Trilogia da Guerra. Também os atores Marcus Pina, que nos acompanhou nos primeiros passos, e Gustavo Damasceno, que nos acompanha há tantos anos e com quem vivemos tantas aventuras teatrais pelo mundo.

Os músicos Carlos Bernardo, Fabio Mukânya Simões e Rudá Brauns também são parceiros fundamentais. Sem a disposição deles para estar no teatro, a serviço do teatro, em aprendizado com o teatro, não teria sido possível desenvolver o trabalho que fizemos com a música no Amok.

De fora da cena, mas totalmente conectado com ela, contamos com o iluminador Renato Machado, parceiro de tantos anos, com seu enorme talento, sensibilidade e disponibilidade para procurar com a gente, sem medo de se perder. Ele é a luz do Amok.

E para terminar, duas parcerias das quais me orgulho muito: Crystal Deng do N-Theather de Pequim, que nos abriu as portas da China, e o Centro Cultural Banco do Brasil. A história do Amok Teatro está muito ligada ao CCBB do Rio. Dos onze espetáculos do grupo, oito foram apresentados lá, sendo cinco produções e estreias e, em breve, é lá também que realizaremos a nossa exposição. Nossa trajetória não teria sido a mesma sem a confiança de parceiros que acreditaram na força e na importância do trabalho continuado das companhias teatrais.

5. Penso a criação a partir de projetos que envolvem espetáculos, mas que envolvem também ações que se imprimem na vida. A criação é um caminho desconhecido desde o início. Muitas vezes, mudamos completamente o percurso. O que nos mobiliza é o sonho. O espetáculo é o ponto mais longe a que podemos chegar dentro de um tempo determinado, sem nunca se afastar desse

sonho. Só posso avançar me mantendo próxima daquilo que me mobiliza, desde o início. Meu trabalho é justamente de comunicar e inspirar o grupo, mantendo vivo o sonho que nos impulsiona. Diria então que nunca me separo daquilo que me mobiliza desde o início. Não é uma avaliação que faço no final. É a condição mesmo do avançar. Podemos mudar completamente a história, o projeto e o espetáculo (como já aconteceu inúmeras vezes), mas isso acontece justamente porque nos mantemos firmemente conectados aos propósitos originais.

ANTÔNIO ARAÚJO: A cidade em cena²⁷⁰.

Algumas marcas da experiência de criação do Teatro da Vertigem podem ser identificadas a partir dos primeiros trabalhos do grupo, com a direção de Antônio Araújo, mas que também se percebe nos projetos posteriores liderados por Eliana Monteiro e Guilherme Bonfanti. Nas realizações do Teatro da Vertigem, de modo geral, é possível verificar uma prática da encenação baseada na colaboração e intimamente vinculada ao espaço, dentro de uma perspectiva *site-specific*.

Colaborativa porque a criação parte do grupo, na medida em que o trabalho em processo é construído com base nas propostas de todas as áreas criativas, sendo elas os “alimentadores” da encenação. Portanto, é um trabalho dependente dos criadores envolvidos, a partir de uma relação que envolve o diálogo e o embate de ideias, em um movimento permanente de reelaboração até a realização final. Em tais percursos é possível

270. Texto elaborado por Teatro da Vertigem e Antonio Duran. Antonio Duran é dramaturgista, ator, diretor e pesquisador. Colabora como dramaturgista no grupo Teatro da Vertigem desde 2011, e é professor convidado na SP Escola de Teatro nos cursos de Dramaturgia e Iluminação. Dirigiu o espetáculo *Estudo sobre o Masculino: Primeiro Movimento*. Doutorado em Artes Cênicas (ECA-USP), mestrado em Comunicação (Cáspes Líbero). Integra o Grupo de Pesquisa Cultura, Comunicação e Sociedade do Espetáculo (Cáspes Líbero) e o Grupo de Estudos em Estética Contemporânea (FFLCH-USP)

identificar diferentes momentos cujo protagonismo das áreas criativas se estabelecem. Por exemplo: numa primeira etapa, com a realização de improvisações, vivências e *workshops* por parte, especialmente, dos atuentes; em um segundo momento, a estruturação e roteirização em texto por parte da dramaturgia; e a fase final do trabalho com o espaço, na sua relação de interferência e tensão com os espaços da cidade, onde a atuação da encenação se torna mais decisiva.

Fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, o processo colaborativo constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica des-hierarquizada, mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico (Araújo, 2009, p. 48)²⁷¹.

Para a realização da encenação, dentro da perspectiva colaborativa, vale destacar algumas práticas recorrentes nos ensaios, como o depoimento pessoal. Tal prática se constitui a partir de três aspectos: o opinativo, elaborado com base na pesquisa teórica e na relação dos criadores com os conteúdos e temas

do projeto; o autobiográfico/confessional, relativo à memória pessoal dos criadores; e o crítico, que exercita o pensamento conceitual acerca dos temas e se concretiza em uma tomada de posição (obra citada, p.156-7). Assim, o depoimento pessoal “[...] é um testemunho, uma confissão, uma opinião ou um posicionamento crítico realizado de forma cênica” [...] é a base sobre a qual se constrói a criação” (Araújo, 2008, p. 48-51)²⁷².

Outra prática intimamente ligada ao depoimento pessoal é o exercício de improvisação a partir de perguntas ou palavras-chave, em que os criadores, envolvidos no processo, especialmente os atuentes, respondem individual e imediatamente, em forma cênica, a alguma indagação relativa ao tema do projeto. Tal procedimento, inspirado no trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, tem por objetivo trazer à tona a espontaneidade de elementos inconscientes e ilógicos, considerados também fundamentais para a produção de material cênico. Interessante notar que, nesse processo de construção do material cênico, a partir das práticas e procedimentos realizados em sala de ensaio, uma das resultantes que se verifica é um movimento de esgotamento das ideias-prontas, dos clichês e estereótipos, que consequentemente abre o processo para textos, imagens e soluções imprevisíveis²⁷³.

Quanto à perspectiva *site-specific* para a encenação, a relação da obra com a apropriação de espaços, não institucionalizados funcionalmente à atividade teatral, ocupa posição central, na medida em que o lugar agrega e, ao mesmo tempo, cria tensões com o próprio pro-

271. ARAÚJO, Antônio. *A Encenação no Coletivo: Desterritorializações da Função do Diretor no Processo Colaborativo*. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 48.

272. ARAÚJO, Antônio. *Revista Olhares*, n. 1. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2009.

273. ARAÚJO, 2008, p. 161-163.

cesso a partir de suas diferentes arquiteturas, memórias e contextos históricos.

Como mencionado, nas experiências do grupo, é na etapa final do trabalho que o papel da encenação adquire maior autonomia. Especialmente no percurso de ocupação e intervenção espacial que consolida, digamos assim, o desenho final de toda a encenação. Um percurso que passa por cinco instâncias de experimentação em sua relação com o espaço que podemos sintetizar da seguinte forma: o atuante no espaço, a personagem no espaço, a trajetória do espetáculo no espaço, a espacialização de cada cena em seus respectivos nichos, e a individualização do trabalho do ator no diálogo com o espaço²⁷⁴. Do ponto de vista do trabalho artístico realizado, ou seja, após o resultado final com a cena feita no espaço, é possível perceber novas relações entre o ficcional e o real que se estabelecem a partir do próprio atrito entre a encenação e os espaços da cidade. Para além de um embaralhamento entre essas duas dimensões, o que vem à tona, muitas vezes, é a potencialização crítica a partir do diálogo e tensão entre elas²⁷⁵, pois sabemos que cada espaço da cidade é testemunha e, simultaneamente, um testemunho do que a própria sociedade tem feito dele.

Tentando desenvolver um pouco mais acerca dos elementos que marcam a experiência de encenação no Vertigem, podemos perguntar o que acontece entre uma encenação e outra. O que nos move, ou melhor, o que já se encontra no grupo como preferências para começar um novo trabalho? Repetindo o mencionado, parece que não é possível tratar disso sem falar dos de-

sejos que nos acompanham. Antes de tudo, um gosto por pesquisar, no sentido de mergulhar em alguma questão social, política, cultural que nos mobilize, inquiete, espante, e também uma atração por sair do palco italiano, de ir para a cidade.

Outra vontade é experimentar, tanto a própria cidade e o espaço urbano, que consideramos como um campo próprio de investigação e descobertas, quanto a linguagem teatral na intersecção e nos limites de outras linguagens artísticas, como as artes visuais, a *performance*, a arquitetura, o cinema. Nesse conjunto de desejos, é preciso incluir o papel de uma dimensão pedagógica associada à experiência do grupo, uma dimensão estruturante que guia os projetos de criação, pois parte do reconhecimento, *a priori*, de que a pesquisa artística empreendida enriquece a nossa formação, como artistas e pessoas, e, por causa disso, sempre que possível, os projetos desenvolvidos no Vertigem procuram incluir outros artistas iniciantes, estagiários e interessados em geral. Entendemos que essa dimensão pedagógica é “[...] responsável tanto por uma formação *no* grupo quanto pela formação *do* grupo. [...] Cabe recordar que o Vertigem foi criado como um grupo de estudos e, portanto, na raiz de sua origem, encontramos tal matriz pedagógica”²⁷⁶.

Ainda sobre os desejos que nos acompanham entre uma encenação e outra, sobretudo quando se inicia a discussão de um novo projeto, é recorrente preservar um lugar de liberdade, de pensar livremente. O que significa não refrear a imaginação com questionamentos de ordem prática, mas, ao contrário, alimentar as ideias em direção ao que se deseja. Pois, muitas vezes, são

274. ARAÚJO, 2008, p. 177.

275. Ibidem, p. 207.

276. Ibidem, p. 207.

essas ideias que puderam ter espaço para se desenvolverem nos momentos iniciais que irão se instaurar nos processos criativos com a força de uma necessidade, como aquilo que não se pode dispensar. Constituindo, assim, uma espécie de ideia-norte do trabalho que resistirá mesmo em situações nas quais o projeto passe por reformulações. Como foi o caso, por exemplo, com a experiência de criação do espetáculo *Apocalypse 1,11*, cuja ideia central era utilizar o presídio do Carandiru como espaço de apresentação, uma vez que parte do trabalho de pesquisa e de ensaios se desenvolveu dentro de suas instalações. Devido a várias circunstâncias materiais e institucionais, o desejo foi confrontado e a encenação teve de ser reimaginada, contudo, para um outro espaço que fosse capaz de manter as mesmas características, isto é, de ser um lugar prisional e, nesse sentido, a ideia central do trabalho persistiu. Diríamos que é a partir dessa necessidade da criação que se condensa em uma ideia-norte para o trabalho, por onde opera uma obstinada persistência em não abrir mão do que se imagina e do que se deseja.

Um exemplo recente desse tipo de experiência, de como as ideias se tornaram uma necessidade a partir de um incômodo, ocorreu no último trabalho, *Marcha a Ré* (2020). Uma performance-filme criada pelo grupo em colaboração com Nuno Ramos, comissionada pela 11ª Bienal de Berlim, e filmada por Eryk Rocha. Este trabalho consistiu na realização de uma intervenção artística *site-specific* na cidade de São Paulo, no dia 4 de agosto de 2020, terça-feira, às 22 horas. Um cortejo fúnebre de veículos, com aproximadamente 120 automóveis, que se deslocou em sentido inverso do usual, em marcha a ré. Nele, os motoristas-participantes completaram um trajeto que partiu da Avenida Paulista, importante via da cidade reconhecida também como local de manifestações públicas, e terminou no cemitério da Consolação. Lugar onde foi realizado um ato em

homenagem não apenas aos mortos pela pandemia da covid-19, mas a todas as mortes que o país vem sofrendo, com o hasteamento de uma bandeira, figurando uma das imagens da *Série Trágica*, de Flávio de Carvalho, e com o trompetista Richard Fermino tocando, sobre o pórtico do cemitério, o Hino Nacional Brasileiro, porém ao revés, também no sentido contrário como os automóveis. Além disso, foram incluídos no cortejo quatro veículos de serviços funerários, dois no início e dois ao final.

Na ocasião da reelaboração de um novo projeto a ser realizado no Brasil, uma vez que o projeto anterior estava previsto para acontecer na Alemanha, durante a 11ª Bienal de Berlim, e fora cancelado em razão da pandemia, várias ideias foram cogitadas, inclusive a produção de uma obra plástica que seria enviada para a Bienal. Entretanto, em um primeiro momento, na medida em que as reuniões remotas ocorriam e a troca de ideias avançava, chamou a atenção o incômodo geral dentro do grupo acerca das carreatas promovidas pelos apoiadores do governo federal, naquele momento. Especialmente seu caráter de apropriação do espaço público, em particular a Avenida Paulista, contrariando as diretrizes de saúde pública e defendendo o fim do isolamento social. E mais, uma apropriação visivelmente encarada, por alguns desses apoiadores, com ar de deboche em relação aos mortos ao dançarem com um caixão funerário erguido sobre as suas cabeças e, até mesmo, em tom de insubordinação ao reivindicarem uma intervenção militar e o fechamento do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal (STF), o que apontava para certa sensação de impotência e, simultaneamente, um diagnóstico de paralisia das forças progressistas diante de todo aquele quadro. A partir dessa percepção, instaurou-se em todos nós um incômodo geral e, ao mesmo tempo, um sentimento de necessidade premente de que

o trabalho deveria ir para a rua, para a ágora, a fim de tentar, de algum modo, reagir.

Diante disso, não era possível abrir mão de fazermos a intervenção na própria Avenida Paulista. Tornou-se uma necessidade. Foram meses de idas e vindas, com reuniões virtuais e troca de mensagens com os órgãos competentes, que ora apontavam para um encaminhamento promissor, ora indicavam impedimentos. Um cenário de matiz “kafkiano” que a determinada altura parecia não somente intransponível como também inexplicável, dada a dificuldade de compreender quais eram os fatores impeditivos para a realização do trabalho e, conseqüentemente, prospectar possíveis ações para conseguir as liberações necessárias. Por várias vezes foram indicados outros espaços, contudo entendíamos que qualquer outro lugar descaracterizaria a proposta do projeto inicial de realizar a intervenção na Avenida Paulista. Dentre os diversos obstáculos, um deles se devia ao fato de obter permissão para que os veículos se deslocassem em marcha a ré, contrariando as regras de trânsito. Somente depois de um longo período, de meses, de tratativas e reuniões, passando pelo adiamento da data prevista da *performance*, e concordando com a alteração do horário e do dia pretendidos, finalmente foi possível obter todas as licenças necessárias.

Realizar o trabalho na Avenida Paulista se tornou uma necessidade indispensável, haja vista o potencial que carrega em si de fazer circular narrativas simbólicas, e também de afeto. Ainda mais se temos em mente, como já mencionado, o significativo papel que a Avenida Paulista representa como um dos principais “palcos” da cidade, se não o principal, devido à sua natureza pública como espaço de dissensos e disputas entre projetos políticos antagônicos. No caso, entre projetos do campo democrático e projetos regressivos de feição fascista.

E por falarmos em *Marcha a Ré* e no contexto sociopolítico que a motivou, sendo a mais recente experiência de criação realizada pelo grupo, surge a imagem de *O Paraíso Perdido*, distante há quase trinta anos. Como não pensar nessa primeira experiência imersa em um espírito do tempo que se abria a horizontes mais democráticos com uma expectativa mais libertária e igualitária, politicamente falando, após o final recente de um longo período de uma ditadura civil-militar? Várias interrogações nascem a partir do cotejamento entre esses dois tempos. O atual pensamento retrógrado e conservador com todo seu autoritarismo sempre esteve presente em nossa sociedade brasileira? Tanto lá, quanto cá? Ou ainda mais distante no tempo, desde a época da ação integralista brasileira, nos anos 1930, considerado o maior movimento fascista fora da Europa? Nada mudou, então? O que mudou? Nos iludimos achando que havia mudado? Talvez, para o nosso tempo de agora, seja necessário repensar o contexto do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, especialmente no que toca a formação artística, nas escolas e universidades, de intensificar um ambiente cada vez mais provocativo, no sentido de estimular o pensamento crítico, juntando teoria e prática, pensamento e ação, técnica e militância, ou seja, aliando o rigor científico na experiência artística. Pois, como a história nos mostra, há muita arte por se fazer.

Por fim, talvez não seja possível falar sobre as experiências de encenação do Vertigem sem identificar uma dimensão política em suas criações. Uma encenação que em diferentes momentos, nesses quase trinta anos, tocou em questões significativas que pulsavam em seus contextos históricos, trazendo à tona contradições políticas e sociais, desde a crise da Aids, passando pela Chacina do Carandiru, pela devastação da Amazônia e certa noção de uma identidade brasileira calcada nas ruínas da destruição, até o atual

quadro de regressão democrática e de flerte com um autoritarismo paranoico. No centro dessas experiências se encontra a relação com a pólis, uma encenação em atrito com o corpo da cidade e os corpos dos cidadãos. Nesse sentido, o caráter político do trabalho se evidencia. A presença e a participação do público *no espaço comunal da cidade constituem um experimento capaz de injetar sensibilidade no corpo social*, no sentido de proporcionar não somente outro tipo de experiência, mas também outras percepções acerca dos dilemas e conflitos iminentes da própria cidade. Perturbar certo estado de anestesia, tanto dos espaços da cidade quanto dos corpos individuais.

CARLA CANDIOTTO²⁷⁷.

Uma parte muito grande da minha formação e das minhas influências vem da minha infância e de onde eu cresci, com quem convivi, da minha família, dos meus amigos e amigas na infância e adolescência. Parto do pressuposto de que quem vai ler esse guia sabe que teatro é uma torrente incessante de átomos incontáveis, ou seja, coisas inexplicáveis e arrebatadoras que acontecem quando se está no fluxo do trabalho, então vamos lá.

Meu nome de batismo é Carla Cecilia Milani Guatta Candiottto. Sou neta de imigrantes italianos que vieram para Jundiá construír uma indústria têxtil, durante a Segunda Guerra Mundial. Lembro do meu avô, que cantarolava e assobiava óperas e era muito vaidoso. Desde pequena eu tinha o voleibol como esporte, fui jogadora profissional (joguei pelo São Paulo FC e pelo Guarani, de Campinas) e até joguei em seleções. Detalhe: meu pai, paulistano, jogava basquete e minha mãe, vôlei; eles se conheceram nas quadras. Meu pai sempre foi muito ligado ao esporte, e muita gente da minha família continuou essa tradição. O esporte fez parte da minha vida e até hoje penso em figurino de teatro como “uniforme” de time. Aos 19 anos, fui convidada para cuidar dos filhos de meu primo (na verdade, eu que me convidei) que morava em Londres, para morar apenas três meses com eles, e fiquei dez anos.

Minha trajetória teatral começou com uma viagem para a Itália, onde fui conhecer meus tios. Eu não falava ainda italiano e mesmo assim me comunicava muito bem com todos; por isso, minha tia me disse: “porque não faz mímica?”. E, desde essa pergunta, coloquei a arte na minha vida e nunca mais parei. Fui para Londres estudar mímica com Desmond Jones.

277. A queridíssima e talentosa atriz/diretora/artista inicia sua narrativa com o seguinte indicador/recado:

Este texto vem de um convite de uma pessoa muito especial, Alexandre Mate, que, além de morar em meu coração e fazer parte da minha história, é uma espécie de provocador de seres humanos que, como ele diz: “você tem uma produção sempre profícua, extremamente criativa e que precisa ser documentada”. Então, aceitei o desafio e aqui estou.

Não é fácil escrever sobre o próprio trabalho, ainda mais sendo uma pessoa mais da prática do que da teoria. Sempre me considerei uma pessoa intuitiva, que conduz o trabalho a partir de algumas referências aprendidas e muitas sensações, intuições apoiadas no que penso e percebo das pessoas com quem trabalho.

Por isso mesmo, decidi escrever sobre meu trabalho como diretora, na forma de um guia prático. Se alguém me pergunta “Como você faz para dirigir?” “Por onde começar?” “Como você decide o que fazer?” “Você tem um método?” “Quando você cria, você pensa na criança?” “Quanto tempo eu preciso para criar um espetáculo?”

Espero conseguir responder tais perguntas.

Então, repetindo algo que já disse várias vezes: *grazie zia Anna!*

Fui para Londres, Paris e Reggio Emília (na Itália), procurar mestres de teatro e me apaixonei pela *commedia dell'arte* de Antônio Fava, pelos trabalhos de teatro físico, de Desmond Jones, Philippe Gaulier e John Wright, e pelo teatro de Ariane Mnouchkine, mestres com quem estudei enquanto morei na Europa. Além destes, Robert Lepage, Peter Brook, os grupos Théâtre de Complicité, The Right Size, KneeHigh, Gecko Theatre, entre outros, influenciaram meu trabalho.

Entendo que tenho uma forma de pensar enquanto crio e considero essa forma de pensar intuitiva, já que este “método” se desenvolveu com a prática; percebo que me preocupo com questões essenciais da direção (concordo com alguns dos maiores mestres sobre quem leio, percebo que cheguei, intuitivamente, a princípios bem próximos daqueles) e tenho um faro para achados ou ideias que se mostram eficientes para a cena jovem. Então vamos lá.

Guia Prático de Direção para o Teatro Infantil e Jovem

Etapas para direção

Pré-produção: Mínimo de 2 meses

Ensaios: 3 a 4 horas por dia, cinco dias por semana

Duração: 3 meses

1. *Decisão da história.* O que vamos montar? Qual é o estímulo para o projeto? Que obra vamos adaptar?
2. *Roteiro de ação.* E, ao mesmo tempo, pesquisar o autor ou o tema, o contexto histórico, filosófico, político, estético da obra.

3. *Textos (falas) da obra original (se houver).* No caso de não haver diálogos, começar a esboçar diálogos possíveis para cada cena, sabendo que serão mudados pelas improvisações do elenco.
4. *Primeiro rascunho.* Improvisando com possíveis ideias de cenário. Ensaio das cenas separadas, começo, meio e fim de cada cena do roteiro de ação. O objetivo é conseguir fazer o primeiro ensaio corrido da história toda. Nessa fase surgem ideias de coreografia e figurinos e imagens para momentos lúdicos, aventuras, perseguições, medos, tristezas, alegrias. Preencher o rascunho. Período dura por volta de duas semanas.
5. *Segundo rascunho.* texto em processo (com resultado de improvisos), melhorar as coreografias, tomar decisões sobre as imagens (jogar fora ou fazer funcionar), aprimorar as cenas, garantir o entendimento da história; ensaiar com elementos do cenário e alguns objetos de cena. Espetáculo ganha corpo, começa a ter personalidade. Período dura mais três a quatro semanas.
6. *Terceiro rascunho.* Texto mais definido (mas ainda em processo), músicas já criadas para o espetáculo; roteiro definido; cenário finalizado; objetos de cena e figurinos ainda em processo; cenas lúdicas e surpresas já encontradas e que precisam funcionar; coreografias definidas. Período dura mais quatro a seis semanas.
7. *Humor.* Momento da desconstrução, quando a dramaturgia está feita; é a hora de brincar e distribuir as piadas que, depois de uma estrutura forte, são capazes de se manter no espetáculo.
8. *Última cena / Primeira cena.* Voltar para o começo e, com as cenas já desenhadas e aprimoradas,

com o texto, coreografias, figurinos, cenários e adereços definidos, fazer com que a cena final converse com a cena inicial. Isso dura mais três dias a uma semana.

9. *Finalização/ Acordo com elenco.* O espetáculo inteiro é coreografado, o entendimento das cenas e os objetivos já foram apreendidos e o texto está decorado, permitindo que o espetáculo não mude, mas se aprofunde. Normalmente, isso acontece nas duas últimas semanas de ensaios, e nas duas primeiras semanas de apresentações.
10. *Abandono.* As mudanças vindas do elenco somente deverão acontecer após 15 apresentações. Esse combinado é da direção com o elenco. Façam 15 vezes o espetáculo depois da estreia como foi criado e somente após essas 15 apresentações o elenco pode propor mudanças. Até então, só a direção propõe eventuais mudanças. Depois disso, a direção pode abandonar o espetáculo.

O processo de criação – etapas

1. Decisão da história

A primeira atividade voltada para a criação é a escolha da história. Procuo histórias da literatura para adaptar, histórias que me permitam tratar de temas que me interessam no momento, que possam servir de metáfora para falar do presente. Histórias que me tocam, por exemplo: tenho um filho de 17 anos e esse último espetáculo que fiz foi sobre um tema adolescente. Quando é que eles param de ouvir histórias contadas pelos pais? Quando é o momento que eles têm que traçar seu caminho e se transformar em seus próprios heróis?

Existem duas possibilidades: uma se você tem a prerrogativa da ideia e outra se você não tem a prerrogativa. Se se é contratada para fazer uma montagem que alguém já decidiu qual será, a escolha não é sua. Escolher o que fazer é praticamente inexplicável, às vezes o assunto conquista como se fosse algo que tivesse de ser dito, por ser mais forte que tudo; e, às vezes, se é contratado para dirigir uma ideia que já existe (quando a prerrogativa da ideia não é sua); nesse caso não temos o privilégio de escolher, mas, mesmo assim, algo faz com que nos aproximemos e realizemos o projeto; nesse caso, buscamos pontos de apoio para poder executá-lo. É preciso conseguir identificar e promover pontos de conexão com o projeto e agarrar-se neles. Sempre há elementos em um projeto nos quais podemos nos apegar e conduzi-lo por esse viés, mas é preciso seguir nossa intuição para isso. Mas, se nada disso acontecer, aconselho não fazer o projeto. Se uma ideia não nos conquista, como artista, como criador, é melhor não embarcar, pois, inevitavelmente, advêm tristezas e frustrações; e, francamente, não é para isso que estamos nessa linha de trabalho.

2. Roteiro de Ação

Uma vez que já se sabe qual é o projeto, a primeira atividade voltada para a criação é a coleta do roteiro de ações da história original, ou seja, a partir do que é proposto na história. Se é um livro, listar cada ação de cada capítulo. O importante é respeitar a listagem das ações. Se não existem capítulos no livro, se for um conto, um texto curto, o roteiro de ações precisa ser criado da mesma maneira. Isso significa um roteiro só de ações. Nada mais é importante, nesse estágio.

Outra atividade, simultânea ao Roteiro de Ações, é a pesquisa sobre o autor, ou sobre o contexto da obra. No caso dos clássicos infantis, há histórias que não têm autoria definida, são construções modificadas pelo

tempo e pelos locais onde a história passou, como no caso das Mil e Uma Noites, que são histórias orais, ou os Três Porquinhos. Nesse caso, por serem clássicos construídos ao longo do tempo, existem estudos importantes sobre seus significados. Gosto de ler sobre a psicanálise por trás dessas histórias, por exemplo. Há uma bibliografia diversificada sobre as histórias infantis clássicas e pesquisá-las é fundamental para o processo.

Então, preparo o roteiro de ação da história, que é a listagem de todas as ações propostas pelo autor, sem descrições ou falas. Essas serão as ações que o texto final deverá contemplar. E são também o roteiro do espetáculo, antes do texto final. Parto da ideia de que teatro é ação, portanto um roteiro de ações é um roteiro inicial fundamental para o trabalho de criação e direção. Isso vai ajudar muito na hora de entender se a história está ficando clara. Enumero essas ações e tenho uma sequência que uso como guia para fazer o primeiro rascunho do espetáculo. Esse é um guia do espetáculo, para entrar na sala de ensaio e ter com o que começar a trabalhar. Com esse material, o elenco tem por onde começar a criação na sala de ensaio e entender que vamos iniciar no “fazer” e não no “ler”. E, na verdade, esse roteiro me servirá de referência até a estreia. Para alterar algo na história, eu preciso encontrar justificativas muito consistentes. Se não encontrar, melhor ser fiel ao que diz o Roteiro de Ações original.

3. Texto

Em seguida, transcrevo todas as falas do texto original; tudo que as personagens falam é transcrito, conforme proposto pelo autor e, assim, obtenho o primeiro “texto” do espetáculo. Em geral, fica um texto muito longo – em *Momo e o Senhor do Tempo*, eram setenta páginas, mas funciona como um começo. Um texto teatral para crianças ou jovens tem entre dez e trinta páginas, normalmente para sessenta minutos de peça.

Na sala de ensaio, começo a trabalhar para fazer um primeiro esboço do texto usando-o como guia. Com o texto, o elenco entende o que a personagem quer e qual seu estado. Se está nervosa, alegre, brava, enfim, como afirma Ariane Mnouchkine, em sala de aula: “Não se entra em cena sem estar num estado”. E com pequenos trechos do texto procuro jogos para o elenco, para estimulá-lo a entender o objetivo da personagem e a criar uma relação entre eles em cada situação.

Inserimos coreografias ainda simples surgidas dos jogos propostos. As coreografias ajudam o elenco a entender os objetivos das personagens e a memorizar o texto. Inicia-se uma adaptação da história; nesse processo, compreendo que algumas cenas não são necessárias, outras devem ser reduzidas, ou que temos que criar cena nova.

Resumindo, o texto preliminar (ações e falas) ainda funciona como um índice de ações e intenções; a partir dele, roteiro de ação e movimentações, começo meu primeiro rascunho.

Depois do começo dos ensaios, o trabalho com o texto só termina na estreia, ou até mesmo depois dela. Todos os dias encontramos outras falas, outras soluções na sala de ensaio, a partir do improviso dos atores (seja com os atores propondo sugestões ou eu questionando as improvisações e propondo outros estímulos). Além disso, todos os dias é importante haver esse trabalho de estudar após um dia de ensaio, pensar, documentar o que surgiu no ensaio e tomar decisões sobre o que deve permanecer. E isso muda constantemente. Com a experiência que fui adquirindo, cada vez mais tenho uma ideia do que pode funcionar e do que não, e isso me auxilia muito para construir o texto. Os erros fazem parte dessa construção e são muito importantes.

3.1 Adaptação

A adaptação é um “mistério” para mim. O texto e o Roteiro de Ação vêm do livro, mas a adaptação não. Ela vem da junção de muitas pessoas e se dá em função de diversos fatores: onde se passa a história, de que forma vamos contá-la e por que vamos contá-la, hoje? As imagens, ideias e sensações surgem durante os ensaios com a química do elenco. A adaptação nasce dessa junção; mas cabe à direção a decisão final, a crença em escolher e sentir se isso ou aquilo é importante ou não para a peça. É preciso acreditar nas suas próprias sensações, dúvidas e vontades. É preciso acreditar em si para levar esse barco em alto-mar com tanta gente nele. A adaptação só está pronta quando todos sentem que o espetáculo está completo.

Como diretora, sei o que quero, mas, raras vezes, sei, imediatamente, como. Esse é o “mistério”.

4. Primeiro Rascunho

Gosto de levantar rapidamente todas as cenas e, sem muitos ensaios, pedir para os atores passarem um “corrido”, o primeiro esboço do trabalho, para que todos comecem a ter noção do todo, e para eu começar a entender o que estamos fazendo, que história é aquela que estamos contando, que time é esse que juntamos. Nesse momento, é também uma possibilidade de chamar a equipe de criação, para que nosso time se amplie, para que todos saibam quem faz parte do time, e que somos muitos. Não importa o que ficará na versão final do espetáculo, mas começamos a criar laços entre as pessoas, e estes têm a função de engajar, conectar e envolver, mais e mais, por meio do trabalho. O grupo, o time, é algo muito importante; teatro não se faz sozinho, é coletivo, sempre; é como uma reação química, precisa de vários elementos juntos.

Os primeiros cortes das cenas geralmente acontecem quando os atores se esquecem de algo, nesse pri-

meiro corrido. Se o elenco está se esforçando para fazer as cenas e não se lembra de uma delas, é porque aquela cena não deixou marcas suficientes e, provavelmente, não será tão importante para a lógica da história. Se for importante, ela volta, mas geralmente nos faz refletir se vale mesmo a pena para o espetáculo.

4.1 Jogos/ relação/ cumplicidade

O teatro não precisa ser realista, precisa apenas do prazer de jogar.

Philippe Gaulier (*em aula*).

Uso muitos exercícios de aquecimento e jogos teatrais. Eles são muito úteis para aquecer o elenco no dia a dia dos ensaios, para criar uma relação entre eles, e me ajudam a entender os ritmos dos atores, suas qualidades e dinâmicas físicas, como cada um se movimenta e expressa suas qualidades e dificuldades. Ainda que as escolhas dos atores e atrizes sejam feitas a partir de uma ideia de personagem para cada um, é frequente descobrir aspectos não tão óbvios nas pessoas, apenas na sala de ensaio. E esses exercícios têm essa função, além de efetivamente aquecer o elenco e criar empatia e cumplicidade para os ensaios. Esse processo me proporciona uma segunda oportunidade de avaliar quem vai fazer o que, como será desenvolvida cada personagem e como serão certas duplas em cena, em situações diferentes. Para criar uma situação cômica, é fundamental que uma dupla, por exemplo, apresente algum contraste claro, assim como uma relação de parceria em cena, mesmo que a cena tenha um conflito grande – para que as personagens possam desenvolver o conflito, é preciso que os atores sejam cúmplices. Gaulier dizia em aula: “Você não precisa sofrer no palco, você precisa se divertir fingindo sofrer; é muito mais divertido para todos”. Sempre a partir do jogo, do prazer dos atores em cena, o afeto e as boas relações tendem a aparecer. É imperativo que os atores se

divirtam nesse processo, pois assim explicitam suas características mais verdadeiras. O estímulo da brincadeira cria uma memória que é útil para ser usada no processo, para que se possa criar brincando; esse é o intuito: criar jogando. E com as características de cada ator ou atriz, suas habilidades individuais, um pequeno esboço com propostas de coreografia, marcações e ideias cênicas, começo o trabalho de desenhar as cenas e aprofundar a linguagem que será utilizada no espetáculo.

O objetivo também é fazer o elenco entender que são os donos do caminho a ser trilhado, donos do próprio processo de criação. Portanto, devem oferecer muito, propor muito material e eu, na minha função, devo tentar usar tudo, assimilar tudo, para inserir no espetáculo. Se o ator propõe um ritmo de fala, um movimento de perna, um ritmo com os braços, uma habilidade, um instrumento musical, tudo isso eu utilizo, porque eu sei que será único, porque aquela pessoa é única. Cada pessoa é única, cada pessoa tem algo especial que me interessa mostrar na história que vamos contar.

Assim, com o roteiro de ação, o texto sendo escrito a cada dia, os jogos entre os atores e atrizes com suas próprias características, começo a enxergar e procurar o que será a nossa versão da história.

4.2 Compreensão da história/ Perguntas importantes para mim

Entendo o que está acontecendo? Entendo a função dessa cena? Essa informação serve para quê?

Quando determinamos, a partir do texto, as questões principais do trabalho, como “qual é o conflito”, “quem são as personagens”, o “tema do espetáculo”, “qual a linguagem?”, me coloco sempre no lugar de quem assiste, ou tento me colocar e, uma vez sabendo isso, preciso ver certa coerência com os combinados que fizemos nas premissas do espetáculo. Sem necessidade de serem óbvias, as questões principais têm que estar claras e de-

vem ser o norte até o final do processo. Não podemos fugir delas, temos que manter a coerência das personagens, do tema, da linguagem, e do conflito. Ou seja, temos que manter a coerência do Roteiro de Ação.

4.3 O combinado

Todas as vezes que você sai com uma criança, você descreve o que vai acontecer, não é? Assim o dia se organiza e ela sabe que vai brincar, comer, descansar, enfim, isso afasta a ansiedade. Esse combinado a deixa tranquila e segura para poder brincar. O combinado no espetáculo tem essa mesma função. A criança entra na sala para assistir ao espetáculo desconhecido e quando as luzes se apagam, o que virá depois deverá ser esse combinado. É no prólogo que esse combinado tem que existir. É ali que a história vai se explicar para essa criança. Onde se passa, quem conta, quem as crianças devem seguir e assim por diante. A criança desenvolve uma cumplicidade que permite a entrada do elenco na sua vida, autorizando a troca, na brincadeira. A criança decide se vai gostar do espetáculo e, quando decide, ela entra no espetáculo, participando da história.

De forma análoga, a marcação das cenas funciona como um pacto entre elenco e direção, para que o elenco tenha pontos de apoio, como pedras para atravessar um rio. As marcas servem para que o elenco saiba o que fazer, para entender o que dizem e por que estão dizendo aquilo. O processo de decorar o texto, ou de fixar o texto, é feito por meio das marcas e da movimentação. O corpo decora se entende por que está executando uma ação. Isso é muito importante.

No início do trabalho, as dúvidas dos atores e atrizes são muitas; a sensação é, frequentemente, de se esconder atrás de algo, atrás da sua verdade, das suas dificuldades ou inseguranças. Então, as marcações das coreografias funcionam como um porto seguro, são os pontos de apoio para que saibam o que fazer, para onde

ir. São o combinado, dentro do processo, diferente do combinado com o público. Aos poucos, o elenco começa a encontrar uma verdade mais e mais profunda nas personagens, no texto e nas situações propostas (pela história ou pela direção).

Por fim, deixo sempre claro que, para mudar uma marca, atriz ou ator precisam dominá-la. Ou seja, as marcações precisam estar muito orgânicas para que possam improvisar em cima delas, propor variações. Se o ator fica livre demais, no processo, ele se perde. As marcas são o apoio para a própria criação.

5. Segundo Rascunho

Quando terminamos o primeiro esboço, sabendo que já temos a história, é hora de começar a melhorar cada cena, torná-la mais interessantes e mais elaboradas. Momento de resolver problemas que, antes, haviam sido deixados para depois. Quando vamos passar o corrido desse segundo rascunho peço a presença dos criadores de cenografia, coreografia, figurinos, iluminação e produção, para assistirem, caso não tenham estado presentes no primeiro período da criação. Então, fechamos os projetos de cenografia, figurinos e música original – a iluminação ainda espera o terceiro rascunho, a versão final da obra.

É também um estímulo para que o elenco conte a nossa versão da história para o time de criadores e mostrar o que queremos falar em cada cena. O elenco apresenta a peça, diante de pessoas que não estão presentes todos os dias. Para mim, o elenco tem que deixar o time de criação que assiste a esse rascunho com os olhos cheios de vontade de estar no projeto. Esse jogo de sedução entre o elenco e os criadores é muito fértil.

Todo o trabalho é pautado pela ideia do jogo. Cada cena é construída a partir de um jogo, que mantém a energia dos atores e atrizes sempre viva. Ao jogar, o ator deve sempre ter o público como referência, e jogar para

o público. Se, antes, no primeiro rascunho, os jogos eram usados para criar relação entre os atores, no segundo rascunho entra a técnica de triangulação, com a função de engajar o espectador; é preciso insistir na importância de os atores olharem para o público, mesmo que estejam falando para um/a companheiro/a em cena. O jogo todo de fingir, “mentir”, imaginar, é para o público. Essa premissa é outra referência no trabalho. Acho que funciona como se fosse uma venda, o ator olha para o público com a intenção de garantir que o espectador olhe para ele. A triangulação é venda, é sedução e, para o ator executar essa triangulação, já precisa estar mais seguro com o que fala e para onde vai, na peça.

Neste segundo rascunho, é preciso uma permissão para gastar mais tempo com cada cena, buscando uma criação mais definitiva, mais consistente, mais profunda. Às vezes, passam-se dois, três dias de ensaio apenas para levantar uma nova versão de uma cena que já existe. E essa cena precisa nos dar a sensação de avançar no trabalho, de melhorar, de ser uma cena melhor, mais bem acabada. E assim caminhamos.

6. Terceiro Rascunho

Depois de terminar de revisar o espetáculo, chega o momento de fazer o Terceiro Rascunho. O espetáculo está agora mais próximo do resultado final. O Terceiro Rascunho é o momento de concluir as cenas, o texto, as marcações, as coreografias e a música. É hora de o elenco terminar de decorar o texto, de repetir cada cena várias vezes e, acima de tudo, deixar a história clara, o ritmo certo, e encontrar a agilidade necessária para deixar o público feliz.

Nesse momento aparecem as dificuldades que são importantes para o processo: já estamos no presente falando da nossa própria criação, não falamos mais do livro ou da obra ou do autor da história; estamos juntos, atores, atrizes e criadores, olhando apenas para

o que fizemos. Todos estamos trabalhando em muita sintonia e, nesse momento, sabemos o que a linguagem nos proporciona e quais as dificuldades com relação ao entendimento das cenas que temos que melhorar. Estamos alertas em relação aos problemas que ainda persistem e sobre o que, no espetáculo, ainda não funciona. O espetáculo tem um objetivo? Estamos contando uma história? Que história? Sobre o quê? Entendemos o porquê? Sobre o quê, de fato, estamos falando? Essas perguntas nos nutrem, porque o espetáculo acaba de nascer e não sabemos ainda como será o encontro com o espectador. Como se fosse uma fórmula química, com cenário, figurino, música, iluminação, atores e atrizes num espaço em comum, tudo junto para um mesmo objetivo. Como se fosse um ser humano que acaba de ser criado. Com movimentação, ritmo, alegria, tristeza, que veio para nos provocar. Esses são os nossos objetivos e até que essa provocação não aconteça, não podemos desistir. Eu, pelo menos, tento chegar nessa sensação, uma sensação de nascimento e luto, ao mesmo tempo.

6.1 Transições de cenas/ ritmo

Na terceira vez que trabalhamos o espetáculo dedicamos-nos ao ritmo e às transições. Esse momento das transições das cenas é interessante para o elenco porque é um momento de “adolescência”, é quando eles começam a dominar e ter que entender como se virar nas transições. Troca de figurinos, troca de personagens e assim vai.

Trabalhamos o ritmo das cenas; existem as cenas rápidas, outras contemplativas, lúdicas, poéticas e, se esse ritmo não for respeitado, não temos como fazer a magia funcionar, no sentido de a “mentira” da história se transportar da nossa imaginação para a imaginação do público e fazer com que ela seja entendida e aceita. Exemplo: no espetáculo *Peter Pan e Wendy*, no

qual eu atuava, se as trocas de cenas e de figurinos não fossem feitas com enorme rapidez, nós perderíamos a credibilidade do público. Parte da cumplicidade entre o público e o elenco vinha da dificuldade das transições rápidas, divididas entre o público e o elenco. Eram problemas expostos. A nossa dificuldade se tornou interessante e nos fez sermos aceitos pelo público, criando uma parceria, na qual o espetáculo virou a nossa história, a nossa versão da adaptação daquela história como um diferencial e não apenas uma história contada para o público.

Nos ensaios de transições e ritmo, a direção tem a oportunidade de entender que ritmo cada cena demanda. Aí, introduz-se mais um jogo: uma espécie de corrida, na qual o elenco deve fazer o espetáculo inteiro, mas com um minuto (ou dois, ou cinco) a menos que da última vez. Mais precisão, menos dúvida, e sem perder as pausas que, já se sabe, foram criadas e marcadas. O ganho de tempo deve vir do ritmo geral, deve vir da precisão e da segurança no fazer o espetáculo, e não de cortes ou saltos na história.

7. Humor

A inserção de humor no espetáculo deve ser feita apenas quando a estrutura da dramaturgia é consistente e está finalizada. Depois do texto feito podemos desconstruir para construir o espetáculo novamente, permeando humor. Compreendendo o porquê?, quando?, quem?, onde?, perguntas para entendermos que a base da história está feita e que temos uma história, só então as piadas serão inseridas. É um momento em que o elenco se dá conta de que levar a comédia a sério é muito importante. É como se começássemos um bordado novo. Entendemos que podemos rir em diversos momentos. Não que o humor não tivesse sido pensado antes. Só não era a hora de colocarmos piadas, pois para que o humor exista e para que possamos rir de nós

mesmos precisamos ter uma estrutura formada, forte e isso leva tempo.

Sendo palhaça e comediante, prefiro e gosto sempre de introduzir humor nos meus espetáculos. Quando adulto e criança compartilham uma risada no teatro, assistindo a um espetáculo juntos, a criança nota instintivamente que seu pai ou mãe (ou quem for) está se divertindo e isso cria uma cumplicidade entre eles que é muito importante para aquele relacionamento, isso os aproxima. E o humor é uma porta de entrada forte e instintiva. É a porta que se abre para esse encontro entre a criança e o adulto, para essa aproximação. Por isso, levo muito a sério os adultos que acompanham as crianças no teatro. Adultos devem se divertir tanto quanto as crianças.

Cada cena que revejo, penso em como colocar uma situação engraçada ou um texto divertido em algum momento. Para mim é a cereja no bolo, o detalhe importante para uma comunicação transcendental, pois o humor é o menor caminho de diálogo entre duas pessoas. Com o humor para as crianças, pode-se variar, pode-se fazer com que esse humor venha da cena, na forma de uma piada para as crianças, bem como do sorriso de quem a levou ao teatro, na forma de uma piada para o adulto. A criança ri e se diverte tanto quanto, em cada uma dessas situações. Quando o público ri, há uma intimidade entre as pessoas e as estrelas entram naquele espaço tão especial, entre quem conta a história e quem está “passivamente” ouvindo. De repente, esse público passivo se torna o protagonista da situação, da piada, e tudo gira em torno dessa presença maior. Tudo vale. Tudo funciona e todos são parceiros no acontecimento que é o teatro naquele momento. Colocar o Lobo Mau sendo uma personagem atrapalhada, errando sempre, como no caso de Chapeuzinho Vermelho, gera uma vantagem na cumplicidade entre as atrizes e o público.

8. Última cena/ primeira cena

A atenção agora deve ir para o início e para o final do espetáculo. O início tem que conversar com o final. Um entendimento que gera uma surpresa e responde questões. É como fazer uma grande pergunta inicial e respondê-la no final, só que com uma história no meio. Ao terminar a última cena é preciso pensar se ela faz sentido com relação à primeira. É preciso observar se o ciclo se fecha. Aqueles combinados sugeridos no prólogo devem, aqui, fazer sentido. Tudo que se prometeu no prólogo deve se completar no epílogo. Tudo que foi sugerido, ainda que de forma ambígua e às vezes pouco clara, deve ser esclarecido no final. O final deve provocar o espectador para que reflita sobre suas visões da raça humana, a ética ou as demais formas relacionais. O espectador não pode sair com perguntas apresentadas e não respondidas pelo espetáculo. Isso tudo deve ser observado quando o espetáculo se encerra e, ao mesmo tempo, se revisa o início.

8.1 Estreia

Somente na estreia dá para entender como a química proposta pela sala de ensaio se completa com o público. Poderemos finalmente verificar como se dá esse diálogo entre o que criamos e o público, para quem criamos isso tudo. Como será esse encontro? Teremos uma conversa? Essa conversa será divertida? Será tensa? Triste? Cheia de aventura?

Às vezes o resultado nos surpreende, às vezes percebe-se que é preciso recomeçar e rearranjar algum detalhe na partitura, tornar alguma cena ou coreografia mais rápida ou mais lenta, e a certeza de que o trabalho não está finalizado é verdadeira. Ainda faltam momentos a serem modificados e ajustados. Não conheço espetáculo que não se modificou com a presença do público. Para mim, um trabalho de direção continua

até cerca de 15 apresentações depois do primeiro encontro com o público. Só então posso descansar e considerar que o trabalho está finalizado.

9. Finalização/ Acordo com elenco

As repetições e o aprofundamento das relações entre os atores e atrizes, entre o cenário e o elenco, objetos de cena, figurinos, erros deliciosos, esquecimentos, que nos ajudam a compreender nossa relação com o público e como nos viramos em cena. Tudo isso faz parte de uma temporada para que o espetáculo realmente amadureça e vire um adolescente em plena forma. Sempre procurando a verdade nas mesmas palavras.

O texto nesse momento do processo de criação já está no seu momento de finalização.

Um ponto importante que faço com os atores e atrizes é um outro combinado. Gosto muito de combinados. Como foi um processo criativo entre muitas pessoas, é muito comum o elenco achar que pode se apoderar do texto, modificando-o, criando cacós, brincadeiras, novos improvisos. Não permito que isso aconteça até pelo menos as quinze primeiras apresentações. Faço esse combinado: Faça o que nós criamos juntos essas quinze vezes e, se você achar que a sua mudança irá melhorar a compreensão do espetáculo, mude. Mas não antes disso. Gastamos muito tempo para pensar no texto e na encenação, para uma mudança tão súbita; então, confie no que criamos e somente depois das quinze apresentações o elenco poderá fazer as mudanças. Assim, atrizes e atores descobrem o quanto a precisão leva à liberdade. A liberdade do ator não está na possibilidade de recriar o espetáculo a cada apresentação. A verdadeira liberdade do ator está no preenchimento dos pequenos espaços que existem entre uma marca e outra, uma fala e outra, e o olhar, a respiração e as intenções, respeitadas as marcas e os combinados dos ensaios. Apenas depois de 15 apresen-

tações o elenco percebe o quanto tem que preencher os espaços em branco que o espetáculo ainda tem, que os trabalhos dos atores ainda demandam. E aí a diversão realmente começa, para quem faz e para quem assiste.

Por fim, apesar de nunca desistir de encaixar uma frase mais bem construída, ou uma piada onde não havia, esse período após a estreia inicia a fase de escuta do público. Como afirmei, acompanho todas as apresentações por mais de um mês, buscando entender as diferentes reações da plateia. Quase sempre apareço no espetáculo seguinte com alguma proposta de modificação, de corte, de inserção de piada, não apenas para “melhorar” o resultado, mas para deixar o elenco atento, para que ainda não fiquem excessivamente seguros pela boa reação dos amigos e conhecidos. Atores e atrizes têm sempre que estar atentos, e estar atrás de algo em cena, atrás de melhorar algo, de conseguir reduzir um tempo de cena, de conseguir estar junto dos outros numa movimentação coletiva, de realizar uma coreografia em sincronia com os outros, ainda melhor que no dia anterior. Assim os atores estão vivos em cena e se darão o tempo necessário para a liberdade que falei acima. Se não estiverem, não valerá a pena apresentarem-se a um público. A troca e o diálogo com o público são sempre uma nova aventura, diferente a cada dia.

10. Abandono

Deixar o espetáculo, para mim, é difícil, mas com o tempo sei que esse momento chegará. O espetáculo não precisa mais de mãe, pai, avô, avó, precisa apenas das memórias de uma família que se divertiu muito em criá-lo. Então, o espetáculo parte para ser experimentado em outros lugares, pois será uma experiência e tanto para quem assiste, porque foi uma experiência e tanto para quem o criou. Nesse momento é possível eu abandonar a criação.

Aspectos importantes no meu trabalho

Atores e atrizes

A escolha do elenco acontece depois de estudar bem o projeto. Acredite na sua intuição para essa escolha e no que o elenco pode oferecer, para executar o trabalho. Tenho que considerar as demandas do trabalho e, para isso, preciso ter uma ideia clara do que será esse projeto. Será de mímica? Terá mais dança? Utilizará bonecos? Manipulação de objetos? Técnicas importantes como ponto fixo, triangulação, impulso, ritmo, cumplicidade e jogo são sempre questões significativas para mim, são sempre características que tornam aquela atriz ou aquele ator uma pessoa com quem eu possa trabalhar. Mas, às vezes, preciso de outras características, mais pontuais. Por exemplo, um ator alto para fazer o Senhor do Tempo, em Momo. Uma atriz, ou ator, ligeiramente assexuada/o, para fazer uma criança, ou uma pessoa energética, para fazer um(a) protagonista.

Minha função, como diretora, é fazer com que o elenco entenda o seu objetivo em cena. A partir desse entendimento, tudo pode acontecer. Os estímulos físicos vêm de ações como imitar uma tia, um cachorro ou um *bacon* fritando; tento fazer com que o ator ou a atriz se liberte da autocritica e coloque em cena apenas o prazer de fazer ou de ser algo ou alguém. “Mentir” faz parte desse aprendizado. O prazer do elenco de imaginar, mentir, no sentido de fazer de conta, é um processo delicioso para uma criação, que diverte todos os envolvidos.

Um bom ator é aquele que sabe “mentir”. As crianças (e os adultos) sabem que aquele tio, que chega na sala e fala que é o lobo mau, está mentindo, e adoram isso. Pois elas gostam de imaginar, de fazer de conta. E acham muito divertido o tio fazer isso com empenho verdadeiro. Atrizes e atores estão nesse lugar, de se

divertir em mentir, com um prazer genuíno. O prazer apenas deve ser verdadeiro, a história, a personagem, a fala, não necessariamente. Mas temos que mentir bem! De outro modo, tomando a frase de Virgínia Woolf: “É preciso apenas ler, olhar, ouvir, lembrar”.

Time de Criação (cenógrafo, iluminador, figurinista, música original, assessor de imprensa)

Sobre esse item aprendi como jogadora de vôlei. Faça um time. O jogo é o espetáculo e é impossível ganhar sozinho. Trabalhar com quem faz rir, com quem você não precisa provar competência, com quem você pode ter dúvidas, errar e corrigir os erros coletivamente e com quem você quer acertar porque você deixa seu time orgulhoso e querendo mais. São estímulos que nos colocam em outra perspectiva. Cada criador tem seu ponto de vista e meu trabalho é escolher a boa comida para juntar todos e fazermos uma refeição longa, sem traumas e com muito cuidado. Cuido de todos durante todo o tempo que dura o trabalho. E, claro, todos viraram amigos queridos, pessoas com quem eu me divirto e gosto de compartilhar tempo de lazer. Como em um grupo, apesar de não ser isso o que temos, pois manter um grupo é muito difícil, todos os profissionais precisam ter liberdade e autonomia para decidir o que fazer, individualmente, mas como em um grupo, gostamos de estar juntos, realizando um trabalho. Criar junto é sempre mais divertido e potente. No meu caso, Wagner Freire (iluminação), Marco Lima (cenografia e figurino), Beto Alencar (coreografia), Marcelo Pellegrini (música original) e Fernanda Teixeira (assessoria de imprensa) são pessoas com quem trabalho há muitos anos já, pessoas que têm minha confiança sobre os seus trabalhos. Com essas pessoas, não tenho problemas em questionar, nem em criticar alguma decisão que, a meu ver, não se encaixa no que estou imaginando, pois

elas entenderão que é pelo trabalho e não uma crítica pessoal, e buscarão outra opção, ainda melhor do que a primeira, e vice-versa. São criadores geniais, além de profissionais sérios e pessoas queridas. Por isso recomendo que, como criador, a/o diretor/a deve procurar seu time. Seus parceiros incondicionais.

Espaço de ensaio

Costuma-se dizer que uma criação teatral, o espetáculo que vai ao palco, é resultado do processo de criação. Isso parece meio óbvio, mas é importante afirmar. O espaço de ensaio, o elenco atento, os objetos na sala, que podem ser usados nas improvisações, o tamanho da sala, o calor ou o frio, o barulho no entorno, tudo interfere no processo e, quase sempre, na criação. Determina aspectos da criação. Ou seja, um bom elenco, criativo, experiente e com técnicas relevantes para o projeto, são muito importantes. Da mesma forma, quando se tem meios (financeiros ou não) é possível acessar objetos e adereços que podem determinar a eficácia de uma cena, de uma situação, ou de uma piada.

Assim, vamos observar que as mudanças nas condições de trabalho são fatores que interferem muito no processo. No caso do espaço, é muito importante termos um local confortável e arrumado para o trabalho. Se tem onde todos deixarem seus pertences, se tem cadeiras, se o local é limpo, todos se sentirão bem, e sentirão que seu trabalho é respeitado e valorizado. Se o local não deixa as pessoas com frio ou calor, é mais gostoso trabalhar. E o aquecimento físico é efetivo para o dia de trabalho, e não apenas para a primeira hora. Facilitar o olhar da direção, sem muitos “ruídos” visuais no espaço, é outra questão. A percepção fica mais apurada. Quando a acústica do espaço é boa, a direção não precisa fazer esforço para entender o que o elenco diz, e pode se preocupar com outras coisas. E assim por diante.

Cenografia

A cenografia é fundamental, faz parte da encenação, nutre a dramaturgia. A pergunta que faço é; onde se passa essa história? Onde iremos contá-la? Qual elemento iremos usar?

A questão principal é tentar ordenar a movimentação dos atores, numa grande brincadeira, e fazer com que os elementos cênicos contem a história, e que o espetáculo mostre, nas primeiras cenas, o que será a linguagem ou o nosso combinado. Exemplo: no espetáculo *Momo e o Senhor do Tempo*, de Michael Ende, estreado em 2022, pedi ao cenógrafo que achasse um único elemento para trabalharmos, e ele sugeriu as caixas “três-tabelas”, muito usadas no cinema. Isso permitiu uma aproximação subliminar com o universo dos audiovisuais contemporâneos, mas mais do que isso, permitiu um jogo de imaginação bastante eficaz. O elenco interage com as caixas, mudando-as de posição diante dos olhos da plateia, como num grande jogo de lego, construindo uma cidade, um barco, uma mesa, um muro, uma casa. É o momento de descobertas das mil e uma utilidades dos objetos de cena, e suas inserções nas ideias das cenas. Outro exemplo, na adaptação de *Simbad o Navegante*, usamos apenas bambus para contar a história; esses bambus viravam ilhas, baleias, gigantes, serpentes, casas, montanhas, barcos e pássaros. Existem espetáculos nos quais os cenários são mais naturalistas, mas sempre deixo um momento para o próprio cenário falar, ou seja, o cenário faz parte de um mundo imaginário do público e do elenco. Isso faz com que a cena nos surpreenda, e algo sempre inusitado pode acontecer. Deve acontecer. Como a entrada de um edredom que fala e faz a personagem Momo adormecer, ou uma porta pivotante que gira com mais rapidez, no *Peter Pan e Wendy*, que possibilita a troca muito rápida de figurinos.

Quando o cenário não é um elemento transformável, ele deve ser exuberante, para encher os olhos do espectador, por sua beleza e capacidade de permitir transformações. Um cenário precisa permitir transformações.

Figurino

Quanto à escolha do figurino, somente depois do segundo rascunho peço o desenho e a definição dele, pois essa definição tende a esperar, até sabermos quais serão as trocas das personagens que contam a história e quantas trocas irão acontecer. Esperar para realmente ver o que acontece na cena para poder desenhar os figurinos é uma questão econômica. Deixo o artista responsável assistir ao primeiro rascunho e começar a pesquisar. Chamo para ver o segundo rascunho e, aí sim, tenho uma ideia mais firme sobre o que precisamos dos figurinos, e dos objetos de cena. Sempre deixando a/o criador/a com muita liberdade. Deixo as ideias fluírem, até porque elas mudam muito.

Aí, vem o segundo momento importante da criação dos figurinos, a interferência no processo de criação. O figurinista começa a experimentar algumas ideias com as personagens, trazendo uma capa, uma peruca, um chapéu, uma jaqueta engraçada. Esses elementos interferem no trabalho dos atores. Em geral, dão corpo a algo que o próprio elenco estava procurando, ajuda o elenco a traduzir no corpo e em forma de imagem características da personagem. Para uma personagem cômica, por exemplo, isso é muito importante.

Quando chegam os figurinos é um dia de festa, de excitação, de alegria e medos. Atores ficam nervosos, acham que estão horríveis, e ao mesmo tempo acham que os figurinos são lindos, e começam a se preocupar com as trocas, com como vão resolver os problemas de entrada em cena com aquele figurino que demora tanto

para ser vestido... Tudo isso põe o elenco em estado de extrema atenção, e isso é muito útil. Mas, também, é um momento em que o elenco vai parar de pensar no texto ou nas marcas, para pensar no figurino. Às vezes, temos que aumentar uma cena para dar tempo ao ator que acabou de sair se trocar para a próxima cena.

Às vezes, a concepção de algumas trocas já tinha sido discutida e pensada pelo figurinista, que sabe da importância do ritmo e, quando temos trocas rápidas com o mesmo ator ou atriz, o/a desenhista já as considerou e tem uma proposta sobre como fazer isso.

Palavras finais (desta escrita...)

Para mim, criar é um estado que permite encontrar a parte mais saudável do ser humano, estar com um grupo de pessoas nesse estado é uma potência sem limites, nos alimenta de outras formas de vida que só quem experimenta sabe.

CIBELE FORJAZ

Muitas artistas, muitos artistas, e não apenas do teatro, trabalham de modo intenso, caótico, compulsivo... Dedicar-se, deslimitadamente, ao objeto para estar e colocar-se no mundo é algo fundamental e orgânico. Cibele Forjaz trabalha e atua de modo obsessivo. Ao convidá-la a participar desta espécie de manifesto, e depois de muitas e muitas conversas, Cibele enviou cinco imensos textos, alguns dos quais já estavam preparados antecipadamente... Processo difícil! O que selecionar?! O que deixar de lado!? O quê... Sim, tenho de invocar Clarice Lispector e determinado trecho de *A Quinta História*: “Áspero instante de escolha entre dois caminhos, estou certa, se dizem adeus...”

Texto 1: Testemunho de Cibele para Alexandre Mate²⁷⁸ (incompleto).

Alê, parti de um texto que escrevi em 2020 chamado *Por que Teatro?* e fui completando com lembranças em forma de relato pessoal, especialmente para você. Como me pediu atenção especial para *A Paixão segundo GH* fui bem detalhista sobre os inícios... Mas consegui escrever um testemunho em detalhes somente até entrar no Oficina. Na parte do Oficina eu incluí um texto que escrevi há muitos anos sobre a luz em *Ham-Let*.

A partir do começo da Cia. Livre (ou seja, os últimos 21 anos) não consegui fazer um relato específico..., não deu tempo. Então, incluí aqui um currículo escrito meu, um texto sobre a continuidade da Cia. Livre, com um pouquinho de descrição dos projetos de pesquisa que fizemos, mais o currículo do grupo completo e o *book* da Cia. Livre.

Segue o que consegui escrever entre mil projetos para tentarmos continuar...

Por que Teatro?

Desde que me entendo por gente queria fazer teatro...

Criança, queria “fazer teatro” como quem quer ser astronauta para pisar na Lua e, quem sabe, em vez de fincar lá uma bandeira brasileira, estadunidense ou da União Soviética, dançar para todo mundo ver da Terra, em noite de lua cheia. “Fazer teatro” era como ser viajante e dar a volta no Globo para conhecer toda a gente que há e que há de haver, todas tão diferentes umas das outras. O mundo é múltiplo e nós somos obrigados a escolher ser UM(A). Uma pessoa com identidade e

coerência que, ainda criança, precisa escolher o que quer ser quando crescer.

Uma de minhas primeiras lembranças de teatro: na escola, por volta dos 8, 9 anos... em uma aula de artes, resolvemos representar a história do filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, eu e meus amigos agachados e gritando, fazendo a cena dos macacos que encontram o Monolito e inventam a guerra. Nessa mesma época mataram o pai do meu amigo [alusão a Vladimir Herzog] e colega de classe, Ivo Herzog. 25 de outubro de 1975. Eu fiz 9 anos no dia seguinte.

Meu padrasto, Victor Knoll, foi fotógrafo do Teatro de Arena e lembro de um grande pôster da *Resistível Ascensão de Arturo Ui* na sala de casa e da *coleção Teatro Vivo* da Editora Abril crescendo na prateleira, por trás de um vidro. Nunca desejei tanto algo aparentemente inalcançável como atravessar o vidro, abrir os livros vermelhos e ler *Édipo Rei*, *Um Bonde Chamado Desejo*, *Hamlet*...

Um tempo depois eu e um grupo de amigos inventamos um “movimento” para as crianças votarem, assim que fosse possível votar... já que estávamos em plena “Dita Dura”. Então, resolvemos criar um grupo de teatro para lutar por nossos direitos: nos tranca-mos no quarto do Cacau para ler uma peça de teatro, ensaiar e (em nossos planos mirabolantes) apresentar para a escola inteira. Acho que foi a primeira peça de teatro que li na vida: *Ponto de Partida*, que Gianfrancesco Guarnieri escreveu sobre a morte/assassinato de Vladimir Herzog, seu amigo Vlado. Começa com um enforcado no centro da praça. Esquecer, Jamais.

No fim daquele ano, resolvi que ia “fazer teatro” por toda a minha vida... e muito seria contei para a mi-

²⁷⁸. Neste primeiro texto (assim como nos demais), tendo em vista os modos e singularidades da grande artista, tentei conservar ao máximo o material enviado.

nha professora de artes que eu queria ser profissional e fazer uma faculdade de teatro, a ECA.

Acho que queria “fazer teatro” para ser tudo o que eu quisesse ser. Queria atravessar mundos e diferentes formas de vida. Era um jeito de ser também historiadora, bailarina, antropóloga, educadora, cientista e *hippie*, mesmo que fora do tempo, e viver experiências de transcendência e de imanência, tomar um chá de cogumelos e uivar para a lua e ser o sonho do mandarim ou o próprio mandarim que sonha outros mundos possíveis. Enfim, era uma forma de construir uma vida plena de transformações. Viver muitas vidas em uma só vida. Há muitos teatros em um só Teatro.

Por que Teatro? Porque teatro é imaginação, brincadeira, jogo.

Com 15 anos, entrei no Ensino Médio e fui fazer uma oficina de teatro para adolescentes. Lá encontrei a professora Carlota Novaes (minha primeira diretora) e o método de improvisação de Joana Lopes e seu *Pega Teatro*. No primeiro dia de aula fizemos uma improvisação de duas horas seguidas em que um jovem com um capacete de chifres, chamado “Bode”, chega em uma festa de aniversário, coloca um pozinho mágico no bolo e leva todos para o céu e para o inferno, para encontrar os mortos. No mesmo dia Carlota nos convidou para ensaiar mais um dia por semana e, imediatamente, viramos um grupo de teatro chamado Sons Linguísticos Oficínicos chamando Unzumilindumilder... estreamos no Teatro Arthur Azevedo, no bairro da Mooca, no Festival de Teatro Amador da Fepama, em 1982.

Em 2022 faço 40 de teatro. Nesses 39 anos, nunca pensei o teatro como uma “carreira solo”, mas como uma atividade coletiva, em que fazemos de tudo: da atuação à dramaturgia, da produção à luz... o que for necessário para o teatro acontecer e se comunicar com o público. Dirigir foi uma consequência inevitável dessa visão do

tudo. Minha grande alegria sempre foi fazer parte de um grupo e me sentir em comunidade. Desde o começo até hoje sou uma mulher de teatro de grupo: Sons Linguísticos Oficínicos, Barca de Dionysos, Teatro Oficina Uzyna Uzona, Cia. Livre... 40 anos de teatro de grupo.

Em 1983, entrei para o curso de Qualificação Profissional com habilitação em atuação do Teatro-escola Macunaíma (na época em que a escola ainda pertencia a Silvio Zilber e as influências de Myrian Muniz, Flávio Império e do Teatro de Arena ainda eram muito fortes) e tive aulas de teoria inesquecíveis com Edécio Mostaço, Antônio Cadengue e Alexandre Mate. Fui dirigida em sala de aula por Celso Frateschi em *Terror e Miséria do Terceiro Reich* e acompanhei o processo de criação da formatura da turma de Carlota, onde estreei na equipe técnica do espetáculo *Loucura Nua*, sobre o livro *Menores no Brasil, Loucura Nua* de Cecília Prada, com direção de Celso Frateschi. Para a estreia me exigiram uma “galharufa”: pedi para Guarnieri, mas ele não tinha nenhuma para me dar, Fernanda Montenegro também não... na última hora, no dia da estreia, Celso me revelou o segredo da profissão e eu ganhei a minha antes do terceiro sinal: eu cuidava das projeções de *slides* por trás de telas de tecido branco, em palcos móveis que cercavam a plateia e, assim, em uma encenação tipicamente piscatoriana, aprendi a enrolar cabos e participei da minha primeira pesquisa de campo no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, impossível esquecer o que vi e ouvi por lá.

Em minha memória misturo o Ensino Médio, pela manhã; os ensaios do grupo à tarde; as aulas no curso profissionalizante à noite... com o movimento das Diretas Já!. Aquela multidão nas ruas... o país acordava de um grande pesadelo e exigia o fim da ditadura nas ruas, aos milhões. Mas a Câmara dos Deputados não escutou o clamor popular e o nosso primeiro presidente civil, depois de 24 anos de ditadura, foi escolhido em

eleição indireta, para morrer em um hospital militar antes de tomar posse. A conciliação nesse país nunca deu certo, depois da promessa de um presidente de centro, mas um homem honrado que lutou contra a ditadura como Tancredo Neves, fomos parar nas mãos de José Sarney, então presidente da Arena, partido político que representava o governo e seu regime civil-militar.

Na ressaca das Diretas Já!, o grupo Sons Linguísticos... se dispersou... Silvio Zilber vendeu o *Macunaíma* e eu fiz o vestibular no fim de 1984, entrei na USP e saí do curso profissionalizante um ano antes de me formar atriz, para estudar Direção Teatral no Departamento de Artes Cênicas da ECA.

No meu sonho de adolescente eu queria cruzar os tempos e seus modos de ver e viver, ser um colibri em busca do Deus dos pássaros, o Simorg, para aprender a renascer das cinzas a cada nova morte ou, então, ser uma atriz em um teatrinho à beira de um lago na Rússia, para acessar o mistério da existência de ser... desde leões, águias e perdizes, até a mais ínfima sanguessuga. Há muitos teatros em um só Teatro.

Por que Teatro? Porque teatro é Tradição e Ruptura.

A turma de 1985 entra na faculdade na maré da esperança e da desilusão do movimento pelas Diretas Já!... é composta por um grupo muito especial de alunos, por sua perseverança e que, de alguma forma, trabalha junto até hoje. Logo no início do primeiro ano da faculdade, um grupo de calouros, do qual eu fazia parte, foi convidado por Rodrigo Matheus (na época um jovem ator já com alguma experiência) a ensaiar uma peça do dramaturgo alemão Georg Büchner, com um grupo de amigos do último ano: começamos a ensaiar *Leonce e Lena*, primeiro na casa de William Pereira e Abílio Tavares, na Rua Simpatia e, depois, na Biblioteca Anne Frank, com direção de Abílio Tavares. Abílio acabara de fazer um seminário sobre o processo de criação de

Macunaíma, coordenado por Antunes Filho e Naum Alves de Souza, e naqueles ensaios, pela primeira vez, entramos em contato com os famosos *workshops*, em que atores, atrizes e toda a equipe de criação propõem versões para as cenas da peça, com grande liberdade de criação e recriação, antes de a direção chegar à sua concepção. Acho que não seguimos exatamente o método usado por Antunes e Naum na criação de *Macunaíma*, mas recriamos, da nossa forma, a partir do que ouvimos falar... Na minha opinião foi um dos embriões do processo colaborativo como prática, pelo menos para a minha geração, dentro da ECA, em São Paulo. Na equipe estavam, além de Abílio Tavares, William Pereira, Maria Paula Zurawski, Marco Lima e os calouros: Rodrigo Matheus, Vanderlei Bernardino, Emílio de Mello, Lúcia Romano, Antônio Araújo e eu. Eu chamei Lucci (Luciano Chirolli, que conhecia desde os tempos da escola *Macunaíma*). Por causa desse processo de criação, fui fazer um curso interdisciplinar de todos os departamentos de artes sobre Expressionismo e fiz como ouvinte o curso de Jacó Guinsburg de Estética Teatral II, sobre *Romantismo*. Jacó foi com certeza a minha grande influência intelectual durante os anos da graduação. Ensaíamos *Leonce e Lena* por três meses em 1985 e paramos. A tentativa de montar essa peça que Anatol Rosenfeld chama de “a comédia do Niilismo”, e através da qual buscamos falar da desilusão da nossa juventude ou de uma juventude desiludida, logo de saída, acompanhou a nossa formação no CAC por três anos. Foi o primeiro impulso do grupo A Barca de Dionysos e de muitos caminhos que seguimos a partir daí.

No segundo semestre fui chamada para fazer um teste para o CPT e entrei para o grupo de Antunes Filho, que naquele momento estava criando o *espetáculo A Hora e a Vez de Augusto Matraga* e ensaiando uma última versão de *Macunaíma*. Durante quatro ou cinco meses eu saía da USP ao meio-dia e ficava das 14h às

22h no CPT, que naquele momento ocupava uma quadra de esportes no segundo andar do Sesc Consolação. Até hoje lembro perfeitamente da engrenagem do espetáculo e uma das coxias mais organizadas e dinâmicas que já vi e vivi, a contrarregragem de *Macunaíma*, realizada por todos, era praticamente um espetáculo à parte. A minha passagem pelo CPT foi rápida e intensa, mas meu medo de Antunes Filho custou o meu desejo de ser atriz... Fui mandada embora do grupo principal um mês antes da reestreia de *Macunaíma* e até hoje não sei bem por que, mas na época achei que não tinha garra o bastante para estar em cena e me dispor a ser “desmontada” e me colocar totalmente à disposição da direção, sem couraças. Quanto à garra, minha vida no teatro provou que esta nunca me faltou. Porém, sempre fui uma artista crítica, que precisa ser, de alguma forma, coautora dos sentidos e objetivos da criação, parceira na concepção do trabalho. Nunca fui boa para seguir ordens, ainda mais às cegas. De qualquer maneira, foi uma prova de fogo que me marcou muito e, se me deixou muito insegura como atriz, também aumentou o meu desejo de dirigir e, principalmente, de uma forma mais colaborativa, na qual atrizes e atores não são um brinquedo nas mãos da direção. O tempo dos diretores-deuses todo poderosos estava no fim... mas experimentei o que significa a autoridade da direção baseada no medo e não gostei nada do que senti.

Em 1986 fui dar aulas na Oficina de Adolescentes do Teatro Escola Macunaíma, a convite de Ingrid Dormien Koudela, e virei professora; também atuei em *Vem Buscar-me que ainda Sou Teu*, de Soffredini, espetáculo de formatura de Gabriel Villela no curso de Direção. Ao mesmo tempo, William Pereira dirigiu o espetáculo *O Burguês Fidalgo* e criamos juntas o Grupo A Barca de Dionysos: Zé Ernesto, Fernanda Haucke, Antônio Araújo, Vanderlei Bernardino, João Federicci, Claudia Ayub, Lúcia Romano, Luciano Chirolli, Maria Pau-

la Zurawski, Carmo Murano, Marcos Moraes, Marco Lima, Jorge Nakao.

Logo depois, voltamos a ensaiar *Leonce e Lena*, sob a direção de William Pereira. Foram meses e meses de muito trabalho, tanto nos ensaios como para produzir um espetáculo que ocupou todo o galpão de exposições do Sesc Pompéia, com 3 torres de andaime e nove palcos, todos móveis. Corríamos pelo espaço com aqueles andaimes com rodas como se fôssemos atropelar o público, que, de pé, seguia a cena, livre pelo imenso galpão. A luz e a cenografia recriavam a relação espacial, cena a cena. A produção de um espetáculo profissional de grandes proporções foi realizada graças a nossa garra de amadores: rifas, permutas, livro de ouro... e muitas dívidas. Fiz a codireção, participei ativamente da produção e acabei fazendo a luz... A estreia: 28 de outubro de 1987 marcou a nossa entrada no teatro profissional. O espetáculo caiu nas graças de público e crítica e foi considerado, junto com o *Despertar da Primavera*, dirigido por Ulysses Cruz, um dos primeiros espetáculos de uma nova geração, que chegava com força nova aos palcos, trabalhando de uma forma mais coletiva. O espetáculo ganhou o Prêmio Mambembe de Melhor Espetáculo do ano e muitos prêmios de revelação. Apesar de conseguirmos pagar todas as nossas dívidas, não pudemos manter o espetáculo em cartaz, para além de sua temporada de estreia de dois meses, quase sempre com casa lotada. Eu ficava na bilheteria e operava a luz.

A luz de *Leonce e Lena* me rendeu um prêmio de revelação e uma carreira meteórica como iluminadora, o que me permitiu viver de teatro bem antes de me formar, ao mesmo tempo em que fiz minhas primeiras direções dentro da escola, sempre com meus parceiros d'A Barca de Dionysos: Lúcia, Lucciano, Vanderlei Bernardino... *O Homem com a Flor na Boca*, de Pirandello; *Noite*, de Harold Pinter, e *Fala Comigo Doce como a Chuva*, de Tennessee Williams. Com es-

ses espetáculos viajamos para festivais de teatro amador e estudantil.

Nos meus primeiros anos como iluminadora, fiz de tudo um pouco... espetáculos de grupos jovens, na escola e fora dela, todos os espetáculos d'A Barca... peças profissionais em São Paulo e no Rio de Janeiro e até óperas. Com certeza aprendi a dirigir, iluminando, graças à possibilidade de ver muitos diretores diferentes (de gerações e estilos bem distintos) trabalharem, dentro da sala de ensaio, da coxia e da mesa de luz. A minha maior influência, nesse sentido, veio de uma parceria de dois anos como iluminadora e estagiária de direção com Marcio Aurelio, em espetáculos como *Ópera Joyce*, de Alcides Nogueira; *Essa Valsa É Minha*, com Tônia Carrero (que me contou inúmeras histórias) e *Eras*, com três textos de Heiner Muller.

E foi também graças à luz que ganhei um dos grandes presentes da minha vida: a parceria com Marilena Ansaldi.

Pequeno Parênteses para contar a história d'A Paixão segundo GH com Marilena Ansaldi

Em agosto de 1989 Marcio Aurelio me chamou para mais uma parceria, iluminar Marilena Ansaldi, em um novo espetáculo: *A Paixão segundo GH*, de Clarice Lispector.

Todos nós havíamos visto Marilena em cena, em *Hamletmachine*... que era uma referência para a nossa geração. Cada vez que Marilena ia ao Departamento (o que lembro de ter acontecido umas duas vezes) nós saíamos correndo nervosos: "Marilena Ansaldi está aí..." e seguíamos de longe com os olhares escancarados de admiração, aquela mulher alta, esguia, que andava pelos corredores com uma energia de quem está sempre em cena.

Estar com Marcio Aurelio, Marilena Ansaldi e Abílio Tavares, juntos... era para mim uma grande hon-

ra. Começamos o trabalho e eu mergulhei de cabeça no universo de Clarice e seus comentadores. Porém, no fim da primeira semana de ensaios intensos, Marcio Aurelio não pôde continuar (não me lembro o porquê), o fato é que ficamos sem diretor e que Mari e Abílio me convidaram para dirigir o espetáculo.

Lembro bem da Mari olhar no fundo dos meus olhos com aquele olhar penetrante de escorpiana (escorpião com ascendente em escorpião) e dizer: "Gostei muito do seu olhar... quero que você assuma... confio em você". Respirei fundo e aceitei feliz o presente que a vida me deu. Dirigi Marilena com 22 para 23 anos de idade, ela completando 40 anos de cena (entre a dança clássica e o teatro-dança)... E ela se entregou completamente à GH, aos ensaios e ao meu olhar, jovem e inexperiente, mas extremamente cuidadoso e atento a tudo, principalmente aos detalhes, o que agradava imensamente à Mari. Nos demos muito bem.

Marilena teve a ideia do projeto, fez o roteiro, sabia exatamente o que ela queria do ponto de vista da concepção geral... no entanto era totalmente aberta e entregue para a parceria, escutava cada indicação, cada observação com cuidado e experimentava incessantemente... detalhista, profunda, incansável. Sempre tinha uma vez mais, de novo e de novo e de novo, sempre nova no espírito da flor.

A dedicação de Marilena era impressionante: duas horas antes da hora marcada para o começo do ensaio ela chega, passa pano na sala de ensaio no porão do Centro Cultural São Paulo e faz uma aula de clássico, sozinha. Na hora marcada ela já está aquecida e pronta para começar a trabalhar. Assim que descobri essa rotina, passei a chegar junto com ela e a preparar o ensaio junto com o aquecimento do seu corpo, inspirada pela presença dela. A criação do espetáculo foi intensa e concentrada. O espetáculo era o espelho desse processo: concentrado e essencial. Cada passo, cada gesto,

cada palavra... como se fosse única e derradeira, com a força vulcânica de Clarice e Marilena.

A primeira cena era um solo de luz e corpo, uma coreografia dentro de dois fachos de elipsoidal formando uma cruz, com o início do livro em *off*. Depois o caminho de GH até o quarto da empregada, Anadir... e lá por trás de um tecido preto, abre-se uma fenda e o público vê pintado em carvão sobre uma parede branca a mulher, o homem e o cachorro... a entrada no quarto é uma transformação do espaço, ela tira do chão um tecido, dança com ele, estica o espaço e revela um trapézio isósceles de linóleo preto brilhante, no centro um buraco no chão com uma grade e um vidro blindado por cima, o armário feito de luz (seis elipsoidais juntos, fazendo um único fecho muito intenso, de cima, a pino), no fim, uma bateria de lâmpada PAR de baixo, sob a grade. Cenário de Marcos Pedroso (sua estreia no teatro profissional, junto comigo estreando na direção “profissional”), iluminação minha. Lembro perfeitamente como se fosse hoje, a GH de Marilena, dentro do armário fecho de luz, diante da barata, descobrindo a dor e a paixão da existência. Dentro do armário, a transformação em barata era imobilidade e peso... até o corpo escorrer e com ele as formas de gente virarem barata aos olhos do espectador. Nada. Nada que é tudo. Deus está nos detalhes. Presença é o divino imanente no corpo. Marilena... Clarice...

Nossos maiores problemas foram de produção, o que deixava Marilena à flor da pele, dadas as imensas dificuldades de produção que ela sempre teve que enfrentar vida afora. Num certo momento ela paralisou por causa da produção, quis parar, como que entregue a uma fobia ou pânico da própria produção, dos pro-

blemas da produção, a falta de dinheiro para realizar nossas ideias. Abílio e eu assumimos os riscos e o trabalho de produção e todas as decisões que envolviam grana, para que ela pudesse retomar os ensaios e estreiar bem. Inesquecível o cuidado com que Abílio preparou um camarim no auditório do MAC, com uma estrela na porta. Na época não entendi o pânico de produção de Marilena ... mas hoje, 33 anos depois, compreendo profundamente o esgotamento que a produção pode causar nos nervos de alguém tão entregue e intensa como Mari. Como um trauma. Tudo por um fio, sempre, como se ela fosse morrer no instante seguinte e precisasse estar inteira a cada instante, sentindo o pulsar da vida. Cada respiração um último suspiro.

A estreia foi no auditório do MAC, como evento especial da 20ª Bienal de Arte de São Paulo. Marilena descreve essa experiência em sua biografia²⁷⁹.

Fui indicada aos prêmios Mambembe e Apetesp de revelação. Não ganhei. O que ganhei com aquela experiência é imensurável. Agradeço eternamente a Marilena por ter confiado tanto em mim. A radicalidade de suas escolhas ficou marcada no meu coração e me deu força na hora em que eu tive de fazer as minhas escolhas mais difíceis. Lembro de ela me aconselhar: “Nunca venda a sua arte e o seu poder de criação. A gente acaba se tornando aquilo que faz”.

Fim do parênteses

Me formei no fim daquele mesmo ano de 1989. As minhas parcerias fundamentais trago desde aquela época. A ética do teatro de grupo, em coletivo, também. Na faculdade veio também a paixão pela luz... pelo cinema, pela função editora da luz, pela articulação entre tempo

279. ANSALDI, Marilena. *Atos, Movimentos na Vida e no Palco*. São Paulo: Ed. Maltese, 1994.

e espaço, escrita da cena, trama de linguagens... dediquei-me à *tecné* do teatro. Virei iluminadora e diretora de teatro. Aprendi formas e formas de contar histórias. Roteiros, roteiros, roteiros. Ofício. Teatro é também ofício. Há muitos teatros em um só Teatro.

Por que Teatro? Porque teatro é um ofício que se aprende, língua e linguagem.

Logo depois de formada (e algumas luzes...) recebi o convite de Aimar Labaki para dirigir um projeto de Didactica da Encenação, na Oficina Cultural Oswald de Andrade.

Didactica da Encenação foi um projeto, de um projeto integrado de oficinas. Cada Oficina dedicou-se a uma área da criação teatral e, todas juntas, trabalhavam na elaboração e montagem de um espetáculo teatral. A ideia do projeto era fortalecer o aspecto coletivo da encenação teatral e transformá-lo em aprendizado. O tema era a cidade de São Paulo. Propus uma montagem de *Woyzeck*, de Georg Büchner, com o trabalho como tema central: São Paulo Cidade-Trabalho. Aimar aceitou. Além de coordenar as oficinas de interpretação e direção, convidei parte d'A Barca de Dionysos para integrar o projeto: Antônio Araújo (tradução e dramaturgismo); Marcos Pedroso (cenografia e figurinos); Guilherme Bonfanti (iluminação); Luciano Chirolli e Waghy (sonoplastia) e Lúcia Romano (preparação corporal). Naquele projeto trabalharam, além dos membros d'Barca, como coordenadores das oficinas, sessenta jovens artistas que fizeram uma audição, entre eles, Valdir Rivabem, Roberto Áudio e Matheus Nachtergaele. Trabalhamos intensamente de outubro de 1990 a março de 1991, quando estreamos *Woyzeck* no estacionamento do Cineclube Elétrico: o espetáculo era composto por uma estrutura de trabalho que movimentava sem parar mais de 500 *pallets*, que eram lavados, secados, lixados, carregados e iam transformando

o espaço cênico de modo a criar os locais específicos de cada cena. A engrenagem nunca parava e o público ficava no meio dessa estrutura de trabalho que engolia todos (atores e público), enlouquecendo Woyzeck, o primeiro operário (na verdade soldado raso, que faz bicos para viver), protagonista da história do teatro.

Apesar de seu caráter eminentemente didático, considero esse o último espetáculo d'Barca, seu Canto do Cisne. Depois disso a vida foi nos dispersando... abrindo novos caminhos, mas essas primeiras experiências em comum, os modos de fazer e criar processos em coletivo, os *workshops*, a colaboração... levamos conosco na nossa mala de couro curtido, mochilas e sacolas. William foi estudar ópera na Inglaterra; Abílio virou diretor do Tusp e funcionário da USP; Lucaci encontrou Maria Alice Vergueiro; Lúcia Romano, Vanderlei Bernardino, Guilherme Bonfanti, Marcos Pedroso reuniram-se com Antônio Araújo, que depois de cursar teoria estava se formando em direção e junto com Roberto Áudio, Matheus Nachtergaele, Sérgio Siviero, Miriam Rinaldi, Daniela Nefussi, Mariana Lima, participaram da criação do Teatro da Vertigem. Eu também segui meu caminho...

Poucos anos depois, em 1990, vi Zé Celso em cena, pela primeira vez. O diretor de *As Boas*, de Jean Genet, falava diretamente para a plateia, falava não, gritava, explicitando a "sociedade do espetáculo", rasgando a máscara da cordialidade para esfregar na cara do público a violência da desigualdade brasileira, alegorizada na representação de mundo das novelas da Rede Globo de televisão, consumidas logo após o jantar em todo o Brasil... um país multiétnico e multilinguístico, mas que só se reconhece através de uma representação neoliberal de uma corte escravocrata, que mora em coberturas de luxo no Rio de Janeiro. Raul Cortez era a Madame perfeita, um grande ator de teatro que representava milionários nas novelas da Globo.

Ali, naquela hora, levei um soco no estômago e entendi o poder transformador do teatro, de quebrar couraças, não apenas dos oficiais, mas também do público. A sua função de rasgar as máscaras de uma sociedade, virando o espelho para sua própria cara. O teatro torna visíveis as contradições de nosso próprio tempo, provoca a reflexão crítica e revela as cicatrizes profundas de uma civilização construída sobre as bases da violência de classe, gênero e raça. O teatro é um coquetel molotov para a Pólis. E como diz Hamlet para os atores: A peça é a “coisa” que vai explodir a consciência do Rei. Há muitos teatros, em um só teatro.

Por que Teatro? Porque Teatro é Política em ação

O resultado imediato daquele “soco no estômago”, daquele “baque”, foi uma guinada total e abrupta. Entrei em crise profunda com o teatro em que fora formada. Resolvi parar de dirigir por um tempo e fui fazer uma viagem longa... Quando voltei, entrei em casa e encontrei um recado de Zé Celso na secretária eletrônica: era um convite para fazer a luz de *Ham-Let*.

No dia seguinte, subi num ônibus para o Sesc São José dos Campos, para iluminar a primeira leitura pública do processo de criação de *Ham-Let*, versão brasileira da peça de Shakespeare. Os atores tinham começado a ensaiar dois dias antes. Eu caí de paraquedas num pequeno auditório e, sem saber do que se tratava, fiz uma contraluz bem forte e uma geral suave no palco, onde ficavam as 12 cadeiras preparadas para a leitura. Na primeira cena, quando Francisco e Bernardo avistam o Fantasma, Zé grita do meio da escuridão da plateia: “luz! luz aqui!”. Na hora, de improviso, acendi a luz do fundo da plateia e na contraluz surgiu o vulto

do Fantasma. Peguei um refletor plano-convexo, uma extensão e corri até a tomada mais próxima. Com o refletor quente nas mãos segui Zé Celso por toda a parte, iluminando a plateia sempre que ele se dirigia aos “vivos” ali presentes. Esse foi o começo de uma parceria de doze anos com Zé Celso, na qual iluminei o público de mil maneiras...

A primeira impressão dos ensaios: lembro perfeitamente que fiquei comovida de ver como Zé dirigia os atores e atrizes. Percebi, com surpresa, a força da herança de Stanislavski na maneira detalhista com que ele dirige cada fala, cada imagem, cada vírgula ou ponto final, até fazer surgir a ação da fala. Com o tempo, percebi também a forte herança de Brecht no modo de dirigir o espetáculo, inventando planos distintos que não dizem a mesma coisa, que se atritam e se confrontam, criando tensão e chamando atenção para as contradições, deixando perguntas no ar para serem respondidas depois, exigindo da plateia uma reflexão profunda e, se possível, uma tomada de posição diante do momento histórico presente, um tipo de teatro que sempre leva à ação. De Oswald de Andrade vem a sua práxis antropofágica! Zé construiu a sua própria formação e as experiências estéticas, éticas e políticas do Teatro Oficina de forma a atravessar muitas linguagens distintas, experimentando de tudo e misturando tudo depois à sua própria maneira. Um grande homem de teatro, como Zé é, traz sempre consigo ele mesmo e todos os seus mestres, vivos e mortos, de Kusnet a Stanislavski, de Brecht a Artaud, de Oswald de Andrade a Lina Bo Bardi, Madame Morineau, Henricão, Marcelo, Eurípides, Paschoal, Silvinha, Catherine, Nina, Camila, Sylvia, Cacilda²⁸⁰ ... Tradição e ruptura, as grandes for-

280. Ao considerar, sobretudo, o estilo do texto de Cibele Forjaz, acatei e decidi deixar do modo como a diretora apresenta os nomes dos/das artistas mencionados/as.

ças do teatro mundial, devoradas e digeridas, para formar a tragicomediaorgia, brasileira por excelência. “Só a antropofagia nos une!”

Então, achando que tinha descoberto finalmente o mistério e a razão de ser do teatro, entrei para o tyaso²⁸¹ do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Um grupo de teatro é em alguma medida, uma aldeia ou uma comunidade transitória.

O mito do teatro da minha infância e juventude encarnava então no companheiro de trabalho exigente e radical, no diretor incansável, que não separa o teatro da vida e também no Fantasma do Rei Hamlet, que pede ao seu filho que vingue o seu assassinato pelo irmão, o Rei Claudius. “Lembra de mim!...” diz o Fantasma ao se despedir de Hamlet, antes de o galo cantar a chegada da madrugada...

Nunca esqueço e nunca esquecerei. Ali eu encontrei um elo perdido, que eu queria e precisava resgatar. O teatro é um ofício que se aprende ao vivo e passa de mão em mão, de geração em geração, no cotidiano do próprio fazer teatral. Eu escolhi ficar e ser iluminadora, assistente de direção, eletricista, aprendiz de feitiço, faxineira, conselho fiscal da Associação Oficina Uzyna Uzona e tudo o mais que fosse necessário para o teatro acontecer.

Ensaíamos durante quase dois anos, período em que a máquina de *Ham-Let* forjou a nova Cia. de Teatro Comum Oficina Uzyna Uzona, até reabirmos o Teat(r)o Oficina, ainda em obras, no dia 23 de outubro de 1993. A primeira imagem da peça era o enterro do Rei Hamlet, com Zé entrando no teatro morto, carregado em cortejo, para ser enterrado no fosso do teatro. Ali morria o fantasma, o mito de um teatro do passado,

para renascer o diretor de *Hamlet*, *Mistérios Gozozos*, *Bacantes*, *Ella*, *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus*, *Cacilda!*, *Os Sertões* e tantos espetáculos que fizeram a cabeça de muitas e muitas gerações, para quem o Teatro Oficina é uma referência de presente e, também, da invenção de novos futuros possíveis.

No Teatro Oficina Uzyna Uzona fui assistente de direção e iluminadora em *Ham-Let*, de Shakespeare (1993/94), e *Mistérios Gozozos* de Oswald de Andrade (1995/96); iluminadora em *Bacantes*, de Eurípides (1996/97/2000/2016), *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud (1996/97/98); *Ela!*, de Jean Genet (1997), e *Cacilda!*, de Zé Celso (1998/99/2000). Em 2001/2002, participei da gravação em DVD do repertório dos anos 1990 do Teatro Oficina. Em *Os Sertões* (adaptação de Zé Celso para o romance homônimo de Euclides da Cunha), já fora da companhia, participei como artista-convidada, coordenando a oficina de iluminadores do projeto d'A Terra, criei a luz de *O Homem II* e *A Luta II* (2000/2006) e iluminei *Os Bandidos*, de Schiller (2007/08).

Foram muitas experiências radicais. Por exemplo, na montagem de *Bacantes*, um rito dionisiaco, tomamos Ayahuasca durante três meses para officiar os espetáculos e provamos da telepatia em cena, entre nós e com o público. No fim destes três meses eu estava grávida. Rompeu-se de vez a frágil membrana que ainda existia entre teatro e vida e a vida se impôs. Lá, em companhia, aprendi a relação intrínseca entre a dimensão política e a dimensão ritual do teatro. Há muitos teatros em um só Teatro.

281. A palavra utilizada no Oficina refere-se ao conjunto, ao *ensemble*. Segundo Cibele Forjaz foi Tyaso das *Bacantes* que originou tal forma de autodenominação na Companhia. Ainda com Cibele, às vezes, Zé Celso usa a expressão “cordão dourado”.

Por que Teatro? Porque Teatro é Rito. Rito da política e política do Rito.

Saí do Teatro Oficina para fundar a Cia. Livre, junto com outros artistas criadores da minha geração. Atravessamos muitos tipos de teatro, do Teatro de Arena à cena expandida. Em 2006, começamos a pesquisar o universo ameríndio fazendo livres recriações de mitos, cantos e narrativas de diferentes povos indígenas para a dramaturgia brasileira, assim como buscamos realizar uma tradução do conceito de perspectivismo ameríndio para a linguagem teatral, inventando, assim, por meio da interdisciplinaridade entre a antropologia social e as artes cênicas, um teatro épico brasileiro que se relaciona a outras matrizes culturais não ocidentais. A antropofagia torna-se ao mesmo tempo tema e procedimento de trabalho. Há muitos teatros em um só teatro.

Por que Teatro? Porque Teatro é o rito da presença, do “eterno retorno do Encontro”²⁸².

Em 2018, cansados de devorar teoria e antropólogos, resolvemos sair a campo para conhecer ao vivo um outro Brasil, que tem mais de 300 povos e 274 línguas. Empreendemos uma travessia pelo Rio Xingu, da foz às cabeceiras, com estudo etnográfico junto aos povos Araweté, Kayapó-Mebengokré, Kamayurá e Juruna/Yudjá. Descobrimos outros mundos e formas de vida e, em cada aldeia ou comunidade que conheci, busquei o teatro e não encontrei.

Pela primeira vez na vida (39 anos dedicados ao teatro) descobri que existem sociedades que não conhecem aquilo que chamamos de teatro e vivem muito bem. E naquele momento se me perguntassem “Por

que Teatro?” eu não saberia mais responder. Os mitos são verdade e as narrativas orais são ao mesmo tempo História e Ciência, ensinam como plantar e colher, pescar e caçar, cozinhar e comer. Quase tudo tem a sua história e essas histórias das origens de cada povo, língua, bicho ou planta ensinam a ética das relações sociais entre as várias culturas humanas e trans-humanas (já que tudo é ou já foi gente). Nada parecido com os conceitos de representação ou de ficção que conhecemos. Por outro lado, não existe ação ritual ou cotidiana que não tenha a sua forma convencionada, a sua maneira estética de ser. Se não há teatro, a teatralidade está entranhada na vida mesma, onde não há fronteira entre a existência e a arte, seja você uma onça, capivara ou a mais ínfima sanguessuga.

Agora, em plena pandemia (2021/2022), uma grave crise ética do país promove um genocídio dos povos indígenas e agrava o colapso ambiental do planeta que, por sua vez, coloca a própria existência da humanidade em xeque. Nesse momento histórico intolerável, a arte coletiva da presença é mais importante do que nunca, porque tem o poder de transformar e provar que tudo pode ser transformado. Assim, invoco aqui não mais o teatro, mas a teatralidade de nossas existências humanas e extra-humanas, para refletir que se existe alguma possibilidade de uma grande transformação no mundo, para longe do sistema capitalista que devora o planeta em uma velocidade absolutamente insustentável, está no *dever-ser outro*, não mais como representação, mas como transfiguração do próprio corpo, para *vir a ser* corpo coletivo.

Então, para sobreviver, temos de aprender com os povos que estão cantando e dançando para sus-

282. KRENAK, Ailton. O Eterno Retorno do Encontro. In: NOVAES, Adauto (org.). *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

tentar o céu. E pode ser que, diante da necessidade urgente de uma reviravolta na existência humana, o teatro se reinvente, com este ou outro nome qualquer, como a arte da presença para o cultivo coletivo da alegria, motivo principal da vida. E, como ensina o ativista e pensador indígena Ailton Krenak, enquanto pudermos contar mais uma história, estaremos adiantando o fim do mundo.

Texto 2: Sobre a continuidade do trabalho criativo da Cia. Livre

A Cia. Livre trabalha coletivamente desde 1999, desenvolvendo uma práxis teatral cujo cerne reside na criação de processos de estudo, pesquisa e criação abertos ao público, o que resulta na participação ativa dos espectadores durante as investigações e, consequentemente, nos espetáculos.

Outra característica fundamental de nossa prática teatral, desde o seu início, é a parceria com outros grupos de teatro na pesquisa e criação de espetáculos. Nosso primeiro projeto, o Estudo Público das Tragédias Cariocas, contou com a participação de quatro grupos convidados, em parceria com a Cia. Livre, para a realização de leituras encenadas, que por sua vez deram origem aos dois primeiros espetáculos da Cia. Livre (*Toda Nudez Será Castigada* e *Os 7 Gatinhos*) e à montagem de *Boca de Ouro*, do Teatro Oficina.

Em 2004, ano em que ocupamos o Teatro de Arena Eugênio Kusnet, a Cia. Livre amadureceu sua prática como *coletivo de teatro*, estabelecendo parcerias com uma pletera de grupos convidados e artistas de várias gerações. Foram quatro projetos realizados em cooperação: Arena Mostra Novos Dramaturgos, Arena Porto Aberto, Arena Conta Arena 50 Anos e Arena Conta Danton.

A partir das dificuldades enfrentadas em 2005, quando saímos do Teatro de Arena sem destino certo,

percebemos a importância de um espaço que congregasse os trabalhos de pesquisa e prática, aprofundando nosso ideário estético e buscando sua capilaridade com a cidade de São Paulo. Em 2006, a Cia. Livre muda-se para a sede da Rua Pirineus 107, na Barra Funda, onde iniciamos o projeto de estudo público Mitos de Morte e Renascimento [Povos Ameríndios]. A antropologia passa a ser nossa parceira e a antropofagia torna-se nosso tema principal e, ao mesmo tempo, *modus operandi*, resultando no espetáculo *Vem Vai – o Caminho dos Mortos* (2007/2009).

Em 2008, com o apoio do Programa Municipal de Fomento para a Cidade de São Paulo, transformamos a nossa sede em um espaço público: o Espaço Cultural Casa Livre. Em 2009, inauguramos a Casa Livre com o Estudo Público Teatro e Rito, que deu origem à peça *Raptada pelo Raio*, livre recriação sobre o mito *Kaná Kawã*, do povo Marubo.

Na Casa Livre, desde então, criamos uma prática de troca de procedimentos artísticos e parcerias na criação de espetáculos com outras companhias teatrais: *Bruta Flor* (2009, com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos); *Madame B* (2013, com a Cia. São Jorge de Variedades); *Ancestralidade no Corpo e Xapiri, Xapiripê – Lá onde a Gente Dançava sobre Espelhos* (2012, 2013 e 2014, com a Companhia Oito Nova Dança); e *O Idiota, Pais e Filhos* e *Na Selva das Cidades* (2010, 2012, 2014, com a mundana companhia).

Quando completamos dez anos de trabalho, idealizamos o Projeto Cia. Livre 10 Anos, em que retomamos o repertório da companhia e nossas parcerias históricas na Ocupação Cia. Livre 10 Anos (estudos de processo, exposição, leituras encenadas, palestras e mesas redondas), realizada no TUSP. Esse projeto teve por objetivo contextualizar a trajetória do coletivo em relação à nossa geração e ao movimento de teatro de grupo da cidade de São Paulo, inspirando

a edição do livro *Cia. Livre: Experimentos e Processos 2000/2011*.

Em 2011, foi a vez do Estudo Público África Brasil, sobre o processo histórico do tráfico negreiro (aberto ao público), que deu impulso aos dois anos seguintes, voltados para a construção dramatúrgica, montagem e temporada de *A Travessia da Calunga Grande*. No mesmo ano, *Raptada pelo Raio.2* realiza temporada na Casa Livre para estudantes da rede pública (em parceria com o Fundo para Desenvolvimento da Educação – FDE). De 2012 a 2014, a Cia. Livre participa das pesquisas Ancestralidade no Corpo, liderado pela Cia. Oito Nova Dança, que dá origem ao espetáculo de dança e teatro *Xapiri Xapiripê – Lá onde a Gente Dançava sobre Espelhos*.

No acúmulo dos anos, o conflito entre pesquisa criativa aprofundada e as demandas de produzir, gerenciar e administrar projetos cada vez maiores gerou uma crise. Essa situação chegou ao seu clímax durante os dois anos do Programa Petrobrás Cultural, quando enfrentamos a ideologia da produtividade dos mecanismos de financiamento e ficamos à mercê da burocratização que circunda as leis de incentivo. Lidando com cronogramas quase impossíveis de cumprir, demoramos três anos para realizar o projeto (2010/2011/2012) e ainda adquirimos dívidas para finalizá-lo. Assim, no início de 2013, nos vimos esvaziados diante da falta de tempo para uma indagação mais profunda sobre o próprio trabalho. Precisávamos correr o risco de parar e rever nossa forma de fazer teatro. Decidimos, então, reordenar posições, em termos artísticos, políticos e sociais.

Sob o peso de custos contínuos de manutenção da sede, consideramos fechar a Casa Livre. Mas lutamos por manter o espaço, enquanto realizamos, sem fomento, uma grande revisão dos nossos métodos de produção, em busca da “menor grandeza”. Ao mesmo tempo, iniciamos uma prática pedagógica, com o curso de iniciação ao teatro para a comunidade da vizinhan-

ça da Casa Livre – Aqui ao Lado, e o projeto piloto do Festival Pé Dentro, Pé Fora, abrindo a Casa para grupos em fase de profissionalização. Em setembro de 2014, a Cia. Livre teve sua importância artístico-cultural e inserção na cidade de São Paulo reconhecidas pelo Certificado de Patrimônio Cultural Imaterial da Cidade de São Paulo – Compresp, ao lado de outros 21 grupos teatrais atuantes na capital paulista.

A experiência da crise foi traduzida no tema central do projeto seguinte, Do Mato ao Asfalto – Invenções Cênicas da Cia. Livre sobre Subjetividades Móveis, Corpos em Transformação e a Cidade de São Paulo, contemplado pela 24ª edição do Fomento, cujo tema foi o deslocamento de posições e as mutações do corpo (individual e coletivo), envolvendo o contexto social e a cidade. No projeto, materializamos o desejo de estabelecer nosso território de ação a partir de um diálogo mais afetivo e efetivo com o entorno – a cidade de São Paulo e a Barra Funda (endereço da nossa sede) – e com outros coletivos, parceiros no percurso e luta.

Nasceram ali dois espetáculos de síntese do processo, *Cia. Livre Canta Kaná Kawã* (reconstrução do repertório da companhia) e *Maria que Virou Jonas, ou a Força da Imaginação*, ao lado de outras ações. As duas peças irmanaram-se no questionamento à antítese igualdade-versus-diferença, propondo um olhar mais atento para a mobilidade das identidades e o poder transgressor da imaginação e do desejo. *Cia. Livre Conta Kaná Kawã* foi apresentado na Casa Livre, enquanto *Maria que Virou Jonas* circulou pela cidade (apresentando-se no Sesc Belenzinho, no TUSP, nos Céus, no Itaú Cultural e na SP Escola) e pelo Brasil (nos festivais de Santos e Recife). A peça *Maria que Virou Jonas* circula em 2015 e 2016, com o apoio da 2ª Edição do Prêmio Zé Renato – Circulação, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, e inspira a publicação do livro *Caderno Livre Nóz – Maria que Virou Jonas, ou a*

Força da Imaginação (2015). Em 2016, o coletivo passa a ocupar novo endereço na Barra Funda, à Rua Condeheiro Brotero, 195, em São Paulo.

Ao final do projeto, inventamos novos procedimentos de trabalho; retomamos o treinamento específico dos atores, em parceria com a direção; questionamos modelos de criação dramatúrgica (que já não nos serviam mais) e criamos pontes entre nossos corpos (Cia. Livre e Casa Livre) e os vários corpos sociais, políticos e econômicos que constituímos, rompendo o isolamento.

Se vencemos o desafio de restabelecer o fogo criativo e ampliar nossa consciência crítica sobre o contexto da arte teatral e da sociedade brasileira, mudanças em muitos planos – que advém tanto da urgência do nosso momento histórico quanto da necessidade de aprofundamento contínuo da nossa pesquisa estética, ética e teatral – nos impelem a este novo projeto.

Depois de dez anos na Rua Pirineus 107, perdemos a sede histórica para a especulação imobiliária, que dita as regras da cidade e também as da Barra Funda. O encontro de um novo endereço e de novos companheiros de trabalho criativo e luta mostra-se premente, a fim de fortalecer as redes desenhadas nos últimos projetos. Para enfrentarmos os impasses políticos e sociais que, num quadro mais amplo, assolam nossa realidade atual, buscamos por respostas cênicas urgentes. Escutando nosso desejo de transformação, nos voltamos para o estudo da obra de Bertolt Brecht e dos procedimentos de trabalho formulados em torno do teatro épico-dialético.

Compreender a validade do conflito e da subversão, as razões e instrumentos de revolta que con-

tem ao teatro, ampliando os espaços de des-ordem e reinvenção de formas de luta e convivência é o motor de *Revoltare – Ensaios Sobre o Teatro Épico Dialético em Busca de Ilhas de Insurgências, Subversões e Outras Expressões da Liberdade*. Por isso, entendemos tal projeto como um processo de aprendizagem. Em 2017, o projeto foi selecionado na 29ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro e passou a ser operacionalizado. Voltado para o estudo da obra de Bertolt Brecht e dos procedimentos de trabalho formulados em torno do teatro épico-dialético, *Revoltare* constitui um processo de aprendizagem que resulta na leitura encenada de cinco textos do autor alemão (*Baal*, com a Cia. 28 Patas Furiosas; *Os Horácios e Os Curiácios*, com a Cia. Oito Nova Dança; *Um Homem É um Homem*, com a mundana companhia; *Santa Joana dos Matadouros*, com a Cia. São Jorge de Variedades e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, com a Companhia Antropofágica), além da estreia de um espetáculo inédito, *Revolta[r]*, *Memória de Ilhas e de Revoluções*, dirigido por Vinícius Torres Machado e escrito por Dióne Carlos, com a Cia. Livre.

Em 2018, Cíbele Forjaz (diretora artística da Cia. Livre) e Clarissa Morgenroth (cenógrafa e cinegrafista) fazem viagem de nove meses²⁸³, para estudo etnográfico junto aos povos Araweté (aldeia Juruãti), Kayapó-Mebengokré (aldeia Apeiti), Kamayurá (aldeia Ypavu) e Juruna/Yudjá (aldeias Miratu, Paquçamba, Furo Seco, Aribaru, Parureda e Tubatuba), em uma Travessia pelo Rio Xingu, subindo da foz às cabeceiras.

Contemplado com o Prêmio Cleyde Yáconis, o projeto da Cia. Livre *Os Um e os Outros* (livre adapta-

283. A viagem é parte do pós-doutorado de Cíbele Forjaz *A Morte e as Mortes do Rio Xingu*, junto ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

ção de *Os Horácios e Os Curiácios*, com foco na questão dos Povos Ameríndios e suas muitas lutas por sobrevivência Cultural no Brasil de hoje) iniciou-se em 2019 em parceria com a Cia. Oito Nova Dança, coletivo dirigido por Lu Favoreto. O estudo realizado pela Cia. Livre e/ou seus integrantes sobre o Teatro Épico de Brecht em 2017, particularmente as técnicas narrativas, une-se então à pesquisa dos conteúdos e formas das cosmologias ameríndias (realizada pela Cia. Livre desde 2006) e a um vasto material levantado em pesquisas de campo entre 2018 e 2020 com povos indígenas xinguanos e com os Guarani M'Bya que vivem na Grande São Paulo. Numa primeira etapa, a investigação da peça já citada foi apresentada no Museu do Ipiranga, numa ocupação que recebeu o título de *Morte e Dependência na Terra do Pau Brasil*. Em sua segunda fase, o projeto em destaque fez pré-estreias em junho de 2019 nas casas de reza das aldeias Tenondé Porã, Kalipety e Krukutú, da T.I. Tenondé Porã, do povo Guarani M'Bya, na região sul da Grande São Paulo. Os debates com o público Guarani e as conversas com as lideranças balizam a terceira fase de ensaios, a finalização dos vídeos-documento e testemunhos e a participação do coro Guarani M'Bya na última versão do espetáculo, que foi apresentado no Sesc Pompéia e no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP. A montagem, que permanece no repertório da Cia. Livre, articula a história escrita por Brecht com a luta dos povos ameríndios no Brasil contemporâneo, tem a participação de artistas colaboradores e a presença especial de convidados do povo Guarani M'Bya, moradores da Terra Indígena Tenondé-Porã, em Parelheiros, multiplicando os pontos de vista da encenação.

CLAUDIA SCHAPIRA

[tomando como mote a primeira sugestão sugerida à coordenação do processo de trocas inventivas que caracteriza a linguagem teatral, Claudia assim se manifestou:]

Texto 1

Comecei a dirigir timidamente em um espetáculo chamado *Nocaute, Episódios da Alma Cotidiana*, em parceria com Beatriz Sayad e Lú Grimaldi. Foi uma direção a seis mãos e eu estava em cena. Foi uma primeira experiência, mas que me trouxe a percepção desse olhar sobre o todo, do encadeamento dos signos, dos elementos cênicos para chegar coletivamente a um resultado comum. Mas foi a partir do desafio de estabelecer um diálogo cênico entre o teatro épico e a cultura *hip-hop* que a direção tomou um lugar central na minha trajetória e me raptou da cena. Minha trajetória como diretora começou praticamente junto com a formação do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e se fortaleceu no cruzamento entre texto e direção, a partir das obras nascidas da pesquisa encampadas pelo Núcleo. Nesse sentido, posso dizer que o surgimento do teatro *hip-hop* como linguagem e seus desdobramentos, somado à experiência como atriz e pesquisadora anterior a este coletivo, norteou o meu trabalho como diretora. A cada novo projeto um elemento se destacava como que pedindo para ser aprofundado, contornando e fundamentando a linguagem, engendrando uma metodologia passível de ser aplicada. Assim, os elementos foram se consolidando, com suas especificidades, com suas necessidades próprias, capazes de criar uma manifestação estética ímpar.

Cito aqui alguns dos princípios que norteiam as formas de abordagem cênica do material a ser elaborado a cada pesquisa:

- O exercício de depoimento pessoal e/ou de personagem, como uma célula matriz e inicial a cada criação.
- A construção do ator/atriz-MC, acoplando ao trabalho dos atores/atrizes às características do mestre de cerimônia que entoa o *rap* (ritmo e poesia dentro da cultura *hip-hop*), que lança mão da técnica de *spoken word* (palavra falada) com particularidades de ritmo, cadência, emissão e que prescinde de uma escrita essencialmente rimada.
- O conceito de autorrepresentação, que traz em seu cerne a ideia de um alinhamento entre ética e estética, o engajamento indissociável entre o que se é e o que se cria, imbricando pontos de vista e comprometimento.
- A ideia de *sample* (recorte musical utilizado pelos DJs para a construção/composição musical) expandida para os diversos elementos da cena, que a partir de seus próprios recortes criam em conjunto diferentes camadas simbólicas, que sobrepõem conteúdos, compondo assim uma narrativa heterogênea.
- O conceito de *gestus* e a dança de rua como recursos para compor a cartografia corporal. A ideia de corpo gerúndio²⁸⁴, atrelando o corpo em *performance* à contundência do presente, sendo e estando; o corpo como acontecimento, fora e dentro da cena.
- A presença em cena da figura do DJ (*disc-jockey*) como personagem, como parte da ence-

nação, como elemento constitutivo da dramaturgia escrita e da narrativa como um todo.

- A rua como fonte de inspiração e observação, como geografia com suas belezas de pedra e inoperâncias, como chão-pouso, como ágora de encontro, como lugar de debate entre o público e o privado, sobre alteridade, sobre democracia, sobre espaço comum.

São esses paradigmas que calçam a minha intervenção como diretora neste coletivo, e também fora dele, a maneira como elaboro o “meu diário de trabalho”, o meu “compêndio de encenadora”, que se consolida fortemente no cruzamento entre texto e cena.

Por fim, a minha ação como diretora se dá na convergência de todos os princípios compondo a proposição de uma dramaturgia cênica, ou seja, uma dramaturgia elaborada a partir da ação integrada de todos os elementos que se organizam para criar uma instância cênica: atores/atrizes-MCs, direção, texto, som, música, imagem, luz, figurino, cenário e qualquer outro elemento que for instado para a criação, sem subserviência de linguagens, tendo, todos, a mesma relevância na engrenagem narrativa.

Como diretora e dramaturga me fortaleço nesse entrelaçamento que imprime ao cotidiano de trabalho a necessidade da presença de todos os elementos da cena para uma criação simultânea. Pode parecer um pouco caótico e difícil (e é), mas, por outro lado, a apropriação coletiva do processo gera uma intimidade com a obra, promovendo uma amálgama muito forte, imbricada entre todas as partes, que concede ao discurso-resultado uma legitimidade inerente.

284. Luciana Gabanini. *Corpo Gerúndio – Escritos de uma Atriz-MC em uma Poética do Prejuízo* (2018).

Hoje quando começo um novo projeto, para além do ineditismo que vem com toda criação que se propõe a aprofundar uma pesquisa continuada, estou sempre burilando e trabalhando a partir desses elementos/conceitos, que a cada projeto se re-inventam e se ressignificam, à luz do presente, no tempo que me toca viver.

Penso na encenação como num lance de dados, como num quebra-cabeças, como um enigma a ser decifrado. Parto em direção a um novo espetáculo como quem se aventura alto-mar, a atravessar desconhecidos. Sei da água, sei do vento, sei do imponderável, sei das tempestades, sei da combinação dos temperamentos dos tripulantes, mas principalmente sei da necessidade de resiliência, de paciência para que o projeto crie sua própria cara e surja devagar em meio aos escombros do que veio antes, se deixando vislumbrar. Nesse ponto, posso dizer que, embora estejamos passando pela maior crise da representação do teatro branco, cis, patriarcal, ocidental, heteronormativo, machista, homofóbico e transfóbico etc., etc. a repetição, o ensaio, aquilo que é burilado dia após dia, é na minha opinião uma das formas mais alquímicas de transformar a pedra bruta, intuito inicial, em ouro. A combinação dos mesmos elementos de diferentes maneiras e a serviço de outras histórias cria novas formas de narrar e me exige, aí sim, como diretora, uma prontidão constante para enxergar entre a metodologia e as novas formas de expressão estética que surgem nos ensaios uma combinação perfeita de troca e complementação, na construção do teatro que é velho e é menino, que é tradição e ruptura na sua aceção de permanência.

Organizar os materiais é, também, e mais precisamente, dar conta das vontades individuais conver-

gindo para a vontade coletiva; dar conta das particularidades para fortalecer o objeto comum: uma obra capaz de ser empunhada e defendida por todes como própria, com cada um se sentindo autor e cocriador, um Mc, diante de uma plateia, com a legitimidade de afirmar sobre o espetáculo: “Se eu tô com microfone é tudo no meu nome!”²⁸⁵.

Texto 2

[quanto à invenção de uma linguagem para contar/fabular sua própria história como diretora teatral a alguém especial, Claudia assim fabulou:]

Papiros amarrados nas asas de algum pássaro

Para não dizer que não falei das flores... e dos espinhos... envio estes escritos nas asas de um pássaro sobre o tempo que me tocou viver. O que fiz, o que fui, o que gerei no tempo que me foi dado sobre a terra. Eu que comecei como atriz, poeta da cena, contadora de narrativas que se entrecruzam para falar sobre a vida, seus mistérios e incongruências. Sobre um dos projetos humanos que sobrepuja ainda todos os outres, espalhando morte, miséria e tristeza neste planeta onde a natureza farta nos concedeu tudo para que todes pudessemos bem viver e criar... falei... envio estes escritos de vento, olhar mirando o futuro, quando este pássaro puder bem pousar e falar de antes de antes de antes e dos que lá estiveram e tiveram a coragem de criar. De atriz me tornei diretora teatral, uma tarefa tão artesanal quanto tecnológica, tão antiga quanto inédita na sua capacidade inerente e inesgotável de dar forma à reflexão, à denúncia, a questionamentos, a

285. Trata-se de fala de um rapper brasileiro de Heliópolis (SP), chamado Rappin Hood.

invenções, a sonhos, a insurgências, a belezas capazes de transformar esta terra em trevas. Sim, estamos em guerra. Sabemos quem são os agentes, o que querem e empunhamos nossas narrativas como armas letais. Escrevo nas asas do pássaro, para que fiquem tatuadas minhas impressões sobre este tempo em que nada é o que parece e o que parece arde no fogo forjado por incautos deglutidores, ladrões de infinito. Lanço meu pássaro-coração, minha derradeira peça, estes escritos, antes dos bons tempos vindouros (assim espero) desde os escombros destes tempos de peste em direção ao devir. Junto com ele todas as palavras que ainda irei escrever, todas as imagens que um dia ainda costurarei, mais tecelã do que propriamente diretora, em algum teatro, terreno baldio capaz de acolher todas as derivas que o futuro suportar convergir. Assim findo, apenas por enquanto, parada estratégica imposta por estes tempos doentes, mas valentes, que despertam narrativas, ainda que submersas, sobre o mundo que deveria, mas ainda não...

Mais tempo de criação sussurra o pássaro enquanto voa, levando embora estas palavras unguento em tempos de maldormir. Espero que outros pássaros invadam meu quintal hoje, revelando segredos de amanhã...

Preâmbulo

Durante toda a infância em Buenos Aires, Argentina, estudei em uma pequena escola de bairro completamente matricial. A diretora era a bisã matriarca de uma família de professoras apaixonadas pela educação que dedicavam sua vida ao ensino. Nessa pequena, mas imensa, *escolaútero*, a arte tinha um papel fundamental. Lembro-me até hoje da montagem do palco de madeira formado por partes articuláveis que ajudávamos a empilhar a cada data festiva. O teatro fez parte da minha infância e desde lá soube que trilharia em seus braços minha trajetória.

Prólogo

Quando vim para o Brasil saindo das garras de um ditadura atroz na Argentina e acolhida pela “aparentemente” menos atroz, mas não menos cruel, ditadura brasileira, o teatro foi meu refúgio, meu alento e minha conexão ainda com meu país de origem. Tinha 15 anos. Meus pais aceitaram que estudasse teatro desde que fosse com um conterrâneo. Talvez no intuito único de que eu mantivesse algum vínculo ainda com a Argentina, já que me adaptei muito bem a esta terra desde o instante em que cheguei. Drama-visão se chamava a escola dirigida por Daniel Cherniavsky, diretor portenho que por motivos políticos veio para cá. Se deu aí o meu primeiro contato com um teatro de cunho político que privilegiava um discurso comprometido com seu tempo. Tive ainda a sorte de encontrar professores jovens e apaixonados, recém-saídos da Escola de Arte Dramática (EAD), com muita vontade de criar e também comprometidos com seu tempo histórico. Comecei assim! E sei que isso foi estruturante para o meu desenvolvimento estético, político e artístico como um todo.

Primeiro movimento

Saí da Escola de Arte Dramática para o acolhimento de um grupo. Viajei durante um ano com a Cia. São Paulo Brasil integrada por Leopoldo Pacheco, Cida Almeida, Guilherme Leme, Atílio César, Sofia Papo, Bel Gomes, Emilio de Mello (eu e o Emilio fomos chamados para aquela viagem) e Augusto Francisco, que escrevia os textos e dirigia a companhia. Em um tempo em que o teatro de grupo estava em desuso e a ideia de carreira solo era cultivada e incentivada, foi um privilégio e uma sorte ter recebido esse convite e poder passar o meu primeiro ano de “atriz formada” fazendo teatro, trocando experiências com pessoas de outros lugares, viajando e podendo estudar. Quando voltei dessa temporada o contexto no Brasil era um pouco mais complexo e,

por questões pessoais que envolviam, além de pontos de vista, a luta pela sobrevivência, depois de um último espetáculo o coletivo se dispersou, sem se desfazer. Foi quando me embrenhei em diversos outros projetos e universos cênicos. Passei pelo Teatro Oficina, trabalhei com Cibeles Forjaz, Daniela Thomas e Beth Coelho. Foi durante esses trânsitos que conheci Lú Grimaldi e com quem construí, durante cinco anos, uma dupla/grupo que gerou muita pesquisa e dois espetáculos que são importantíssimos na minha trajetória: *VioletaVita* (que reuniu Renata Melo, Beth Lopes, Cibeles Forjaz, Luiz Cabral, Daniela Thomas) e *Nocautê – Episódios da Alma Cotidiana* (Beatriz Sayad criando uma trinca forte nesse projeto ao lado de Laura Finocchiaro e Cibeles Forjaz). Ali, aconteceram os meus primeiros passos como dramaturga e diretora. Ali, o meu interesse pela criação coletiva se aguçou. Motes que norteariam a minha continuidade como artista da cena.

Segundo movimento

Entre a minha parceria com a Lú Grimaldi e o surgimento do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos houve um período em que percorri caminhos mais individuais. Trabalhei com José Possi Neto na montagem de *Salomé*, protagonizada por Cristiane Torloni ao lado de Luís Melo, Caco Ciocler, Tuca Andrada e Luiz Miranda; dirigi e roteirizei o espetáculo *Nijinsky – Divino Bufão* com Rosella Terranova; fiz assistência de direção para Gabriel Villela em uma das suas montagens de *Vida É Sonho*. Foi nesses entremeios que percebi o quanto eu gostava de trabalhar no coletivo, o quanto era mais potente poder persistir num trabalho continuado, aprofundando a criatividade que viesse ao encontro, da fricção entre diferentes pontos de vista, do desdobramento de um tema, de um treinamento, enfim, a percepção da minha identificação com esse tipo de trabalho de pesquisa, em que a construção precisa

de um mergulho vertical e radical sob o escopo do tempo expandido.

Terceiro movimento

O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos surge de um vislumbre, da vontade de experimentar a potência de uma cultura (a cultura *hip-hop*) no encontro com a cena teatral. Assim, o espetáculo *Bartolomeu - que Será que Nele Deu?* é um ponto fundante na construção deste coletivo que está comemorando seus vinte anos de existência e de trabalho ininterrupto. Importante lembrar que o Núcleo surge um pouco antes da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, e, portanto, a sua pesquisa, uma boa parte dela, foi realizada mediante essa lei, e isso fez toda a diferença na construção de uma linguagem, o Teatro Hip Hop, que prescindia de tempo e de experimentação; tempo para o erro, tempo para dilatar a cena em busca de respostas lançadas a ela. Nesse esteio de uma pesquisa longa e continuada posso citar o *Acordei que Sonhava* (nosso segundo espetáculo e a partir do qual a linguagem *hip-hop* começa a ser enunciada), que aconteceu concomitantemente ao nosso primeiro fomento “Urgência nas Ruas”. Também o espetáculo *Frátria Amada Brasil – Pequeno Compêndio de Lendas Urbanas*, o projeto “5 X 4 – particularidades coletivas” e *Orfeu Mestiço – uma Hip-Hópera Brasileira*. Todos os passos da linguagem que convergiram quando em *Antígona Recortada – Cantos que Contam sobre Pousospássaros* realizamos o espetáculo mais minimalista e por outro lado mais elucidativo e condensador dos elementos que consideramos matrizes da linguagem Teatro Hip Hop. Depois deste espetáculo, e de algumas experimentações que foram encabeçadas por alguns dos integrantes do Núcleo (*BadeRna/Luaa Gabanini, Memórias Impressas e Efeito Cassandra* /Claudia Schapira e Luaa Gabanini que flertam diretamente com a *performance*) sentimos necessidade de colocar a lingua-

gem em contracena com outras estéticas, com outros artistas que chegassem com seu repertório, com suas linguagens próprias, e experimentar como se daria esse diálogo salvaguardado e ancorado por uma estrutura edificada sobre os parâmetros do Teatro Hip Hop. Foi o que aconteceu em *Terror e Miséria no Terceiro Milênio – Improvisando Utopias*, espetáculo ácido e nevrálgico, no qual, à luz da dramaturgia brechtiana, pudemos deflagrar e evidenciar as contradições e inoperâncias da nossa sociedade ainda marcada pelo racismo, pelo machismo, pela luta de classes apoiada agora ainda mais pela presença de uma liderança neofascista, retrógrada e genocida. Em meio à reflexão provocada por este espetáculo: Pandemia!

Tudo para. Tudo se suspende. O teatro recolhe. Decanta e procura novas narrativas para tempos vindouros sem deixar de fincar seu bastão no tempo presente, realizando atividades, experimentando braços da cena de modo *on-line* como toda boa obra filha de seu tempo em épocas de urgência. Em meio a isso, vinte anos de coletivo. O fomento nos contempla e cá estamos refazendo os passos em uma cartografia comentada e nos encaminhando para um novo espetáculo, onde mais uma vez a dramaturgia brechtiana norteia os caminhos da pesquisa.

Texto 3

[ao imaginar uma narrativa livre de si e de suas criações, Claudia compôs:]

Versada em artes da cena
Pela tal escola dos sonhos
por fim formada
cacofonias da língua aparte
Eis que caí no mundo
Sem lenço e sem documento

Atriz e errante
Arte no bolso isso sim
Como bandeira e unguento
Com uma baita vontade de mudar o mundo
Será?
Será que me lembro do início do início
Lá dos confins do começo
Quando era ardência e gana
Um pouco de arrogância também
a troco de nada
Quando via em cada cena criada
a potência de um poema
Ou olhava (8 ou oitenta)
com certo desdém
(inerente à insipiência da vida)
para o que veio antes
na ânsia do novo
do que nem foi inventado
insuflada pela irreverência do inusitado
Enfim... será?
Que quando se é cru
e se está no começo da caminhada
Tudo parece fácil
Toda distância
nada
E o tempo infinito
capaz de abrigar
todos os sonhos do mundo?
Será?
Mas passado algum tempo
mais parruda em idade
e já tendo percorrido alguns trechos de estrada
Se deixa cair por terra um tanto de vida sonhada
Também de arrogância
de ingenuidade
Um tanto de inconsistência
Por ter já viajado trechos

Criado e sofrido agruras
 Pelas esquivas escusas da rota traçada
 mas ainda conservando
 (desde então e sempre)
 O desejo iminente
 A vontade latente
 que forjou parcerias
 gentes e mais gentes com quem criar
 Encontros ardentes
 Espetáculos rompanes
 de cortar os pulsos
 para quem assiste
 e também para quem da cena se veste
 E de tanta vontade de unir cena e rua
 (que esqueci de contar que tinha uma paixão insis-
 tente pela cidade insana desde a mais tenra idade)
 Que de atriz comecei também a ser regente
 algo assim como dar as coordenadas
 enquanto também rascunhava pensamentos
 observações da alma
 palavras rimadas e eloquentes
 Como um bom blues
 Um bom rap
 Que na cadência da fala
 canta enquanto narra história de muita gente
 Palavra dita palavra narrada
 Oralidade sacramentada
 Falei!
 Que percebi que se bem estava começando
 já tinha uns bons quilômetros de área rodada
 Esbarrara alguns mestres
 Adentrara Teatros Terreiros
 E isso forjara
 algum material tutano
 estimulando inventividades
 perguntas a serem respondidas
 nas ruas das cenas

nos cantos de alguma arquibancada
 ou nos sonhos de uma noite mal-dormida
 Entre um ensaio e uma aula a ser preparada
 Escrevo porque dirijo ou talvez dirija para poder dar
 corpo às minhas palavras?
 Seja como for, eu não seria nada sem as parcerias
 que me lapidaram
 Eu bruta pedra
 Burilada a cada pergunta lançada
 Por cada texto estudado que me deixou perplexa
 e me deu a certeza de não saber quase nada
 De lá pra cá tanto aconteceu
 Tanto se contornou
 Tanto se revelou e deu flor
 Explodiu linguagem
 essa língua que age
 nesse meu
 griot retoriqier mestre de cerimônias
 Apresentador narrador
 chamado coração!
 Sou o que fiz que sou
 Com tudo que recebi de tantos e de tudo
 Um vaso onde acumulei experiências
 Onde reciclo ausências
 e ainda alquimizo vontades
 para poder criar no afã de respondê-las
 no tempo que me tocou viver!
 Falei!

CRISTIANE PAOLI QUITO

começo pelo corpo. corpo é corpo, é voz, é pensamen-
to, é espaço, é natureza.

todos esses aspectos devem ser trabalhados, trei-
 nados, preparados para se moldarem às necessidades
 das linguagens cênicas a serem desenvolvidas para
 executar um conceito, uma peça, um livro, um espaço

vazio, um brincar. o prazer e a liberdade de brincar são essenciais, mesmo no trágico ou no drama.

adoro as interseções de linguagens: a dança, o teatro, o palhaço, o circo, o teatro de bonecos, a *performance*, gosto de vagar pela diversidade estética das artes cênicas.

acredito que isso se vê em minha poética.

parto sempre de perguntas que em geral giram em torno da interpretação e, ou como usar uma linguagem cênica para dar suporte a outra.

vou criando parcerias entre linguagens, com intérpretes e criadores dos elementos da cena, parcerias longas e em geral afetuosas, mas sem apegos.

os caminhos são sempre abertos. cheios de idas e vindas, de alguns encontros e desvios de caminhos.

amo o movimento, assim como as palavras, um alimenta o outro e se dilatam no espaço em comunicação.

prezo a comunicação. nem sempre a conquista-mos, mas o desafio de atingi-la é fascinante.

gosto de estudar os clássicos, reverenciá-los, aprender com eles e fazer ao meu modo, trazendo minha percepção a partir da aprendizagem e convívio com aquela obra clássica com liberdade de subverter, mas com muito respeito.

o novo, a pesquisa, a inovação me atraem. as tradições existem.

sou professora e criadora.

salas de aulas, salas de ensaios, estudos e processos são momentos ideais, me sinto privilegiada criando e vendo o outro criar, elaborando e amadurecendo recursos do expressar.

nessa trilha do fazer cênico a presença do outro é muito forte seja na criação ou na recepção, não se é só.

por isso minha tendência a conviver em grupos, em companhias, em cooperação, mesmo tendo eu a predisposição ou a habilidade em liderar; mas também sei servir a criações alheias e faço com gosto.

óbvio que ao me lançar em criação me descabelo, tenho acessos de insegurança, medos, mesmo em sala de aula (onde me sinto muito à vontade).

no entanto me envolvo na delícia e no prazer de inventar, de ensinar, de jogar, de arriscar no criar e no trocar, de forma tão entregue no desafio, que sinto alegria e assim eu brinco²⁸⁶.

DOSSIÊ EDNALDO FREIRE

1949, em Buíque, agreste pernambucano, nasce Ednaldo Freire, filho de sertanejos das lidas da roça.

(corte)

1954 – Um pau de arara, 4 irmãos, pai e mãe, retirada para o Sul maravilha, interior de São Paulo, Borandá! Motivo: sobrevivência.

(corte)

1962 – Doze anos: ingresso no Seminário Diocesano S. Bernardo, sob orientação de D. Jorge Marcos de Oliveira (ligado à teologia da libertação). Inicialmente o processo se inicia em Paranapiacaba depois São Bernardo do Campo.

(corte)

286. O texto foi enviado pela significativa criadora, do modo como aparece. Apenas, pulei para a linha de baixo após os pontos. Entretanto, não houve nenhum reparo ou intervenção. Ao me avisar que havia enviado o texto, Quito (apelido carinhoso, incorporado ao nome) escreve: "Escrevi. Veja o que acha. É curto eu sei. Fiz, forma quase sussurro, segredo... sei lá".

1966 – Primeiro contato com o teatro: Para contribuir nas discussões das encíclicas progressistas papais *Mater et Magistra* (João XXIII) e *Populorum Progressio* (Paulo VI), os padres promovem excursões dos seminaristas ao Teatro de Arena de São Paulo. Encanta-se por aquilo que vê: *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes* e demais montagens como *Arturo Ui*, *Testemunho de Cangaceiro* etc.

1967 – Ajuda a fundar o grupo estudantil amador do Grêmio do Colégio João Ramalho, conhece Calixto do Inhamuns, Mário Sergio Camargo, Luís Alberto de Abreu e Roberto Barbosa.

(corte)

1968 – Deixa o Seminário, funda o Teatro Felício Laurito (TEFEL), em Ribeirão Pires.

(corte)

1969 – Funda com demais amigos entre os quais Luís Alberto de Abreu, o Centro Cultural Guimarães Rosa e o Grupo Doces & Salgados (alusão irônica ao nome das colunas Censuradas no *Jornal da Tarde* e n' *O Estado de S. Paulo*). Primeiros contatos com as teorias de Bertolt Brecht e Enrique Buenaventura. Participa como ator e cenógrafo. É dirigido por Roberto Vignati, Sergio Rosseti e Edécio Mostaço. Paralelamente, participa dos grupos de trabalhos da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES). Experimentam o método de criação coletiva de Enrique Buenaventura

(corte)

1972 – Casa-se com a atriz Jussara Freire. Viagem clandestina a Santiago do Chile: contato com o teatro de reconstrução nacional do Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR), ainda no governo de Salvador Allende.

(corte)

1975 – Funda o Grupo de Teatro Amador de Mauá (Grutema). Início mais sistematizado das primeiras pesquisas da estética com as formas populares brasileiras. Fim da fase amadora.

(corte)

1976 – Ingressa no teatro profissional. Com o dramaturgo Carlos Alberto Soffredini e demais atores e atrizes, funda o Teatro Mambembe, de São Paulo. No Mambembe aprofunda a pesquisa das formas populares de representação referendadas na cultura popular: circo-teatro, revista e o teatro pré-stanislavskiano.

(corte)

1981 – Leciona teatro no Teatro-escola Macunaíma, a convite de Silvio Zilber. Obtém o Prêmio Governador do Estado como Diretor Revelação pela peça *Cala a Boca Já Morreu* de Luís Alberto de Abreu.

(corte)

1982 – Orienta e funda o Grupo de Teatro Amador da Siemens (embrião da Fraternal Companhia de Artes e Malas Artes).

(corte)

1992 – Participa e colabora na elaboração e desenvolvimento do Projeto Ademar Guerra da Secretaria Estadual de Cultura do Estado de São Paulo.

(corte)

1993 – Início da parceria com Luís Alberto de Abreu no projeto Comédia Popular Brasileira. Surge, oficialmente, a Fraternal Companhia de Arte e Malas Artes.

(corte)

2001 – A Fraternal Companhia de Arte e Malas Artes é contemplada com o Projeto Cidadania em Cena, da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, e

ocupa o Teatro Paulo Eiró por três anos. Durante esse período de parceria com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, aprofunda pesquisas e experimentos em busca de uma comédia épica.

(corte)

2006 – A Fraternal completa a maioria e vai para a rua e nasce a Carreta Palco: um palco itinerante puxado por um caminhão que singra cidades e parques de São Paulo, promovendo cidadania cultural e acessibilidade popular.

(corte)

2019 – Inicia a experimentação de uma metodologia denominada “O fato e o ato”, na qual um fato de relevância social é transformado em um ato teatral épico.

2020 – (corte imprevisível) **P a n d e m i a !!!**

“E aqui estamos nós, humanos, sozinhos, poeira estéril na imensidão do cosmos. Agora mais do que nunca, sei que somos apenas isso!” (Trecho de *O Auto da Paixão e da Alegria*, de Luís Alberto de Abreu, obra montada pela Fraternal)

2021 – ...Vida que segue teimosa e sem vacina...²⁸⁷.

FERNANDO KINAS. O Teatro documentário e a representação do mundo. Notas a partir d’Os Grandes Vulcões.

[...] E vocês perguntarão:
por que os poemas dele
não falam de sonhos e de folhas
e dos grandes vulcões de sua terra natal?

Venham e vejam o sangue pelas ruas.

Pablo Neruda (*Absorto*).

Que tempo é este, em que

Falar em árvores é quase um crime,

Pois implica em silenciar sobre tantos horrores.

Bertolt Brecht (*Aos que Vierem Depois de Nós*).

Introdução

O relato de uma trajetória singular pode ter interesse coletivo, especialmente quando determinado percurso biográfico condensa experiências e, portanto, ganha algum valor de exemplaridade. Mas nesta operação há o risco do individualismo estéril. Para contornar o problema, proponho apresentar um pequeno estudo de caso que ilumina aspectos do teatro documentário que estamos exercitando coletivamente, desde o final dos anos 1990, com a Kiwi Companhia de Teatro (que eu ajudei a criar e dirigi durante duas décadas), e que agora, a propósito, chama-se Coletivo Comum.

Em 2021, em plena pandemia da covid-19, estreamos de forma *on-line* um experimento em videoteatro chamado *Os Grandes Vulcões*. O projeto foi tomando forma a partir de 2018, com pesquisas e debates preliminares, a tradução do texto que serviu de inspiração para o trabalho, *Arte, Verdade e Política*, escrito pelo britânico Harold Pinter (1930-2008) e a elaboração dos primeiros esboços do roteiro. Ele foi ensaiado de forma presencial (com equipe reduzida) durante os meses de abril e maio de 2021, depois filmado no Galpão do Foliões entre 08 e 12 de abril do mesmo ano, e desde então exibido regularmente pela internet, sempre seguido de

²⁸⁷. Ednaldo enviou o texto enquanto o então e pior presidente da história do Brasil, com seus assessores/as, e sempre em grupo, negavam a validade da vacina perpetrando um verdadeiro e real genocídio.

conversas. O trabalho não resume o conjunto das investigações do grupo, mas exemplifica parte do nosso método de trabalho, mostrando como soluções estéticas e opções políticas são construídas e apresentadas.

A luta dos oprimidos, ou dos “condenados da terra”, na conhecida expressão de Frantz Fanon, ou ainda dos condenados à “miséria fisiológica e cultural”, como afirma Salvador Allende em um trecho de entrevista que integra *Os Grandes Vulcões*, sempre fez parte das nossas preocupações. Desde os primeiros trabalhos do grupo, em 1997, quando ainda estávamos instalados na “República de Curitiba” (a mudança gradativa para São Paulo ocorreu a partir de 2002), temos buscado trabalhar na intersecção entre arte e sociedade, teatro e política, estética e ética, pensamento e ação. *Os Grandes Vulcões* é mais um passo nesse sentido. O trabalho é uma interrogação sobre o funcionamento das sociedades liberais contemporâneas, com suas inaceitáveis violências e desigualdades.

Como as insuficiências nas artes cênicas são democráticas, elas estão por toda parte e inevitavelmente alcançam o mundo da crítica e da reflexão teatrais. Por isso, resolvemos assumir, por conta própria, a tarefa de discutir, com a profundidade possível nesse espaço, alguns aspectos do nosso trabalho. O que vai a seguir, embora assinado individualmente, expressa um acúmulo de esforços coletivos. Ao investigar *Os Grandes Vulcões*, supomos que algo maior do que ele e da aventura dos seus proponentes pudesse ser compartilhado e compreendido. E que, sobretudo, tal empreitada seja útil.

Múltiplos discursos e um leito de ferro.

Neste experimento de *videoteatro* (é o termo provisório que escolhemos) – chamado *Os Grandes Vulcões* em referência a um verso do poema *Explico Algumas Coisas*, de Pablo Neruda –, propomos mais de uma camada

discursiva. Não são meros pontos de vista concorrentes tensionando o trabalho, o que, aliás, já seria boa coisa, porque, quanto mais choques internos, maior a voltagem dialética e mais complexa a obra. Tais camadas se parecem mais com estratos (ou esferas) de sentido, que correm em paralelo, mas que juntas devem permitir uma compreensão global dos fenômenos investigados. Destacamos cinco delas: 1. a discussão sobre os binômios verdade/mentira e realidade/ficção nos campos da arte e da política; 2. a política externa dos Estados Unidos e as resistências que engendram no contexto neocolonial; 3. a reflexão sobre as possibilidades da representação e os efeitos da percepção (o olho em *close* da primeira cena, extraído de um filme chamado *Film* de Samuel Beckett e Alan Schneider, exemplifica esta camada discursiva); 4. o papel da arte crítica e dos artistas nas sociedades contemporâneas e, por fim, 5. a situação trágica (ou farsesca) da realidade brasileira.

Em geral, os trabalhos produzidos até aqui pelo coletivo procuraram multiplicar as pistas por onde trafegam os também múltiplos sentidos que devem ser percebidos e então organizados pelo público. Para ficar em dois exemplos recentes: *Manual de Autodefesa Intelectual* (2016) não é apenas uma sátira sobre charlatanismos e credences populares, é também uma investigação sobre o pensamento filosófico moderno às voltas com o iluminismo e o racionalismo; *Fome.doc* (2018) fazia conviver discursos sobre questões alimentares (inclusive médico-fisiológicos) com a discussão ampla em torno do conceito de liberdade (“[...] esta palavra que o sonho humano alimenta; que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda!”, nas frases de Cecília Meirelles). Poderíamos multiplicar os exemplos, cada trabalho reunindo feixes de ideias que solicitam um olhar ativo por parte do público.

Em *Os Grandes Vulcões* não foi diferente, procuramos acrescentar novas camadas ao material fornecido

por Harold Pinter. De certa forma, aplicamos um método que consiste em desprezar hierarquias pouco funcionais, fazendo com que texto, iluminação, figurino, enquadramentos de câmera, imagens de arquivo, adereços, interpretação etc. se transformassem em elementos (ou materiais) úteis para que umas tantas coisas sobre as dinâmicas da realidade pudessem ser contadas e pensadas. Quando nos perguntam sobre a escolha de recursos ou expedientes que empregamos, costumamos dizer que as interrogações que formulamos sobre a realidade (Por que certas situações são do jeito que são? Quem se beneficia com tal estado de coisas? Elas poderiam ser diferentes? Já foram algum dia? etc.) vão nos estimulando e solicitando respostas formais. Mesmo que a matemática não seja tão exata, a equação é mais ou menos esta: a forma encontrada é mais um precipitado do que um disparador do trabalho. Em outras palavras, de formalistas acho que não podemos ser chamados.

Então por que vocês fogem tanto do chamado “teatro dramático de origem aristotélica”? Por que vocês recusam sistematicamente marcadores clássicos do teatro, como personagem, conflito intersubjetivo, diálogo no presente, estruturas psicológicas, progressão dramática, desenlace? Ora, porque nossos temas e inquietações parecem não caber, de maneira alguma, neste leito de Procusto. Não reconhecemos o cânone (qualquer um) como regra universal. Ao conforto das fórmulas, temos respondido com ceticismo e alguma rebeldia.

Um nome que precisa ser dito

Pinter escreveu *Arte, Verdade e Política* para o evento de entrega do Prêmio Nobel de Literatura, em 2005. Debilitado por um câncer, responsável por sua morte três anos depois, o texto foi lido por ele, registrado em vídeo e exibido na cerimônia do Nobel, em Estocolmo.

O discurso associa trechos de artigos de intervenção política, publicados sobretudo em jornais britânicos, com novas reflexões sobre questões geopolíticas, especialmente relacionadas à política externa dos Estados Unidos no pós-Segunda Guerra.

Nas primeiras páginas do discurso, o autor apresenta sucintamente seu método de criação dramática, destacando o que entende ser um conflito envolvendo a busca pela verdade. Na vida civil (e política) esta busca seria indispensável; o mesmo não valeria no âmbito artístico, que, segundo ele, envolve um nível importante de ambiguidade. Pinter comenta um antigo texto, escrito por ele em 1958:

Não existe grande diferença entre o que é real e o que é irreal, nem entre o que é verdadeiro e o que é falso. Uma coisa não é necessariamente verdadeira ou falsa; ela pode ser tanto falsa quanto verdadeira.

Eu acredito que essas afirmações ainda fazem sentido e certamente se aplicam à exploração da realidade por meio da arte. Então, como escritor, eu as defendo, mas não como cidadão. Como cidadão eu devo perguntar: O que é verdadeiro? O que é falso?

A verdade, no teatro, é sempre ilusória.

Como veremos mais adiante, este pressuposto é questionado pela encenação. Em três oportunidades afirmamos: “A verdade, no teatro, nem sempre é ilusória. Ilusório, sempre, é só o teatro”.

Embora o tema da busca pela verdade, associado à indagação (filosófica, artística e política) sobre as capacidades da linguagem em representar o mundo (nesse aspecto ele segue os passos de dois escritores que estão entre suas maiores influências, Kafka e Beckett), tenham grande interesse, foi sua ácida crítica aos sucessivos governos norte-americanos a partir de meados do

século XX que provocaram as reações mais virulentas. A mídia hegemônica indignou-se (ou fingiu indignar-se) com o óbvio: a política externa dos EUA provocou, direta ou indiretamente, milhões de mortes, destruições, pilhagens, sujeição política e cultural e violências de todo o tipo em dezenas de países. Mídia e setores conservadores adotam táticas bem conhecidas, quando o apagamento e o silêncio não funcionam (como ignorar um Prêmio Nobel de Literatura?), opta-se pelos ataques ferozes, que no caso de Pinter incluíram ridicularizar o mensageiro, sem, no entanto, contrapor efetivamente seus argumentos e os fatos apresentados. E eles são muitos e bem documentados: Guantánamo, Abu Ghraib, apoios a golpes e ditaduras, guerras de desestabilização, pressões diplomáticas e comerciais, sabotagens, boicotes, contrainformação.

Procuramos evitar, no entanto, um antiamericanismo primário. Ele seria uma resposta reflexa, e compreensível, diante das múltiplas intervenções de Tio Sam no *quintal* latino-americano. A questão central não gira em torno de um país (por mais poderoso que ele seja), nem pode ser resumida ao seu governo. Para além das violências habituais do imperialismo (norte-americano ou outro), é preciso compreender a associação intrínseca, e cada vez mais explícita, entre o capitalismo (agora em sua versão neoliberal, financeirizada etc.) e o autoritarismo. Harold Pinter fez análises agudas e ainda hoje atuais, sua crítica do militarismo e da erosão dos direitos humanos são contundentes, mas seu olhar talvez não tenha sido tão abrangente quanto seria necessário, apesar da honestidade com que denunciou, particularmente, os muitos crimes dos governos norte-americanos, com o apoio de suas elites econômicas.

Não acreditamos nas virtudes de uma *restauração democrática*, pela simples razão de que a democracia, na imensa maioria dos países, de fato, nunca existiu e, portanto, não pode ser restaurada. Também não acre-

ditamos em mudanças cosméticas e desconfiamos fortemente de remendos promovidos por organizações muito bem intencionadas e melhor ainda adaptadas ao *establishment*. Por isso, nosso trabalho precisaria reconhecer a insuficiência e contrapor as análises focalizadas unicamente no anti-imperialismo. Em outras palavras, precisávamos nomear causas para compreender as consequências, e assim polemizamos amigavelmente com Pinter, colocando em dúvida algumas das suas aparentes certezas. Alteramos umas tantas formulações e acrescentamos novas. Sempre que possível, a operação ficou visível ao público.

Capitalismo, uma palavra que não aparece no texto de Pinter, é o nome principal (embora não único) que dá sentido explicativo às inumeráveis destruições correntes: ambientais, sanitárias, culturais, sociais e econômicas.

A representação e seus duplos

Não apenas o conteúdo do texto de Pinter, mas também o evento de entrega do Nobel (ocorrido em 7 de dezembro de 2005) foram escolhidos como elementos (ou documentos da realidade) estruturantes do nosso trabalho. Adotamos um princípio estético e político que levou à criação de um dispositivo falsamente mimético. Simulamos a simulação de um discurso de recebimento de prêmio. Simulamos a simulação de uma palestra. Os franceses usam uma boa expressão, *mise en abîme*. O fato de a atriz Fernanda Azevedo, integrante da companhia desde 2005, ter ganhado o Prêmio Shell de melhor atriz em 2013 e ter proferido um discurso de agradecimento bastante crítico à empresa patrocinadora do prêmio funcionou como paralelo irônico e vertebrou o trabalho. Em cena estava uma atriz premiada interpretando (ou comentando), ironicamente (porque o faz de conta era anunciado com tal na própria cena),

um escritor premiado. Ambos, escritor e atriz, ao receberem seus prêmios, que diferem em quase tudo (do alcance de mídia aos valores pagos aos contemplados) provocaram, em função de seus conteúdos, reações de franca antipatia e agressividade. Houve também, felizmente, quem saudasse a audácia dos laureados e a pertinência das suas críticas.

Os *Grandes Vulcões* inicia com a frase “Meu nome é Harold Pinter e eu sou uma atriz”, e finaliza com “Meu nome é Fernanda Azevedo e eu sou um escritor, Prêmio Nobel de Literatura”. A estratégia especular é uma constante do trabalho; confirmada por outras opções de direção: os *globos* oculares mostrados nas cenas iniciais (do filme de Beckett e da própria atriz) dialogam com um grande *globo* terrestre; em diversas cenas a atriz está refletida, duplicada em um quadro de vidro (falaremos dos elementos cenográficos mais adiante); há também duplicidade formal nos enquadramentos de câmera, a perspectiva frontal clássica do olhar (direção plateia-cena) é invertida em determinadas sequências (direção cena-plateia). Quem olha quem?, seria uma boa pergunta. A câmera refletida na pupila da atriz é a lente-olho que revela a realidade através da atriz-personagem que finge interpretar a personagem real que é Harold Pinter, devidamente relida pelo roteirista-diretor. O figurino da atriz, vale lembrar, é uma citação, entre paródica e à vera, do “figurino” que Pinter usou na gravação de seu discurso. Lembrando também que ele foi, até o final da vida, ator de teatro e cinema. Em relação aos enquadramentos, a opção foi justapor dois regimes do olhar: a atriz discursa ora para a plateia, ora para a lente da câmera, inclusive no interior de um mesmo plano. “Ser é ser percebido”, diria Berkeley, o bispo que influenciou o olhar (sic) de Samuel Beckett, especialmente em *Film*.

Já estão presentes em Pinter (no discurso do Nobel, mas também em muitas de suas obras) parale-

lismos, oposições e jogos especulares, além dos famosos não ditos de uma linguagem particularmente lacunar. Ele diz em certo momento:

Quando nós nos olhamos no espelho, achamos que a imagem que nos confronta é verdadeira. Mas se nos movermos um milímetro, a imagem muda. Estamos, na verdade, olhando para um conjunto infinito de reflexos. Mas às vezes, o escritor tem de quebrar o espelho, porque é do outro lado que a verdade nos encara.

Cenicamente é nossa deixa para invertemos o quadro de vidro, e as anotações da atriz, que até então precisavam ser decifradas (porque apareciam de trás para a frente), finalmente são apresentadas do “lado certo”, considerando a perspectiva do público/espectador. Estas duplicidades podem se desdobrar em outros binômios: brutalidade cotidiana e utopia; necessidade e liberdade; objetividade e subjetividade; fato e conceito.

Filmar em um teatro (embora sem público) favoreceu estes jogos especulares. Assumimos um espaço híbrido: entre teatro e cinema; entre presença e ausência; entre real e ficcional; entre interior e exterior. Embora o projeto tenha nascido antes do contexto pandêmico instalado no Brasil nos primeiros meses de 2020, uma vez iniciados os ensaios (já em plena pandemia da covid-19) a equipe decidiu, dada a impossibilidade das apresentações presenciais, assumir o formato audiovisual e recusar o modelo do “teatro filmado”. No entanto, o teatro continuaria a ter forte presença no resultado final. Ele é mesmo uma *personagem* (basta ver como vai sendo progressivamente revelado, dos planos fechados iniciais aos planos médios, para então surgir cada vez mais desnudado: o palco, os refletores e o urdimento, as varandas, a plateia e, por fim, a porta de saída do teatro e a rua noturna); o teatro é também uma referência

geral para a encenação (ênfatizando o fato de Pinter ser conhecido principalmente como dramaturgo e mencionar seu processo de criação no discurso), e é também um elemento de conflito produtivo com o cinema/vídeo (nesse sentido, *videoteatro* é uma definição imprecisamente estimulante).

Em resumo, recusamos e ao mesmo tempo mantivemos a dimensão teatral. O objetivo não foi filmar uma experiência teatral, mas realizar uma experiência fílmica que se apoia e expõe a estrutura e as convenções teatrais. Sem abusar da filosofia, a categoria hegeliana de *aufhebung* (negar conservando) pode ser útil para pensar *Os Grandes Vulcões*.

Elementos cenográficos: pedagogia e realidade do documento

Estampamos um globo terrestre, com 2,50 metros de diâmetro, com o mapa *Typus Orbis Terrarum*, obra do geógrafo e cartógrafo holandês Abraham Ortelius. Trata-se de um mapa-múndi que integra, provavelmente, o primeiro Atlas do mundo ocidental, *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro do Globo Terrestre), impresso em 1570. O atlas, que reúne cinco dezenas de mapas, expressa o poderio holandês na época. Especialmente o mapa-múndi simboliza, em cena, a consolidação de uma nova ordem mundial: o capitalismo mercantil globalizado. Se a chegada de Colombo em 1492 pode ser vista como o marco inicial da modernidade, em 1570 esta nova época era reafirmada pela cartografia dos países centrais europeus, que ao desenhar, ilustrar e nomear terras e mares, davam sua interpretação do mundo e se apropriavam dele, já que representar a realidade é também uma forma de a controlar.

Este globo, portanto, não se limita a um efeito estético superficial, ele é a materialização cênica do capitalismo que se internacionalizava. Ele é também a

tradução visual do “sistema-mundo” que pensadores como Immanuel Wallerstein, Samir Amin, Gunder Frank, Giovanni Arrighi e o brasileiro Theotônio dos Santos, entre outros, teorizaram na segunda metade do século XX. Não seria fortuito vincular este mundo recentemente integrado com a “teoria da dependência”, ou a “teoria do subdesenvolvimento” e mesmo com o “desenvolvimento desigual e combinado”, formulado por Trotsky quase quatro séculos depois. Há um fio unindo o teatro renascentista de Shakespeare (*The Globe*) e recentes discussões sobre o altermundialismo e o mundo multipolar, passando pela emergência do neoliberalismo de Thatcher (britânica como Shakespeare) e Reagan, que, aliás, estão presentes no trabalho em registro farsesco, embora não mencionados por Harold Pinter, e de experiências como o Fórum Social Mundial. Tudo isso está, de alguma forma, materializado naquele globo!

Evidentemente, nosso mapa-múndi não poderia expressar, sozinho, este complexo conjunto de ideias. Textos, imagens e músicas desempenham um papel importante. O texto de Pinter menciona fatos, países e datas que tecem uma trama densa sobre a geopolítica no século XX. Mas antes de comentá-los, cabe mencionar outro elemento cenográfico: um quadro de escrever transparente, de vidro temperado e estrutura de madeira. Ele cumpre um duplo papel, contribui para a mecânica da ação cênica (funcionando como um bloco de notas gigante, em que lembretes facilitam o entendimento e a rememoração de certas passagens), e também sinaliza a dimensão não dramática d’*Os Grandes Vulcões*, indicando que o trabalho assume conscientemente o formato de uma conferência, um discurso, talvez uma aula. Em 1998, na segunda montagem do coletivo, realizamos a “peça-conferência” *Carta Aberta*, a partir do texto *Lettre au Directeur du Théâtre*, de Denis Guénoun. Estes trabalhos, separados por mais de vinte

anos, têm semelhanças entre si e confirmam algumas convicções do coletivo. Para os interessados, há um artigo a respeito de *Carta Aberta* na *Revista Sala Preta* (ECA-USP, 2005).

Este mesmo aspecto *pedagógico, didático* ou de *aprendizagem* é reforçado pela utilização de fotos em preto e branco, em tamanho A3, que mostram gestores, citados ou não no roteiro, do capitalismo contemporâneo, especialmente presidentes dos Estados Unidos a partir de Ronald Reagan. Mas nas fotos também estão um capitão e um general brasileiros: Jair Messias Bolsonaro e Augusto Heleno. Este último, atual ministro do Gabinete de Segurança Institucional (GSI) do primeiro, foi também o responsável da Missão das Nações Unidas para a Estabilização no Haiti (Minustah), nomeado pelo presidente Lula. O general, membro da ala mais convicta do bolsonarismo, comandou na época "operações de paz" com nomes sugestivos, como *Punho de Ferro*. Pelos dois relevantes fatos biográficos foi homenageado em *Os Grandes Vulcões*.

Imagens, sons e suas funções

Além da dimensão didática e narrativa, opções de direção expõem, para exame do público, o mecanismo da fabricação teatral, revelando o próprio processo de trabalho. Duas cenas gravadas em vídeo durante os ensaios foram aproveitadas na versão final: um *close* do olho da atriz e seus primeiros estudos de movimento para uma transição de cena. Também incluímos na montagem final *restos de imagens*, trechos filmados no teatro que normalmente não seriam aproveitados na edição final. Neles a atriz se aquece e ensaia gestos para a cena seguinte.

Estas imagens pretendem revelar o *processo* de trabalho, mostrando algo que habitualmente não é mostrado. Todos nós, produtores e receptores do trabalho,

devemos perceber que há um esforço sendo feito para a concretização poética. São aspectos geralmente apagados em favor do *produto* final. Quando montamos *O Bom Selvagem* (2006), uma série de projeções mostrava gravuras de Debret e Rugendas sem a presença dos escravos, eles foram apagados digitalmente. Liteiras sendo magicamente carregadas, flutuando no ar, revelavam o elemento central da sociedade escravista. O apagamento revelava, como um soco, a presença humana do escravo e seu trabalho. Apresentar o *processo* (fizemos isso também ao mostrar o captador de som em cena) indica que estamos diante de um objeto (a videopeça), fruto de condições específicas de produção, que reúne elementos que nem sempre convivem de forma pacífica: produtor e produto; fabricante e consumidor; trabalhador e mercadoria; trabalho e capital.

Quanto à presença das imagens de arquivo, fixas (fotos e fotogramas) ou em movimento (filmes de ficção e documentários), elas cumprem pelo menos quatro funções: 1. introduzir novas informações, ausentes ou parcialmente presentes nos demais elementos (texto, cenografia, figurino etc.), assumindo, assim, um papel dramaturgicamente de primeira ordem; 2. confrontar ou dialogar criticamente com os demais materiais, neste caso as imagens podem fornecer contrapontos, normalmente em relação às informações textuais; 3. contribuir na economia geral da peça, permitindo variações rítmicas e diversificando a natureza dos estímulos endereçados ao público; 4. desempenhar uma função reiterativa, sublinhando e reforçando informações normalmente expostas pelo texto.

Vamos dar um exemplo da primeira função: a compilação de trechos de filmes brasileiros, acompanhada pela música *Comentários a Respeito de John* de Belchior e José Luiz Penna. As imagens dos filmes nacionais, uma sequência de cinco minutos, apresentam impasses da formação social brasileira contados através

de parte da produção cinematográfica nacional. Os filmes podem ser vistos como tentativas de interpretação do país e como reações ao ambiente em que foram realizados. Várias destas imagens mostram personagens em deslocamento, são corridas, passos apressados, hesitantes ou perdidos, fugas, mudanças de horizontes, viagens de carro, bicicleta ou trem. O panorama se inicia em meados dos anos 1950, ainda no pré-cinema novo, época em que o Brasil “estava irreconhecivelmente inteligente” (segundo Roberto Schwarz), atravessa o golpe de 1964 e a anistia de 1979, para se encerrar na metade dos anos 1980, às portas da Nova República e da chamada redemocratização. O cinema e boa parte do povo brasileiro estavam buscando seus caminhos.

É preciso salientar que a maneira como categorizamos as funções que podem desempenhar as imagens tem algo de mecânico, uma sobreposição de funções é quase sempre inevitável. A apresentação um pouco esquemática é útil, no entanto, para explicitar possibilidades que temos exercido desde 1997, época da criação de *R*, trabalho cênico que reuniu a relatividade de Einstein com o tema da revolução social brasileira, representada pela luta dos trabalhadores rurais sem terra (especialmente o MST), massacrados no ano anterior na curva do S, no Pará (o saldo foi de 21 mortos e dezenas de feridos). Naquele trabalho as imagens, projetadas em um grande telão e também veiculadas por duas pequenas televisões, já cumpriam múltiplas funções.

Quanto às escolhas musicais e a criação de trilhas sonoras, as mesmas quatro categorias ou funções podem ser aplicadas. Desde o surgimento do coletivo, informações sonoras e musicais sempre ocuparam um papel de destaque. Uma constante foi recusar o papel subalterno ao qual muitas vezes elas são relegadas, evitando assim que ficassem a serviço da criação de climas emocionais.

O pulso da realidade

Nunca ignoramos que os trabalhos cênicos, mesmo quando bem-sucedidos, não devem resumir a constelação teatral. A movimentação de grupos, artistas e técnicos que surgiu na cidade de São Paulo no final dos anos 1990 mostrou (na teoria e na prática) que o fenômeno teatral não se esgota no velho modelo mercantil, que fabrica peças como numa linha de montagem. Filiados a este novo impulso, ele mesmo relacionado aos avanços interrompidos com o golpe de 1964 e o AI-5 de 1968, exercitamos o teatro para além dos chamados “espetáculos” (palavra que raramente empregamos, provavelmente sob a influência de Guy Debord, uma das inspirações de *Teatro/mercadoria # 1*, que montamos em 2006/2008). Portanto, além das montagens teatrais, realizamos leituras dramáticas e intervenções urbanas; organizamos mostras de filmes, cursos, oficinas, seminários e debates; organizamos várias edições dos eventos multiartísticos *festa & ideias*; criamos materiais audiovisuais e editamos, desde 2013, o *Caderno de Estudos Contrapelo*. Mas sabemos que ainda é pouco, por isso estabelecemos alianças e parcerias com organizações e movimentos sociais, juntamos forças com sindicatos, associações e coletivos; participamos de iniciativas no campo das políticas públicas; abrimos as portas da nossa sede para encontros e articulações; integramos e estimulamos a criação de redes; buscamos contatos dentro e fora do país; contribuimos com textos para diversas publicações; compartilhamos com outros grupos teatrais nossas pesquisas, achados e fracassos.

Sabemos que perturbar o fluxo das catástrofes exige ampla, criativa e constante intervenção. Exige compromisso e tomada de posição. Exige também esforços somados, inteligência coletiva, boas doses de generosidade e de bom humor. Nem sempre estamos à

altura desses desafios, mas sabemos que o projeto geral precisa ter um rumo definido. A omissão aqui é imperdoável. Ao mesmo tempo é preciso evitar o isolamento, o vanguardismo e a esterilidade típica das seitas. Como fazer isso? Provavelmente corrigindo a rota no calor das lutas, do bom debate e sentindo o pulso da realidade.

Voar

Bertolt Brecht, que viveu contraditoriamente a tragédia do stalinismo, escreveu um poema sobre o antiquíssimo sonho humano de voar. *O Alfaiate de Ulm* ou *Ulm 1592* é um poema dos anos 1930, tempos de ascensão do fascismo na Europa:

«Bispo, eu posso voar»,
Disse o alfaiate ao bispo.
«Veja como eu faço isso!»
E ele subiu com essas coisas
Que o galo tem para balançar
Até o grande telhado da igreja.

O bispo não ligou:
«Tudo isso é um disparate,
O homem não é um pássaro
Nunca um homem vai voar».
Disse o bispo ao alfaiate.

«O alfaiate é diferente»,
As pessoas disseram ao bispo.
«Foi uma loucura.
As suas asas estão quebradas
E ele está despedaçado
No chão duro da praça da igreja.»

«Os sinos devem tocar,
Não era mais que loucura,
O homem não é um pássaro

Nunca um homem vai voar.»
Disse o Bispo.

Incluimos estes versos em nossa montagem. Eles fazem parte de uma cena de fantasia, um momento utópico e de júbilo em que a atriz voa num céu de estrelas. Mas em nada são ingênuas ou redencionistas estas cenas de voo. Assim como não é triunfante ou auto-proclamatória a utilização da *Internacional* (música de Eugène Pottier e Pierre Degeyter) na penúltima cena. Para nós, esses elementos dialogam com uma questão central: a liberdade humana. Não a liberdade abstrata, formal e, no final das contas, inacessível para a maioria das pessoas. Mas uma liberdade universal e concreta, radical e efetivamente inclusiva. Liberdade que rima com igualdade.

É possível que, ontem como hoje, ainda pareça criminoso falar das árvores da Floresta Negra ou dos grandes vulcões chilenos diante do cortejo incessante de violências. É possível, provável mesmo, que muitos, ao tentar voar, ainda se arrebetem nos pátios das igrejas. Bispos de toda sorte (como são numerosos!) repetem a ladainha: os homens (e, sobretudo, as mulheres) jamais voarão. Mas houve e há um impulso e uma necessidade que vai em outra direção. Destas contradições, tornadas visíveis e insuportáveis, inclusive através de velhos truques como o teatro, poderá nascer, quem sabe, algo que ainda não existe, e que só poderá emergir das agitações do presente, ou seja, das nossas tentativas, mesmo que aparentemente patéticas e insuficientes, de abandonar o chão das misérias.

Fernando Kinas
Diretor e pesquisador teatral
São Paulo, julho de 2021

JHOAO JUNNIOR

I. Juntar os pedaços de um inteiro que se perdeu e, assim sendo, ser busca inteira.

A direção teatral tem se tornado um exercício contínuo de encontrar pedaços de um inteiro que, em seu conjunto, se perdeu dentro de mim. Sempre me pergunto o que me move dirigir em teatro? Um desejo de controle? Um medo de que a vida não se perca de minhas vistas? Um processo de reconstruir um passado que sequer eu lembro de ter existido, mas que atua em mim no agora? Quem eu era antes de ter sido?

O passado sempre me convoca um processo diante do presente. O tempo, de forma espiralar, me joga de trás para frente, por dentro de meus devaneios e desejos de realidade que me impulsionam desde menino a partir do teatro. Algo não dito pela criança pedia passagem por uma outra via. Ali o *não-dito* me arrebatava para que, assim, tomasse forma de algum jeito.

O teatro foi o lugar que o *não-dito* tomou forma e através dele é dito e continuará sendo... Algo em mim cede a esse movimento que quer sempre se espriar pelo mundo em forma de teatro ou mesmo quer explodir as convenções da linguagem numa relação de tensão e potência com a vida.

Sou afeito à vida, de modo que o teatro quanto mais borrado pelas fronteiras com ela me perturba e me impulsiona. Essa linha tênue entre o teatro e a vida se apresenta em/na minha própria, quase como um modo de viver e de se relacionar com o mundo.

A experiência de migração do Rio Grande do Norte a São Paulo desorientou o corpo, a mente e a relação com o meio. O *modus operandi* do artista potiguar já não mais se alinhava com o mergulho na tragédia urbana da capital paulista. A migração define e marca a vida como uma trajetória, pois ela me traz uma tomada

de consciência com o passado a partir da experiência como migrante nordestino.

Em São Paulo, descobri que tinha sotaque e que por trás dele havia diversas camadas de relação com os efeitos do colonialismo na vida cotidiana, nas relações de trabalho e com o teatro na capital paulista.

O mergulho em um passado que se dava no presente me convocava uma prática de vida e arte através da memória e de suas camadas individual, coletiva e histórica. Esse processo de uma arqueologia pessoal foi se intensificando na relação com o tecido urbano que se apresentava a mim à medida que circulava as quatro regiões da cidade em suas beiras, através de processos de orientação artística de grupos e jovens participantes de programas de formação em teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

O reconhecimento de tais bordas, ditas periféricas, me fez reencontrar algo que estava perdido aqui dentro, ou melhor, que eu tinha deixado em algum lugar longe aqui dentro quando migrei. Sobretudo, no extremo Leste da cidade através do encontro com o Jardim Romano, distrito do Itaim Paulista, aconteceu um processo de reconhecimento profundo: o Nordeste que havia deixado na geografia se apresentava como território, sotaque, café na calçada, no encontro com conterrâneos e nas enchentes daquele bairro.

São Paulo começava a fazer sentido dentro de mim. O passado se tornava presente. Um passado que transcendia o meu tempo de existência nesta vida. Me senti convocado a mergulhar nesse tempo outro e construir o agora. Alinhar a minha história de vida como migrante, artista, filho, nordestino e, agora sim, paulistano. São Paulo, de fato, se tornava uma escolha.

No extremo Leste da cidade junto ao Programa de Iniciação Artística – Piá, da Secretaria Municipal de Cultura, pude entrar em contato com esse Nordeste que em mim se agigantava à medida que o tempo nas

terras paulistanas avançava sobre mim. Havia aqui ainda mais Nordeste em mim.

No Jardim Romano, pude senti-lo para além das literaturas, teorias migratórias, livros de psicologia social, consultas com Pretos Velhos – em terreiros de Umbanda, em meditações contínuas todas as manhãs... Uma inquietação em mim. Um atrito no pertencimento. Ao que pertencer? Como pertencer? Onde aqui eu sou? Onde aqui em mim eu sou cidade? De fato, o que vim fazer aqui? Que Nordeste é esse que vive em São Paulo? Que Nordeste é esse que vive em mim, aqui?

Enquanto, reescrevo estas perguntas o meu corpo trema. Um aperto na garganta e uma vontade bonita de chorar me toma. Meu olho mareja e as palavras seguem por aqui em cada letra que forma as palavras que espelham esse encontro com a cidade aqui também no momento em que este texto é escrito. Sempre irei falar desse lugar de dentro, porque aquilo que os meus olhos veem, de alguma maneira, vive dentro de mim.

Não há como discorrer sobre os meios e modos de articulação dos elementos que compõem a linguagem teatral que fui aprendendo em São Paulo sem me derrear por esta travessia migratória.

Guardo em mim um texto do Bachelard que me embalou em cada tempestade. De acordo com Gaston Bachelard, na página 45 de *A Poética do Espaço* (2008):

Sabe-se que a cidade é um mar barulhento; já se disse muitas vezes que Paris (lá) faz ouvir, no meio da noite, o murmúrio incessante das ondas e das marés. Com essa banalidade, construo uma imagem sincera, uma imagem que é minha, tão minha como se eu mesmo a tivesse inventado, seguindo minha doce mania de acreditar que sempre sou o sujeito do que penso. Quando o barulho dos carros se torna mais agressivo, esforço-me para ver nele a voz do trovão, de um trovão que me fala, que ralha comigo. E tenho piedade

de mim mesmo. Eis, pois, o pobre filósofo de novo na tempestade, nas tempestades da vida! Faço devaneio abstrato-concreto. Meu divã é um barco perdido nas ondas; esse silvo súbito é o vento nas velas. O ar em fúria buzina de toda parte. E falo comigo mesmo para me reconfortar: vê, tua embarcação é resistente, estás em segurança em teu barco de pedra. Dorme, apesar da tempestade. Dorme na tempestade. Dorme em tua coragem, feliz por ser um homem assaltado pelas ondas. Dorme, apesar da tempestade. Dorme na tempestade. Dorme em tua coragem, feliz por ser um homem assaltado pelas ondas. Dorme, apesar da tempestade. Dorme na tempestade. Dorme em tua coragem, feliz por ser um homem assaltado pelas ondas. Dorme, apesar da tempestade. Dorme na tempestade. Dorme em tua coragem, feliz por ser um homem assaltado pelas ondas. Dorme, apesar da tempestade. Dorme na tempestade. Dorme em tua coragem, feliz por ser um homem assaltado pelas ondas.

Aqui eu deixei de ser o sujeito do que penso e a cada dia fui me tornando sujeito e, assim, sigo sendo: me tornando. A imagem de cidade que fui construindo, de fato, começou no extremo leste paulistano, visto que ela me levava a todo momento aos lugares de afeto e ludicidade da infância, pois ali estava um Nordeste rural que me é tão caro às lembranças pessoais. Mas, também junto a este chamado de alma, a inquietação e perturbação da realidade social apresentada pela cidade.

A memória social do Jardim Romano é estruturada pela experiência com as enchentes, o tráfico de drogas e a migração nordestina. Nesse sentido, se relacionar com este bairro a partir da arte era dialogar com os elementos que compõem esta memória que irá criar comportamento, economia, relações e convivência.

Ao chegar ao bairro no ano de 2009 me deparei com o final de uma enchente que durou três meses e deixou boa parte de suas ruas submersas. Os moradores, em sua grande maioria migrantes nordestinos, não

tinham como sair de suas casas para se abrigar na casa de familiares, pois estes também eram migrantes e moravam ali também. Era urgente e preciso viver a vida diante daquela calamidade e tragédia urbana.

O teatro em mim vai me tomando por tal experiência. Algo ali me convoca a sair das minhas enchentes pessoais e no afogamento que esta cidade-oceano provoca quando se é migrante para suas águas enlutasdas pelo concreto.

A partir dessa experiência de vida-arte novas tensões se apresentaram no processo de articulação de elementos e inventividades que irão compor um ato teatral enquanto encenação de uma peça. Visto que, ao trabalhar com os moradores, jovens e crianças do bairro não havia como as dramaturgias de vida dos moradores não estarem presentes no ato, seja ele ensaio ou apresentação de peças.

Assim, a relação com a dramaturgia foi se construindo a partir da relação com diversas camadas que estruturam uma prática teatral alicerçada na relação com as memórias individuais e coletivas dos atores, tenham eles experiência de formação teatral ou não. Nesse sentido, expandir o território teatral para outros atores, além daqueles de formação técnica, revelou o teatro como um meio de mediação de relações estruturadas a partir da presença de tais atores sociais, que eram os detentores da memória social daquele lugar. É a partir dessa presença que começam a se estruturar novos processos dramáticos.

A relação com a cidade se expande de forma exponencial na criação de obras teatrais, pois a cidade se torna linguagem e um debate sobre ela se apresenta nas encenações que dirigi, sobretudo junto ao Coletivo

vo Estopô Balaio²⁸⁸, visto que as encenações dos espetáculos da Trilogia das Águas formada pelos espetáculos *Daqui a Pouco o Peixe Pula*, *O que Sobrou do Rio* e *A Cidade dos Rios Invisíveis* vai se relacionando com a cidade enquanto tema e tensão à medida que a pesquisa daquele coletivo avançava no bairro no período de 2011 a 2014.

Num primeiro movimento, o espetáculo *Daqui a Pouco o Peixe Pula* foi se relacionar com uma tensão que se apresentava naquele momento: disputar o imaginário do morador do bairro junto à experiência da enchente, do tráfico de drogas e das igrejas evangélicas. Para que o teatro pudesse se tornar uma realidade ele precisava caber dentro do imaginário do morador e, assim, o espetáculo foi sendo apresentado nas ruas, em frente e dentro das escolas, nas paredes grafitadas sobre as enchentes e nos terrenos que outrora foram alagados. Com isso, a dramaturgia do espetáculo foi alicerçada pela experiência das ruas com a enchente e com o elenco do espetáculo formado por jovens moradores que haviam vivido o trauma das enchentes.

No segundo espetáculo da Trilogia, chamado *O que Sobrou do Rio*, o espaço dramático da dramaturgia foi a casa. A experiência privada das enchentes vividas dentro de casa levou à construção de uma peça que acontecia dentro de uma instalação cênica construída a partir da ideia de uma casa do bairro na qual seus cômodos eram compostos pela narrativa de vida de um morador. O espetáculo estreou no bairro e na sequência realizou uma temporada no Memorial da América Latina. O desejo motor que levou a obra a uma região central da cidade e ocupar um espaço simbólico da arte e cultura foi o de cravar uma casa do bairro no imaginário

288. Coletivo Estopô Balaio de Criação, Memória e Narrativa foi fundado em 2011 na cidade de São Paulo e realiza uma residência artística no Jardim Romano, bairro do extremo leste paulistano que sofre com enchentes.

rio da cidade como um símbolo das enchentes e resistência do Jardim Romano.

Do mesmo modo que foi necessário disputar o imaginário do morador para que o teatro se tornasse uma realidade, assim aquela “casa-instalação” queria mostrar para a cidade *O que Sobrou do Rio*: suas sobras.

No terceiro espetáculo: *A Cidade dos Rios Invisíveis* era preciso explodir aquela experiência no corpo-cidade. A encenação, portanto, se atrevia a deslocar mundos, imaginários e pessoas para o bairro. Um espetáculo que trouxesse ao corpo do espectador a travessia para o bairro, mas também que o aproximasse da experiência de vida daquele território. Para isso, o espetáculo encenado começava na viagem de trem ao bairro num vagão da linha 12 da CPTM junto com os usuários e cidadãos comuns. Ali, as fronteiras entre arte e vida se borravam através da convivência dentro do vagão entre usuários e espectadores. A intervenção artística no vagão se dava por meio de uma dramaturgia sonora instalada em aparelhos de áudio e fones de ouvido que eram distribuídos para os espectadores que se inscreviam por internet para assistir à peça e para os usuários da linha. Os atores intervinham no vagão através da escrita de trechos daquilo que era ouvido em papéis e no próprio corpo criando uma teatralidade inserida dentro daquela travessia.

O segundo ato do espetáculo se dava nas ruas do bairro tendo as casas, comércio, sacadas, calçadas e rio como palco das intervenções urbanas geradas pelas cenas numa reunião entre atores e moradores num ato de partilha e de convivência que tinha naquele encontro a força de sua performatividade.

As encenações desenvolvidas junto ao Coletivo Estopô Balaio me mostraram os atravessamentos em vida que eclodiram em encenações e que me tangenciavam o olhar numa articulação entre memória individual, memória social e geografia urbana. As articula-

ções dos elementos da teatralidade que compõem uma obra teatral para mim se tornaram mecanismos que se propunham a aproximar realidades sociais e disputar imaginários de cidade.

A dramaturgia se articula num processo biográfico e autobiográfico dos atores da cena, entende-se ator aqui todo aquele que está em cena independente de sua formação teatral, no sentido de tornar o discurso por parte daquele que move a dramaturgia algo consciente e coerente de sua palavra e corpo em cena. Nesse processo, colher relatos, através de entrevistas orais, se tornou um caminho de conexão com a biografia desse outro sem que se instalasse o drama de uma entrevista.

Numa outra ponta dessa linha estava uma pesquisa sobre a memória social, a geografia e uma articulação com fatos históricos que pudessem revelar que aquilo que é vivido, através da memória individual dos atores, é parte de algo sistêmico que se revela através da história dita oficial. Nesse sentido, percebo que é através da memória e dos agentes dela que podemos elaborar caminhos e linhas de fuga dos modelos de opressão e efeitos do colonialismo em nosso imaginário.

Um artista inventa por necessidade. A invenção de meios e modos de produção dentro de processos criativos é particular a cada contexto e momento, mas há algo que perdura ao longo do tempo, esse desejo por reelaborar o passado através do agora, e nisso, inventar um novo presente.

O tempo não é linear. A morte não é fim. Na cronologia do tempo há sempre uma criança aqui dentro inventando caminhos de olhar para o passado através daquilo que não foi dito nos tempos de outrora. Sigo dando forma a este *não-dito* através do teatro. E a partir daí percebo o que tais entidades, as obras, dizem e quem de mim.

II. O pai é o mundo.

São Paulo, 24 de junho de 2021.

Hoje é dia de São João. Eu, João Batista, sou filho de João Batista e por ora, pai, pensei em escrever para ti. Uma carta para falar do tempo e da gente. Uma carta sobre o teatro. Uma carta sobre nós, a partir do meu ponto de vista. Porque em tudo na vida aprendi que há vários pontos de vista e quanto mais consigo me deslocar sobre eles mais vida cabe em mim.

Desde menino havia algo que me inquietava e o senhor era a presença dessa inquietação. A criança afeminada, o menino “veado” era escondido de seu olhar por parte das mulheres da família para que eu fosse protegido de sua presença macho de subtenente da polícia militar.

Ao passar dos anos e, sobretudo, quando o teatro me puxou de todo esse drama familiar, sem resolver nada, porque sei que ele não resolve, mas ensina a suportar. Isso com o teatro dentre tantas outras coisas aprendi, a suportar. E creio que é o que faz essa gente do teatro entrar num lugar de força nessa vida.

Meu pai, quando comecei a procurar aulas de teatro já vi que não seria fácil, pois em Natal/RN, há 22 anos, não havia cursos, oficinas e espetáculos de teatro com fácil acesso para quem não era da área. Era preciso cavar, procurar e entrar num meio ainda desconhecido e restrito para mim.

Foi ali, meu pai, que eu fui aprendendo a dirigir meus caminhos nessa jornada com a vida através do teatro. Não tenho como escrever esta carta sem levar em conta o marco que foi o teatro. Ali algo aconteceu. Algo na vida mudou em mim e em todos nós.

E o gosto foi tão bom que eu quis entrar nesse mundo para viver tudo o que fosse possível. E dentro de tais possibilidades dirigir se tornou um prazer e um malogro. Um enfrentamento interno que me fez perceber os limites diante do outro e de mim. Os limites das relações e do teatro com a própria vida.

Me parece que aprendi a acreditar que mudaria o mundo, a política e o senhor através do teatro. Ledo engano. Grande frustração. O teatro nos impulsiona... uma força tamanha que você acredita que o mundo pode ser mudado já. Assim como o ator que vive tudo no agora de sua entrega. O mundo passa por dentro dele. O tempo se espirala em sua presença. Outros corpos se espelham em seu corpo. Há um mistério ali. Algo que na relação entre diretor e ator é percorrido incessantemente até o momento que o mistério se apresenta. Esse mistério se dá no momento em que o ator encontra algo que outrora jamais havia experimentado e há um gozo ali entre todos nós que partilhamos daquele momento. O prazer é de todos.

Assim, meu pai, fui descobrindo esse prazer como ator e diretor. São gozos distintos. Mas, nesta carta, me atenho a te falar do diretor que vive em mim, pois ele durante o tempo em que estive distante de ti foi uma projeção sua.

O caminho encontrado para poder disputar o primeiro território na vida com o teatro, o senhor, me veio através do curso de Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Aí, quase no quintal de nossa casa em Natal/RN. Mirassol, o bairro que compramos a casa para morarmos tinha como quintal a universidade.

Foi no curso que aprendi o que era dirigir a partir dos estudos de encenadores, modelos de trabalho, obras que fazem parte do teatro brasileiro. E ali começou essa entrega à direção através do exercício de encenação de encerramento do curso. Naquela prática artístico-pedagógica na relação com atores, músicos, figurinista, cenógrafo e dramaturgo fui compreendendo a articulação de símbolos, signos e relações.

Algo que era para ser um exercício de fim de curso virou uma peça em cartaz na cidade com matérias de jornal, público em filas de espera, abraços de professores

e diretores de teatro do Nordeste e, junto disso, um silêncio profundo em mim. Algo aconteceu ali sem que eu percebesse. Me recolhi para entender o que tinha acontecido. Deu um medo, pai. Eu que fui criado para ficar escondido de ti, estava crescendo e me tornando grande. Deu um medo de aparecer e me perder de ti, pai. A jornada da direção teatral começou para o mundo ali. Eu estava crescendo e aparecendo diante do mundo.

Nessas buscas por saber mais da origem. Enfim, sou desses obcecados pela origem e nisso já participei de tudo nessa vida. Até que encontrei uma espécie de filosofia de vida que tem na família e sua reconstrução por dentro a partir de leis naturais da vida chamada de Constelação Familiar. Nesse sistema filosófico diz-se que a mãe é a vida e o pai é o mundo.

Passei a compreender que minha relação com o mundo e como me ergo diante dele é através do teatro. O pai é o mundo e ele me revelou que desde cedo era você que me orientava o caminho diante do teatro sem que nem eu nem você soubéssemos.

Não irei aqui entrar em pormenores sobre essas ideias filosóficas porque nesta carta quero seguir falando a ti de teatro.

Nesse território que o teatro me abriu encontrei e desencontrei muita gente. Fui dirigir espetáculos de teatro para crianças porque algo em mim se remontava ao menino que em sua ausência foi inventar mundos e personagens em suas brincadeiras solitárias no quarto. O teatro para crianças foi se tornando um exercício profundo de conexão com a criança em mim e com o adulto que estava me tornando. Nesse caminho já se foram dez peças encenadas entre Natal e São Paulo e outros projetos tantos que revelam em mim um movimento de alma.

Ao migrar para São Paulo há treze anos vim em busca de algo novo em relação à vida e ao teatro. E assim foi, pois a experiência de migração carrega em si

uma desconexão com muitas coisas que ancoram a nossa segurança existencial na vida: o convívio familiar, a distância dos amigos, a ausência da geografia e das paisagens, os modos de relacionamento, a lida com o tempo e o medo do desconhecido que uma cidade como São Paulo revela.

Nessa jornada a dor gerada no pertencimento enquanto efeito migratório me impulsionou a investigá-la a partir dos efeitos dessa experiência na minha vida. Nesse caminho solitário se apresentou a necessidade de aprender aqui em São Paulo distante de tudo isso que deixei para trás uma jornada que me levou a encenar este fenômeno em mim através de um espetáculo criado a partir de relatos pessoais e histórias de vida de migrantes.

Esses migrantes eram homens que trabalhavam em portarias de edifícios da região central da cidade de São Paulo. A portaria se apresentava como uma metáfora desses efeitos da migração na existência de um indivíduo, pois ela carrega o silêncio e a invisibilidade na própria condição de trabalho de porteiro.

Ao me relacionar com tais homens fui descobrindo que alguns traços de memória individual eram coletivos e estavam também em mim como o desejo de retorno, a saudade, a espera por pertencimento, a busca por visibilidade e o desejo de mudança na vida.

Mas havia ali um traço comum entre todos esses homens, que era a saída de um ambiente rural do sertão nordestino para um grande centro urbano, e nessa dinâmica todos os homens me revelaram que não tiveram infância porque só trabalhavam nas roças e fazendas. Nesse momento, compreendi que no fundo, mais uma vez, estava eu ali diante do teatro ancorando e integrando o masculino em mim que vem de ti, pois foi isso que o senhor me disse durante toda a vida.

Me dizias que meu avô era como coronéis de fazenda e que sua relação com ele era de trabalho na fa-

zenda de meu bisavô. Isso me fez compreender que a história do Nordeste e da América Latina está nos nossos antepassados e que o caminho da direção teatral se apresenta a mim como um meio de friccionar tais camadas, todas, entre o biográfico, o autobiográfico, problematizar a história oficial e ampliar o olhar sobre a memória a partir de um traçado identitário de determinada coletividade.

Foi aí que comecei a me entender como migrante em São Paulo a partir do teatro que me trouxe movimentos que nasciam de dentro e iam me erguendo diante da infinitude da cidade. Para isso, o teatro se fez matéria através do espetáculo *Portar(ia) Silêncio* construído a partir dos relatos de nove homens migrantes que trabalham em portarias de edifícios e condomínios da cidade, num atrito com meus relatos pessoais.

Os meios e modos de produção do teatro documentário foram se tornando ponto de partida para um tipo de teatralidade que abria espaço dentro de mim, no qual a memória e a presença dos detentores das memórias que eu investigava na cena foram se tornando uma potência que me tomava à medida que seguia esse caminho.

Até hoje sigo apresentando o espetáculo no qual encontro dentro de mim esse lugar de ator-encenador diante da profundidade do tema com minha vida. Fui me tornando acima de tudo um autor das minhas escolhas em vida e na cena.

O mergulho nesta jornada solitária foi fundamental para encontrar em mim certa unidade estética que se ancorava em dramaturgias construídas a partir de experiências de vida e que, muitas vezes, partiam de algum tipo de trauma, seja ele pessoal, social ou histórico.

Aqui, não falo do teatro como uma cura, mas como uma força de movimento que suporta os sintomas de uma sociedade doente gerada por uma história colonial. Acho que tenho aprendido com sua força, pai.

Sobretudo nestes tempos de pandemia, pois é preciso ser forte para existir diante de tanto descalabro político, sistêmico, social e econômico.

Não sou resiliente com o que aí está. Muito ouvi sobre resiliência nestes tempos de pandemia. Não, meu pai, não quero a resiliência, mas a força. Só quando entramos em nossa força podemos suportar algo tão profundo e desafiante. Ainda mais num país como este. Não sou resiliente com o que se apresenta na política. Não posso. Não consigo. A resiliência não me orientou ao teatro. Eu quis entrar no teatro, entrar na força. Uma força que já é. Que já está... O teatro sabe fazer isso muito bem com a gente.

Sigo, pai.

Nessa jornada em São Paulo, no ano de 2010, fui convocado por um projeto institucional da prefeitura de São Paulo para trabalhar com crianças no extremo leste da cidade e lá encontrei o Nordeste que eu estava procurando dentro de mim por estas bandas. O Jardim Romano, bairro determinado, é constituído em sua grande maioria por migrantes nordestinos oriundos de regiões rurais do Nordeste brasileiro e que criaram ali o seu chão. Além da experiência com a migração, um dado comum a muitos bairros periféricos desta cidade estava alicerçando a memória coletiva daqueles cidadãos: a enchente.

Foi ali que esse processo com a direção teatral se verticalizou num fluxo diário de idas e vindas de trem para fazer arte em meio à realidade social do bairro. Nessa trajetória, as histórias de vida dos moradores foram se transformando em intervenções artísticas nas ruas e instituições de ensino. O teatro ali era um caminho de reflexão de uma práxis pautada numa arte comunitária que se erguia numa política do cotidiano pautada no convívio com os moradores.

Nesse sentido, o teatro adentrou camadas que nem ele poderia dar conta devido às grandes demandas so-

ciais daquele lugar. Mas, ainda assim, ele se ergueu através dos ensaios nas ruas, no recolhimento de relatos de experiência dos moradores, em oficinas de formação e em modelos de gestão que a cada momento eram revisitos mediante as necessidades e conflitos do momento.

Nesse processo de vida e arte foi fundado o Coletivo Estopô Balaio de Criação, Memória e Narrativa que tinha como pressuposto criar um diálogo pautado no convívio e na reelaboração das memórias individuais e dos fatos que alicerçavam a fundação do Jardim Romano.

A direção teatral nessa jornada explodiu, pois fui criado dentro do teatro em sala de ensaio ouvindo de diretores que não devemos trazer o nosso problema para a sala, mas ali não havia como seguir com essa premissa, visto que o problema era a própria matéria de criação. Nesse aspecto, a tensão era sempre um fio tênue entre os participantes e a direção.

O trabalho era árduo no sentido de alinhar tantas forças opostas e, ao mesmo tempo, consonantes para a criação artística. Diante de uma situação de trauma social gerada pelas enchentes e pela própria condição de vida dos moradores que participavam dos processos, o teatro se apresentava ali como potência criativa, mas também como uma pressão que se instalava nos conflitos tão recorrentes aos processos de criação teatral.

Quando não se tem como pensar o planejamento e a gestão pessoal da vida a médio prazo, pois a economia e as necessidades básicas não são assistidas pelo Estado, há um grande desafio em pensar a gestão e a criação de processos artísticos. Mas, nesse contexto de trabalho, foram criados diversos espetáculos que traziam à tona tais questões.

O trabalho desenvolvido junto ao Coletivo Estopô Balaio foi uma grande escola de vida e arte no que tange à direção teatral. O desafio diário de vencer a

cidade através das distâncias percorridas pelas viagens de trem até o bairro deixou muitos artistas convidados pelo caminho. Era preciso um rigor na gestão dos processos criativos para que o teatro não sucumbisse à realidade social do bairro.

A direção teatral, meu pai, foi se tornando para mim um desafio de alinhamento de tensões e articulação de diversas camadas que esse tipo de teatro que se atreve a dialogar com a experiência real da vida. Foi nessa trajetória de migração que as realidades divergentes enfrentadas nesta cidade foram se tornando motor de propulsão de processos de criação que partilhavam em suas encenações sintomas sociais que pediam para serem vistos.

Dirigir no teatro se tornou um exercício constante de mostrar aquilo e aqueles que ainda estão invisíveis diante do pensamento hegemônico eurocentrado que alicerça ainda como efeito do colonialismo o imaginário do brasileiro. É preciso mudar os ângulos, divergir os pontos de vista que aí estão, acessar novos conhecimentos e ciência.

Nos dias de hoje, pautados pela massificação dos mitos políticos, é preciso reconhecer os mitos presentes em cada um de nós, no brasileiro comum e, sobretudo, naqueles que estão invisibilizados pela história. Tenho aprendido a construir a minha história dentro dessa História a partir do teatro e das obras que em mim pedem passagem. São fluxos de movimentos interiores que vão tomando forma através das encenações e, assim, há aqui um desejo profundo de que novas histórias possam ser contadas.

É o que tenho feito com a nossa história, pai, venho a cada dia contando uma nova velha história de pai e filho e carregando comigo toda a força que vem de ti.

III. O homem que segue seus pássaros

Prólogo: Rompendo o corpo-gaiola.

Essa é a história de um pássaro preso dentro de um jovem. Numa cidade litorânea do Nordeste brasileiro um jovem vagava perdido dentro da cidade que ele conhecia como a palma da mão. Mas algo nele não sustentava o encontro pelas ruas e andanças da cidade. Havia um ninho vazio dentro dele no qual morava um pássaro que tinha abandonado o seu lugar mais seguro. O pássaro voava por dentro do jovem e isso o desnor-teava diante das andanças pelos pousos nas terras planas daquela cidade.

Perder-se passou a ser uma prática diária. Errar pela cidade era um exercício diário do pássaro dentro do homem. Ele voava e desnor-teava o homem no momento de suas escolhas. O pássaro pedia pouso. Queria tirar o seu ninho de dentro do homem para pousá-lo à vista de seus olhos.

Entre diversos voos e muitos desencontros, o pássaro conseguiu forças para tirar o ninho de dentro do homem e levá-lo para fora dele. Para a vista de seus olhos e da população da cidade em que morava.

Neste arrebatamento, o pássaro leva o homem a um lugar onde encontrou diversos homens e mulheres com seus pássaros e ninhos avistados por cada um. Um mistério ligava cada uma daquelas pessoas aos seus pássaros. Ali o homem aprendeu a viver avistando o voo de seu pássaro.

Cena 1: Aprendendo o voo dos pássaros-dragões.

O primeiro voo

Ele encontrou no teatro popular um pouso para seu ninho. E esse encontro foi ancorado por um pássaro maior. Um pássaro-dragão que se cria naqueles homens que conseguiram voar e tocar fogo em muitos

lugares com a força das suas resistências e voos. Nesse caminho, o jovem pássaro aprendeu a alçar voos com Amir Haddad.

Amir, um pássaro dragão que incendeia por onde alça voo, no ano de 1999 encenava na cidade do Natal/RN um auto popular em comemoração ao aniversário dos 400 anos da cidade. Foi ali que o pássaro tomou forma em personagem e cobriu o corpo do jovem como um anjo com peito pintado de céu. Numa encenação em praça pública no meio de 400 jovens e velhos pássaros daquela cidade, o primeiro voo se deu.

Uma obra-movimento que começava com um desfile pelas ruas do centro da capital potiguar com grupos de cultura popular, músicos, palhaços, atores, escolas de samba, artistas plásticos, alegorias e elenco que terminava em frente à catedral da cidade. Ali, em frente à igreja num grande palco, finalmente, o jovem havia se rendido e libertado o pássaro aprisionado dentro de si.

Voo 1: Auto do Natal (1999) – Natal/RN. Direção: Amir Haddad.

O segundo voo

Ele tinha tomado gosto pelo voo. O pássaro e o homem já estavam conectados em suas jornadas. Agora voavam juntos. E o homem havia decidido voar para outras terras. Um novo mar a sua frente era o lugar de destino de seus desejos de voo.

A capital fluminense se apresentou como um novo território de voo. O homem quando jovem e menino era levado diversas vezes para aquela cidade em viagens cotidianas para reencontrar seus parentes maternos.

Mas quis a vida que este voo fosse adiado. Enquanto o homem planejava a mudança, um desvio de rota foi essencial a este processo: o curso de artes cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Foi ali que um novo voo se deu. O homem descobriu a prática do pensamento e transformá-lo em ações, pesquisas, projetos, salas de aula, laboratórios e encenações. No curso de licenciatura novos caminhos foram traçados e os planos para alçar voos para novos territórios foram adiados.

No curso de artes cênicas através do laboratório de encenação da UFRN, ele voou por diversos experimentos cênicos de alunos e professores. Lá experimentou pela primeira vez um outro tipo de voo: a direção teatral.

Ali se deu o encontro com mais um pássaro-dragão: Marcos Bulhões. Através de projetos de extensão os alunos da disciplina de encenação foram convocados a dirigir diversos experimentos cênicos colocando em prática os conteúdos abordados em sala de aula.

No processo houve a montagem da primeira obra teatral na qual ele se dividia entre a direção de uma cena que compunha uma encenação formada pela direção de vários alunos e pela direção geral de Marcos Bulhões. Ali, o homem foi descobrir que o pássaro tinha aprendido a voar como ator e diretor.

Agora o homem teria que viver com dois pássaros a conduzir seus caminhos: o ator e o diretor.

Voo 2: *Esperando Godot* (2001). De Samuel Beckett. Direção: Marcos Bulhões.

O laboratório de encenação da UFRN era o local onde os alunos realizavam seus experimentos cênicos e desenvolviam as primeiras experiências com a direção teatral. E lá no ano de 2003 o primeiro voo com a direção teatral se deu a partir da encenação do espetáculo *O Outro Lado da Lua*, que se deu como conclusão da disciplina de Encenação III, coordenada por Sávio Araújo.

Esta encenação foi, de fato, a primeira direção teatral na qual houve a conscientização dos processos de articulação dos elementos que compõem a encenação

teatral e das relações com os criadores responsáveis por estes elementos: figurinista, cenógrafo, dramaturgo, elenco, direção musical.

O Outro Lado da Lua foi encenado no Laboratório de Encenação da UFRN e no antigo Centro Experimental de Pesquisa e Formação Teatral da Fundação José Augusto (órgão estadual responsável pelas políticas públicas para arte e cultura do Rio Grande do Norte). Naquele processo de encenação houve o encontro com mais um pássaro-dragão: o encenador João Marcelino.

Marcelino é um multiartista do teatro potiguar que na época era o diretor-geral do Centro Experimental de Pesquisa e Formação Teatral e que nos intervalos de sua gestão à frente daquela instituição realizava um trabalho de orientação artística para a criação do espetáculo.

Voo 3: *O Outro Lado da Lua* 2003. Dramaturgia: Claudia Magalhães.

O terceiro voo

Aqui há um parêntese essencial a esta trajetória: o encontro com o grupo de Teatro Clowns de Shakespeare de Natal/RN. Os pássaros estavam voando revoltos agora por diversos territórios. Durante os anos de 2003 a 2006, ele foi convidado para atuar nas peças dos Clowns de Shakespeare e ali foi descobrindo a lida do teatro de grupo e adentrando um caminho de mergulho no trabalho atoral e nos modelos e meios de gestão de um projeto de vida no teatro.

Junto aos Clowns, o pássaro ator viajou por boa parte do país através do espetáculo *Muito Barulho por quase Nada*, uma livre adaptação da obra de William Shakespeare que tinha como diretores Fernando Yamamoto e Eduardo Moreira (Grupo Galpão).

Nesse processo com o ator o olhar do diretor foi se dilatando a partir do trabalho em grupo e da experiência na sala de ensaio, na ética de trabalho, nos modelos de gestão e o aprofundamento desta relação entre ator

e diretor através do encontro com Fernando Yamamoto (diretor do grupo).

Durante este processo o pássaro voou para a criação de um outro ninho, a Cia. dos Pequenos Atos, fundada em 2004 junto às atrizes Titina Medeiros (Idealizadora da produtora Casa de Zoé) e Quitéria Kelly (Grupo Carmin). Com a companhia foi montada a peça *Barra Shopping*, livre adaptação do texto *A Exclusão*, de Sebastião Vicente (Brasília/DF).

Naquele espetáculo, o encenador dialogou diretamente com o ator e os dois pássaros voaram ao mesmo tempo dentro do homem naquela obra. *Barra Shopping* foi a primeira experimentação com o audiovisual em cena num diálogo direto entre as personagens e as cenas filmadas trazidas à tona pela encenação.

A peça foi uma das primeiras obras a entrar em cartaz na cidade de Natal. Prática que até então ainda não era corriqueira naquela cidade devido à ausência de uma política cultural que sustentasse temporadas na cidade. Essa prática começou a se tornar realidade através da criação da Casa da Ribeira, projeto inicialmente idealizado e realizado pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, que criou um teatro no bairro histórico da Ribeira e fomentou a realização de temporadas de diversos grupos e espetáculos na cidade.

Cena 2: A revoada do pássaro perdido

Voo 4: *Barra Shopping* (2005). Livre adaptação do texto *A Exclusão*, de Sebastião Vicente.

O quarto voo

No ano de 2008 finalmente o pássaro levou o homem para um novo território. Não mais a capital fluminense como outrora ele tinha desejado, mas a capital paulista. E foi na cidade de São Paulo que os pássaros se perderam. Voaram para longe do homem. O voo aparentemente tinha sido grande demais e os pássaros se perderam ou ficaram pelo meio do caminho.

O homem se perdeu, pois não havia conexão com a cidade e com o teatro da capital paulista. Ele tinha feito praticamente um voo cego atendendo a um chamado de dentro, mas não havia por parte dele estratégias de voar em novas terras.

Essa experiência, em definitivo, criou uma espécie de cisão e vazio existencial, pois havia ali uma desconexão com tudo. A única certeza que havia dentro era o ninho: o teatro. Em algum momento os pássaros voltariam para o ninho.

À medida que o tempo passava, ele foi criando diversas estratégias para que os pássaros retornassem: estudo na Escola Livre de Teatro de Santo André; trabalhou em projetos de orientação artística; aprendeu a escrever editais de todos os tipos; foi criando relações com artistas de teatro e alguns grupos.

E, diante daquele processo, criou o primeiro espetáculo solo no qual os dois pássaros (o diretor e ator) estavam ali voando juntos dentro dele. Ora convergindo, ora divergindo. Nesse sentido, o homem passou a traçar um olhar sobre a própria vida através de uma linha do tempo e, assim, passou a se interessar por biografias, teatro documentário, estudos da memória e geografia urbana.

Foi nesse processo que criou o espetáculo solo *Portar(ia) Silêncio*. A obra passou a ser uma espécie de jornada de vida que reflete os momentos e voos traçados à medida que a vida segue. A obra entrou em movimento no ano de 2011 quando realizou seus primeiros experimentos e segue até os dias atuais sendo revista e recriada em ressonância com os tempos atuais.

Voo 5: *Portar(ia) Silêncio* (2011– 2021). Direção e dramaturgia: Jhoao Junnior.

O quinto voo

Depois do processo de compreensão de seu deslocamento, gerado na existência provocado pela migração,

havia um novo movimento a ser realizado: encontrar um território para viver e praticar o pertencimento na capital paulista. E foi nesta jornada que foi fundado o Coletivo Estopô Balaio no ano de 2011, juntamente com outros migrantes potiguares que estavam vindo morar em São Paulo, em específico as atrizes Ana Carolina Marinho e Recy Freire.

Junto ao Coletivo Estopô Balaio o processo de voar através da direção teatral se intensificou e se verticalizou com toda a força e seis espetáculos foram criados dentro de projetos ancorados na memória social do bairro (A Trilogia das Águas – 2012 a 2014) e em processos históricos de colonização da América Latina e biografias (Nos Trilhos Abertos de um Leste Migrante – 2017 e 2018).

Além dos espetáculos, os processos de criação e ensaios eram realizados sendo partilhados diretamente com o público e utilizavam as ruas do bairro e a relação com os moradores como laboratórios de criação e experimentação para a criação das encenações.

Voo 6: A Trilogia das Águas

Espetáculo 1: *Daqui a Pouco o Peixe Pula* (2012-2015). Direção e dramaturgia: Jhoao Junnior.

Espetáculo 2: *O que Sobrou do Rio* (2013-2016). Dramaturgia: Estopô Balaio e Ronaldo Serruya. Direção: Jhoao Junnior.

Espetáculo 3: *A Cidade dos Rios Invisíveis* (2014-2021). Dramaturgia: Ana Carolina Marinho, Jhoao Junnior e João Nyn. Ideia original, direção e roteiro: Jhoao Junnior.

Voo 7: Nos Trilhos Abertos de um Leste Migrante

Espetáculo 1: *Carta 01: A Infância: Promessa de Mãe* (2017-2021). Direção: Jhoao Junnior e João Nyn. Dramaturgia: Jhoao Junnior.

Espetáculo 2: *Carta 02: A Vida Adulta: a Mulher* (2017-2018). Dramaturgia: coletiva. Orientação dramaturgica e direção: Jhoao Junnior.

Espetáculo 3: *Carta 03: A Velhice: o Artista* (2017-2018). Dramaturgia: coletiva. Orientação dramaturgica e direção: Jhoao Junnior.

Os pássaros seguem soltos voando em novos territórios e mostrando novos caminhos para o homem. O momento atual reconfigurou rotas de voo que fizeram com que os meios e modos de produção em teatro movessem novas estruturas de pensamento e prática. Uma estética teatral que se ergue enquanto movimento dentro de uma conjuntura sistêmica global de pandemia convoca uma força de reação.

Nesta jornada, artistas e cientistas respondem ao momento atual, mesmo que na contramão fascista que cresce no mundo e nega tais movimentos de vida. A arte e a ciência mais uma vez voam. Abrem novos caminhos. E é nesse movimento que os voos dos pássaros do homem têm se levantado na busca por recriar obras e encenações anteriores a pensar novos caminhos de explodir o teatro na relação entre vídeo, cinema e internet.

IV. Diário do rio

Sou afeito a cadernos e diários. Em cada movimento de vida e arte há um caderno no qual eu guardo aquilo que desejo que não se perca. Sempre que retorno a um diário sou tomado no ato da leitura pelas imagens e sensações das lembranças ali guardadas. O passado me toma através do corpo. As imagens despertadas atuam no corpo. As lembranças atualizam o movimento em mim.

O diário guarda em si segredos que jamais revelaríamos. Por isso é um diário. Uma espécie de confissão pessoal para si que te coloca diante da verdade. Não há como mentir para si quando escrevemos em um diário.

Ele é o espaço dessa confissão que não se quer pública.

Um diário tira de dentro da gente, através de uma escrita confidencial, aquilo que não se suporta.

Como quem fala com um amigo.

Como quem declara um amor não correspondido.

Como quem se olha no espelho.

Como quem fofoca um segredo para si.

Portanto, por favor não leia esse texto para que esse diário se mantenha como pessoal.

Mas eu bem sei que o convite para este escrito é a profanação do privado e público em mim através do teatro.

Mas não há como fugir do inevitável, pois o destino deste texto é o encontro com o leitor. Você que me lê é o objetivo deste texto e com isso, talvez, ele se assemelhe mais a uma correspondência do que a um diário. Mas, como já enviei uma carta ao meu pai, por agora prefiro fingir que escrevo apenas para mim enquanto perpasso o tempo dos encontros e desencontros destas palavras.

Assim vos peço, finja.

Finja que você encontrou esse texto perdido em algum lugar, mesmo que aqui dentro deste livro. Vos peço que finja que está abrindo as páginas de alguns segredos meus, pois para que eu possa dar conta deste texto irei seguir fingindo. Assim como tão bem sei fazer no teatro. Fingir que as realidades que ele me cria são utopias de mundos possíveis para todos.

Nestas páginas irei fingir que escrevo para mim mesmo num ato confessional vivenciado algumas vezes durante os processos de criação em teatro. Em meus diários de montagem se misturam inquietações pessoais e artísticas, revelo e revejo limites, tive raiva, medo, planejo o porvir, desenho e me permito dar forma às imagens que me povoam e que querem abrir espaço na vida através do teatro.

Nesse processo de “depor” quanto àquilo que não consigo compartilhar, escrever é um ato de sustentar e

suportar os caminhos de solidão experienciados na jornada da direção teatral ao longo da vida.

Tanto se fala de criação coletiva e processo colaborativo, e assim mergulhei em diversos meios e modos de produção de encenação, e acho que inventei outros tantos que não sei nominá-los, mas este lugar solitário do diretor sempre se apossou de mim.

São tantos campos que se entra no teatro. A ideia de campo, para mim, diz respeito a um espaço com seus códigos de pertencimento e saberes.

Na Física, um campo é uma espécie de grandeza física na qual, muitas vezes, existem qualidades e estruturas associadas. O próprio teatro é um campo que se estrutura a partir de diversas qualidades que se abrem para outros tantos campos que se interseccionam e o compõem.

Já segundo o biólogo Rupert Sheldrake, na obra *Uma Nova Ciência da Vida* (2013), em sua teoria dos campos mórficos nos diz:

[...] campos mórficos são campos que levam informações, não energia, e são utilizáveis através do espaço e do tempo sem perda alguma de intensidade depois de terem sido criados. Eles são campos não físicos que exercem influência sobre sistemas que apresentam algum tipo de organização inerente.

Essas ideias acerca do que é um campo redimensionaram em mim o processo da direção teatral. Para cada processo de criação cria-se um “campo” que irá influenciar os seus participantes. E cada um traz para dentro do campo daquele processo os seus campos pessoais. Há uma sobreposição de campos nesta articulação de saberes e especificidades que compõem um projeto de encenação.

Creio que por isso, muitas vezes, tenho a sensação de que a obra que está sendo criada começa a dar

as informações a quem está a serviço de sua criação. Experimento com frequência aquela sensação de que em algum momento a obra fala por si e vai revelando os caminhos e desvios ao longo da caminhada. A própria obra já nos influencia e estamos ali acessando as informações que ela nos dá a partir do movimento de sua criação.

Diante de uma postura de direção que se abre para a articulação desta sobreposição de campos há um lugar de observador que engendra o conhecimento destes campos sobrepostos dentro de uma encenação. Em específico, prefiro pensar o campo do figurino, o campo da música, o campo da cenografia, por exemplo, pois nessa postura de direção me abro para as diversas possibilidades que cada um destes campos e suas especificidades podem apresentar, ou quiçá, a expansão do que é específico de cada campo.

Tal postura de trabalho estremece em mim algo que me foi peculiar em diversos processos de direção: o controle. Há um exercício de soltar para que também eu possa ser direcionado pelas informações que tais campos ancorados por seus respectivos profissionais (figurino, cenografia, iluminação etc.) me trazem.

Nesse tipo de posicionamento vou percorrendo movimentos internos de vida que se apresentam agora e solicitam novas formas para a criação. Inventar novos modelos de trabalho a partir dessa postura faz com que algo em mim esteja mais atento com tal relação entre as inquietações pessoais e o reflexo delas como realidade de mundo que se apresenta à minha frente.

É nessa conduta que as dramaturgias se articulam entre processos biográficos pautados na memória individual em atrito com a memória coletiva e com a busca pelos fatos históricos que atingem o homem comum em seus desafios. Aqui é importante ressaltar que o que atinge o indivíduo será nestas obras o reflexo de um movimento coletivo e político.

Sou afeito à política do teatro. Não saberia enunciar em minha prática se me conduzo dentro de um teatro político, da arte comunidade, do teatro documentário ou teatro do oprimido, como já fui questionado em apresentações de trabalho pela Europa, entrevistas de pesquisa, dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Me interessa a relação com estes campos, pois no teatro também os percebo em suas especificidades. Essa política do teatro em mim negocia com tais campos a partir de movimentos internos e empuxos da alma sem que eu categorize o teatro em minhas obras. A relação com estes campos é que convoca de mim o essencial em relação ao teatro: o movimento.

O processo com a direção no teatro foram efeitos de movimentos internos e externos diante da vida que faziam com que as obras pudessem tomar forma. Segundo Theodor Adorno, em algum de seus textos: “a forma é o conteúdo coagulado”. Então, as inquietações com a vida foram se coagulando nas obras. Nessa jornada diversos encontros me foram essenciais para repensar a linguagem e inventar o teatro enquanto movimento por esses campos do saber.

Criar no teatro sempre foi um impulso interno de olhar a vida por seu prisma. Nesse caminho o encontro com encenadores potiguaros foi essencial para a construção do olhar e da teatralidade em mim. Os campos de conhecimento desses encenadores me trouxeram novas informações e me fizeram ampliar um conhecimento prático.

Estas relações com os mestres me trouxeram uma noção sistêmica do movimento e da trajetória. Sou afeito a tais relações e ancoo a presença deles em mim. Como se vivessem de alguma forma aqui dentro me orientando por uma voz interior. Eles me percorrem e me fizeram criar um campo em mim no qual me relaciono em conferência com aqueles que me habitam sem manter uma relação temporal linear.

O que aprendi foi apreendido e vive em mim nos meus projetos. Nessa jornada o encontro com três encenadores foi fundamental para um diálogo profundo e provocações constantes na formação teatral. Foram portais que me abriram espaços distintos que se fundiram ao longo do tempo em minha prática.

O primeiro “portal” a ser atravessado foi Marcos Bulhões, atualmente na Universidade de São Paulo, no qual fui seu aluno na Universidade Federal do Rio Grande do Norte no curso de Artes Cênicas nos anos de 2001-2002. Bulhões foi daqueles encontros que mexem na alma e deixam vivas as inquietações em relação ao fazer arte. As provocações geradas na relação professor e aluno eram potência que impulsionavam uma jornada de vida na arte. Pensar o pensamento e fazer disto uma prática constante de busca por autoralidade nas obras foi um legado deixado por ele em mim.

Com João Marcelino, o segundo “portal”, encenador potiguar, o caminho traçado pelo teatro enquanto filosofia que busca ver poesia na vida era ancorado em encontros pautados por leituras de obras, discussões acerca do fazer e o diálogo com a pedagogia teatral nas salas de trabalho do Centro de Pesquisa e Formação Teatral em Natal no qual era professor (2005-2008).

A experiência de um mergulho profundo com o Rio Grande do Norte se deu através da travessia do terceiro portal: a coreógrafa e diretora Diana Fontes. Junto à Diana pude rodar diversas cidades do sertão potiguar na função de assistente de direção de autos populares realizados pelo Governo do Estado do Rio Grande do Norte junto aos artistas daquelas cidades nos anos de 2006 a 2008.

Olhar para esta trajetória também é um caminho de reverenciar os mestres. Ancorar-me na vida a partir de uma trajetória facilitada e orientada por encontros com aqueles que me antecedem e que ainda hoje mantêm vivo o fogo da criação em suas jornadas. A estes

artistas-pedagogos curvo-me e agradeço a experiência profunda de viver, fazer e ser feito pelo teatro.

Foi ao lado deles que pude ser ator, professor e diretor ancorado na experiência que me foi transmitida pelos projetos partilhados no teatro do Rio Grande do Norte.

Há um momento de despedida de tais relações que é fundamental no caminho da emancipação. Esses momentos quase sempre tortuosos nos colocam diante da própria força quando aquilo que foi aprendido é integrado e gera o movimento de seguir por si levando à frente a experiência partilhada.

No encontro com Marcos Bulhões há o caminho aberto no teatro através de uma espécie de batismo que se deu no espetáculo *Esperando Godot* (2001). Foi naquela encenação que o movimento em relação ao teatro e dele para mim se abriu efetivamente. A lida com os atores e sala de ensaio foi movimentada naquela jornada.

Junto a Marcelino uma prática pautada no estudo e na busca da relação mais profunda com a arena da sala de ensaio. Um mergulho na relação ator-diretor a partir do mistério que a arte nos evoca. Nesse traçado, as experiências de encenação e experimentos no Centro Experimental de Pesquisa e Formação Teatral junto aos alunos foram o laboratório encontrado para o mergulho naquela relação.

Diana Fontes trouxe a dimensão identitária do Nordeste em mim. Um Nordeste profundo vivido e experienciado nos sertões do Rio Grande do Norte através da criação de autos populares que celebravam festas de padroeiros, aniversários das cidades e eventos históricos. Nesse caminho foram criados espetáculos teatrais em formato de óperas populares nas cidades de Caicó, Currais Novos, Santana do Matos, Mossoró, Pau dos Ferros e Assú, no interior do estado.

Numa prática pautada naquele momento de vida nesta relação já havia um mergulho na memória cole-

tiva daqueles territórios que se construía a partir do olhar atento para as particularidades das cidades e sua vida social. Tais projetos tinham a premissa de uma relação com o público a partir de um teatro popular feito pelo e para o povo.

Os três “portais” se tornaram espécies de totens que vivem dentro de mim com os quais aprendi a reconhecer o sagrado e o profano do teatro. Atravessei tais portais e os tenho guardado aqui dentro, em consultas recorrentes através de suas vozes que ecoam a cada novo processo vivido.

A vida que se segue a partir do movimento migratório para São Paulo gera novos encontros e interfere diretamente na forma como o teatro se manifestava em mim. Nesse sentido, as experiências com os entrevistados na criação do espetáculo *Portar(ia) Silêncio* abriram um caminho para a investigação de uma teatralidade pautada em narrativas de vida; fatos históricos e sociais e geografia urbana.

O trabalho no espaço urbano foi sendo desenvolvido à medida que me deslocava pelos extremos da cidade por meio de projetos artístico-pedagógicos institucionais da prefeitura de São Paulo. A cidade foi experienciada na pele nos deslocamentos de ônibus, metrô e trem. O transporte público e a mobilidade urbana foram construindo em mim um desejo de reflexão, pulsão e tensão que se revelou posteriormente nos espetáculos que criei.

Nesse processo o encontro com o encenador paulista Luiz Fernando Marques através das peças do Grupo XIX de Teatro, como aluno do Núcleo de Direção da Escola Livre de Teatro de Santo André e como orientador artístico no início do processo de encenação do espetáculo *Portar(ia) Silêncio* foi fundamental para o desenvolvimento de uma teatralidade que mirava as histórias de vida e os espaços públicos como espaço cênico.

Nessa jornada, é perceptível que a cidade é um tema recorrente nas encenações criadas. Na caixa cênica ou nas linhas de trem da CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos) foram se desenvolvendo ao longo do tempo dramaturgias que buscavam as origens dos fenômenos urbanos pelos quais o teatro se permitia adentrar.

Nas linhas de trem da CPTM que dão acesso ao extremo leste paulistano foram desenvolvidos três espetáculos: *A Cidade dos Rios Invisíveis*; *Carta 2: a Vida Adulta – a Mulher*; e *Carta 3: A Velhice – o Artista*, todos junto ao Coletivo Estopô Balaio.

As viagens diárias pela linha 12 da CPTM em direção à residência artística do Estopô Balaio no Jardim Romano foram provocando um mergulho nas paisagens, no cotidiano do cidadão comum, na relação com os usuários da CPTM, os vendedores ilegais (marreteiros) dos trens, os bairros que margeiam aquela linha de trem e as histórias ouvidas durante as viagens.

Nessa jornada de vida e arte, a leitura sempre foi um bálsamo para a árdua jornada em direção ao Jardim Romano. Entre idas e vindas ali se iam quase três horas do dia em deslocamento. Ler foi um caminho de mirar dentro de mim aquilo que era visto pelos olhos através das janelas e dos vagões do trem.

O livro que acompanhou boa parte desta jornada foi *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino. Na obra o autor conta sobre cidades invisíveis aos olhos do imperador Kublai Kham, que lhe eram narradas pelo mercador veneziano Marco Polo. A função de Marco era contar ao imperador as características e peculiaridades dos territórios que faziam parte do seu reino.

Marco Polo era uma espécie de Sherazade que em sua narrativa oral, uma geografia fabular das cidades era apresentada ao imperador. As cidades se tornam um símbolo complexo e inesgotável da experiência humana, assim afirma Calvino, sobre a sua obra. Para

o autor, *As Cidades Invisíveis* é a obra na qual ele pode haver dito mais coisas, pois transforma as cidades em um símbolo pelo qual ele permite dar vazão à maioria de suas reflexões.

O processo de errância por São Paulo, no qual me perdi muitas vezes, me instigava ainda mais ao mergulho na obra de Ítalo Calvino. Foi no diálogo com o livro e perguntas que ele me lançava que as encenações nas linhas do trem foram ganhando forma.

Nas três obras foi utilizado um procedimento que chamei de *audiotrem*, no qual a dramaturgia era disponibilizada para o espectador e usuário dos trens através de aparelhos de MP3. Em sua criação havia uma história a ser contada. Durante as viagens nos trens a dramaturgia correlacionava paisagens, acontecimentos históricos e cenas cotidianas dos vagões. As viagens de trem passaram a ser minutadas e uma matemática entre aquilo que se escreve numa dramaturgia tinha relação direta com aquilo que se avista pela janela do trem.

Naquelas encenações, o teatro era a cidade e a teatralidade era convocada por cada um que se disponibilizava a ouvir as histórias narradas naqueles aparelhos que eram atritadas com uma dramaturgia sonora criada com os sons da cidade.

Um teatro que se revelava para o espectador através do seu olhar. A cortina se abria com o pestanejar dos olhos enquanto a cidade se dilatava a partir daquilo que se ouvia pelos fones de ouvido e intervenções sutis dos atores nos vagões do trem. O grande objetivo destas encenações era criar uma fábula diante da realidade dura dos vagões amontoados de gente.

Por quê? Para quê? Para quem? Estas perguntas realizadas nas aulas de encenação no curso de artes cênicas da UFRN há quinze anos explodiram em São Paulo. Foi o deslocamento gerado pela migração que me descolou de conceitos, ideias e formas pré-existentes para inventar novos meios de criação por mim desconhecidos.

A cidade foi me vencendo pelo cansaço. A lida diária no transporte público era desgastante e cansativa, e hoje, ao refletir sobre esse processo, percebo que este cotidiano e a grande quantidade de tempo utilizado em minha vida durante as viagens foram aproximando a vida do artista do cidadão e trabalhador comum de um grande centro urbano.

Fui descobrindo em mim essa condição de borda. Essa condição periférica de vida, não no sentido geográfico. Mas algo que me remontava a viver numa zona fronteira de vida. É pela fronteira que vejo as margens. O rio que corta o Jardim Romano separa as cidades de São Paulo e Guarulhos. Aquela é uma imagem que até hoje me percorre como aquele rio. O rio era a fronteira e refletido nele estão os desejos de cidade e vida daqueles moradores e, por identificação, os meus.

As casas eram o símbolo desses desejos. Construídas às margens dos rios com todo tipo de material, mas elas se erguiam... se erguem. Era preciso. Aquelas casas guardam sonhos e mantêm de alguma forma a “segurança existencial” daqueles que habitam. Elas foram construídas às margens e o rio encarregou de recriá-las por reflexo nas suas águas. Duas cidades se avistam para o olhar mais atento e o coração mais disponível.

Mas é preciso coragem para seguir viagem por essas fronteiras na vida. Não só as geográficas, mas aquelas que percorremos por dentro. Dirigir foi se tornando esse desejo de saber o que há naquelas casas que vivem como reflexo dentro do rio. Espelhar o que não é visto. Fazer visto o invisível. Inverter o olhar e ampliar os pontos geográficos por dentro da gente nos quais a vida possa se apresentar em sua complexidade e aventura.

O centro do mundo é o lugar onde você está, nos diz Milton Santos, e foi nessas bordas que fui experimentando essa noção de centralidade e compreendendo os limites que o teatro foi me apresentando ao longo da vida. Ele segue sem resolver nada, mas me coloca

em movimento e me faz mergulhar naquela cidade fantástica que vive refletida nas águas do rio.

Bibliografia citada

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CALVINO, Ítalo. *A Cidade dos Rios Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SHELDRAKE, Rupert. *Uma Nova Ciência da Vida*. São Paulo: Cultrix, 2013.

MARCO ANTONIO RODRIGUES: Em Cartaz

[...] danem-se os astros, os autos, os signos, os dogmas
Os búzios, as bulas, anúncios, tratados, ciganas,
projetos
Profetas, sinopses, espelhos, conselhos
Se dane o evangelho e todos os orixás...

Chico Buarque de Hollanda (*Dueto*).

1. Back stage

Dias atrás, um manifesto publicado nos principais jornais do país, como matéria paga, fazia propaganda dum suposto coquetel de medicamentos eficazes na prevenção e tratamento do coronavírus.

Para quem tivesse liberdade de escolha, eram dias em que ir à padaria, mesmo com máscara, álcool 70 e toda a equipagem, era um ato de coragem. Pegar um táxi, preferível não, transporte público nem pensar.

Com certa indiferença, o Brasil enterrava a sua cota diária de mil mortos. Na pilha das vítimas da covid-19, sem choro nem vela, a soma já era de 250.000 defuntos acotovelados em covas rasas e solitárias.

Campeão da desigualdade, naquela altura, não seria pessimismo de chato, nem delírio de Cassandra

arriscar que em menos de um ano, em corrida de longo curso, o país atropelasse o então líder mundial, ultrapassando a marca histórica de 600.000 asfixiados.

Gosto do termo matéria paga que explicita com precisão o significado da elegância do dito informe publicitário. Tornar visível o invisível é uma expressão preciosa de Peter Brook. É disso que se trata, no caso: é matéria porque é substância, e enquanto substância é conteúdo e é paga porque supostamente exime o veículo da responsabilidade pela veiculação da substância, não importa se tóxica ou não. Então, cria-se um epíteto nobre para tanto, ?!informe publicitário?! No caso, não se trata de uma nomenclatura precisa porque o objetivo usual da imprensa seria, ao contrário de Brook, ocultar o visível, visibilidade que absolutamente não interessa. Por que evidentemente do que vive um jornal? Supostamente do seu prestígio, prestígio este ligado ao seu caráter de isenção, a sua nobreza na prestação e na utilidade de seu serviço público. Claro pois está que se a matéria é paga, a isenção é duvidosa.

Sob tal manto pois, dois coelhos são atingidos com a mesma porrada, num jogo perspicaz e esquizofrênico: veicula-se substância duvidosa, que ao mesmo tempo tem amplo público cativo, sem compromisso diretamente com ela, ao tempo em que se engorda o cofrinho em formato de imparcial porquinho rosado. Engenhosidade: imagens que inquietam, mensagens que provocam.

Os médicos no dito informe, em número supostamente respeitável, manifestam, em ordem unida, “cientificamente” a favor do inominável, do indizível: atestam com estampilha e receitam de próprio punho com tradicional e ilegível letra a medicação, ou melhor, o coquetel milagroso, lá referido como “tratamento precoce”, que supostamente afasta o vírus para bem longe.

Utilizando do mesmo mecanismo do jornal em que veiculam sua mensagem (paga!!!), invocam a ciên-

cia, a pesquisa, a investigação, elencam e enumeram *síntes*, derramam seu espírito público, o código de ética, o juramento de Hipócrates e todo o arsenal de armas de fumaça e fogo para calçar de concreto o que não resiste a uma miserável acareação. Quiçá, está escrito nas entrelinhas, os mil brasileiros que caem mortos como moscas todos os dias tivessem tomado as suas beberagens milagrosas nada disso estaria acontecendo. Das duas uma, ou tentam se esquivar ilesos do tribunal histórico que certamente os condenará por genocídio e falsidade ideológica, ou de fato acreditam que os 270 mil mortos²⁸⁹ não o seriam se tivessem tomado a poção mágica. Menos que mascates e camelôs de meio da rua, ocupam as praças transformadas em cidadelas medievais.

No centro da cena, como nos *Cem Anos de Solidão* de Gabriel García Márquez, uma clientela de milhões de personagens dança sem parar, na esperança de que assim fazendo consigam dormir por um minuto que seja. Dançam dias e dias e dias: é o mal da insônia espalhado por vírus de contágio fácil e epidêmico. Uma legião de zumbis que se multiplicou rapidamente em potência enésima: vai seguindo em sua dança louca suicida e assassina. Quanto mais essa legião dança mais fácil o contágio. A orquestra toda é constituída por um trompetista maluco que toca repetidamente um alvorecer de caserna. Para a cena não importa muito quem conduz quem. O trompetista maluco não importa para a cena. Aparentemente ele a protagoniza, mas o que compõe o centro da cena de fato é esse gigantesco coro de malucos que dança e pula em abraço gigantesco enquanto se embriaga com o coquetel da morte na convicção mágica que devidamente assim medicados estão livres da doença.

O trompetista toca, a multidão ecoa. A multidão encontrou o seu corifeu e o que interessa à cena é saber de que buraco da terra surgem. Que tipo de horror, que tipo de medo, que tipo de tensão vulcânica os pariu de dentro da terra, pois como diria Brecht: “Do rio que tudo arrasta se diz violento. Mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem”.

É por isso que ao espectador agora é dado ver, ao final dessa primeira cena, enquanto o coro/multidão já é agora um quarto da geopolítica de todo o território do país – em longo *travelling* – a equipe de filmagem, o encenador, os técnicos de luz, os microfones, os refletores. Trata-se mesmo de pura imaginação dos criadores ou testemunho da tragédia?

2 . A ficção do real

Alguém já disse que, no Egito, caíram as sete pragas ordenadamente. Por aqui, reuniram-se todas num consórcio louco, como se fora um convescote, um *coffe break* de uma convenção de novos empresários. Empresários virtuais na grana, na produção, na presença e na cidadania. Concretos na selvageria, na mediatização, no golpe baixo, na uberização sofisticadamente batizada de empreendedorismo. Esta cena é esperpêntica. Eu também não sabia o que é que significava, quando um culto crítico teatral assim a adjetivou, em função de espetáculo que eu assinava. Vá lá: “[...] esperpento, gênero literário criado por Ramon del Valle-Inclán, em que se deforma sistematicamente a realidade, sublinhando seus rasgos grotescos e absurdos”. Fica a dúvida – é o gênero que deforma a realidade ou seu contrário: a realidade que deforma o gênero. No primeiro caso é substantivo, no

²⁸⁹. Marco enviou seu texto em 18/03/2021, aproximadamente às 15h, portanto, os dados e informações de que ele dispunha referiam-se ao Estado genocida até aquele momento.

segundo é o que adjetiva as gentes. O esperpento agora é substantivo. Tem a ver com este povo do *coffe break* e com a história da terra onde sempre foram protagonistas. Nunca deixaram a ribalta: primeiro como colonizadores selvagens dizimando o povo da terra, depois por haverem ganhado várias competições mundiais, acumulando títulos: último país do mundo em abolir a escravidão negra e legalizada, notem! (isto após cederem depois de inúmeras revoltas populares e à custa de muita quilombagem); campeões mundiais em desigualdade e concentração de renda; campeões mundiais em várias modalidades de perversidade e malvadeza, e por último, mas não com menor importância, disputando hoje o título de genocidas do corona, da covid, da porra, da praga, da competência epidêmica.

Neste segundo tempo, para o que aqui agora interessa, o esperpento carrega também como definição a degradação moral de suas personagens. Então, ele é adjetivo, pois é consequência e corresponde àqueles vinte e cinco por cento que seguem o trompetista assassino abismo afora. Tem a ver com o rio e a margem, talvez subvertendo o Brecht. Mas se você é instado o tempo todo a se armar até os dentes, a usar a sua liberdade para prejudicar o outro, a odiar o que não é uniforme, você tá sendo treinado pruma guerra civil. E o combustível é o ressentimento, a mágoa, a inveja, aqui transformadas e manipuladas com habilidade de alquimista em matéria ideológica.

A cena é esperpêntica ou grotesca por si. Protagonizada pelos empresários e seus gerentes, tem papel fundamental um coro de milicos na coadjuvância. Isso também faz parte da tradição secular da casta que sempre mandou. Não dá pra esquecer que o avô da República era um milico. E que desde sempre, com presença cotidiana na vida da brasilidade, caminharam a solta mandando e desmandando. Exceção feita à comunidade de soldados rasos, de marinheiros dos porões,

da gente da manutenção e do serviço subalterno dos aviões, que têm presença e serviço pesado prestado nos mais isolados rincões do país, e que historicamente foi povo rebelado e ajudou a construir o imaginário de disputas populares.

Novo *travelling*: agora é da equipe da filmagem que documenta a ascensão à testa da República a palavra de ordem da pátria acima de tudo e de Deus acima de todos. O documentário é uma superprodução: afinal não foram poucos os recursos para que o seu candidato vencesse a corrida a qualquer custo. A palavra se fez verbo. A palavra escrita, radiofonada, televisada, internetada.

3. Cena de amor

Toda tragédia tem lá a sua cena de amor, meu amor. É quase um confessional. O fato é que, pra criar alguma coisa, você anda pra cima e pra baixo, empurra com a barriga, tergiversa, tira uma soneca, e mais uma e outra mais, porque a preguiça manda. Tem um tempo da vida em que qualquer dramaturgia parece que não vale a pena porque nada muda nada nem a você, nem ao vizinho, muito menos a cidade e o mundo. Escrever, criar, encenar, fazer... É muito desanimador. Acho que chamam isso de distopia, ou estado distópico, mas a impressão que fica é de algo além. Sim, porque, veja, distopia de algum jeito prevê a utopia como seu antônimo. Aqui já não há mais sinônimos, sequer antônimos: estamos diante do NADA. Um nada em que o tempo não é tempo, é um tempo que derrete e que ao mesmo tempo se acelera. É uma subvida. Os seus recursos criativos, se é que um dia existiram, se esgotam. Na utopia ou mesmo na tal da distopia, há mil temas, mil ideias, mesmo que você vivesse duzentos anos a vida seria muito pouca pra dar conta de tudo que você gostaria de fazer, promover, inventar, reunir, agregar. Aqui não

há temas, parece que nada pode vingar, nada mobiliza, interessa. Você reza pro telefone tocar, pra alguma coisa acontecer, pra surgir algum tipo de estímulo vindo do céu. Penso que você nem pode chamar isso de depressão, porque, acredito eu, na depressão você tem consciência do estado doentio e se deixa ficar num sonambulismo que talvez seja terapêutico. Aqui não. A longa espera, se é que se pode chamar assim esse nada, só é interrompida como agora quando alguém te obriga, por prazo, por dever moral, por contingência financeira, por contrato assinado, a pegar de novo a caneta ou o teclado.

Mas o melhor estímulo, meu amor, o que tem inextinguível força pra te tirar desse estado anódino de letargia absoluta que é capaz de te arrancar o apetite, te fazer por dias e dias olhar pro vazio, de ficar lambendo o vidro da janela, de engolir um maço de cigarros, é mesmo a carta de amor, meu amor.

É quando a tua imagem se descola desse lodo e por magia pura se apresenta. Aí sim, você está fazendo para alguém. Tem musa, tem destinatário, tem quê, porquê e pra quê. Assim esta cena é escrita pra você. Essa é a liberdade total tão desejada: quando você se sente atirado num calabouço, na mais fria prisão e a tua imagem surge em socorro. Só a você eu posso revelar as coisas mais íntimas, os medos mais solitários, os ódios mais profundos, as incorreções políticas, os desejos mais instintivos e selvagens. Por exemplo, o que é que tanto trava a gente. Meu amor, existe uma censura introjetada que acaba por presidir qualquer “fazimento” meu. Quando ela bate forte, ela é paralisante. Eu preciso fazer um movimento muito forte para não me preocupar com a recepção do público, do espectador. Vamos lá, que isso demanda algum tempo. Primeiro lugar, tenho de alienar a ideia de que aquilo que se fizer enquanto feitura artística é “produto” cultural, é mercadoria. Porque, se eu pensar assim, já tenho de pensar em qual

gôndola de supermercado o objeto artístico vai caber. Porque para ser exposto na gôndola ele teria de ter atrativos sobre a clientela ou freguesia que chamassem a atenção, porque senão o dono do supermercado não dará lugar para o “produto”. O paradoxo é que, se penso no produto, contamina a obra de arte. Sei que eu estou te falando um monte de coisa que eu já falei e que você cansa de saber, mas fazer o quê?

A segunda questão que preocupa quando você vai tentar desenhar algum tipo de projeto, você aqui do meu lado, portanto me vacinando pro NADA daí de cima, portanto me enchendo de energia e vontade, é o quê? É como financiar alguma coisa dentro dos meios que conheço, públicos ou em instituições privadas, governamentais ou não em que eu possa eventualmente concorrer com alguma chance de provimento. E não adianta você argumentar que tenho estrada e cabeça, bom senso e discernimento, porque no atual estágio *big brother* do mundo do trabalho, onde vige a eliminação e o “desfazimento”, você parte sempre do zero, a história foi abolida e o que conta é a quantidade de *likes* ou de seguidores. Não sei nadar nessa praia, até porque é coisa que leva de novo pra dentro do supermercado.

Mais, por entender a transversalidade, a combinação e a multidisciplinariedade como o ato, a pauta, o tema artístico que me interessa e enterra no elenco de poéticas que de fato são transgressoras e progressistas, não encontro encaixe nas várias categorias disponíveis *a priori*: sou branco e heterossexual. Sou velho, o que poderia me trazer algum tipo de vantagem na tipificação identitária, o problema é que velho, como criança, não se encaixa na cadeia produtiva da sociedade pós-tudo, portanto, nove fora zero.

Mas vamos lá, meu amor, tua presença me dá tesão e de repente a coisa a se fazer é justamente a procura do que fazer. O protagonista é muito menos um Odisseu trágico ou um Arlequino servindo a dois amos, está

mais pruma Cassandra decadente que de algum jeito consegue rir de si mesma e do que vê. Ela se emaranha na sua capacidade de ser bidu. Enxerga vários futuros que se emaranham e não sabe qual deles descrever. Mas tenta, olha lá!!

Me beija forte?! No texto do programa, ou da folha de sala como a gente chama lá em Portugal tem um poema pra você.

Agora a cena acaba num beijo. Melhor assim.

4. O narrador

O texto famoso do Walter Benjamin sobre o Narrador de Leskov abre com uma anotação de dupla perplexidade: do Benjamin sublinhando a capacidade perdida dos combatentes que voltavam da Primeira Guerra, mudos, perdida a capacidade de contar/trocar experiências. Daí, várias ilações decorrem: não só a violência da Primeira Guerra, mas lembrar que é o momento de consolidação do imperialismo global como forma privilegiada de atuação do capital. Seja, algum resquício de ideia progressista que por acaso ainda houvesse como esperança à burguesia que ascendera ao controle da sociedade mundial no fim do século XVIII ficava definitivamente enterrada. E enterrada com os milhões de proletários, camponeses e *lumpens* que transformados em bucha de canhão, acreditando em alguma perspectiva de nação e território, se deixaram abater como porcos numa luta fratricida entre nações.

Bom, o episódio tem várias decorrências como sabemos, que ecoam até hoje na medida em que, de certa forma aparentemente superado o horizonte socialista consignado na queda da prática soviética, pavimentasse o caminho para o ideário tatcheriano que vem do fim do século passado para cá.

Com o século já em sua maioridade, a economia parece que definitivamente enterra a política, à direita

e à esquerda. Como é que se instala a escritura da narrativa cênica que vive da política e das questões públicas nessa conjuntura?

Nos começos do século, ainda resguardadas as esperanças por conta dos governos populares, as utopias revolucionárias têm espaço no nosso palco. Os cuidados com o repertório, no entanto, apontam para os riscos de caminhos reformistas na prática governamental, que embora consignando avanços no campo dos direitos sociais, culturais, econômicos e de costumes não radicalizassem disputas da ordem do sistema, da educação enquanto instrumento crítico de disputa de pensamento e da democratização das mídias patrocinando e promovendo outras formas de viver.

O horizonte vai durante essa primeira década se tornando distópico e a cena passa a avaliar de onde viemos enquanto sociedade e latinidade para nos enfiarmos com tanta ingenuidade nesse beco sem saída.

Do meio da última década em diante até o horizonte distópico se rarefaz: todo mundo sabe que todo mundo sabe o que todo mundo sabe, portanto não há espaço para denúncia ou reflexão.

O diagnóstico poderia se configurar simplesmente como ressentimento, mágoa e senilidade, o não seria de todo mau, apenas substância e motivo pra aposentadoria e reforma. Talvez seja.

Neste quesito, aposentadoria, coexistem com êxito as políticas de cancelamento por um lado ou de segmentação identitária, por outro, que permitem aos gestores, às instituições, aos curadores, jurados de edital, lobistas em geral, negar, seja através de editais públicos ainda existentes, seja através de campanhas em redes sociais de justicamento, o exercício sadio da censura à universalização e horizontalização de candidaturas. Isso no campo, digamos, mais progressista, já que no campo mais reacionário, e desde o último lus-

tro, no poder governamental, participar de qualquer tipo de iniciativa por aí advinda é no mínimo indecoroso e imoral.

A constatação de que na contemporaneidade as instituições, ou ideias fortemente institucionalizadas ou ideologizadas no sentido mais alienado do termo, se sobrepõem como formas aos conteúdos dá o tom. A precariedade do mundo do trabalho, o empreendedorismo, a quantidade de seguidores, a imagem fantasmática que é projetada individualmente em redes sociais, a uniformização de conceitos e procederes faz religião. Cada grupo é uma instituição e o horizonte que se apresenta é a ocupação de espaço no mercado, jamais a transformação do sistema, talvez a transformação pronominal da língua. Como diz um teórico muito respeitado nestas sofridas terras, a *opsis* é muito maior que o *mithus* e deve sobrepujá-lo. Sem *mithus* não há experiência de narrativa, ou melhor, a própria narrativa trata do encerramento em urna de chumbo depositada a muitos metros da subterra do *mithus*, como dizia o Blacaman do García Márquez.

O espaço da latinidade em sua capacidade de antropofagia, transgressão e refazimento do mundo está interditado. Nesse *corner* cultural, direita e esquerda se tangenciam, as censuras institucionalizadas, a arte perdendo sua capacidade autônoma de reflexão sobre a realidade, agora estabelecida como braço auxiliar e força agregada das moralidades, do bom mocismo, das coralidades das correções políticas como valores absolutos.

Bom, fechadas estas possibilidades restam os fazeres descolados de qualquer subsídio financeiro, cultural ou até, em alguns casos, linguístico. O que, em suma, é uma possibilidade real e a ser desenvolvida. Afinal, como dizia o bom Plínio Marcos, “[...] quer moleza come merda que não tem osso”. Nesse espaço apertado, onde estrume é alimento, é que surge a dificuldade

real da pandemia e do isolamento. Não vou aqui falar da potência do teatro enquanto comunhão e presença, que isto já foi por demais cantado, louvado, lamentado e decantado.

É isso que temos para hoje, subvida. Subvida posta, trata-se aqui de subteatro. Então, para continuar, há de pensar em algumas questões, sempre no sentido do resgate do narrador do Benjamin que, afinal, reputo como sentido atávico da escritura cênica.

Paradoxalmente, na minha modesta opinião de fazedor, mas principalmente de espectador, a pandemia trouxe de volta para o proscênio a figura e a arte do contador de histórias. O *mithus*, voltando à cena muito timidamente. Pois veja, as coisas mais interessantes que acontecem aqui, na frente da máquina, estão confinadas a uma série de limitações: sem muita ordem posso citar, por exemplo, a forma dialógica, que mesmo em proposição presencial já vinha sendo explodida desde meados da metade do século passado e que aqui não resiste ao isolamento individual. Ou o tempo, já que o formato é altamente dispersivo e bobeou você se vê olhando no celular, indo ao banheiro, fazendo uma “boquinha”, ou coisa que o valha. Aqui, não dá para “encher linguiça”. Ou ainda, os truques da *opsis*, que são risíveis quando tentados, parecendo brincadeira de crianças no Tik Tok.

Noves fora, o que sobra, prende e interessa é a capacidade e o mistério de contar histórias, boas histórias, deixando ao espectador um papel ativo de imaginação e superação da máquina, do tempo, do espaço e da parte que cabe e me cabe nesse latifúndio. Na superação do latifúndio do Google, do YouTube, do Facebook, do Instagram, do Telegram, o quebra-cabeças é o alvo temático que o escritor da cena procura de forma obcecada encontrar. São refundações de dramaturgias, claro.

Esta cena não se fecha num *zoom*.

MÔNICA SOARES E GAÚCHO²⁹⁰.

Andando pela cidade,
 Bebendo seus movimentos diurnos e noturnos.
 Marioandradinamente caminhamos pelas ruas, praças,
 parques.
 Desde 1994 nós fazemos assim,
 Itinerantes também nos processos de criação.

..... ☆

O caminhar pela cidade
 Essência
 O estar aonde o público está
 Essência
 Ocupar os espaços urbanos de passagem, de travessia
 da população
 Essência
 Encontrar-se em temporadas itinerantes
 Essência

..... ☆

O caminhar nos leva a processos de criação, processos
 de criação nos levam a caminhar.

..... ☆

O desafio artístico de se apresentar cada dia em um Espaço Teatral é como um embarcar constante nos mares da criação.
 Nascem encenações, experimentações, *performances* que solicitam o se apresentar no amanhã e no depois e nos fazem continuar a navegar.

A potência poética que nasce da itinerância nos coloca em movimento e o movimento nos faz entrar em contato com estas potências poéticas.
 Nesse mecanismo de moto contínuo, nosso trabalho só existe quando itinerante.

..... ☆

A itinerância ensina que sempre estamos em estado de primeira sessão,
 Em permanente estado de estreia.
 O espetáculo nasce um dia, e aí nascido, vai sofrendo modificações constantes.
 O processo de criação não cessa.
 Quando cessa, é porque chegou a hora da despedida, do trilhar o caminho do encerramento da trajetória desta encenação.

..... ☆

Ao longo da nossa caminhada chegamos ao conceito Espaços Teatrais do Grupo Caixa de Imagens.

Criando e escrevendo projetos para ir aonde o público está, para os locais onde ele está em seu viver diário.
 Ir ao encontro através de convites do público.
 Ir ao encontro criando formas organizativas capazes de garantir o acesso democrático da produção do grupo.
 Trabalhar em parceria.
 Público fazendo parte do dia a dia da construção da arte contemporânea brasileira.
 Público participante, público parceiro.

²⁹⁰. Porque formam uma dupla coesa e inseparável, a solicitação foi feita para a escrita de ambos. Criadores e artistas do Grupo Caixa de Imagem de São Paulo têm uma linda trajetória. O texto aqui apresentado segue o enviado (apenas a letra e tamanho foram mudados).

Espaços Teatrais do Grupo Caixa de Imagens

Instituições das áreas de educação e de saúde;
 Espaços públicos de convivência, praças, quintais,
 quintais coletivos, calçadas das ruas;
 Trajetos que a população percorre dentro dos transpor-
 tes públicos ou os locais de passagem para chegar
 aos transportes urbanos;
 Estações de metrô e de trem metropolitano;
 Dentro dos ônibus durante os percursos diários;
 Vitruines de artes plásticas de estações de metrô;
 “Vitruine” da área de segurança do maquinário dos trens
 metropolitanos;
 Bibliotecas dentro das escolas, bibliotecas e brinque-
 dotecas populares;
 Marcenarias, oficinas de carro;
 Quadras esportivas, pátios internos e externos;
 Fundações Casa e presídios de alta vigilância;
 Templos de todas as crenças;
 Salas de aula desde creches a faculdades,
 EJsAs e MOVAs (alfabetização de jovens e adultos);
 Associações de bairro e em projetos de moradia popular;

Trabalhamos dentro de organizações vivas.
 Respiramos em parceria o seu movimento diário.

Veio a pandemia.
 Veio o isolamento social.
 Impossível itinerar.

E hoje há uma cidade diferente daquela que caminhá-
 vamos antes da pandemia.
 Recomeçamos a percorrê-la e muitas vezes não nos re-
 conhecemos nela.
 Há demolições por toda parte, edifícios altos sendo
 erguidos.
 Onde está aquele senhor que sentava naquela esquina?
 Cadê aquela loja de filtro de barro?

Uns com máscaras, outros sem, nós com. Como é mes-
 mo se cumprimentar?

A cidade talvez decidida a marretar a arte até que esta
 vire pó e cicatrizes, se movimenta sufocada por
 suas “construções” empilhadas em formatos de
 edifícios.

Encenamos nos precipícios, frestas e escombros ur-
 banos?

O pequeno, o lento, na travessia do detalhe, entre o
 dançar agitado dos pedestres.

Para desespero dos que regem a cidade a marretadas,
 O teatro é incontrolável.

Fomos Na Porta de muitos.

Espetáculo híbrido, seu primeiro ato é uma cena de
 curta duração na porta das casas, dos estabeleci-
 mentos comerciais ou nos portões dos prédios.

No bairro que moramos fomos nos apresentar na far-
 mácia, no chaveiro, nas livrarias, nos vizinhos, na
 padaria, no restaurante caseiro, na loja de roupas e
 na de sapatos, na que vende papel e na que vende
 instrumentos musicais. Elos de convivência diá-
 ria, costurando um bordado com aqueles para os
 quais sorrimos com os olhos todos os dias.

..... ☆

Chega a hora de escrever um livro sobre a trajetória de
 25 anos+2 do grupo.

Esta *escrividura* é mais um processo de criação.

Nos questiona

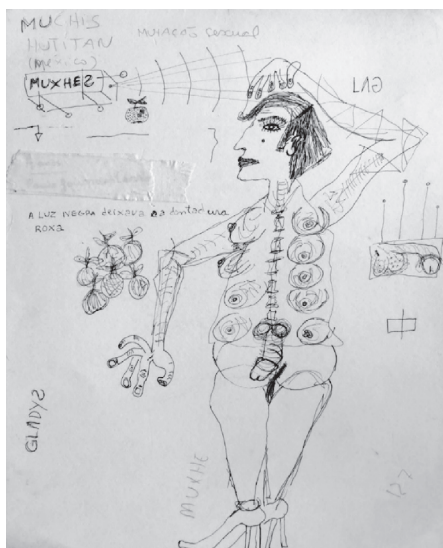
Como ser livre e ser livro.

Nos questiona como continuar itinerando, como man-
 ter a proximidade, como ser teatro e ser literatura.

Conversamos. Foram muitos bate-papos virtuais com
parceiros da trajetória. Momento do memorar.
Em que ordem deve se dispor a memória então?
Optamos por páginas soltas
Sem numeração
Embaralhadas ao acaso
Pra cada um
Um livro
Cada livro leva quase quatro horas para ser montado.
É artesanal.

Assim sempre foi a nossa trajetória teatristica.

**NELSON BASKERVILLE OU COMO ELE
BATIZOU:** Narrativa nada linear – e ilustrada
– sobre algumas encenações de Nelson Baskerville através de seus Cadernos de Direção.



Caderno de Direção, com anotações de Nelson Baskerville
para a montagem de Luis Antonio – Gabriela

Acredito que (talvez) o traço mais comum de minhas encenações seja a fragmentação. Porque eu mesmo sou fragmentado, sempre fui. Meus pensamentos não são lineares, nunca foram, minha cabeça é um quebra-cabeças onde misturo fatos (se é que existem) e fantasias (nem sempre lúdicas e idílicas, quase sempre terríveis). Por isso, mesmo que eu me depare com uma obra consagrada preciso “quebrá-la” para entendê-la. Seria algo como quebrar um brinquedo para poder brincar com seus vários pedaços e multiplicar as possibilidades dadas por ele, inicialmente. Não tenho a menor dúvida de que trouxe tal característica de uma infância conturbada. A morte da minha mãe durante meu parto, o segundo casamento de meu pai com minha madrastra, ser o menor dentro uma família com nove filhos de três origens diferentes, alguns bem mais velhos que eu. A história da minha mãe, já em si, justificaria minhas fragmentações: nunca me foi explicado o que tinha acontecido. Existe um buraco dentro da minha barriga, ele é centralizado e inclui coração, os pulmões, os rins, o estômago e a parte de cima do intestino. Passei boa parte da minha vida tentando preenchê-lo. Já foi cigarro, doces, comida, massagem, bebida até descobrir e nomear o buraco: “Mãe”.



Fui, aos poucos, juntando os pedaços fragmentados e colando com o olhar de um menino entre os primeiros 7 anos de vida. Um dia, descobri que a mulher a quem eu chamava mãe não era minha mãe, que alguns irmãos não eram meus irmãos, que meu irmão mais velho era “diferente”, que meu pai batia em todos principalmente no irmão diferente, que minha mãe biológica havia morrido no dia do meu aniversário, depois que ela havia morrido durante meu parto. Não havia dia sem brigas na casa. Um dia veio até polícia na porta. E eu, para quem nada era explicado, fui me isolando daquela hostilidade e criando um universo muito mais amável e carinhoso do que o que me cercava. Era como gostar de ficar debaixo d’água onde os sons reais eram distorcidos e as imagens eram vitrais e só em extrema necessidade tirá-la para tomar ar e voltar.

Entre os 10 e os 15 anos de idade minhas brincadeiras misturavam índios de um forte apache de um irmão, soldados da 2ª Guerra muito maiores que os índios, de outro irmão, algumas tartarugas verdes que eu roubava de outro, vasos de plantas e uma vitrola (que muitas vezes era palco giratório) com o disco verde da *Dona Baratinha*: “[...] quem quer casar com a senhora Baratinha, que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha” ... E eu chorava toda vez que o “senhor Ratão” (o noivo) caía na panela do feijão.



Desenho dos ensaios de *Credores*: a atriz Carolina Manica

Fragmentos

Comecei falando de fragmentos porque será assim que dissertarei sobre minha carreira e usarei também desenhos e anotações dos meus *Cadernos de Direção* (um para cada obra) e pinturas feitas em períodos de ensaio.



Cartaz de *Moritz, Ternos e Eletrodomésticos* feito pelo encenador. *Moritz* foi uma livre adaptação de *Despertar da Primavera* de Frank Wedekind montado como formatura de uma das turmas no Teatro-escola Célia Helena (2007)

Sou e sempre fui um professor.

Qualquer conhecimento só é apreendido por mim quando eu o passo para a frente. Fauzi Arap, meu grande mestre, que me dirigiu em *Uma Lição Longe Demais*, de Zeno Wilde, foi também um grande astrólogo e me disse um dia: “Você não consegue guardar nenhuma informação só pra si, como uma espécie de ‘fofoqueiro’. Você precisa passar tudo que aprende, imediatamente, para a frente para não perder”.

Me tornei professor do Teatro-escola Célia Helena em 1991, tendo, até aquele momento, apenas duas ou três experiências em direção. Foi ali, diante de muitos olhos curiosos e disponíveis, que tive meu grande laboratório e me tornei “encenador”. No Célia Helena, entre os anos de 1991 e 2016 (com algumas interrupções), montei entre sessenta e oitenta peças teatrais com os estudantes. Acredito que esse grande laboratório tenha formado o encenador. As montagens a princípio eram forças das circunstâncias: número de mulheres/atrizes sempre maior que o de homens/atores, todos muito jovens (a escola aceitava jovens a partir dos 15 anos de idade) e turmas com entre dez e vinte estudantes. Refiro-me a circunstâncias porque tais características, de certa forma, formatavam os experimentos. Fazíamos experimentos com várias cenas ou montávamos peças na forma épica: sem necessidade de “coincidência” de gênero.

Foi de Alexandre Mate que ouvi, pela primeira vez: “Você é polifônico!”

I. *Moritz, Ternos e Eletrodomésticos*

Através do olhar de alguns colegas e muitos anos como professor fui entendendo em mim a qualidade polifônica. Em 2007 trabalhei com uma ótima turma com quem decidi montar o *Despertar da Primavera*. Minha primeira preocupação era a de entender aquela juventude de 1889 e ressignificar aquilo na contemporaneidade. Eram mundos completamente diferentes em relação às preocupações daqueles jovens. A abordagem sexual que há no texto de Wedekind já era algo resolvido pelos “meus” jovens. Após muita conversa com o grupo levantamos as preocupações deles: a maior era o que fazer depois daqueles três anos de curso técnico de teatro. A maioria tinha em torno de 18 anos e, claro, sendo pressionados pelas famílias sobre profissões que não fossem “teatro”. Todos preocupados em ser e suas famílias preocupadas com o ter. Por isso chamei a adaptação de *Moritz, Ternos e Eletrodomésticos*, *Moritz* é o menino que, por não aguentar a pressão do mundo, se mata. Quando os alunos/atores perceberam que estavam falando de si, através do texto de Wedekind, entregaram-se de corpo e alma ao projeto.

Considero um dos meus melhores trabalhos dentro da escola. Havia lá o conceito do ator coringa, mas não da forma exata que se conhece. Um ator que desempenha vários papéis. Em meus trabalhos, os coringas interpretam e são responsáveis pelas mudanças de cenário, luz (algumas vezes) e praticamente ficam em cena o tempo todo. A ideia é de que todos fazem o espetáculo o tempo todo e não somente quando “interpretam” suas personagens, todos são responsáveis por tudo e fui descobrindo, com isso, que a movimentação gerava imagens convergentes para o espetáculo. Tornou-se um vício.

Moritz foi convidado para representar o Teatro-escola Célia Helena no Festival de Teatro Universi-

tário em Blumenau. A recepção da banca não foi nada acolhedora e cheguei a ouvir de um dos “julgadores”: “Se os atores estão preocupados em mexer no cenário, como é que vão interpretar personagens?”.

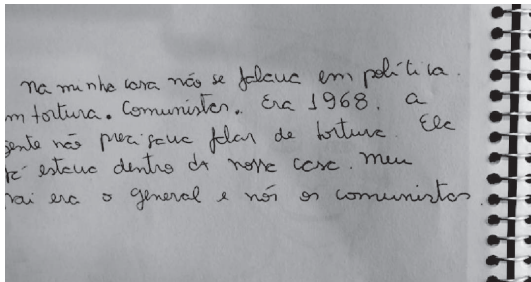
Isso me fez entender que estava no caminho certo.

Então, tal afirmação suscitou-me James Joyce e um fragmento de *O Retrato do Artista quando Jovem*, segundo o qual: “Esquivo a qualquer ordem política ou social, seu destino era aprender a própria sabedoria separado dos outros ou aprender a sabedoria dos outros vagando pelas armadilhas do mundo”.

Intermediação

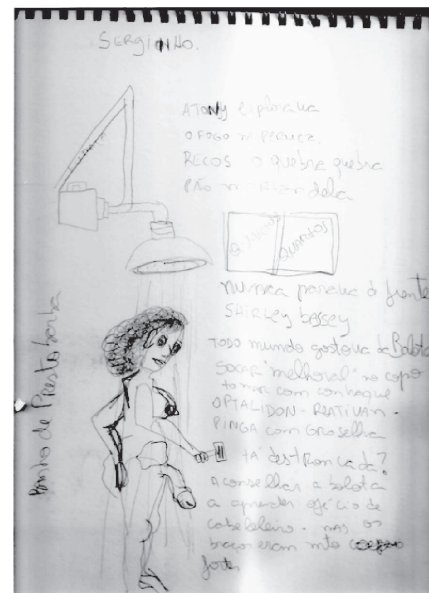
Não me considero especial. Mas minha obra serve como intermediária entre o real e o que podemos suportar. Uma forma de diluir a cruel realidade porque eu mesmo me vali de tal expediente. Sou intermediário entre o cotidiano cruel e o que eu próprio posso suportar²⁹¹.

II. Luis Antonio – Gabriela



Anotação do encenador em seu Caderno de Direção que se tornou texto do espetáculo *Luis Antonio – Gabriela*

Luis Antonio – Gabriela foi o espetáculo que me projetou na cena teatral paulistana. Antes dele, além de ter realizado dois espetáculos com a AntiKatártiKa Teatral, minha companhia, já havia feito algo entre sessenta e oitenta peças, com estudantes do Teatro-escola Célia Helena (de 1991 e 2011). Aquela escola me deu muita experiência, não só em direção, mas também me ensinou a criar cenários, figurinos, luz, trilhas sonoras e todas as etapas do fazer teatral.

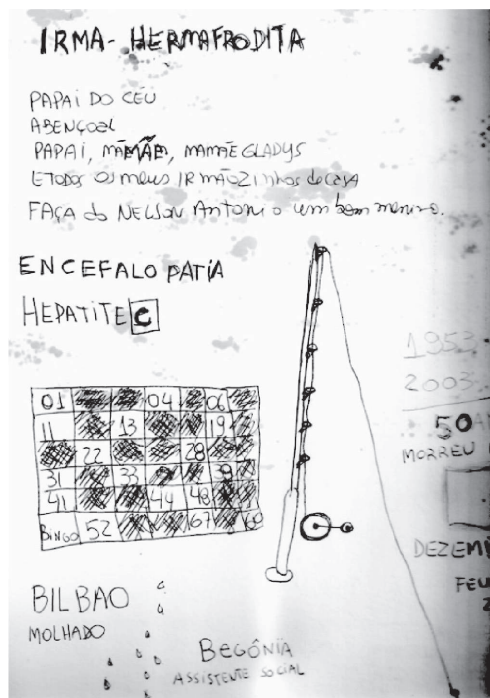


Anotações de ensaio de *Luis Antonio – Gabriela*

Como alguns tantos sabem, *Luis Antonio – Gabriela* foi construído com a Cia. Mungunzá sobre minha própria história e relação com minha irmã trans Gabriela. O espetáculo era composto por depoimentos

291. Nelson não apresentou a autoria do texto.

de minha outra irmã Maria Cristina, minha madrastra Doracy, Serginho (um amigo da adolescência de Luis Antonio), minhas lembranças e cartas de Luis Antonio, cuja dramaturgia foi criada na sala de ensaio.



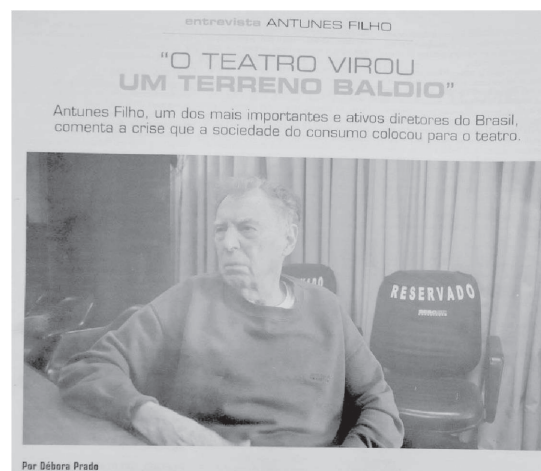
Anotações de ensaio de Luis Antonio – Gabriela

Eu sabia de antemão, dada a história trágica, que deveria lançar mão do expediente épico pois dizia à época que um drama seria insuportável para a plateia. Além de desejar que minha história fosse entendida não como caso isolado, mas como “uma tragédia que poderia ter sido evitada”, e que milhares de corpos trans sofriam exatamente o mesmo drama. Os ensaios duraram dez meses e acredito que, por causa desse tempo, pude testar muitas coisas e as atrizes e atores puderam amadurecer no processo. Tudo em *Luis Antonio* foi

“inventado”: a luz eram malas com lâmpadas frias, que iluminavam todo o espaço e mudavam de temperatura dependendo de tecidos jogados sobre elas; o cenário não tinha nada “decorativo”, eram camas de hospital, carrinhos de mão, bolsas de soro penduradas por todo o teto, microfones e um letreiro digital usado como “a voz do autor/diretor” na cena. No episódio de Luis Antonio visitando o Museu Guggenheim, em Bilbao, dezenove telas de aproximadamente 2 m x 1 m caíam do urdimento com pinturas de corpos trans machucados.

O espetáculo fez mais de quatrocentas apresentações no Brasil e no exterior.

CAROS AMIGOS



Outubro de 2011, p. 36, entrevista com Antunes Filho por Débora Prado

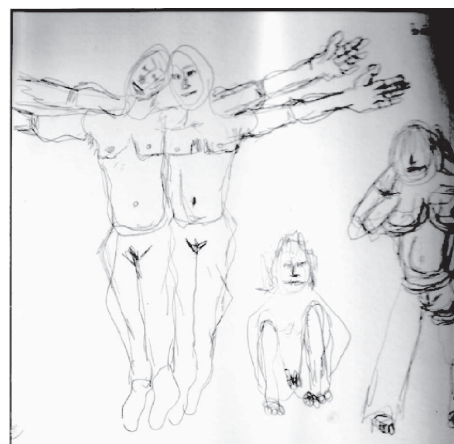
Quem você citaria como promissor, hoje em dia?

Vou falar um espetáculo que acho promissor e uma das melhores coisas do teatro brasileiro: Luis Antonio – Gabriela [de Nelson Baskerville]. Eu acho uma coisa sofrida, mas bonita, linda na sua feiura. O feio é belo ali, adquire a forma de arte. Foi uma revelação pra mim. É uma arte brasileira, tem uma brasilidade muito boa e uma estética da feiura. Eu aconselho as pessoas assistirem. 

Daniel Martins²⁹²: *Luis Antonio – Gabriela* foi um divisor de águas pra muita gente que assistiu. Do elenco afinado à iluminação inteligente, ele propunha uma linguagem irrequieten, pontual, que foi delimitada pela sua direção. A dramaturgia, no entanto, talvez tenha sido um dos principais atrativos, pela questão biográfica e pela imersão no pouco explorado gênero do documentário cênico. Qual foi o start de *Luis Antonio – Gabriela*? Como surgiu a necessidade de reviver e materializar essa história por meio da cena?

Nelson Baskerville: Veio de uma angústia e de uma necessidade de comunicação que nasceu comigo. De uma falta de entendimento do mundo e da insatisfação com as respostas que me davam. Faço peças para tentar entendê-las. Escolhi esse meio de vida primeiro porque não me encaixei em outro. Tudo veio da mesma fonte. Do mesmo lugar. Luis Antonio é meu irmão. Gabriela é minha irmã. Falei sobre ela porque precisava. Porque não conseguia entender. Porque depois de certa idade comecei a enxergar que havia histórias da

minha vida que precisavam ser contadas. Para que eu pudesse entender a minha vida, quem sou e por que estou aqui. Já sentia isso a cada vez que pisava no palco. Essa exposição. E nunca consegui ser um ator técnico, que separa vida e trabalho. Preste atenção: não consigo! É uma inabilidade minha! É ao mesmo tempo dádiva e maldição porque morro um pouco a cada trabalho e a cada sessão. Nunca é fácil. Meu nível de comprometimento com o trabalho é muito grande, pessoal e intransferível. Sempre foi minha vida exposta desde o primeiro trabalho de ator. Por outro lado, Brecht diz que escreve sobre tragédias que poderiam ser evitadas. Acredito que o teatro... a arte serve pra isso. É isso que gosto de ver e gosto de fazer no teatro. *Luis Antonio – Gabriela* foi uma tragédia.



Desenhos do Caderno de Ensaio de *Luis Antonio – Gabriela*

²⁹². Entrevista concedida a Daniel Martins (diretor, ator, dramaturgo e professor universitário. Formado em Artes Cênicas e Letras, Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina e doutorando em Educação pela Unesp). Publicação do *blog Nosso Sanguinário Favorito*, 19 de setembro de 2014.



Desenhos do Caderno de Ensaio de Luis Antonio – Gabriela

Daniel Martins: Os trabalhos que você dirige parecem carregar uma espécie de marca. Eles não são iguais, claro. Se reinventam e surpreendem cada vez mais pela ousadia e pelo experimentalismo. Ainda assim, eles provocam a mesma sensação arrebatadora em quem os assiste e conseguem fixar as suas impressões na plateia por um longo tempo. Eu me arriscaria a dizer que você construiu uma linguagem, um vocabulário ou – uma palavra tão cara ao artista! – um estilo, no melhor sentido do termo. A que você atribui essa maturidade e coerência tão grandes no seu trabalho? Quais seriam as inspirações ou influências diretas nesse sentido? Outra coisa: é válido dizer que a sua vivência como artista plástico teve uma importância vertebral nessa construção de uma linguagem teatral?

Nelson Baskerville: Essa foi uma descoberta lenta e dolorosa. Desconfiei de mim e desconfio muito até hoje. Do talento, da vocação e da minha forma de ver o mundo. Eu descobri a minha mágica. É isso. Ela só serve para o teatro, não serve para a vida real. Não é uma teoria que coloco em prática. Todo meu trabalho, atuação, direção, pintura e dramaturgia vêm da mesma fonte: um filtro interno que não sei explicar. É uma depuração. Às vezes deturpação da realidade. Da minha realidade. Tudo que vivi, que vi. Tudo que me derrubou e me matou e me ressuscitou. Os livros que li – James Joyce, Joseph Campbell, Thomas Mann, Dostoiévski. Os dramaturgos Nelson Rodrigues, Tennessee Williams, Arthur Miller e as relações com suas circunstâncias históricas. É inconcebível montar Tennessee Williams sem levar em conta a história americana e o patético dos personagens! Meu mestre, Fauzi Arap, me ensinou o sagrado do teatro e a relação do ator com sua profissão, que comercializa corpo e alma. Minha pintura veio depois e surgiu de desenhos em cadernos de direção ou nos próprios textos. Propositamente não quis estudar pintura ou desenho. Me encanto com as artes plásticas porque eu me arrisco, me surpreendo, me mantêm em lugar sempre “fresco”, sempre orgânico, é sempre um salto no escuro, que me renova. Gosto disso. Fiquei sem dormir após ter assistido a alguns espetáculos. O primeiro foi o *Nelson Rodrigues – O Eterno Retorno*, do Antunes Filho. Na sequência vieram vários outros encenadores: Frank Castorf, François Tanguy, (Thomas) Ostermeier, Zé Celso, registros videográficos de Constanza Macras... Enfim, acredito que cada trabalho tem uma forma específica. Uma forma que é só dele. A melhor forma de contar. Uma forma que desassossegue a plateia, que penetre. Parafraseando Drummond, acredito numa arte que faça “[...] acordar os homens e adormecer as crianças”.

III. *Credores*

Muitos Baskervilles para um Só Nelson, por Natália Nolli Sasso²⁹³.

Tenho uma fotografia emoldurada e protegida por vidro, cujo autor desconheço. Tudo que me lembro sobre ele diz respeito à procedência: um francês, contemporâneo – e acrescentei a essa inexatidão de informações um gênero: um homem, por dedução. Ela chegou até mim como presente. No começo não prestava muita atenção. Fiquei em dúvida sobre onde colocá-la, e assim passou mais de um ano guardada atrás de uma pilha de livros. Na indecisão, esqueci-me dela completamente. Foi durante uma mudança, enquanto desencaixotava objetos, que a resgatei de uma caixa, e resolvi trazê-la para a luz. Passei dias olhando-a distraidamente, e de diversos pontos. Um dia, decidi deixá-la deitada, na horizontal, sobre um móvel baixo de madeira. Em alguma medida eu percebi que preferia olhá-la assim, por cima. Tudo isso feito com muita desatenção, aleatoriamente, em meio à rotina. Noutro dia, mais atenta, me dei conta que seu autor deve ter fotografado a cena de cima, possivelmente de uma posição equivalente ao segundo ou terceiro andar de um edifício. A cena se passa numa praça qualquer, parece registrar um jogo de bocha. O ponto de vista usado pelo fotógrafo desenha um ângulo que faz o olhar convergir para a cena a partir de um traçado imaginário que parte da lateral direita do observador. Essa lateralidade é a graça da foto e confere espontaneidade, casualidade, à cena. O recurso, apesar de simples, determina um modo de olhar para a obra, mesmo que opcional, já que não impede outros tantos modos.

Conto essa breve história para me aproximar da questão do ponto de vista do autor diante de sua própria obra. E também do lugar do espectador nessa relação de muitas dimensões. E para falar do teatro dirigido por Nelson Baskerville.

Começo a pensar nele, após assistir a quatro de suas direções, como um autor da cena que dirige e escreve (ou adapta). Esse conjunto de peças inclui: *Luis Antonio – Gabriela, Brincando com Fogo* e *Credores* (essas duas a partir das obras homônimas de Strindberg); e numa medida mais amena também *As Estrelas Caden-tes do Meu Céu São Feitas de Bombas do Inimigo*.

Um autor como alguém ocupado na totalidade da obra; um artista cujos pensamentos sobre e para o teatro atravessam todas as instâncias do processo ao espetáculo, atribuindo uma assinatura própria.

De saída, ele assumidamente tem como *leitmotiv* de duas dessas citadas direções (*Luis Antonio – Gabriela* e *Credores*) a necessidade de colocar em cena questões espinhosas de sua vida pessoal. Isso, apesar de recorrente para a arte, é feito por ele com absoluto desprendimento, com a negação do tom confessional. É latente que se referem a questões íntimas, mas o que se sobrepõe a esse material não tem pertencimento.

Uma explicação para esse resultado talvez seja o modo como ele cria: coloca suas inquietações na roda, ou melhor, na gênese do processo de criação, durante os ensaios, para a improvisação e colaboração (e co-laboração) ativa dos atores com quem trabalha. Nesse momento, o material inicial é desvelado, desarticulado, e as referências dadas se submetem ao livre exercício da improvisação. Cortes, excessos, redundâncias, brincadeiras, tudo vale nesse momento de criação em co-

²⁹³. Natália Nolli Sasso é jornalista e técnica de Artes Cênicas do Sesc-SP, para a Revista Eletrônica *Questão de Crítica*, 31 de março de 2013.

laboração com atores. E esses tomam para si a obra, se investem do papel de coautores.

Curioso o fato de esse diretor trabalhar de um mesmo modo com companhias diferentes (Mungunzá, Mamba de Artes e Provisório-Definitivo, respectivamente). Os processos que conduz e propõe parecem seguir uma mesma conduta de trabalho.

O esgarçamento do material inicial, propenso às propostas, referências pessoais e apropriações de cada ator segue para uma liquidificação; não propriamente a assimilação inerte dessas interferências, mas o jogo com elas. O resultado, quando se olha com bastante atenção, entrevê marcas, ou mesmo pistas do que foi esse processo dialógico e um tanto anárquico. Fica ao espectador a impressão de muitos pontos de vista em profusão, mas convergentes para um pensamento, uma lógica interna que tudo atravessa: a autoria de Baskerville.

Autor como alguém que cola, recorta, pinça, desmonta, cola, monta, até alcançar uma unidade para a criação.

Assistir a algo dirigido por Baskerville é uma experiência mobilizadora: olha-se de muitos pontos, para cenas que parecem estar dentro de outras cenas, ações que correm paralelamente ou através de outras, num jogo que exige agilidade da assistência. Suas obras geram demandas de atenção ininterrupta para a plateia, e logo a envolvem no andamento da cena.

Como todo colador, ele retira referências de contextos próprios, originais, e desloca para outros novos, às vezes um tanto improváveis. Recorta de seu repertório íntimo, para colar no outro, no ator-jogador, aquele com quem cria diálogos, entre subjetividades, entre pensamentos. Faz usos inusitados de elementos pré-dados, seja do autor (Strindberg) ou do que lhe oferecem seus atores.

(Soube por Baskerville de um dado curioso: algumas pessoas assistem dezenas de vezes a *Luis Antonio*

– *Gabriela*. Esse dado parece confirmar a eficiência da comunicação do espetáculo com o público, e dizer sobre o quanto a obra é envolvente, apesar de e porque parte de relatos de família e memórias, mas sobrepõe essa condição inicial.)

E se o processo de criação dramática e da cena como um todo é poroso, maleável, dialógico e irreverente às hierarquias e relações de papéis e pertencimento; a obra final conjuga colaborações em função de uma coesão compacta e unificadora; segue para onde está a plateia sentada, à espera de um outro diálogo.

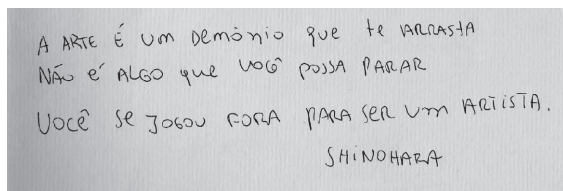
E se a improvisação é base da criação, o substrato é o jogo com o aleatório, com o incerto, com o outro, com o inesperado do outro, com materiais diversos; o espetáculo apresenta rigor e precisão na articulação de todos os elementos. Há um fio condutor, pensamento e forma de criar, colando as partes organicamente em um todo.

Por trás da sujeira presente nessa cena, dos excessos de referências, dos ruídos sonoros conjugados à música popular; atravessando depoimentos e desabafos, e textos de outros autores, na anarquia aparentemente caótica entre os elementos de cena, por trás da brincadeira das cenas prenhes de cenas; posicionado no bastidor, na batuta e ao mesmo tempo sentado na plateia: a orientação calculada de um diretor. Em cena permanece apenas o que restou da organização minuciosa (e ainda assim bastante libertária) de um emaranhado anterior suculento, caudaloso, aleatório e complexo ao extremo.

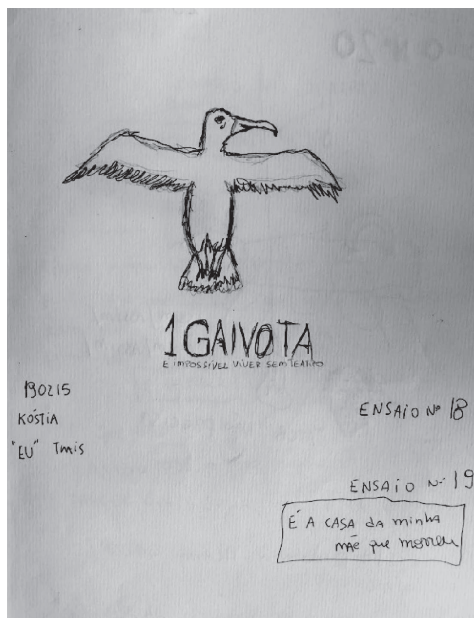
Nelson Baskerville parte de inquietações pessoais – sua matéria bruta – para jogar com o emaranhado de outras inquietações, para dialogar com a contradição. Permite sustentar sua obra em contornos imprecisos do humano, nas questões dúbias do desejo, da sensação incômoda de saber-se livre. E só alcança esse nível extremo de diálogo, só sai para fora de si por se colo-

car em papéis alheios. Generosidade artística de quem assimila, brinca e se faz em muitos, para se comunicar com o público, essa entidade respeitável.

IV. 1 Gaivota



Anotação no Caderno de Ensaio que virou o texto final da montagem de *1 Gaivota*, adaptação de Nelson Baskerville para Anton Tchecov



Liberdade de tomar Tchekhov pelas mãos, por Kil Abreu (5.6.2015).

Com efeito: quem ousará negar que o futuro ainda não existe? Contudo, a espera do futuro já está no espírito. E quem poderá contestar que o passado já não existe? Contudo, a lembrança do passado ainda está no espírito.

Santo Agostinho (*As Confissões*)

O essencial e o que dá sentido à dramaturgia em Tchekhov é a percepção, em chave moderna, a respeito das formas precárias da existência. Ou, dizendo de outro modo, a consciência trágica que nasce no contraste entre a infinita capacidade de fabular futuros e a constatação – sem saída – da finitude. Mas não só da finitude no sentido da morte física. O trágico não surge, como para os antigos, em acontecimento pontual. Está expresso na matemática das próprias “vidas vividas”, cujos balanços “preto no branco” feitos aqui e ali por quase todos os personagens apresentam saldos na negativa.

Basta um primeiro olhar para *A gaivota* e já dá para perceber que nenhuma entre as figuras centrais da peça escapa a essa consciência trágica da transitoriedade. Não é, como sabemos, tema novo. A essa altura a novidade está no fato de que Tchekhov promove, como poucos, a síntese poética que representa os caminhos do próprio teatro a partir dali (final do século XIX) até nós. Continua sendo autor dos mais visitados porque há correspondência efetiva com a época. Por exemplo, na razão ensimesmada do sujeito, que hoje talvez tenha chegado ao paroxismo, em personagens que parecem dispostos a acertos de contas pessoais e intransferíveis, diante de si mesmos mais que dos outros. Para um mundo (o nosso) em que as formas de comunicação promovem simulacros de diálogo que acabam redundando em monólogos, podemos tomar Tchekhov como um irmão, um contemporâneo. Nele há ainda a

intuição, assimilada na forma dramatúrgica, sobre a necessidade de fazer o teatro representar um mundo em franca transformação (e quando não esteve?). O raio de pensamento ensaiava saltar dos assuntos privados aos temas da vida social. Daí as considerações recorrentes, ainda que na conta de devaneios dos personagens, sobre o tempo. Não só o da vida do sujeito em particular como também o tempo da humanidade pensada em termos futuros. Não é pouco se considerarmos a necessidade de síntese que o teatro pedia.

Na versão de Nelson Baskerville, a deixa dada pela dramaturgia, a necessidade de investigar o que significa o novo e por que ele importa, é ponto de partida para as invenções da encenação. Personagens são fundidos a outros, mas mesmo que se caminhe abrindo espaços autônomos procura-se não abandonar o texto de origem. Nesta zona de liberdade autoproclamada há um franco empenho em sublinhar as relações entre arte e vida indicadas por Tchekhov. Em qualquer caso, já não se trata de encenar de maneira razoável a discussão que está no texto. Trata-se de elegê-la como eixo de pensamento desta nova escrita que é a cena e de encontrar os procedimentos formais para fazê-lo. Por isso a discussão do teatro dentro do teatro é motivo que o encenador elege para, partindo do plano ficcional da peça, exibir seu plano material, “construtivo”. Não à toa o espetáculo inicia com os atores martelando, terminando de levantar o cenário – que é cenário tanto da peça que vamos começar a assistir quanto da outra, representada na moldura desta primeira. E assim por diante, na escolha e execução de uma cenografia assumidamente teatralista, sem compromisso com o realismo e, ao contrário, tributária da exibição das suas operações. Ou nos cortes e feições dos figurinos, em signos dúbios que tanto remetem a indumentárias “do passado” como também de agora. Todos esses são deslocamentos que nos dizem sobre uma cena ambiciosa no projeto de

lançar pontes entre tempos diversos. Não são, salvo engano, apenas aproximações formais, mas tentativas de mediação também junto ao plano de sentidos da peça, de maneira que ele esteja fresco para nós.

Se o ponto de vista for o do trabalho com os atores, o curioso é assumir, em forma, a vocação épica que a peça de fato tem. São personagens que estão na companhia de si mesmos, mas nem sempre a suportam e por isso se lançam para fora, em projeções idealizadas no mundo. Na encenação esse projetar não é escamoteado e por isso cria-se um campo de quase triangulação com a plateia. Imagens e subtextos são divididos em confissões íntimas que pedem a nossa presença. Para uma dramaturgia acusada de ensimesmamento é ótimo artifício, estimula nossa empatia diante daquelas almas esquisitas que, lá pelas tantas, descobrimos, perigam ser as nossas mesmas.

Essa tentativa de diálogo franco talvez revele o verdadeiro sentido de “atualização” do texto. É como se a encenação não estivesse interessada no que ele diz e sim no que ele pergunta. Por isso talvez seja ocioso procurar saber sobre as maneiras mais ou menos acertadas de colocar no palco o que hipoteticamente pensou o autor russo. De mãos dadas com ele, trata-se de intuir o que a forma organizada daquela maneira quer de nós, homens e mulheres de agora. Por isso é verossímil, por exemplo, que no trabalho dos atores as caracterizações sejam relativamente diferentes das que comumente concebemos para os personagens.

(uma leitura possível sobre o sentido da encenação seguindo a ideia de que nela se faz a defesa de uma, vamos chamar, “ecologia da arte” ou, mais especificamente, do teatro)

Nessa linha dos espelhamentos, não faz todo sentido que Arkádina (na versão de Noemi Marinho) caminhe sobre a afetação muitas vezes desmedida das celebridades atuais? (e não faltariam exemplos). Uma

composição baseada na melancolia vaidosa diria mais certamente sobre a personagem segundo o projeto de uma montagem próxima ao contexto do autor. Mas, diria mais a nós, hoje, neste momento? Isso vale para o Dorn de Élcio Nogueira Seixas, que faz a réplica, com clareza crítica e distanciada, ao êxtase vago e às manchas de niilismo que pontuam a peça. E, sobretudo, ao Sórin de Renato Borghi, que em um trabalho de veterano desenha sem sobressaltos a amargura prosaica de um homem por quem a vida simplesmente passou como um reiterado cotidiano de funcionário público. Mas, sem sobre desenho, como quem concebe um velho aposentado de Copacabana tomando um café enquanto conversa com o vizinho na sacada. Todas essas não são simplificações, são traduções em sintonia fina, presentes, daquilo que está antes, fruto da época.

Talvez por isso não nos pareçam potentes o Treplev (ou Kostia) de Rafael Primot ou o Trigorin de Paschoal da Conceição, para ficar entre os personagens centrais. Em ambos não falta, necessariamente, a “expressão certa”, porque a essa altura ela não conta, mas sim uma concepção não genérica, uma composição atoral que permitisse ler traços gerais dos respectivos personagens sob perspectiva mais autônoma.

Por fim, uma leitura possível sobre o sentido da encenação seguindo a ideia de que nela se faz a defesa de uma, vamos chamar, “ecologia da arte” ou, mais especificamente, do teatro. Junto aos lances existenciais, *stricto sensu*, há uma discussão sobre valores e funções da arte que só pode ser vista como idealização porque estamos, enfim, no mundo da mercadoria e em tese (daí a idealização) a arte não se deixaria capturar, sua natureza é autônoma. A estética, entretanto, para muitos de nós, ainda segue sendo uma espécie de reserva moral dentro dos domínios do capitalismo. Então o que o espetáculo nos diz de dentro da sua produtiva idealização e melancolia é que a criação e a fruição li-

vres são parte de uma ecologia ameaçada e, no entanto, são primordiais como o ar que se respira (“é impossível viver sem teatro”).

Somos então esses caras que moram nas grandes cidades e nunca vimos um dromedário de perto; mas, por capricho ou um vago senso de sobrevivência, intuimos que aquilo precisa existir. Porque a existência dessas formas de vida – de exceção ao tempo e em certa medida inúteis – figuram em si e projetam além de si os campos em que o desigual, o torto, o esdrúxulo, o que está fora da ordem, o que a época não consegue mastigar, têm interesse e importância. O dragão-de-komodo é capaz de acolher imaginários não dados e não ditos, acolher formas não ordinárias de fazer, ver, pensar o mundo. Esta encenação é, salvo engano, uma vibrante bandeira pelas existências poéticas que nos vitalizam.

O contraste interessante é que na peça isso é dito pelo avesso, qual seja, pela representação de vidas que escorrem. Assim, aquilo que já está intuído a partir de outro contexto por Tchekhov é sublinhado nesta versão. A imagem das duas gaivotas abatidas que encerra o espetáculo é significativa. Treplev, o escritor que não dá certo e que descobre, pouco antes de se matar, que “não se trata de formas novas ou velhas, mas que não se pense em formas”; e Nina, a atriz caída ainda na juventude, mas, antes disso, a energia vital que vemos murchar no decorrer da peça, são para Baskerville, não por acaso, as forças centrais do teatro. São estes os epicentros da experiência falhada diante do real, dessa rebordosa lírica do humano que a peça desenha. No contexto de Tchekhov, tratava-se de um quadro impressionista que flagrava o sentimento de uma passagem. Não só da Rússia carcomida e pré-revolucionária como também de toda a disposição moderna diante de um mundo cada vez mais inalcançável, de difícil totalização. E quanto a nós? A pergunta que esta encenação atual nos faz e a resposta que ela não nos dá – talvez porque não

queira, mas muito provavelmente porque, como nós, não a tem – é sobre o sentimento que nos iguala e que pede formalizações precárias, tateantes, como esta que o espetáculo oferece, como quem ajuda a pensar a época. Tem a ver com aquele desconcerto citado por Santo Agostinho, diante do tempo e seus acontecimentos. Nomeá-lo é a tarefa e é isso que esta *1 Gaivota*, a seu modo, começa a fazer.



V. *Manifesto AntiKatártiKo* (2005)

O que expressamos em palavras já está morto em nossos corações. Sempre haverá algo de desprezível no ato da fala de Nietzsche.

Onírico. Assim se pode definir a busca estética da Antikatártika. Como a arte não pode nunca perder a potência de busca do novo e do original, e como hoje vivemos esse esgotamento da originalidade, é preciso, na nossa concepção, uma busca além do novo e da palavra.

Sempre tentei entender a encenação teatral além das palavras. Não estou buscando nessa pesquisa o teatro dramático onde as palavras e as tramas individuais são o foco central, busco no teatro uma reflexão mais profunda. Sempre senti com maior contundência os efeitos da imagem, a imagem que se esconde nos sonhos e no mundo onírico. A partir dessa busca me deparei com diversas estéticas que convergiam para este teatro inquieto e contemporâneo. Passei a estudar o Teatro Épico, o Expressionismo e o Surrealismo numa tentativa de união dessas várias linguagens. Tenho em Piscator, Frank Castorf, Thomas Ostermaier e Antunes Filho minhas maiores referências. Acredito na força

da transformação que a arte e a cultura podem gerar. Como para Adorno, se a arte mostrar o mundo em toda a sua carga de violência, o choque resultante pode levá-lo a uma revolta contra a injustiça, sendo essa a sua verdadeira contribuição à libertação dos homens – precisamos de formas muito além do desgastado discurso para libertar esse homem.

O Incêndio das Consciências²⁹⁴.

De acordo com texto de Daniel Martins, Nelson fala basicamente de sua trajetória – que por si já é uma aula – e divide com seu interlocutor experiências passadas e planos futuros. O passado é rico. Nele estão sua história, sua formação, a vivência como professor, os diretores e atores com quem trabalhou e um currículo que alerta que estou diante de um dos encenadores mais criativos e inovadores da cena brasileira atual. Narra passagens engraçadas de seus antigos trabalhos na TV, faz piada com os bastidores, recorda e se diverte; mas por trás de um caráter espirituoso e despojado contrapõe-se à mente teatral irrequieta que concebeu *Por que a Criança Cozinha na Polenta e Luis Antonio – Gabriela*. Este último, seu clássico obrigatório com a Cia. Mungunzá, esteve em Limeira no ano passado encerrando o Festival Nacional. Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo duas vezes em 2013, e ainda tento digerir a genialidade de sua composição. Quanto ao futuro, já posso adiantar que reserva boas surpresas. Além de *A Gaivota*, o diretor engatilha projetos para os próximos três anos. O dramaturgo *underground* argentino Copi, cuja obra maldita já abordava a diversidade sexual nos

anos 1960; o encontro com Lorca e o reencontro com James Joyce são alguns dos compromissos que povoam a agenda de Baskerville até 2017. Atualmente ele se encontra em cartaz em São Paulo, participando como ator de *Através de um Espelho*, adaptação do cineasta sueco Ingmar Bergman com direção de Ulysses Cruz.

Daniel Martins: Você já passou pelo Celso Frateschi, por Fauzi Arap, Vladimir Capella, Bibi Ferreira, entre tantos. Que diretores, na sua vida de ator, você destaca?

Nelson Baskerville: Olhando pra trás vejo que o Celso Frateschi foi muito importante na minha formação. Foram os meus primeiros trabalhos. E depois o (José Eduardo) Vendramini, também professor da EAD. Mas acho que só fui adquirir noção do que era teatro – me formei em 1983 – quando comecei a trabalhar com o Fauzi. Eu já havia feito outros trabalhos antes disso. Em 1985 o Fauzi me chamou para trabalhar e aquilo foi um ritual de iniciação. Foram quatro anos que fiquei com ele. Acho isso um fato curioso, pois foi logo depois que meu pai morreu. Quando isso aconteceu eu lembro que fiquei um tanto perdido. Eu tinha 23 anos, estava em São Paulo sozinho e contra a vontade dele. E, de repente, veio o Fauzi que era um homem mais velho, do universo do teatro, e um grande mestre. Com ele eu fiz *Uma Lição Longe Demais*, do Zeno Wilde, *Rua 10*, do Nery Gomide, *Às Margens do Ipiranga* e *Risco e Paixão*, com texto e direção do próprio Fauzi. Isso foi até 1988. Em 1988 briguei com ele e fui morar em Londres. Em Londres eu não queria mais ser ator. Fui embora porque não queria mais. A experiência havia sido muito forte pra mim. Fiquei um ano lá. Fui ser

²⁹⁴. Entrevista concedida a Daniel Martins, Limeira, 18 de setembro de 2014. Daniel é diretor, ator, dramaturgo e professor universitário. Formado em Artes Cênicas e Letras, Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina e doutorando em Educação pela Unesp. Publicação no blog *Nosso Sanguinário Favorito*, 19 de setembro de 2014.

pintor de parede, cozinheiro, faxineiro. Fiz trabalhos braçais. E assim que voltei para o Brasil, eu ainda estava firme e decidido que não faria mais teatro. Mas voltei sem dinheiro e, uma semana depois, o (Eduardo) Tolentino me chamou pra fazer *Solness, o Construtor*, do Ibsen, com o Paulo Autran. Era pra viajar o Brasil todo, dava uma boa grana, e daí veio o meu contato com o Grupo Tapa. Enfim, são alguns nomes. Mas, olhando pra trás, eu vejo no Fauzi Arap o ensinamento de um ofício sagrado, onde se deveria ter um acesso muito grande a si mesmo, ao seu interior. Um autoconhecimento que eu não tinha. E logo depois do Grupo Tapa eu fui trabalhar com Hamilton Vaz Pereira, que veio daquele teatro irreverente do Rio de Janeiro. E aquilo também foi muito bom pra mim porque me abriu um outro lado que eu não conhecia. Um lado do *rock n' roll*, de um teatro mais leve e de histórias estapafúrdias. Erroneamente o Hamilton é dado como o pai do besteiro. Isso é totalmente equivocado! Ele nunca fez besteiro. Suas peças eram muito bem fundadas em Kant, Kafka, Nietzsche. Era um teatro filosófico, mas na visão de um carioca. Eu acho que o Fauzi Arap e o Hamilton Vaz Pereira foram capitais na minha formação. Era como se um tivesse me dado o lado das trevas e o outro o lado da luz. E a vida é a mistura dessas duas coisas.

Daniel Martins: E na direção? Como você foi parar na direção? O *Alice* foi o primeiro?

Nelson Baskerville: Não, teve outras coisas. Talvez *Alice* seja o primeiro que eu tenha registros. Na verdade, em 1991, trabalhando com o Hamilton no Rio, novamente comeci a ter muitos problemas financeiros. Eu já havia feito uma peça com a Célia Helena, conhecia a Lígia Cortez, e daí surgiu a ideia de dar aulas para poder me sustentar. Eu me lembro do dia que eu disse pra Célia, na primeira reunião: “Eu acho que não sei nada.” E ela me respondeu: “Nelsinho, você trabalhou com Fauzi Arap, Tolentino, Hamilton Vaz Pereira.

Você fez EAD. Você tem pelo menos dez anos na frente deles. É isso que você vai passar! A sua experiência!”. Isso foi a descoberta de um novo mundo pra mim. Aplicar as coisas que eu havia aprendido, usando muito esses dois fundamentos de trevas e luz. E a percepção de um novo olhar. Quando eu fui ser diretor, também pude ser o ator que ninguém me deixava ser – através dos alunos. Era um sistema de trabalho um pouco anárquico, sem muitas amarras. A EAD me amarrou muito. Havia ali aquela coisa de “você mexe muito o braço, você faz muita caretas ou fica muito de costas, e isso é aquilo”. E eu, ingenuamente, me perguntava: “Por que não? Se é uma forma de expressão...? E a minha forma de me expressar é estranha, oras!”. Na EAD já questionava muito isso. Quando fui trabalhar com o Fauzi tudo tinha que ser absolutamente verdadeiro. E isso foi uma lição dura que aprendi. A ser muito preciso em verdade. E aí então vem o Hamilton Vaz Pereira e pode tudo! Pode propor cenas! E quando eu fui pra Escola (Célia Helena), eu não queria engessar os alunos logo de cara. Pelo contrário. Então, meu processo sempre foi dançando *rock'n'roll*, as músicas que eu gosto. Sempre houve uma parte física, de liberdade. Eu me preocupei em ensinar ao ator a sua liberdade de expressão e a sua identidade artística. Em dez anos de trabalho não tinha uma identidade ainda. Achava que o ator era um saco vazio a ser preenchido pelo próximo diretor, sabe? E dando aula eu finalmente fui entender essa relação. O Iacov Hillel, que foi meu professor no 3º Ano da EAD, costumava dar um exercício que eu aplico até hoje: o acesso a tua emoção. É você escrever uma carta pessoal, em voz alta, na frente de todos no meio da sala. Aquilo me ensinou muita coisa. É um exercício que ninguém quer fazer. Você sofre muito. Mas depois que você faz parece que passou por um ritual. E aquilo me mostrou o repertório emocional que eu tinha com dezenove, vinte anos. E eu fui levando tudo isso para os alunos.

A cada turma nova que eu pegava, me preocupava em trazer recursos para que o aluno fizesse aquilo sempre com prazer. Era pra ser algo prazeroso de se fazer e não um inferno. Eu comecei a pegar as formaturas de escolas. E foram poucos os trabalhos que eu fiz de formatura que depois não quiseram ficar em cartaz em algum teatro. Foram vários. Eu participei de um grupo de dramaturgia do Luís Alberto de Abreu (Núcleo dos 10 de Dramaturgia) e lembro que ele propôs um exercício chamado *As Águas Vão Rolar*, que eram esquetes cômicos baseados em Teatro de Revista sobre as enchentes em São Paulo em 1980. Éramos oito autores. Cada um escreveu uma peça curta e eu juntei tudo isso em um espetáculo para uma formatura de alunos. Depois eu fiz um Elias Canetti chamado *Os que Têm Hora Marcada*. As primeiras matérias de jornal de direção que eu tenho são as formaturas do Célia Helena.

Daniel Martins: Você pegava ano seguido de ano?

Nelson Baskerville: Eu pegava basicamente entre duas e três turmas por semestre! Essa foi a minha segunda ou terceira formação: ser professor. O Luís Alberto de Abreu estava lá. O Valentin Treplakov, o Marco Antonio Rodrigues, de quem sou grande fã e que dirigiu durante um tempo a Escola, o Alexandre Mate, que foi professor, a Iná Camargo Costa, Maria Sílvia Betti, entre tantos outros. Começou a haver uma efervescência ali. Todas essas pessoas estavam lá dentro, trocando, participando de debates, foi muito rico pra mim. No meio do caminho eu comecei a perceber que eu estava fazendo Teatro Épico. E comecei a ver que eu era muito brechtiano. O Teatro Épico balança a estrutura de quem está sentado na plateia. Mesmo que essa plateia não queira.

Daniel Martins: Concorde. Eu vejo que o seu trabalho tem uma força narrativa muito grande, Nelson. O ator-orador, em posse do microfone, dono da palavra. Recursos multimídia auxiliando. Realmente

não tem como ficar sentado confortavelmente. Nesse sentido, sinto que há uma voz épica ali.

Nelson Baskerville: Exatamente! Esse talento para a polifonia foi algo que eu percebi muito devagar. São muitos elementos em cena.

Daniel Martins: Simultâneos.

Nelson Baskerville: E convergindo pra mesma ideia! O que eu comecei a perceber é que o público gosta desse exercício de edição da peça enquanto está assistindo. As pessoas falavam assim pra mim: “Nossa, eu adorei a peça, mas eu vou ter que ver de novo!”. E eu percebi que as pessoas assistem às minhas peças algumas vezes e isso não é um fenômeno apenas do *Luís Antônio*. Eu acho isso muito legal. Quantas vezes não ouvi “Eu gostei mais ou menos... eu vou ter que ver de novo!”. Sabe? As pessoas assistem à peça duas vezes! Eu proponho um jogo pra plateia, ela não pode ficar passiva. O espectador precisa trabalhar. Dificilmente você consegue se desligar, são muitos recursos que você tem ali! Eu lanço muito mão disso: a polifonia.

Nelson Baskerville: Quando eu estou trabalhando com um ator, a minha busca é a potência do próprio ator. Onde ele é mais forte. Se eu percebo que ele está sofrendo, então está errado! Você tem que estimular onde o ator vai bem.

Daniel Martins: Ainda há pouco você usou a palavra “anárquico”. Você disse que abandonou a visão apolínea, a visão da síntese. Disse que faz um teatro sujo, desarrumado, carregado de referências e corrosivo. Eu, como espectador, confirmo essa impressão. A pergunta que faço é: o teatro convencional ficou obsoleto?

Nelson Baskerville: É como se nós, hoje, no teatro, fizéssemos peças Renascentistas. Num país que teve como um de seus maiores dramaturgos o Nelson Rodrigues, que dizia que a arte tem que reproduzir o imperfeito – porque nós somos imperfeitos! Repare que o único lugar onde se cobra o “certinho” na arte

é no teatro! A música vai para um lado que não é “o certo”. As artes plásticas estão sempre combatendo o que veio antes. Agora me diz: por que o nosso teatro ficou desse jeito? Por que razão o nosso teatro é assim senão pela exigência de uma elite burguesa que assiste e que faz teatro? Eu aprendi muito com os artistas que eu gosto: o Nelson, o Plínio – que não por acaso são as maiores referências de dramaturgia no Brasil. Aí alguém vem e fala que eles são sujos e que o público não gosta deles. Isso é mentira! Há alguns anos os dois eram responsáveis por 98% dos pedidos da SBAT [Sociedade Brasileira de Autores Teatrais]. Todo mundo monta! E se todo mundo monta é porque tem público!

Daniel Martins: E porque tem algo a dizer hoje.

Nelson Baskerville: Mais ainda: as pessoas vão ver o que você fez com o Nelson! Isso é bacana! É assim que o inglês vai ver Shakespeare. Ele não vai mais pela história. Ele já conhece a história, foi alfabetizado com ela. Ele na verdade vai ver o que o diretor ou ator fez com o Shakespeare! Isso eu acho legal. E nós temos no Nelson Rodrigues e depois no Plínio Marcos – que falava abertamente de puteiros e drogados – uma face do nosso Brasil.

Daniel Martins: É irônico pensar que um cara que guardava os próprios livros na mala pra vender na porta do teatro era o nome mais requisitado da SBAT há alguns anos.

Nelson Baskerville: Mas é isso mesmo. Ele é o nosso teatro. E honestamente eu acho que essa concepção de teatro limpinho é europeia. Quem faz isso continua no colonialismo, sabe? Pra mim o teatro é Zé Celso. É festa. Uma coisa que cala muito fundo em mim é quando o Brecht chega em Paris e o Roland Barthes começa a analisar a obra do dramaturgo. E ele fala que o Brecht recupera a função que o teatro tinha para o grego, ou seja: festa, conhecimento, desenlace solene do tempo laborioso e incêndio das consciências. Isso

nunca me larga. É preciso fazer sempre uma obra provocativa, para que o público não saia de lá como entrou. Não se pode perder a oportunidade. Mas, claro, é necessário que o público volte. Não é pra cuspir na cara dele. Não é esse tipo de provocação. O teatro que eu defendo é outro. É festa. Teatro é festa. Eu tenho textos escritos dentro dos meus espetáculos. Meu público precisa ler o texto! Eu acho que o texto é muito importante! E realmente, na efemeridade do teatro, quem fica é o texto. O Ostermeier falou: os clássicos existem para serem desrespeitados! Genial! É importante Strindberg ser do jeito que ele foi, observando a condição da mulher na sua época? Sim. Mas quando eu monto Strindberg, eu o transformo com a visão que tenho hoje. O texto do Strindberg é uma crônica do seu tempo. Eu me preocupo, na verdade, com a melhor forma como vou comunicar isso. Eu coloco microfone em cena – e é loucura falar que isso é novo, a Clessi já falava no microfone em 1940 (referência à Madame Clessi, personagem da então estreante *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues), a voz dela é gravada e amplificada! – porque eu quero criar texturas diferentes no texto. Outro recurso é o texto que, ao invés de ser falado, é escrito. Eu gosto de obrigar a plateia a trabalhar com diferentes áreas do cérebro. É como o Teatro Nô que trabalha com um pinheiro na frente. Eles fazem isso pra você dividir as coisas que você vê. E quando você passa de um lado para o outro, você também está passando de um lugar para o outro. Isso faz com que a obra acabe entrando em você. É um truque! É lindo.

Daniel Martins: Te perguntei isso porque sou um apaixonado pelo texto. Sou um apaixonado pelos clássicos. Antunes foi uma escola muito grande pra mim. E já me vi em tantas ocasiões questionado por essa opção! Como se os anos passados de suposta escravidão pelo texto impedissem um diretor contemporâneo de voltar a trabalhar com ele. Costumo argumentar que

as inovações no teatro são cumulativas. Uma conquista não elimina a anterior.

Nelson Baskerville: Você tem que fazer o que te dá tesão. O que eu acho que se confunde é a ideia de respeitar demais o texto. Isso me irrita. Eu não gosto de puristas do texto. Eu troco tudo!

Daniel Martins: Você está dialogando.

Nelson Baskerville: Exatamente! Eu não sou escravo dele. Eu jogo junto. Os dois trabalhos que eu fiz do Strindberg, o *Brincando com Fogo e Os Credores*, têm essa carga forte de misoginia. O que eu fiz com o texto? Em *Os Credores* eu coloquei atrizes nos papéis masculinos. Eu estou fazendo o texto, mas estou reordenando esse texto para o olhar que se tem hoje. Alguns diretores discordariam disso. Diriam que o texto foi escrito dessa maneira para formar o conceito crítico da misoginia. E eu não penso assim. Quando eu vejo uma peça com cenário clássico a minha mente imediatamente desliga. Acabou pra mim. Ela bloqueia. Isso não vai servir pra mim! Enfim, eu não sou textocentrista, mas eu parto do texto. E o texto tem muita importância! Mas você tem que contextualizar. É linda essa palavra. Contextualizar. Entender o que o texto foi e o que ele é hoje. O que mudou na sociedade hoje? Normalmente eu parto desse tipo de questionamento. O Strindberg escreve em 1890. E nos anos 1990 surge a internet. E aí? Não mudou nada na sociedade? Vamos continuar fazendo Strindberg como era? Isso pra mim é muito louco. Ignorar isso é bancar o europeu. É como aquelas orquestras que estudam Bach e reconstroem os instrumentos exatamente como eram na época para tentar ouvir o som com os mesmos recursos do compositor quando vivo. Eu não tenho o menor interesse nisso. Pra quê?

Daniel Martins: Com *Lou & Leo*, volta não só a dramaturgia do documentário cênico, mas também o tema da diversidade sexual, já explorado em *Luis Antonio – Gabriela*. A recorrência do tema trata-se de uma

bandeira (no sentido de um manifesto) ou é apenas uma coincidência narrativa?

Nelson Baskerville: Tragédias que poderiam ser evitadas. Gosto de assuntos que inquietam a plateia e tenho a pretensão de fazer esse público sair diferente da sala de espetáculos. Acho o teatro um templo sagrado que pergunta ao homem o que estamos fazendo aqui. A diferença para a religião é que ela tenta dar significado através da ilusão e da promessa de outra vida ou lugar onde sofreremos menos. O teatro vem dizer que a transformação deve ser feita aqui e agora através da dialética e da provocação. Paira muita ignorância sobre temas como homossexualidade e transexualidade. Ainda temos crimes por motivações sexuais e me sinto no dever de tentar diminuir essa bestialidade. Gosto de dizer que meu teatro tenta levar luz a lugares de grande escuridão ou tenta tornar esse escuro insuportável. Mas entre *Luis Antonio* e *Lou & Leo* fiz dois espetáculos do Nelson Rodrigues (*17x Nelson – Parte II e Os Sete Gatinhos*), dois Strindberg (*Brincando com Fogo e Credores*), *Córtex* e *As Estrelas Cadentes* – cada um com seus temas provocadores que vão do casamento às guerras. Sobre o teatro documentário, não pretendo usar como um estilo de encenação. Caí no documentário por uma espécie de acidente. Não pensei nisso ao fazer o *Luís Antônio*. Sou mais épico do que qualquer outra coisa.

Daniel Martins: Falando em *Lou & Leo* e me lembrando das *Mercenárias*, não dá pra deixar de perguntar aqui sobre as referências *pop*. Ainda hoje conversávamos sobre isso e eu falei como me identifico com encenadores que flertam com essa linha como você e o Paulo de Moraes. Você já me disse que não trabalha com referências, mas com as suas verdades.

Nelson Baskerville: Sim. Eu acho, Daniel, que isso é falar com o público de hoje. O público vai ao teatro e ele escuta a música que eu escuto. É atual. Eu quero que a plateia tenha essa sensação quando ela vai ver

uma peça. Eu não tenho essa sensação quando vou ao teatro: não tenho! Quando vou ao teatro o espetáculo me oferece uma espécie de *world music* e...

Daniel Martins: Que toca durante toda a peça! Parece interminável!

Nelson Baskerville: Isso! Parece música de restaurante ou de elevador! Aí me perguntam por que o jovem acha o teatro chato! Quando você usa o *pop*, você está usando o mundo de hoje. Você está se comunicando com tudo o que está acontecendo! O teatro não pode ser uma câmara separada que faz entrar em outro mundo. Isso é um erro! O teatro deixou de fazer parte do Brasil depois do golpe militar. Ele parou de se comunicar com a plateia! E não era assim! Zé Celso, Antunes Filho, Flávio Rangel, o Fauzi Arap, Renato Borghi, o (Eugenio) Kusnet! Eles estavam ali! Você saía do teatro e os caras iam para o bar discutir a peça! Que do caralho! Qual foi a última peça que você saiu pra discutir? Nós estamos perdendo isso! O *Luis Antonio* foi do caralho. Tenho relatos de pessoas que não conseguiam ir embora pra casa! Que pararam o carro pra chorar.

Daniel Martins: É o teatro que não se dissipa com a jovialidade da ceia, roubando as palavras do Diderot.

Nelson Baskerville: Que não acaba em pizza. (risos)

Daniel Martins: A maior crítica ao *pop* e à cultura de massa é que dizem que eles são datados. Eu não sei. Mas vejo que minha plateia é jovem. Curte *rock* e quadrinhos. Estuda para o vestibular. E se reconhece nas referências. Se isso é ser datado, então eu sou datado. (risos), O teatro está acontecendo aqui e agora na frente dos seus olhos. Isso que é lindo no teatro. Não é uma referência barata! Referência barata é o *stand-up*! Este sim precisa se alimentar de referências pobres pra sobreviver. Teatro é alta cultura! Não no sentido de classe, mas no sentido de informação! Ele não pode ser

uma bobagem! Ele precisa ser atual. Eu sou *pop*, sim! Pra terminar: por que Bergman? Qual é a provocação que se oculta por trás da releitura de um clássico do cinema europeu? O que muda no Nelson Baskerville ator? Você prefere dirigir ou atuar?

Nelson Baskerville: Prefiro mil vezes dirigir. Atuar é dor pra mim. Acho que finalmente com esse Bergman descobri isso. A forma como me relaciono com o personagem é kamikaze, sou muito autocrítico e não há ensaio em que eu não busque o tal do “de verdade”. E quando o personagem é denso, como no caso de *Através do Espelho*, eu fico tomado! Eu odiaria me dirigir! (risos). Antes de aceitar fazer esse espetáculo me fiz a mesma pergunta. Por quê? São duas respostas. Em primeiro lugar porque o texto do Bergman toca no mais humano em mim e acredito que faça o mesmo com a plateia. No final, David (seu personagem) diz: “Na minha maneira de ver, a gente desenha um círculo mágico em volta da gente e joga pra fora tudo que não gosta, que não nos faz bem. Mas, de repente, vem a vida e destrói o tal círculo pra te mostrar o quanto você é idiota. E o que a gente faz? A gente redesenha o círculo e começa tudo outra vez. Você tem que aceitar sua imperfeição, senão enlouquece”. Essa é a primeira resposta. E, em segundo lugar, porque eu não estava fazendo nada mesmo.

VI. A Falecida

As tantas e surpreendentes farras de um espetáculo-festa ao enterrar a Falecida..., por Alexandre Mate

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
 Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
 Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.

[...]

Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.

Carlos Drummond de Andrade (*Procura da Poesia*).

Enfrentar qualquer texto teatral é sempre um exercício de ousadia. O básico nesse processo pressupõe de seu criador ou criadora – seja o trabalho determinado por um sujeito ou partilhado e coletivo – transformar literatura escrita em cena. Parafraseando Clarice Lispector, em *A Quinta História*, tendo em vista a profusão de alternativas que se apresentam, talvez se pudesse aproximar o ato de criação a algo como: “Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma”. Se qualquer texto demanda ousadia e sacrifício (não raro é preciso abrir mão de lances geniais em prol de uma série de contingências), todo texto clássico, tido como genial ou produzido por algum autor ou autora considerado/a mito tende a ampliar ainda mais as dificuldades de praxe. No chamado teatro comercial ou aquele do circuito teatral as comparações entre montagens anteriores parecem ser sempre inevitáveis.

Nelson Baskerville sempre gostou dos desafios teatrais e os tem construído, de modo destemido, ao longo de muitos anos. Com o sucesso e visibilidade alcançados recentemente com *17 X Nelson* e, sobretudo, *Luis Antonio – Gabriela*, Baskerville vem espalhando genialidade em diversos espetáculos esparramados pela cidade. Evi-

dentemente, Marcos Felipe e Sandra Modesto, integrantes da Cia. Mungunzá de Teatro e excelentes intérpretes de *Luis Antonio – Gabriela*, ao serem convidados para dirigir *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, pelo Teatro do Kaos (de Cubatão), agregaram aos seus repertórios muitas das ousadias baskervilianas.

Montada a tríade responsável pela direção e escolhido o texto partiu-se para a montagem do espetáculo. Os sujeitos da cena seriam os integrantes do grupo cubatense Teatro do Kaos, com tradição e muitos espetáculos no repertório. Resultou desse encontro de sujeitos criativos um *A falecida* genial. Arrisco-me a afirmar que, de tantas e todas as montagens anteriores – sempre comportadas e seguidoras à risca das indicações de Nelson Rodrigues –, esta foi a mais irreverente delas. O resultado genial atingido pela obra deve-se fundamentalmente à disponibilidade do conjunto de criação que conseguiu transformar o grotesco no plano do assunto às imagens da cena.

Espetáculo conexo ao texto original, entretanto, irreverente, não subserviente à chamada (e permanentemente imposta) genialidade rodrigueana. Dentre tantos méritos, o que se caracteriza em surpreendente achado é a ambientação do texto do subúrbio do

Rio de Janeiro para a realidade de Cubatão. No espetáculo, quem sabe qual das vilas da cidade fincada entre a mata atlântica, o mangue e sua gente. O cenário, assinado por Paulo de Tarso e os integrantes do grupo, é personagem: palafitas e “casas” de madeira e chuva torrencial. No ar, em quase todo o espetáculo, um cheiro de terra molhada: surpreendente.

Assistido ao espetáculo na sede do grupo, o espaço destinado à obra recupera a antiga tradição do Corral (espaço arquetípico do chamado Siglo de Oro Español do século XVII). Nessa proposição espacial adotada para apresentar o espetáculo, o público “envolve” a cena em três lados. Entretanto, o que se assiste,

tendo em vista a profusão de cenas, inúmeras vezes, depende da escolha do/a espectador/a: assiste-se a uma cena e avista-se alguma(s) outra(s). Nessa perspectiva, o texto de Nelson Rodrigues funciona, inúmeras vezes, como um ponto de partida para o processo de criação. Ao texto original uma ampla e significativa rede de criação se desenvolve, novos sentidos explodem e ultrapassam aqueles de origem.

Diante de tanta explosão criativa, os integrantes do Kaos, como não poderia deixar de ser, realizam a “lição de casa” de modo absolutamente potente. No elenco há grandes surpresas. Do coro, e em proposição épica (há rodízio nos principais papéis), jovens atores e atrizes têm consistente atuação; do conjunto, sem dúvida, destacam-se Sander Newton (que também assina a surpreendente trilha), e (as sensuais e irreverentes Zulmiras) Sandy Andrade e Tamirys O’Hanna.

Atrizes, atores e espetáculo iconoclasta. Atores, atrizes e espetáculo repletos de imagens grotescas. Espetáculo, atrizes e atores em explosão poética. Parafraseando Vinicius de Moraes em uma de suas frases criativas: desculpem-me as feias, mas as belas obras e os espetáculos-poesia (desse lindo Kaos) são fundamentais!

PATRÍCIA GUIFORD – 05/07/2021

1.
Conto nos dedos de uma única mão as peças em que fui diretora.
Diretora,
Nova velha?

Mulher-polvo de teatro.
Gosto de comer o teatro por todas as beiradas,
Com muitas bocas em vários braços.

Tanto mais me farto,
Mais ele me emagrece,

Ele tira de mim o que eu tenho de melhor,
Ou pelo menos exige de mim meu melhor.
Mas tanto mais ele me faz dar, maior fico,
Me engrandece.
Gigantesca-pequenez.

Através do teatro participo do mundo,
E através do teatro me nego a participar.

Meus ossos são roídos por ele,
Sem concessão,
Cruel na maneira de me expor ao ridículo,
Me rói até os ossos,
Mas me deixa em pé.

Mulher-polvo de teatro,
sou devorada
e devoro ele por todas as beiradas.

2.
Atriz,
Desde sempre,
Anos e anos.

Atriz desassossegada,
Megalomaníaca,
Metida a dramaturga, cenógrafa, figurinista, iluminadora,
produtora,
Diretora.
Mulher ‘surubática’ da cena.

A fome de tudo explodiu.
Não coube em si.

2'.
O trabalho da atriz tem fases muito silenciosas, muito íntimas, de solidão, de grandes
segredos, de muita escuta. Uma sabedoria à espreita.

A mulher-polvo de teatro, cheia de bocas, orelhas e sons,
abriu caminho para meus
barulhos, para que eles não atrapalhassem meus trabalhos
como atriz.

Comi o teatro pela outra beirada.

3.

Pensar a encenação, criar o 'CORPO' DA CENA integral-
mente.

Uma experiência de macro-visão, pensamento sinestésico.
Lugar deliciosamente barulhento, caótico, cheio de vozes
entre muitas pessoas,
sempre

entre muitas pessoas, entre muitas pessoas, entre muitas
pessoas,

Com muitos cruzamentos, fazendo sempre muitas relações,
lugar das dissonâncias.

Diversos cruzamentos em direção da obra, passando pelo
pior de cada um para poder
arrancar o melhor.

Um sistema NERVOSO.

É o espaço do palavrório, do imbróglio, que te expõe a todo
momento - se você fica à

espreita um pouco, te acham, te chamam.

Não há UM canto escondido. UMA fresta para se enfiar.

Delirante, vertiginoso. C R I A T I V O EM CORO sempre.
Onde você se vê maravilhosamente cansada da sua voz.

4.

Junta-se a fome, a vontade de comer, e todos esses braços-
-polvo saindo pelas mangas da
camisa, perto do fim dos anos 90, nos espaços de formação
que frequentava, e nos trabalhos independentes que assistia,
começava-se a falar de TEATRO COLABORATIVO,
MODO DE PRODUÇÃO COLETIVO, PESQUISA
CONTINUADA, TEATRO DE GRUPO.

Sou co-fundadora da Cia. São Jorge Variedades/SP que
existe desde 1998.

Há 23 anos este é o território onde exerço todas essas visões
'megalómanas' de
uma artista cheia de barulhos. A Cia. São Jorge é campo para
exercer com liberdade
tudo o que no teatro me mobiliza, comer tudo que me dá
fome no teatro.

A Cia. São Jorge 'deu corpo à minha mulher-polvo' – massa
e musculatura.

A Cia. São Jorge me formou.

Me de-formou.

Me 'esfomeou'.

5.

Eu (procuro) descoordenar processos criativos.

Desoriento processos,

Des-direciono.

Trabalho descoordenando, desconfiando, des-dirigindo.

5'.

Des-dirigi BARAFONDA - 2012/Cia. São Jorge de Varie-
dades:

'Diga que é impossível, que vamos lá e fazemos,'

51 pessoas envolvidas na peça,

2 km de rua percorrida no Bairro da Barra Funda,

Horário comercial,

4 horas de espetáculo.

Arte e vida coexistindo,

Tentando coexistir.

Disputando os territórios geográficos,

Disputando os territórios do imaginário.

Ocupação concomitante

Do espaço da vida ordinária
 E arte
 Radical.
 Exposição da nossa fragilidade,
 E ao mesmo tempo da nossa potência.
 Artistas em meio ao funcionamento de um bairro.
 Coro dos artistas,
 Coro dos habitantes da Barra Funda.
 Coro do público que vinha nos assistir,
 Evidenciava-se a possibilidade de encontro,
 e a impossibilidade também.

Minha primeira direção.
 Faça uma proposta dessa pra alguém hoje, pronta assim,
 descrita como acima:
 51 pessoas envolvidas na peça,
 2 km de rua percorrida no Bairro da Barra Funda, horário
 comercial, 4
 horas de espetáculo.
 Não existe.
 Não existia.
 Nós fomos desorientando o processo,
 Nos descoordenando.
 Nos des-dirigindo,
 Ai *Barafonda* foi aparecendo.

Des-cobrir o inimaginável.
 Abrir brecha para o im-possível.

Eu, e todas as pessoas envolvidas no processo,
 morremos um pouco nesse teatro,
 e matamos um pouco do teatro também.

O teatro está morto, é preciso morrer um tanto com ele.
 Para que ele 'des-morra'.

Me perguntaram um dia: 'Quanto tempo demorou o processo criativo de Barafonda?

Respondi: '2 anos'

Um amigo me corrigiu: "Imagina! Vocês estão fazendo esse espetáculo há mais de 15 anos, desde que a Cia. surgiu".

Sou maravilhada com essa resposta. Isso é uma coisa que só o trabalho de pesquisa continuada e coletiva vive. Essa resposta vem desse território, *Barafonda* só foi 'impossível' porque esse é o nosso chão. Dificilmente esse experimento se daria fora desse contexto:

Num território, num chão, onde se cava há muito tempo,
 Com muitas pás/enxadas e muitas mãos,
 Cavacavacavacava
 Até que vai ficando cada vez mais funda, mais funda, mais funda a greta.
 Chegamos perto de um magma.

6.

Depois 'me nomearam' diretora. Fui convidada por outros coletivos, outras parcerias fora da Cia. São Jorge de Variedades, a dirigir.

Revirei minhas tripas dentro de uma casa no Bairro da Penha, junto com 6 mulheres maravilhosas da Cia. do Miolo.

Casa de Tolerância – 2015/Cia. do Miolo.

Espectáculo sobre violência doméstica e feminicídio, para um público de 30 pessoas, dentro de um sobrado. Eu me envolvo profundamente na delicadeza e artesanias de encontros como esse no teatro

– uma peça tão forte e visceral, que pela mobilização da energia empenhada poderia ser vista por um público de 500 pessoas, mas o encontro proposto era numa casa, íntimo, sensível e ao mesmo tempo cruel – numa comunicação

muito cúmplice com a plateia,
e isso era o núcleo central da experiência.

Em *Dezuó – Breviário da Águas* – 2016/Núcleo Macabéa, essa dimensão de encontro e cumplicidade com o público também era central. A cenografia ultrapassava o espaço cênico, criando uma instalação ao redor da obra, onde a plateia se via em roda, assistia ao ator, e assistia também às outras pessoas assistindo. Talvez isso dê uma pista de algo que persigo no teatro:

Uma assembleia com o público
Um sentimento concreto de uma existência coletiva.
Se reconhecer como grupo.
É ao menos como esperança, como sonho, uma comunidade.

Com o Núcleo Macabéa fizemos tudo o que não era pra fazer: Descoordenamos juntos o que orientava o primeiro imaginário do espetáculo.

Desorientamos a primeira versão dramática,
Não acatamos a ideia: ‘uma peça que cabe em uma única mala para poder circular’.

Ao fim e ao cabo *Dezuó* precisava de um caminhão, ou um barco grande.

Foi uma peça que fez grandes viagens, da maior importância para minha visão de artista.

Dezuó encontrou seu público, na ‘Amazônia paulista’ – nas comunidades quilombolas

ameaçadas por barragens no vale da ribeira – e nas cidades ribeirinhas do oeste

amazônico, onde a problemática de desapropriação das terras por conta da construção das hidrelétricas é uma ameaça constante.

Não abrimos mão de viajar com tudo, levar a experiência do teatro de forma integral – toda

sinestesia da estética: luz, instalação cenográfica, equipamento de som etc.

TUDO para uma plateia que, em sua maioria, nunca tinha ido ao teatro.

Através dos olhos desse público eu também olhava para o teatro como se fosse a primeira vez.

Barafonda, Casa de Tolerância e *Dezuó* dividiram minhas águas e ‘riscaram meu chão’,

Essas obras são bússola para os meus caminhos na arte.

Me indicam uma trilha, um horizonte que persigo.

PARÊNTESSES:

Se deixar a gente sucumbe,

Já tá rolando,

Geral.

Ressaca do sucateamento dos nossos meios de produção, que influenciam nossos modos de produção.

Encarceramento do imaginário, formatação da nossa capacidade de criação, que não cabe na sazonalidade e valores de editais que se camuflam de política pública.

Mundo caquético,

Teatro morto.

Terra arrasada pelo imaginário neoliberal individualista, Mercadológico in-sustentável, que engancha todo mundo na rede, é um salve-se quem puder.

Tamo no farelo.

(concorrendo entre nós, por coisa pouca)

7.

Conto nos dedos de uma única mão as peças em que fui diretora,

Mas devo pedir mais dedos para falar dos processos de criação dentro de escolas e núcleos de formação.

Essa mania de grandeza que o teatro me dá, como se o teatro fosse tão grande que não coubesse nele mesmo, me levou

ainda a outros caminhos.

Caminhos pedagógicos no teatro.

Na sala de aula tudo se redimensiona, e o próprio modo de se produzir, criar, é estudado. É uma visita a caminhos já experimentados, mas sobretudo o anúncio de experiências que ainda estão por vir.

A troca na sala de aula da escola de teatro – chão movediço, instável e subversivo – me atualiza como artista no mundo. Não quero nunca me desconectar desses espaços de formação, não posso ficar longe disso, desse olhar cruel da pessoa aprendiz, dessa fome, dessa radicalidade, dessa faca apontada pro nosso teatro.

Nesses espaços re-novo ‘votos’ diante de premissas que não abro mão, e que nunca ficarão velhas para mim, mas me defronto com o que há de debilitado, decrépito e mumificado.

Estou descoordenadora da ELT – Escola Livre de Teatro de Santo André, há 4 anos. Essa escola des-organiza, des-coloniza meu pensamento, é um espaço fundamental para pensar minha cena no mundo.

Ela me forma.

8.

Perguntas me orientam.

Há aquelas que não abandono nunca.

Uma me acompanha sempre, como bússola.

Ela indaga sobre o SENTIDO PÚBLICO DA OBRA.

Procurro fugir de minhas respostas generalizadas, ou já dadas como óbvias.

Repactuo com a indagação constantemente.

Tenho medo da falta de coragem de me ver frente a frente com ela.

Desejo me afetar, e a cada contexto me reformulo para não me afastar dela.

Ela dá forma e contorno às materialidades cênicas.

Me provoca pensar em outras formas de relação.

Orienta quem está orientando, dirige quem está dirigindo,

Coordena a descoordenadora.

9.

O teatro é muito generoso na minha vida.

Apesar dele viver à míngua nesse país, ele me deu tudo que tenho para dar.

Para mim se dá dessa forma, eu e o teatro:

Fronteiras borradas. Uma mulher de teatro

‘surubática’, polvo.

Nasci, vivo e envelhecerei no teatro de grupo.

Uma alternativa para tentar viver bem nesse mundo.

Aqui saúdo e peço saúde, nessa época pandemônica do nosso país doente, a todas as minhas parceiras e parceiros da Cia. São Jorge de Variedades, a todas as pessoas parceiras de outros grupos e companhias irmãs, primas – família desse teatro marginalizado, mas independente – a despeito da nossa pobreza material, nossa riqueza imaterial é imensurável e urgente – nos põe de pé a cada dia.

Saúdo e saúde às pessoas velhas que abriram esses caminhos que percorro; e aos adultos

de agora, nós, tão fodidos no meio desse pensamento individualizante neoliberal, ah! como é difícil manter-se no prumo, a exemplo da geração que veio antes de nós, que

responsabilidade, céus! que tempos que nos desarticulam. Saúdo e saúde as pessoas mais jovens, que suas criações nos orientem.

Viva nossas ilhas de desordem nesse mundo domesticado, viva nossos territórios

autônomos de criações e laboratórios de mundos possíveis.

Quando estou encenando, é como se estivesse criando no próprio modo como a obra se constitui, um **laboratório**

de mundo possível. Num país que insiste reencenar seu passado colonial, me resta propor outra cena e fugir desse teatro.

Buscar no próprio modo de fazer e criar, outras formas.

Por isso enceno.

“O teatro não vai acabar nunca porque ele é muito importante para quem faz” (Amir Haddad).

A obra é consequência desse laboratório, já está sendo encenada no próprio momento em que a estamos criando.

Todo resto é reencenação barata de um passado falido, que se atualiza de forma mórbida, e só nos fode.

10.

No meio de todo esse vozerio.

Busco o silêncio do público quando nos olha.

Essa suspensão,

Meu maior momento de escuta.

Persigo esse silêncio.

Busco o silêncio da escuta misteriosa das atrizes,

Invejo-as,

Preciso voltar a esse lugar

Que tanto me ensina.

NOTA DE RODA PÉ. Como nota de rodapé quero colocar o nome das pessoas artistas que formaram e formam o núcleo artístico da Cia. São Jorge de Variedades – há muito delas e deles em mim, no que faço, no que sou. Desejo que a gente dê conta de fazer o impensável: um trabalho coletivo,

continuado e independente. Enxadas e pás a punho!

cavacavacavacava

Alexandre Faria, Alexandre Krug, Ana Cristina Petta (Tininha), Carlota Joaquina, Georgette Fadel, Luís Mármora, Marcelo Reis, Mariana Senne, Paula Klein Flecha Dourada, Rogério Tarifa e Walter Machado – *in memoriam*.

ROBERTO GILL CAMARGO E A POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO, EM TESE, COM O GRUPO KATHARSIS [κάθαρση]²⁹⁵.

Se existe receita?

Podemos tentar!

Escreva aí: poucos atores, luz e som (só energia viva, nada congelado, só produto orgânico); texto parido com parto *leboyer*, sem trauma, tentacular, multilinear, multilíngue, hipertextual, surfando pelas bordas do inconsciente e da invenção; pitadas de humor labiríntico, personagens inominados, inescrutáveis; 200 g de noticiários e comandos eletrônicos; meia xícara de memes poéticos, fecundos, longevos; meio litro de modelo mental a construir, por navegação na hipótese, na sugestão, na subjacência; corpos inteiros, frescos, dóceis, indóceis, transitando na espacialidade; pequenas doses destiladas de ruídos leais, anunciadores, de infiltração réptil; *acordeon* com seu fole a expulsar valsas climáticas, úmidas ou ardentes; imersão de formas e fôrmas em vapores atravessados por réstias de luz para

295. Realmente, muito provavelmente não consegui explicar com clareza o que buscava quando conversei com o diretor. Lembro-me de que nossa conversa ao telefone ocorreu em um domingo, muito provavelmente em horário de almoço do encenador, cujos espetáculos têm sempre muita poesia cênica. Gentil, não quis dizer que estava a almoçar, e afirmou, meio rapidamente, que já havia terminado... Algo constrangido, tentei ser mais objetivo e é bastante possível que não tivesse detalhado a “tarefa”. Então, em razão de os caminhos e procedimentos para criação serem muitos, resolvi “aceitar” a manifestação como veio. Penso que ela vem carregada de acertos e possibilidades. Entretanto, como os “erros” caracterizam-se em recombinações e possibilidades, penso que o caráter mais enxuto e – desviantemente – objetivo aproxima-se, muito, das obras montadas pelo coletivo, sediado em Sorocaba (interior paulista).

dar opacidade. Enfim, efeitos e confeitos a gosto. Serve de preferência à italiana, após o terceiro sinal.

Esqueci de dizer: atendemos também *pour épater le bourgeois*, quando preciso.

RODOLFO GARCÍA VÁZQUEZ: Crônicas de um diretor decolonial.

O teatro e a questão do colonialismo

Iniciando no século XV, mas com origens nas Cruzadas, o colonialismo europeu era fundado no patriarcado cristão europeu e tinha como eixos principais:

1. a exploração econômica – construída na base da produção de monoculturas agrícolas e exploração de recursos naturais de territórios não europeus através da escravização de pessoas de outras etnias, no comércio de pessoas escravizadas e de produtos de origem não europeia;
2. a justificativa étnico-religiosa – que dava aos cristãos europeus uma legitimidade para a escravização e/ou subalternização de povos não europeus;
3. a hegemonia epistêmica – que negava qualquer legitimidade a formas de conhecimento que não fossem europeias e o consequente epistemicídio das mesmas;
4. a estrutura patriarcal cisgênero dualista – que oprimia mulheres, pessoas LGBTQIA+ e as relegava a uma condição de exploração econômica, social e cultural.

Posteriormente, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, o espírito colonial foi incorporado ao processo de expansão imperialista assumido, sobretudo, pelos Estados Unidos.

A história do teatro ocidental é basicamente a história dessas estruturas de poder articuladas.

O teatro decolonial deve desconstruir essas formas coloniais e lutar pela legitimação de teatralidades autóctones, de temáticas não hegemônicas e pelo empoderamento de corpos e visões de mundo subalternizados e/ou marginalizados historicamente. Para o seu próprio bem. Para a sua sobrevivência como forma artística democrática.

O ator e o diretor

Eu e Ivam Cabral fundamos Os Satyros em 1989. Ivam tem uma série de qualidades admiráveis: um ator de grande presença cênica, um artista de múltiplos talentos, dramaturgo de imaginação infinita, escritor, observador social, agitador cultural, idealizador de projetos incríveis como as Satyrianas. Seu amor à arte e à vida sempre me motivaram a ir além. Nossa parceria é tão profunda que, muitas vezes, é difícil dizer os limites de nossas funções no processo criativo.

Sem ele, certamente eu não teria conseguido ser o artista que sou.

E foram muitas histórias incríveis que vivemos juntos. O começo dos Satyros na Praça Roosevelt é um exemplo de sua atitude corajosa e humanista. Ao chegarmos e sentirmos a pressão da violência do local, Ivam fez duas propostas. A primeira foi:

– Vamos colocar uma mesa na calçada.

Nosso pequeno teatro tem um bar na entrada e Ivam considerava que colocar uma mesa na calçada seria uma forma de nos relacionarmos com o entorno, assumir que a violência não nos intimidaria e que nós também tínhamos direito àquele território.

No entanto, não podemos dizer que fomos bem recebidos pela vizinhança. As travestis e as prostitutas e prostitutos nos olhavam com desconfiança e os tra-

ficantes nos desafiavam. Havia do outro lado de nossa calçada uma muretinha, onde os traficantes se sentavam e ficavam olhando com tom ameaçador. E novamente Ivam propôs:

– Vamos perguntar o nome deles.

Seu discurso era de que, ao perguntar o nome de alguém, estaríamos dando humanidade ao outro, abrindo espaço ao diálogo e à construção de uma comunidade.

E assim começamos a nossa epopeia na Praça Roosevelt. Com uma mesa na calçada e perguntando o nome dos vizinhos desconhecidos. Algo aparentemente simples mas que é mais poderoso do que muitas políticas de urbanização.

O telegrama

Houve um momento, logo no início do Satyros, que pensamos em desistir. Não víamos muito futuro, não tínhamos dinheiro para nada e as coisas pareciam que não iam para a frente. Tínhamos realizado nosso primeiro espetáculo infantil, *Aventuras de Arlequim*, onde gastamos todas nossas economias. Vendi meu carro para poder bancar a produção. E resultou que esse espetáculo não teve público, nem críticas em veículos da imprensa, nem repercussão. Chegamos a cancelar várias sessões, pagando o aluguel do espaço. Entramos em falência. Foi quando pensamos em desistir. Ivam voltou para Curitiba e eu fiquei em São Paulo, meio sem saber se o Satyros teria viabilidade.

Então, uma surpresa. Numa certa manhã, chega em casa um telegrama (sim, era a época do telegrama). Eu fiquei meio assustado, pois nunca recebia telegramas. Eles só eram usados em caso de emergência. Ao abrir o envelope, um comunicado oficial da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), a premiação mais importante da época, dizendo que Ivam Cabral ti-

nha recebido o prêmio de melhor ator pelo espetáculo. Imediatamente, liguei para ele em Curitiba.

Aquele prêmio nos trouxe a esperança de volta. Em seguida, montamos *Sades ou Noites com os Professores Imorais* e nossa trajetória mudou radicalmente. E nunca mais pensamos em desistir do Satyros.

Sempre que ouço comentários depreciativos em relação a prêmios, mencionando a futilidade deles, eu me lembro dessa história. Crítica teatral e prêmios são muitas vezes equivocados. Mas penso também que a crítica teatral e os prêmios podem salvar carreiras e artistas.

A rota de fuga

Sades ou Noites com os Professores Imorais foi a primeira montagem de um espetáculo para o público adulto feito pelos Satyros. Era uma época terrível da sociedade brasileira e vimos no texto a possibilidade de uma crítica à hipocrisia da burguesia nacional. Ensaíamos por seis meses uma peça que era inclassificável para os padrões da época. Violenta, sexual, pornográfica, iconoclasta e que trazia toda a filosofia de um dos mais controversos escritores de todos os tempos, o Marquês de Sade.

No início, não sabíamos muito bem como abordar o texto. Houve uma montagem brasileira do mesmo texto nos anos 1970, focada na textualidade, mais do que propriamente na ação dramática. Na nossa montagem, tínhamos proposto trabalhar com radicalidade: nudez, escatologia e violência física. O elenco aceitou o desafio e se entregou ao projeto de forma plena, vivendo uma experiência que exigia uma entrega física e emocional gigantesca. Isso só foi possível devido a um espaço de confiança absoluto construído na nossa relação.

Não tínhamos conseguido uma sala para estreiar em São Paulo. Então Ivam, que tinha vivido em Curitiba, conseguiu organizar a estreia para o Teatro Guaíra, a principal sala da cidade. Na noite de estreia, por

mais que estivéssemos apaixonados pelo trabalho que estávamos fazendo, tivemos muito receio. Como o público de Curitiba reagiria ao trabalho? Poderíamos ser atacados por alguém que se sentisse ofendido? Não tínhamos ideia.

Então, estudamos o espaço do Guaíra, fizemos um mapa e elaboramos uma rota de fuga, no caso de haver alguma reação violenta por parte da plateia durante o espetáculo. O espetáculo transcorreu com o silêncio total da plateia. Uma tensão surda ocupava a sala. Eu, na cabine de som e luz, extremamente preocupado com o elenco. Eu ficava revisando a rota de fuga na minha cabeça e pensando: Por que a gente se arriscou tanto?

Ao final do espetáculo, o público estático. Duas ou três pessoas aplaudiram apenas, em uma sala com mais de duzentos espectadores. Um constrangimento total na sala. Teria sido um fracasso?

Saio correndo pelos corredores do teatro para falar com o elenco. Eles deveriam estar vulneráveis e se sentindo humilhados diante daquela reação. Ao chegar no camarim, no entanto, o que eu vi foi o oposto: uma explosão de alegria, vitalidade e confiança. Não importava o que o público pensasse ou dissesse, o elenco se sentia pleno, tinha realizado uma façanha, uma grande superação pessoal.

Existem coisas que o público nem sempre vai conseguir entender mas que são fundamentais para o artista.

Black Lives Matter on Stage: ou como uma cena pode mudar radicalmente

Na montagem brasileira *A Arte de Encarar o Medo*, Ivam fazia uma cena em que ele começava a ouvir uma música espanhola e cantar a melodia e depois, lentamente, passava a envelopar seu rosto com plástico filme até entrar em um processo de asfixia. No desespero, ele posteriormente abria um buraco no filtro e gritava por socorro. A ideia da cena era falar do isolamento, era

uma metáfora sobre a necessidade de autoproteção durante a pandemia e como a nossa própria ação podia nos oprimir e sufocar.

Dois meses depois da estreia nacional, fomos convidados por Company of Angels, de Los Angeles, e pelo produtor Rob LeCrone a realizar uma montagem digital com artistas americanos. Fizemos um processo seletivo com candidatos do país inteiro. E formamos um elenco com artistas de Los Angeles a Nova York, do Alaska a Miami.

Era agosto de 2019 e a crise política nos Estados Unidos estava em seu auge. Multidões de manifestantes se reuniam nas ruas de todos os Estados estadunidenses protestando contra a polícia e sua violência. Era o auge do processo e campanha conhecida pelo Black Lives Matter.

Começamos a ensaiar a cena do envelopamento e escolhemos um ator negro para desempenhar o papel de Ivam. Ao trazer Rogelio Douglas III, um ator negro para performar a cena, ela adquiriu um novo sentido: já não estávamos falando de um autoisolamento. Ao contrário, apesar de realizar a mesma ação, o ator negro manifestava sua indignação pelo silenciamento de minorias raciais na sociedade norte-americana.

Ao final da cena, ele gritava o Help! Dolorido de George Floyd, mártir-ícone, barbaramente asfixiado por policial estadunidense. E, já nos ensaios iniciais, dois atores negros começaram a cantar *Lift Every Voice and Sing*, o hino nacional negro de parcela da população negra nos Estados Unidos da América. Todos os ensaios eram tomados de uma forte emoção ao final desta cena. Os protestos das ruas se misturavam aos sentimentos dos atores. Às vezes o próprio Rogelio não conseguia se controlar naquele contexto, e pedia para parar o ensaio e aguardar alguns minutos para que ele se recuperasse.

Alguns dias antes da estreia, em mais um dos momentos de dor do elenco, eu tive de parar o ensaio. Pedi

para que Rogelio contasse sobre seus sentimentos na cena e sobre a situação política e social dos Estados Unidos. Ele começou a falar da revolta dos negros, da fragilidade imensa e da impotência diante da violência policial. Outros artistas negros começaram a apresentar seus depoimentos pessoais. Falaram do racismo cotidiano, da humilhação que sentiam, do medo de sair nas ruas. Depois o silêncio. O ensaio não podia ser retomado diante de tanta dor.

Propus, então, que os artistas negros transformassem toda a sua revolta e dor em um improviso. E dei um espaço para que eles pudessem conversar entre eles e criar algo. Quando voltaram, trouxeram uma cena potente sobre suas dores, apontando criticamente os problemas da sociedade estadunidense. A cena foi incorporada à peça e era um dos momentos mais marcantes do trabalho.

Em algumas situações, o melhor que a direção pode fazer é se ausentar. Se o coletivo confia na direção, a magia do teatro se instaura de forma inesperada e potente.

O assalto

Na estreia de *A Vida na Praça Roosevelt*, estávamos muito inseguros. Era a nossa primeira montagem de um texto de Dea Loher, uma das mais respeitadas dramaturgas alemãs. Tínhamos conhecido Dea por acaso e ela entrou na nossa vida de forma avassaladora, tornando-se uma grande amiga. Ela estava fazendo uma pesquisa no Brasil para uma montagem do Thalia Theater de Hamburgo e numa noite veio assistir a um espetáculo no Satyros e se aproximou de nós. Trocamos contatos. Uma semana depois, seu apartamento foi invadido e roubaram seu *notebook*. Ela tinha perdido toda sua pesquisa e estava com medo de ficar sozinha no apartamento.

Nós a convidamos para ficar conosco. E a partir de então nos tornamos inseparáveis. Sem sabermos, ela reiniciou seu trabalho e mudou seu foco de pesquisa. Começou a escrever sobre nós. Em *A Vida na Praça Roosevelt*, Dea escreveu nossas histórias pessoais vividas ali, na Praça. Estávamos ali representados, de forma plena, sem rodeios. Ao mesmo tempo que entramos em contato com seu estilo de escrita, muito pessoal e diferente do que estávamos habituados a trabalhar, o texto era absolutamente visceral para nós.

Literalmente, um assalto nos aproximou de Dea Loher. O acaso contribuiu para a transformação completa de nossa forma de entender o teatro. Mais uma manifestação da serendipidade.

Nem sempre a gente acerta

Então, aquela estreia representava um grande desafio para nós. A tensão era grande. Tínhamos convidado todos os críticos e jornalistas de destaque para a estreia. Eu fiquei na coxia, acompanhando a reação do público com muita atenção. Cada risada ou lágrima, eu observava por um canto da cortina do fundo do teatro. Ao final, os aplausos pareceram comedidos. Seriam aplausos formais? Será que o público tinha gostado de algo que era tão especial para nós?

Saí rapidamente pelo corredor e parei na entrada do teatro, bastante confuso e vulnerável. A primeira pessoa a sair do teatro foi justamente uma crítica teatral bastante respeitada. Uma mulher articulada e membro de uma das mais importantes premiações do país. Ao me ver, parou ao meu lado, olhou nos meus olhos profundamente e disse em tom de consolo:

– Pois é. Nem sempre a gente acerta. Mas o teatro é assim mesmo...

Me deu um beijo de despedida e saiu. E eu não tive reação alguma. Fiquei ali parado vendo outros es-

pectadores saindo em silêncio. Aquela obra que era tão importante para nós. Será que não significava nada para os outros?

Com o passar das semanas, a peça se transformou em um grande sucesso e seria reconhecida por várias premiações daquele ano, transformando-se em um marco na nossa trajetória.

Ela tinha razão. Nem sempre a gente acerta. Seja o artista ou o crítico ou até mesmo o público. Nem sempre a gente acerta.

Teatro pode ocupar qualquer espaço

Fizemos uma turnê pela Alemanha com *A Vida na Praça Roosevelt*. Hamburgo, Mulheimer e finalmente Munique. Quando chegamos ao Kammerspiele, uma das grandes salas alemãs, nos convidaram para conhecer as instalações do teatro. As salas de ensaio gigantes, a marcenaria, a sala de figurinos, o acervo. Tudo impecável.

Então nos levaram à sala de perucas. Cada ator do Kammerspiele tem o molde de sua cabeça nessa sala e é nesse espaço que são criadas as perucas das produções. Ao entrar na sala, o choque. A sala de perucas do Kammerspiele era, no mínimo, o dobro do Espaço dos Satyros.

A política dos corpos na cena

Quando estreamos *Mississippi* no palco do Sesc Anchieta, tínhamos duas atrizes trans no elenco, Marcia Daylin e Ingrid Soares. Ingrid, inclusive, ainda trabalhava com prostituição. Ambas estavam naquele palco sagrado de montagens históricas do teatro brasileiro, em especial de Antunes Filho. Para nós, era fundamental valorizar e empoderar aqueles corpos naquele palco. Era uma atitude política. O palco sagrado também podia pertencer a elas.

Quando comecei no teatro, o treinamento de atuação era baseado no apagamento de uma identidade pessoal, na busca de um corpo “neutro”, de uma voz “neutra”, que, de uma certa forma, compunha o perfil tradicional de um *performer*. Entenda-se “neutro” como o *gestus* do corpo burguês de São Paulo, o espelho de uma elite que vivia nas plateias do TBC nos anos 1950 e que se deleitava com seu espelho em cena.

No entanto, para ser encenador hoje em dia é preciso conhecer as marcas sociais que os corpos em cena carregam: a voz, a expressão corporal, a forma de exteriorizar sentimentos – todos esses aspectos são determinados fortemente pela classe social, região geográfica de origem, cultura, faixa etária, experiências pessoais.

Através do conhecimento de todos esses fatores de cada um desses corpos, a encenação contemporânea pode fazer escolhas mais ricas e variadas. O “neutro” deixa de ser obrigatório e passa a ser apenas mais uma das possibilidades da cena.

Uma prostituída trans no palco é um ato de crítica ao *status quo* da bolha teatral. Encenar é também construir signos de revolução, com os corpos em cena em todas as suas potencialidades.

O Troféu Abacaxi

O *Show de Boate* surgiu em uma das primeiras Satyrinas. A ideia era esquecer que tínhamos bom gosto ou zelo pela nossa imagem e apresentar o pior de nós mesmos durante o evento. No início, tínhamos dois apresentadores, geralmente bem trajados, que anunciavam as intervenções artísticas. O evento durava ao redor de 90 minutos e acontecia na madrugada, a partir das 5h da manhã. A ideia era apresentarmos as piores cenas que pudessemos criar. Karaokês desafinados, declamação de poesia tosca, *performances* sem nexos e a releitura *kitsch* de cenas de espetáculos nossos eram entre-

meadas com apresentações de casais de cinema pornô. Tudo ao vivo e sem censura.

Havia um júri que emitia críticas tresloucadas para cada apresentação. No júri, tínhamos de tudo: artistas, donas de casa, políticos. Ao final, eles deveriam apresentar seu veredito: quem receberia o Troféu Abacaxi, uma homenagem à pior apresentação da noite. Alguns artistas se levavam a sério e faziam números bastante elaborados e tocantes. Esses eram desclassificados. Mas eles sabiam que o Troféu Abacaxi não seria destinado a eles.

O Troféu Abacaxi era um momento marcante das Satyrianas e acabou se incorporando no processo de pesquisa das montagens que fazíamos. Durante os improvisos do elenco, era inevitável que alguns trabalhos se desviassem da pesquisa que estávamos fazendo, por diversas razões: qualidade dramática fraca, ideias clichês, atuação fora do tom ou puro mau gosto, entre outras. Para estes improvisos, atribuíamos o Troféu Abacaxi, o que gerava um efeito cômico e piadas entre os artistas do elenco. Por trás da brincadeira, existia uma potente forma de socialização e, principalmente, ativação do processo criativo.

O processo criativo só pode ser plenamente exercido se o erro fizer parte dele de forma orgânica. Para ser criativo, temos de responder a novos desafios. E as respostas adequadas a esses desafios nem sempre surgem na primeira tentativa. Tentativa e erro, infinitamente, essa é a vida do teatro de investigação. E para que o erro seja uma parte orgânica do processo, deve-se construir um espaço de confiança sólido, o chamado *safe space*. Eu confio em você, confio tanto que posso me mostrar vulnerável e errando na pesquisa da minha arte – esse lema é fundamental dentro do Satyros.

É nessa construção do *safe space* que entra o Troféu Abacaxi. Ao indicarmos uma improvisação para o Troféu Abacaxi, estamos celebrando o “erro” como par-

te da nossa criação, estimulando todos os participantes do processo a se arriscarem, sem medo, no jogo criativo. Em um processo de montagem, temos de fazer escolhas. Diferente da vida pessoal, onde eu pessoalmente evito julgar as pessoas, em ensaio eu tenho de estar o tempo todo julgando e fazendo escolhas estéticas. Mas só se pode julgar e fazer escolhas se houver confiança da equipe de que as escolhas da direção são para o melhor do projeto. Dessa forma, a vaidade, o receio de se mostrar frágil ou ridículo, o temor do julgamento do outro – todas essas variáveis que costumam fragilizar processos criativos – se tornam menores diante do prazer criativo construído na base da confiança.

Muitos atores que fazem projetos pontuais nos Satyros se surpreendem com o Troféu Abacaxi. Eles demoram um pouco a entender que não se trata de assédio ou constrangimento. Ao contrário, se trata de acolhimento e confiança. Depois que entendem o real significado, se permitem mergulhar na brincadeira. Por outro lado, já estive em projetos onde o Troféu Abacaxi não poderia ser abordado. Eram espaços onde não se ergue confiança mútua e as pessoas se preocupam em defender sua imagem pública sem arranhões. O prazer criativo, nesses casos, é mais limitado, e geralmente o processo criativo se reduz a fórmulas sem risco, onde a vaidade não é atingida. Isso pode ocorrer com a direção, com o elenco, com a equipe artística em geral. Muitas vezes a zona de conforto é chamada de estilo, mas o fato é que quando um artista foge do risco, ele está fugindo de sua própria arte.

Serendipidade

Algumas das coisas mais importantes que aconteceram na carreira dos Satyros vieram do acaso e da forma como assimilamos e transformamos o acaso em potência criativa e teatro. Estar atento ao inesperado e saber

incorporá-lo ao processo criativo é parte fundamental do nosso trabalho como artistas.

O público construindo a peça

Em 1993, estreamos a versão europeia de *A Filosofia na Alcova*. Na montagem original, éramos um grupo de jovens rebeldes que buscava expressar sua indignação contra a situação política do Brasil naquele momento.

Mas para o público europeu aquela indignação não significava muita coisa. O Brasil era um país distante sobre o qual eles tinham poucas informações. Então, seria inevitável que a montagem fosse assimilada com diferentes leituras pelo público dos distintos países pelos quais passamos. Além da montagem, o próprio espaço onde era apresentado o espetáculo também teria um papel fundamental nessas leituras.

Durante um ano, nos apresentamos em cinco países em cinco espaços completamente diferentes e, em cada país, pudemos observar reações singulares. Em Lisboa, estreamos no Teatro de Xabregas, que estava instalado em uma belíssima igreja barroca na periferia da capital portuguesa. Os lisboetas reagiram de forma bastante emocional. O caráter antirreligioso do trabalho, o ataque à Igreja e a nudez chocaram o público português que não estava habituado a esse tipo de manifestação artística. Em Avignon, nos apresentamos em um espaço alternativo do circuito *off*, um bar minúsculo. Os curiosos que vieram nos assistir eram, em geral, fãs da obra sadiana (aliás, a família dele era da região). Aquele público específico reagiu de forma entusiasmada a uma companhia brasileira que apresentava em inglês e francês um dos mais famosos romances libertinos escrito por uma lenda literária da região. No entanto, o impacto na mídia foi mínimo. Em Edimburgo, nos apresentamos em uma das principais salas do Edinburgh Fringe Festival, o Theatre Workshop.

Tivemos a primeira noite cheia. Quase metade da sala abandonou o espetáculo no meio. Houve protestos e um movimento conservador solicitou que fôssemos banidos do Festival. O efeito foi o contrário: a partir da segunda noite, e durante as três semanas do festival, tivemos salas lotadas e um público escocês ávido pelo nosso espetáculo transgressor. Grande escândalo na mídia e críticas em todos os jornais da Grã-Bretanha. Em Londres, nos apresentamos no prestigiado Battersea Arts Centre, um dos templos do teatro alternativo na capital inglesa. O público culto acompanhou com interesse o trabalho e assimilou de forma totalmente natural os elementos cômicos da obra. As risadas explodiam durante o espetáculo de forma que nunca tínhamos observado antes. Apesar de, durante o processo, termos percebido o aspecto cômico da escrita de Sade, essa foi a primeira vez em que observamos o público rindo conosco.

Finalmente, a última cidade dessa aventura pela Europa foi em Kiev. Nossa apresentação foi realizada no Teatro Jovem da Ucrânia, um espaço público. Tivemos o Ministro da Cultura na estreia e um grande alvoroço da mídia. No terceiro dia de apresentações fomos dar uma palestra na Universidade de Kiev e os estudantes e professores nos agradeceram emocionados pelo trabalho e destacaram que a obra era um libelo sobre a defesa da liberdade de expressão no país, recém-saído do regime soviético. Naquela mesma noite, a temporada foi cancelada sem mais detalhes. Fomos censurados.

No teatro, podemos pensar que está no controle da sua arte, da sua técnica, dos temas que quer abordar. Apesar de muitas vezes eu ter sido enganado por mim mesmo, pelo poder manifestado do inconsciente, sempre tenho um controle razoável sobre o que produzimos. Mas existe um aspecto importante que nunca poderei controlar, aquilo que é imponderável: o público. Ele é parte fundamental do processo artístico, aliás,

a obra só existe por causa desse elemento que sempre vai fugir do controle do criador. Ele nunca vai ler a obra exatamente como o artista idealizou.

Que encenador eu sou?

Quando comecei a carreira, via os grandes encenadores que dominavam a cena teatral. Tinham controle absoluto de tudo, eram gurus para seus seguidores, tinham um estilo muito próprio de encenação, como uma marca registrada, que marcava todos os seus trabalhos. Em geral eram homens brancos que dominavam a encenação nacional naquela época: não conseguia me ver daquela forma. Na minha insegurança de iniciante, tentava me moldar nos exemplos de tais artistas, mas não conseguia me adaptar. Pensava que devia ouvir o elenco, abrir espaço para que ele se manifestasse sobre o processo.

Curiosamente, fui muito criticado por atores e atrizes na época, que diziam que eu era fraco e sem pulso, que nunca conseguiria ser diretor. Foi difícil descobrir quem eu era como artista, um processo lento e doloroso muitas vezes. Descobrir que o meu estilo de encenação era justamente o de não me apegar a nenhum estilo específico, me permitir jogar nos processos, ouvir e incorporar os comentários da equipe criativa ao trabalho.

Ouvir o elenco não é uma fraqueza da encenação. Ao contrário, é um elemento fundamental (e altamente trabalhoso) no processo de empoderamento de todos os artistas envolvidos. Só assim é possível manter uma ética e enriquecer o processo criativo.

Vivemos para os aplausos?

Durante sete anos, entre 1997 e 2003, trabalhei como diretor artístico do projeto Instant Acts Gegen Gewalt

und Rassismus, da instituição alemã Interkunst, de Berlin. Meu trabalho era basicamente reunir artistas de vários países do mundo, organizar as propostas que eles traziam de seus países de origem e criar cenas coletivas onde os artistas contracenassem, tudo sob o tema geral da violência e do racismo. Nessa experiência, pude dirigir cantores, bailarinos, atores e músicos de países como Argentina, Alemanha, Brasil, Costa do Marfim, Holanda, Palestina, Polônia e Quênia, entre outros. As apresentações ocorriam em teatros, escolas, prisões e hospitais, principalmente na Alemanha.

Um dos trabalhos em conjunto que realizamos teve a participação de um bailarino queniano, uma atriz do Cazaquistão e um ator da Holanda. Era uma cena muda com uma situação de sedução em uma plataforma de trem. A personagem Mariuska era interpretada pela atriz cazaque, alta, esguia, loira e treinada na escola de Vassiliev. O ator holandês loiro e alto, representava John, um policial com perfil de extrema direita. O bailarino queniano Antony Karundu interpretava um imigrante africano recém-chegado na Alemanha.

A cena começa com a chegada de Mariuska à estação, chamando a atenção de John, que assedia a jovem com assobios e comentários inapropriados. John se afasta mas continua a olhar sedutoramente (de forma abusiva) para a mulher. De repente, entra Antony, o imigrante queniano, carregando malas e com olhar perdido. Pode-se reconhecer imediatamente pelos trajes que era um imigrante amedrontado entrando em uma estação de trem europeia. O policial John, ao ver a chegada do imigrante, demonstra seu descontentamento e o aborda agressivamente. Ao perceber que os documentos estão em ordem, ele o libera. A cena, a partir deste momento, se modifica. Mariuska passa a se interessar amorosamente por Antony. Este fica surpreso de início, mas ao final se deixa seduzir. E a cena acaba com um longo beijo entre os dois e o policial furioso.

Uma coisa interessante sobre o processo de montagem desta cena foi o fato de que Antony, na verdade, nunca tinha estudado atuação. Ele carregava em seu corpo toda a tradição cultural africana da dança e da expressão musical. Seus gestos eram largos e expressivos, seu sorriso contagiante. Por outro lado, os atores europeus tinham sido treinados por anos em escolas de atuação de longa tradição. A abordagem à arte de atuação era totalmente diferente. O gesto, as poucas falas da cena, a intenção, a expressão corporal dos europeus eram extremamente elaboradas, estudadas. O queniano era, pelo contrário, intuitivo, improvisacional em sua abordagem da cena, altamente expressivo sem o rigor da elaboração de uma partitura. No entanto, seu carisma em cena era evidente, o que levava o público ao delírio. Como encenador, não me preocupei em unificar as linguagens daqueles atores. Seria impossível aos europeus ter a desenvoltura improvisacional do africano, como também seria inviável pedir ao ator queniano que se moldasse a uma partitura de corpo e voz na tradição europeia.

Os corpos ali presentes eram signos de culturas diferentes, que dialogavam em cena de forma orgânica e podiam e deviam ser respeitados em sua singularidade. Conscientemente, eu não buscava de forma alguma moldar a atuação do ator africano à técnica europeia. Ao contrário, estimei que ele se mantivesse fiel a si mesmo, à sua cultura e tradição. Para o diretor decolonial, é importante esse olhar respeitoso com o que cada atuante tem de mais pessoal. Como fazer arte como diretor humanista sem respeitar a arte dos artistas envolvidos no processo?

A temporada transcorria com certa normalidade até chegarmos a uma pequena vila na fronteira entre a Alemanha e a Polônia, onde fomos provocados com cartazes que percorreram todo nosso trajeto até o local da apresentação, um ginásio escolar. Os cartazes, ao redor de uns cinquenta, diziam: *Ausländer raus!* (Estrangeiros fora!). Tinham sido escritos por neona-

zis locais que haviam sido informados da chegada de uma trupe internacional.

Na entrada do público, ficamos sabendo que eles eram estudantes da Academia de Polícia local. A sala ficou lotada de policiais. Esperávamos pela reação normal dos espectadores, com risos e aplausos, o que ocorria com regularidade. Mas para nossa surpresa, durante o espetáculo, eles não apresentavam nenhuma reação. Às vezes riam de nós, ou simplesmente ignoravam a cena e olhavam para os lados e cochichavam. Eu, sentado ao lado deles, percebi que eles se recusavam terminantemente a nos dar ouvidos. A tensão na sala foi aumentando gradativamente. Chegamos ao final da apresentação completamente constrangidos.

Finalmente, a última cena. A entrada glamorosa de Mariuska, linda, loira e alta, chamou a atenção da plateia. O jogo de assédio de John colocou em combustão aqueles jovens policiais. Eles se identificaram imediatamente com John, o policial da peça. Gritos, assobios e frases de apoio ao personagem tomaram conta da sala.

A entrada de Antony, o imigrante perdido, gerou gargalhadas. Um homem negro e baixo, pobre e perdido, causou risos de escárnio. A abordagem violenta do policial com o imigrante mereceu aplausos. No entanto, chega o *turning point*, quando Mariuska passou a se interessar por Antony. Nesse momento, eles silenciaram completamente. Ficam em choque. Algumas vaias. Ao final da cena, com o beijo hollywoodiano entre os dois, um dos jovens ao meu lado se levantou da cadeira e fez o gesto nazista do *Sieg Heil*. Em silêncio, outros membros da plateia foram se levantando e copiando o gesto. A tensão foi terrível naquele momento. O espetáculo acabou sem nenhum aplauso.

Perguntei a mim mesmo, em um *flash*: O que aquela experiência poderia causar naquela plateia hostil a longo prazo? Seria possível mudar alguma coisa naquelas mentes? Qual é a relação ideal de uma ence-

nação com a plateia? Nem sempre o aplauso é um objetivo em si para a encenação.

Quando os estudantes da Academia de Polícia saíram, vi pela janela do ônibus deles um dos espectadores fazer um gesto de degola contra nós. O teatro pode contar histórias que arriscam vidas.

Ao saímos da cidade, paramos em um supermercado para comprar algo para comer e partir rapidamente. Todos entramos no supermercado aliviados depois da pressão terrível que havíamos vivido. Ao sair, fomos surpreendidos por um grupo de neonazis que fez um corredor polonês na porta do estabelecimento. Não tivemos opção. Tivemos de passar com os comes e bebes que tínhamos comprado no meio do corredor. Passamos em silêncio e com medo. Éramos estrangeiros e não poderíamos chamar a polícia pois era justamente ela a nossa plateia violenta. Entramos em nosso ônibus e lá estavam eles, fazendo outro paredão para que desviássemos e pegássemos o caminho de saída da cidade.

Teatro e sociedade nem sempre precisam andar juntos para que o teatro desempenhe seu papel. A encenação possui um *ethos* próprio que nem sempre está de acordo com o que o público espera dela.

Toshanisha

Durante os anos em que trabalhei na instituição alemã Interkunst, pude entrar em contato com artistas de inúmeros países de forma profunda. Durante 60 dias, anualmente, um grupo de jovens artistas dividia seu cotidiano 24 horas por dia, se apresentando em turnê por cidades europeias. Um dia, em uma parada na estrada, sentei-me ao lado dos artistas quenianos. Percebi o olhar que lançavam para os europeus, que se esbaldavam em doces, balas e chocolates comprados no posto de serviço. Eles, quenianos, só assistiam à cena, até que um deles comentou:

– Os europeus passam o dia inteiro mastigando! Não se cansam nunca!

Rimos juntos. Mas aquele comentário me chamou a atenção. Nunca tinha ouvido eles falarem nada. Eram sempre muito reservados. De repente, ouço um comentário deles que me chamou a atenção sobre como os africanos viam os europeus. Sendo brasileiro, eles sentiram alguma segurança em se abrir comigo. A partir daquele momento, estabelecemos uma cumplicidade e confiança que foi fundamental para o resto da nossa convivência no projeto.

Muitos anos depois, durante a pandemia, fomos convidados a desenvolver um projeto de espetáculo digital com uma companhia queniana, a Bold Theatre Kenia, fundada por Aroji Otieno. O elenco era basicamente queniano com alguns integrantes brasileiros. Criamos um ambiente de fraternidade e segurança que só era possível por sermos brasileiros, inclusive chegamos a falar sobre isso. Em um dos ensaios, falei sobre o silêncio que eu observava nos quenianos na relação com os europeus. Então, eles me explicaram que esse silêncio vinha da opressão do período colonial, do medo e da desconfiança que os africanos tinham dos europeus. E que existia até uma palavra em suahili que definia esse sentimento: toshanisha. Foi nesse momento que eu pude entender melhor algo que eu presenciei inúmeras vezes trabalhando com africanos. Um resquício do colonialismo.

Mas essa ideia de olhar observador e silenciosamente desconfiado também observei em vários momentos como encenador. Guardadas as devidas proporções (e são gigantes as diferenças), presenciei esse mesmo olhar desconfiado, o silêncio e o receio de se abrir que alguns atuantes têm diante da figura de poder que a encenação representa em um processo artístico. É bastante difícil, para não dizer impossível, ser criativo se vivemos em um ambiente de silenciamento e opressão.

Como superar toshanisha na relação com a equipe? Temos de estar sempre atentos na relação com os outros artistas da produção para que esse silenciamento não ocorra. Cabe a nós essa responsabilidade.

Teatro e tecnologia

Não existe nada mais humano do que a tecnologia. O segredo de Prometeu foi justamente doado à humanidade para que ela se protegesse do caos da Natureza e do extermínio. E desde sempre o teatro se utilizou da tecnologia. O escrito mais antigo sobre teatro, o papiro dramático de Ramesseum, foi escrito aproximadamente 2 mil anos antes da era cristã. E em suas indicações de encenação já falava do uso de tecnologias avançadas da época para a execução do espetáculo ritual de coroação do faraó.

Quando começamos a pesquisa sobre tetro ciborgue, isso ficou ainda mais evidente para nós. No primeiro espetáculo feito com essa pesquisa, usamos celulares (nossos e do público) e entramos na internet projetando a interação das personagens com pessoas em salas de bate-papo. Como o cinema, que demorou décadas para ser chamado de sétima arte; o teatro ciborgue encontra resistências que fatalmente cairão por terra nos próximos tempos.

Fizemos mais de uma dezena de espetáculos pesquisando o teatro ciborgue. A cada ensaio, o espanto com as milhares de possibilidades que iam surgindo nas muitas investigações ocorridas nos ensaios. Sem referências da tradição europeia, sem grandes apoios financeiros, tudo feito de forma bastante simples, com os aparelhos celulares pessoais, aplicativos de fácil instalação, internet de resolução familiar; criamos um universo próprio de improvisações e cenas que parecia inesgotável.

A revolução tecnológica certamente abrirá portas para o teatro do futuro. Teatro digital, virtual, holográ-

fico, robótico – todos estes campos estão abertos para a construção de novas expressões artísticas.

A história de Leo Moreira Sá: o teatro performando no corpo

Conheci Lu Moreira nos anos 1980. Eu era estudante iniciando em Ciências Sociais da USP e ela era famosa na cena alternativa, como baterista da banda feminista de *punk rock* As Mercenárias, uma das minhas favoritas na época. No entanto, depois das Mercenárias, Lu se envolveu com o tráfico de drogas e ficou presa durante cinco anos. No presídio feminino, nasceu Leo, sua identidade trans masculina.

Seis meses depois, por um acaso, estava entrevistando pessoas trans para um projeto e surge um homem trans. No meio da entrevista, reconheço Lu, ou melhor, Leo Moreira Sá, que tinha saído havia pouco tempo do sistema prisional. Foi dessa entrevista que surgiu nossa reaproximação.

Leo trabalhou como ator em *Hipóteses para o Amor e a Verdade* e, em seguida, eu o convidei para exercer a função de iluminador e operador de luz em *Cabaret Stravaganza*, uma peça de teatro ciborgue performativo. Durante os ensaios, Leo teve um papel ativo no processo criativo. Um dos aspectos da pesquisa ciborgue era a tecnologia de cirurgias plásticas como expressão da humanidade ciborgue. Leo, então, deu seu depoimento pessoal sobre as transformações cirúrgicas que precisava realizar em seu corpo para adequá-lo ao seu gênero, em especial a mastectomia, de forma a poder viver sua identidade de maneira mais plena. No entanto, o processo no sistema público de saúde exigia uma série de procedimentos burocráticos que tornavam o processo muito lento e cheio de entraves.

Foi nesse contexto que pensamos em uma cena performativa no contexto da peça. Lá pelo meio do es-

petáculo, Leo saía da cabine técnica, onde estava operando a luz, e entrava no palco. Fazia um relato de sua condição e da importância da cirurgia para que pudessem viver de forma plena sua identidade de gênero. Duas atrizes, Julia Bobrow e Andressa Cabral entravam com *tablets* onde havia os dados bancários de uma conta para que o público pudesse contribuir com o levantamento de recursos para a realização da cirurgia.

Alguns espectadores realizavam doações através de transferência bancária ao vivo, durante a cena. Outros anotavam os dados e faziam a transferência, posteriormente. Outros ainda procuravam a equipe de produção ao final do espetáculo para pedir os dados. E foi assim que levantamos parte dos recursos necessários para a realização da cirurgia.

Posteriormente, eu e Leo ganhamos o Prêmio Shell de melhor iluminação pelo espetáculo e doamos o valor do prêmio para complementar os recursos. E assim o teatro viabilizou a cirurgia de readaptação de gênero de Leo Moreira Sá.

Ao retornar da cirurgia, a cena de Leo foi modificada. Ao invés de pedir doações, ele passou a relatar o processo de levantamento de recursos através do espetáculo, o resultado vitorioso da cirurgia e de como se sentia no pós-cirurgia em relação à sua identidade de gênero.

O teatro pode coisas (aparentemente) impossíveis. Coisas que impactam o público. Coisas que impactam e mudam a vida dos próprios artistas.

O teatro é o hospital das almas

A medicina e o teatro andavam juntos para os antigos gregos (que não tinham nada de europeus no sentido moderno). A catarse aristotélica, fundamental para o pensamento teatral ocidental durante centenas de anos, era uma metáfora que vinha do termo medicinal *katharsis* (purgação ou purificação). O antigo Teatro de

Epidauro, considerado o mais perfeito teatro em termos de acústica e estética da Antiguidade mediterrânea, era dedicado ao deus grego da medicina, Asclepio.

Durante a pandemia, sempre lembrava dessa história ao fazermos teatro digital: estamos preocupados com a covid-19, as infecções e os corpos doentes. Cuidar dos corpos é fundamental. Mas ao teatro cabe criar uma rede de identificações e comunhão, cuidar da saúde mental das pessoas.

O teatro é o hospital das almas.

O risco de errar: as origens do nosso teatro digital

Quando as primeiras restrições de impacto devido à pandemia começaram no Brasil, ao redor da segunda quinzena de março de 2020, os teatros foram fechados. Abruptamente. Por período indefinido.

Bateu um desespero generalizado. O que fazer? Quanto tempo isso vai durar?

Mas Ivam teve uma reação imediata: não podemos parar de fazer teatro. Temos de resistir. Vamos para o Instagram?

Eu topei imediatamente. E na mesma semana em que os teatros foram fechados, lá fomos nós para o corredor de casa, transmitir o espetáculo *Todos os Sonhos do Mundo*. Sem técnica, sem conhecimento algum, sem ter ideia do que aquilo significava, buscamos manter o teatro vivo em nós, por nós, para o público e pelo público. E conseguimos ter uma adesão imediata, com mais de mil visualizações do trabalho.

Na semana seguinte, um gerente comercial da *Sympla*, empresa virtual de venda de ingressos para eventos, assistiu ao nosso trabalho. Pimentel nos procurou ao final do trabalho e nos lançou um desafio:

– Podemos oferecer uma sala de *zoom* para vocês experimentarem fazer teatro por lá. Sem custos. Aceitam?

Mesmo sem saber nada sobre o *zoom*, aceitamos. Por que não? O primeiro ensaio com o elenco foi de muitas lágrimas. Todos assustados e perdidos. O futuro parecia sombrio para o planeta e ainda mais ameaçador para o teatro. E aquela plataforma parecia um lugar desconfortável. Apesar de termos feito muitas pesquisas sobre a relação entre teatro e tecnologia durante mais de uma década, não tínhamos a menor ideia de como funcionaria uma sala de *zoom*, quais seriam os seus recursos e potencialidades.

Perguntamos aos dezenove atores dos Satyros se aceitariam o desafio de testar a plataforma, que era a única possibilidade disponível para tentar fazer teatro. Incrivelmente, todos aceitaram. Sem patrocínios, sem apoios, enclausurados cada um em sua casa, começaram a pesquisar o *zoom*.

Foram muitas as dificuldades. Não sabíamos o que esperar ou como definir o que superar quanto a muitas dificuldades. Não sabíamos o que esperar ou como definir o que estávamos fazendo. Nenhum manual europeu ou dos Estados Unidos comentava sobre isso. Demoramos semanas para fazer cenas ao vivo, para descobrir ferramentas como compartilhamento de som, configuração de cena, compartilhamento de imagens. Queríamos fazer tudo ao vivo, como se faz em teatro tradicional. E nos colocamos esse objetivo.

Cada descoberta era um alívio. Podíamos, sim, traduzir a linguagem teatral para o ambiente digital. E demos um nome a isso: teatro digital. Aos poucos, fomos adaptando termos do teatro para o teatro *on-line*: entrada e saída de cena, coxia (que passou a ser um grupo de WhatsApp), deixas etc. Os primeiros ensaios abertos foram em maio de 2020. A reação foi bastante positiva. E em junho estreamos *A Arte de Encarar o Medo*, como peça de teatro digital, com direito a assessoria de imprensa, venda de ingressos, convites a jornalistas e horários de teatro convencional. Os receios foram muitos:

por que arriscar nossa carreira fazendo algo totalmente fora do padrão? Alguém pagaria pelo ingresso? Como seria feita a comunicação para a imprensa? E se falhássemos, o que aconteceria com nossas carreiras?

A estreia foi emocionante. O público, isolado em suas casas, embarcou em nossa aventura e se identificou. E depois da estreia, a comemoração. Extasiados com o sucesso daquela aventura aparentemente descabida, todos se embriagaram, ao melhor estilo dionísio, mas mantendo-se cada um em sua casa. Bebíamos e celebrávamos em uma sala de *zoom*. Estávamos felizes. O teatro continuava vivo.

Imediatamente, começaram os debates e uma tentativa de cancelamento em redes sociais. Acusaram-nos de tudo o que se possa imaginar e os debates foram acalorados. Disseram que aquilo que fazíamos não poderia se chamar teatro, nos chamaram de farsantes, de traidores. Chegamos a perder amigos, que afirmavam que era um absurdo o que estávamos fazendo sem ter assistido ao trabalho. Vale lembrar que toda essa guerra aconteceu entre os pares do meio teatral. Infelizmente, nem sempre a comunidade do teatro sabe acolher o diferente, o não normativo.

E então construímos a nossa trajetória no mundo digital: inúmeras produções, com artistas parceiros de todo o planeta, apresentações para públicos que iam de Tóquio a Johannesburgo, de Estocolmo a Seattle. Premiações na Índia, nos Estados Unidos e no Quênia. Encontramos uma nova linguagem possível para o teatro. Democrática, humanista, nunca antes imaginada.

E tudo isso só foi possível porque nos permitimos assumir o risco de errar.

O nosso teatro nunca mais será o mesmo

A pandemia nos jogou no meio dos recursos que a revolução tecnológica da internet vem oferecendo há décadas. Somente na internet poderíamos sobreviver.

Foi assim que percebemos que o teatro digital é uma possibilidade.

Quando finalmente pudemos voltar ao presencial, ficou evidente que nem todos os ensaios precisam ter a presença física exclusivamente. Existem formatos híbridos de plataformas em telepresença que permitem encontros, debates, leituras, apresentação de referências. E que, em alguns casos, funcionam muito melhor do que no formato do ensaio tradicional.

Em uma metrópole como São Paulo, com congestionamentos gigantescos, viagens de duas horas de casa para o trabalho, inundações; nada melhor do que pensar em alternativas que possam ser usadas.

Aurora, nosso primeiro espetáculo de presença tradicional depois da pandemia, usamos formatos híbridos de ensaio de forma consistente e com excelente dinâmica.

O nosso teatro nunca mais será o mesmo.

Formas de presença

A revolução tecnológica nos permitiu vivenciar novas formas de presença. A telepresença é uma realidade do cotidiano humano neste século. A telecopresença é a possibilidade mais potente para a expressão teatral no mundo tecnológico.

É curioso que, apesar de o teatro ser chamado de “a arte da copresença”, raramente se ouve uma discussão sobre o que é presença e quais as formas possíveis de presença que a tecnologia nos permite atualmente. Isso interfere diretamente na percepção do que é o teatro digital.

Entender que o teatro digital é diferente em essência do cinema faz parte do processo de compreensão da presença. O cinema se funda na presença espectral do ator diante da plateia. O teatro digital, utilizado em uma plataforma como o *zoom*, é uma forma de telecopresença muito distinta do cinema.

O teatro deveria mergulhar nesse debate sem preconceitos. Só assim pode se permitir lançar novas possibilidades para seu futuro, através do mergulho nas potencialidades oferecidas pela tecnologia. Assim como a humanidade está se socializando de forma completamente nova, com formas de presença nunca vistas.

Só através desse debate o teatro poderá se expandir e dialogar com o mundo atual.

A superação do Mal

Se o teatro trata de todas as manifestações do humano, ele deve trazer o Mal para o palco. E ninguém melhor do que o Marquês de Sade para essa tarefa, o escritor que mergulhou no abismo do Mal de uma forma radical. E por que trazer o Mal para a cena se é o que desejamos evitar pelo bem da humanidade? Por uma questão simplesmente medicinal: só podemos nos curar de uma doença quando ela é diagnosticada. Sem o diagnóstico, ela pode nos matar.

Foi pensando nisso que montamos *Os 120 Dias de Sodoma*, uma das obras mais controversas da história da literatura. O romance trata de 120 dias de festividades libertinas realizadas por quatro homens poderosos, que sequestraram jovens para usá-los para seu *bel* prazer, até que finalmente todos estivessem mortos ao final do evento.

Para podermos realizar o projeto, tínhamos de criar uma rede de confiança, na qual pudéssemos falar sobre as questões trazidas pelo texto: violência sexual, fetiches, abuso de poder, silenciamento.

Foram sete meses diários de uma pesquisa bastante profunda em que muitas pessoas do elenco se abriram sobre temas tabus. Várias pessoas do elenco relataram situações de violência sexual que tinham sofrido na infância. A pedofilia é um tema ainda pouco

abordado, por todas as camadas de vulnerabilidade que traz: o abuso dentro do ambiente familiar, a vergonha, o silenciamento da criança etc.

Após a estreia, a reação do público era bastante heterogênea: pessoas que se encantavam com o trabalho, outras que se chocavam e saíam no meio da apresentação. Várias diziam: – Por que escolher uma obra dessas? Que coisa mais gratuita.

Ainda no começo da temporada, os pais de uma das atrizes mais jovens do elenco vieram assistir ao trabalho. Era a estreia profissional da jovem. Já no início do espetáculo, o pai começou a mostrar incômodo na plateia, sussurrava para a esposa e se mexia muito no assento. Chocado com a violência dos libertinos, se indignou e disse à esposa que iria até seu carro buscar uma arma, e que mataria o homem/personagem que estava violando sua filha em cena. Ficção e realidade, naquele momento, eram uma coisa só para o pai da atriz. Sua mulher o controlou. Ainda bem, caso contrário poderíamos ter um banho de sangue durante a sessão. Ela nos relatou o incidente na apresentação seguinte e todos na equipe se sentiram fragilizados.

Meses depois, com a peça ainda em cartaz, a atriz tentou o suicídio e preocupou a todos. Então, foi que a verdadeira história veio à tona: seu pai havia abusado sexualmente dela durante toda a infância. E, apesar de não ter contado com o apoio inicial da mãe, ela encontrou no elenco e nos debates do projeto a coragem para enfrentar a situação e levar o pai à corte. As provas foram irrefutáveis. Ele foi acusado, julgado, condenado e preso. O teatro pode, sim, levar pessoas à prisão.

O teatro que fazemos nos Satyros não tem medo de trazer o Mal à cena. Para nós, só assim podemos mergulhar na medicina teatral.

A teatralidade nordestina

Dirigi *Os Desvalidos* no grupo Imbuça, de Aracaju, e durante 40 dias tive a oportunidade. Lindolfo Amaral, um dos líderes do grupo, é um grande estudioso das manifestações de teatralidade nordestina. Ter contato com o bumba-meu-boi, reisado, e outras manifestações nordestinas foi um grande aprendizado. Toda minha formação teatral tinha sido baseada nos grandes dramaturgos, diretores e pensadores europeus. Enquanto ali, do meu lado, existia uma tradição teatral própria, ancestral, que eu passara a vida inteira ignorando.

Feminilizando o olhar de um homem que encena

Estávamos ensaiando *A Arte de Encarar o Medo* com o elenco África/Europa. Em uma determinada cena, um homem transmitia a imagem de uma mulher cuidando de uma criança. Para mim, era uma situação corriqueira, pois tínhamos feito uma cena semelhante na montagem brasileira.

Foi quando duas atrizes suecas, Ulrika Malmgren e Katta Palson, me questionaram: você percebeu o ângulo da câmera. Ele diminui a importância da mulher no quadro, fragilizando e infantilizando sua posição. Em um primeiro momento, fiquei sem saber o que dizer. Eu não conseguia perceber o que elas queriam dizer. Até cheguei a resistir ao comentário mentalmente. Mas resolvi experimentar a proposta delas, de mudança de posição da câmera. Então percebi uma mudança rápida na leitura da cena: com a nova posição a mulher se encontrava mais poderosa e dona de si.

Assim como os corpos do elenco são parte fundamental no processo, o corpo da pessoa encenadora também carrega um olhar que sempre terá um viés próprio. Somente em um trabalho de respeito mútuo e criativo isso poderá dialogar bem. Sempre tentar olhar com outros olhos. Pois os nossos são cegos para algumas coisas.

Colonizado ou colonizador

Sempre me percebi como um artista colonizado pelas referências europeias. Toda minha carreira foi construída com os ideais da hegemonia ocidental.

Ao começar a trabalhar em Mato Grosso, na MT Escola de Teatro, fundada por Flávio Ferreira e seu grupo Cena Onze, percebi que eu era visto como o colonizador. De repente, me percebi do lado diametralmente oposto. Foi um processo árduo entender a minha postura colonial e entender que eu teria de mudar muitas coisas no meu olhar para poder me colocar em outra posição nessa relação.

O processo de decolonização não deve ser vivido apenas pelo colonizado, mas também pelo próprio colonizador. Seja ele europeu, dos Estados Unidos ou paulista.

A dança dos fantasmas

O teatro profundo nos ensina a dançar com nossos fantasmas.

Tecnologia, acesso democrático e a arte de dizer “por que não?”

Estávamos ensaiando a peça digital *Toshanisha* com o elenco do grupo Bold Theatre Co., de Nairobi, Quênia. Logo no início dos nossos ensaios, Aroji, fundador do grupo, nos contou do trabalho que fazia em um campo de refugiados no sul do Quênia. Lá, segundo Aroji, viviam vários artistas do Congo que haviam fugido do país durante a guerra civil. E nos fez uma provocação:

– Por que não chamar Ray, um dos atores que vive no campo, para trabalhar digitalmente conosco?

Era um desafio inesperado. Nunca antes tinha me imaginado trabalhando de forma digital com um artis-

ta isolado em um campo de refugiados. Mas minha resposta foi rápida, mesmo assim: – Por que não?

Ray veio trabalhar conosco de forma digital. Através de um celular com poucos recursos, ele localizou um recanto do campo em que o sinal da internet era um pouco melhor e começou a ensaiar conosco.

Ele nos contou das razões de sua fuga do Congo, dos nove anos em que vivia dentro do campo sem poder sair, da vida incerta de um refugiado, da vida no campo, das relações com a comunidade local e com os funcionários contratados para trabalhar lá.

Seu carisma natural era contagiante e ousado. Seus improvisos misturavam dor e humor de forma sempre inesperada. Sua criatividade, inesgotável.

A tecnologia, por mais que ainda seja limitada e nem sempre acessível a todos, pode nos abrir caminhos surpreendentes. Para que pessoas como Ray possam se expressar no meio do mais triste dos isolamentos. Para artistas como nós, que pudemos conhecer e dividir um fazer teatral com alguém tão talentoso. Para o público, que pode através de artistas como Ray conhecer mais do mundo (enganosamente) confortável em que vivem.

– Por que não?

Obrigado, mestra!

Aprendo muito com artistas de grupos vulnerabilizados: adolescentes periféricos, pessoas trans, prostitutas, egressos do sistema prisional, traficantes, refugiados. Através deles, saio da bolha teatral e vejo o mundo e as potencialidades do teatro de forma mais engajada.

Foi no convívio com uma mulher idosa, trans, refugiada cubana, seguidora do candomblé e prostituída que aprendi muito sobre teatro e sobre o mundo. Ela nunca leu Aristóteles ou os grandes acadêmicos europeus contemporâneos, mas era uma verdadeira xamã!

Obrigado, Phedra de Córdoba e tantos outros marginalizados que me permitiram enxergar o mundo através dos seus olhos.

AOS QUE FICAM, por Rogério Tarifa²⁹⁶.

O que a gente faz não tem importância nenhuma,
mas por onde a gente passa ninguém esquece!

Amir Haddad (pensamento, fala,
práxis repetida pelo artista).

Todo nascimento é um ato teatral
Todo ato teatral é um nascimento
Da barriga da mãe nasce o ser humano
Do ser humano nasce o teatro
O processo de ensaio é o sexo, o amor, a fertilização
A estreia é o nascimento da prole
O fim de cada apresentação, a morte
Assim como o teatro ocupa um espaço vazio,

narra uma história e parte
Nós também nascemos, narramos uma história
e partimos
A efemeridade é o cerne dos seres humanos e
do teatro
O que torna o teatro uma arte essencial
O que liga o oxigênio ao hidrogênio
E escorre na lágrima de quem assiste e de quem faz
nos fazendo pensar a cada instante
a construção da utopia
no tempo presente da cena
A dialética
A nossa função pública como seres vivos
O nascimento, a despedida.

Rogério Tarifa (*No Processo, o Processo*).

Com o passar dos anos, entendi que fazemos teatro
porque o teatro é uma das únicas possibilidades de re-
flexão profunda sobre a efemeridade humana. E por ser

296. Este texto é dedicado aos parceiros da Cia. São Jorge de Variedades (Alexandre Krug, Alexandre Faria, Ana Petta, Carlota Joaquina, Georgette Fadel, Luís Mármora, Mariana Senne, Marcelo Reis, Paula Klein, em especial a minha companheira de vida e arte Patrícia Guifford, a Walter Machado [*in memoriam*]), a Alípio Freire, grande ser humano e poeta, a Silvio Lima, funcionário público e amante de teatro, a seu Miguel Arcanjo, barbeiro da Barra Funda, a Zito Rodrigues de Oliveira e Nilton Ruiz Dias cenotécnicos da Escola de Arte Dramática, e à atriz do Ventoforte, Rita Rozeno que, no velório do Ilo Krugli, me disse palavras em formas de presentes que nunca imaginei receber e que me ajudam a seguir vivo e fazendo teatro.

Rogério enviou-me algumas mensagens desculpando-se pela demora em entregar o material solicitado, em uma delas (de 18/06/2021) escreve:

Oi Alê! Saudades.

Ainda não escrevi, mas consegui organizar uma ideia e penso que pode ficar bem bonito. Pensei em escrever o texto/peça/ato sobre o meu trabalho, partindo da obra de meus três grandes mestres Amir Haddad, César Vieira e Ilo Krugli. Como os três me influenciaram muito e continuam se movimentando dentro de mim, imaginei que a dramaturgia da minha escrita pudesse ser o encontro dessas três figuras em "cena". Então, o público caminharia comigo dentro do olhar de como eu conduziria um processo de teatro a partir da obra e do diálogo do meu trabalho com esses três artistas.

Passando com o Ilo pela poesia em cena, com o Amir pela arte pública e a rua e com o César pelo teatro popular, arte periférica e ética. Pilares dos "atos-espetáculos" que dirijo.

Enfim, esse é o ato-espetáculo que sonhei em dirigir e que narrarei através do texto. Além disso, tive a honra de trabalhar e de ser amigo dos três. Ufa!!!

Divido aqui com você, espero que goste, vou correr a favor do tempo, beijo, obrigado, Rogério.

uma arte realmente efêmera, arremata a existência numa simbiose única. Na essência que nos mantém vivos,
Que é a poesia?

E mesmo quando partimos, essa arte amplia a nossa compreensão do mundo, sendo responsável pela ritualização das memórias em vida preservando a “ação do esquecimento” (Hannah Arendt).

A partir de tais manifestações, o teatro, como ação da memória, se torna a substância principal da transformação social, buscando a defesa do imaginário. Assim como o nascimento necessita de corpos para se potencializar, o teatro também necessita das atrizes, atores e público para proporcionar encontros memoráveis que só o ato cênico pode trazer.

Materializar atos no tempo presente, como esse texto, que também é dramaturgia, ou seja, teatro, se propõe a fazer agora.

Trazer à baila, o encontro entre os meus amores Ilo Krugli, Amir Haddad e César Vieira. Ato que até um ano e meio atrás seria possível em vida, mas que agora só poderá ser feito no teatro e só no teatro.

Uma partilha entre os que se foram e os que estão aqui, entre gerações e reminiscências; na fé, no quimérico e na busca de um novo horizonte utópico; na linha do tempo que todes nós caminhamos, em passos diários em direção à morte. Então, como aparece no espetáculo Barafonda, apresentado pela Cia. São Jorge de Variedades: “Cantemos sempre intenso e forte o que nos faz mais vivos em direção à morte”.

Conheça a ti através dos olhos dos/as/es outros/as/es

Foi na Rua, por estar na Rua, pelo Tá Na Rua que abri os Olhos e me tornei Vivo. Por estar na Rua, com os

Olhos Vivos, foi que o Vento me arrebatou, me mostrou a União. E por ser um Ventoforte, me levou a uma viagem por estradas nas quais, lá no íntimo de mim, apreendi o Popular.

Costumo dizer que sou filho do teatro de grupo de São Paulo. Toda a minha formação como artista se deu nos coletivos de que participo. Tenho a honra de fazer parte de algumas companhias há muito tempo e de ter dirigido diversas obras a convite de grupos teatrais sempre de forma intensa e por um longo período.

Esse texto tem como eixo a tentativa de dividir algumas de minhas trajetórias, a partir do diálogo com três artistas incríveis, que fazem parte de alguns dos grupos mais importantes e duradouros do país. Eles moram em mim e muito me influenciaram nessa jornada incrível que é o fazer teatral.

Com Ilo Krugli, do Teatro Ventoforte, conheci a poesia e me vi pequeno e maravilhado diante da imensidão das infinitas possibilidades revolucionárias e políticas que um gesto poético carrega em si. Por isso, ao iniciar um ensaio de teatro, a primeira atitude que costumo tomar é abrir um campo poético de criação.

Com Amir Haddad, do Grupo Tá Na Rua, entendi que só crescemos no coletivo e que é uma obrigação do artista estar na rua. É por esse motivo que sempre dirijo uma peça em espaço fechado e, logo em seguida, uma outra na praça pública. Compreendi também que todo ser humano é, também, um ser público, que a arte pública é a arte que liberta e que o teatro tem o tempo do amor.

Já com o menino César Vieira, do TUOV, percebi que ao sentarmos em roda na sede do grupo, ou nos bairros populares, ao nos olharmos nos olhos, comermos um pão com mortadela e bebermos uma tubaina no intervalo dos trabalhos, em diálogo com os artistas-trabalhadores, temos o maior símbolo do significado da palavra ética na arte, algo que com certeza é mais importante

do que qualquer “cena”. Foi com ele que assimilei que a ética é uma prática, não um conceito, e que um grupo de teatro popular só estará completo, ou seja, revolucionário, se a temática trabalhada for popular: se os integrantes forem, na sua maior parte, oriundos das camadas populares, se as apresentações acontecerem nos bairros populares e se o grupo tiver um cachorro vira-lata no palco. Quase tudo de ética que trago comigo dentro da arte também veio através das ações e das pausas dadas pelo grande Idibal Pivetta entre um papo e outro.

Por esta ser uma carta de despedida, direciono-a aos que ficam. É uma viagem por uma estrada, por uma linha do tempo, que costura os bordados inacabados que formam o quadro poético de algumas trajetórias que vivi.

É uma despedida, pois como diria Gianfrancesco Guarnieri, é preciso pensar qual o “teatro de ocasião” necessário para esse tempo histórico e como não existe possibilidade de arte dentro do sistema capitalista, resolvi partir, ir embora, dar o passo antes que ele me mate, deixar a arte para quem se acha dono dela e viver como fizeram Amir, Ilo e César, ao lado de quem pensa que o fazer artístico não é para ela (a arte). Por outro caminho, trazendo pensamento-verso escrito por Álvaro de Campos: “Ou sair para fora de todas as casas, de todas as lógicas, de todas as sacadas e ir ser selvagem entre árvores e esquecimentos”. E como poesia, para este que escreve, é despedir-se em vida: adeus e boa viagem! Não sem antes lembrar, de acordo com Willy Corrêa de Oliveira: “Não há possibilidade de arte dentro do sistema capitalista”.

Ontem eu acordei Ilo Krugli ou Como a poesia resiste até no leito de morte

Ontem eu acordei Ilo Krugli
e ele não estava mais lá

estava em mim
Agora
só
em mim
Abri os olhos e
se quisesse achá-lo
só em mim
Conversar com ele
só em mim
Desenhar por ele
só
em mim
Me chamar de Rogérinho,
só em mim
Comer fígado acebolado
só em mim
Viajar com a iguana de cimento
só em mim
Querido, não posso com tudo isso ...
só em mim
E por isso, antes de dormir
só em mim
Me maquiei
só em mim
No intuito de encontrá-lo
só em mim
e quando acordei
só em mim
Percebi
só em mim
em meu rosto branco
de pó
só em mim
Uma lua azul
desenhada na “buxexa”
só em mim
E crianças

completando a maquiagem
só em mim
e eu estático
só em mim
Deitado na cama
só em mim
percebi centenas de amigos
bailando, chorando, cantando
só em mim
E ao me ver
só em mim
por entre meus olhos castanhos
e não azuis
só em mim
Fiquei com medo
que me descobrissem
só em mim
e ainda na cama sem entender nada
só em mim
Percebi que assistia a um funeral
de um amigo
e
pensei:
Ilo, o que morre quando você morre?
o que ainda brota no teu quintal?
Por que quando tu parte,
uma lata volta a ser só uma lata
um papel é só um papel
uma folha de jornal é só um jornal
e a aranha volta a ser feia por ser uma aranha?
Por quê?

Hoje quero falar por fendas poéticas, estou no campo da resignificação do entendimento do significado do que é política. Prática nunca entendida pela sociedade e pela “classe teatral”, que sempre admirou o Ilo como um ser poético e não político, talvez esse seja o maior erro.

Sempre o olhou como excêntrico, como *outsider*, como ingênuo, como aquele que, de alguma forma, mereceu ter terminado sua vida pagando o preço alto pelas suas escolhas “românticas”, dentro de um mundo tão cruel”.

Sigamos, lembrando de uma das falas de Ilo: “Vocês não vão poder fuzilar todos os poetas, porque não se pode matar os poetas que ainda não nasceram”, emendada a outra de Federico Garcia Lorca: “A poesia só será carne e sangue quando for recíproca”.

Ilo morreu há quase dois anos. Desde lá, não consegui escrever nada sobre a sua morte. Eis que recebo o convite para escrever este texto, para falar de teatro, de como vejo a arte hoje e dos procedimentos artísticos dentro dos trabalhos que participo. Mas o falecimento desse grande mestre me trouxe “um grito parado no ar”. Há um texto que precisava ser escrito antes desse. Há algo de muito lindo no nascimento, vida e morte desse artista “brasileiro”. (Primeiro, escrevi argentino, mas resolvi mudar, pois passei a só conseguir escrever brasileiro. Agora, pensando melhor, digo: Ilo Krugli, um artista latino-americano.)

Há algo de muito vital nos seus trabalhos, na sua vida, na sua obra e por isso trago aqui a proposta de refletirmos sobre como o seu ato final, sua despedida, seu enterro, escancara com a maestria que só aqueles que possuem o “duende” poderiam fazer, as amarras e os passos não dados por nós, artistas, na construção de uma arte libertária. Por não darmos esses passos, seja na arte ou na sociedade, não avançamos como país. Ao não avançarmos como país, não avançamos na estética, na forma, no modo de produção e no conteúdo de nossos espetáculos. E, ao não avançarmos na estética, na forma de produção e no conteúdo dos nossos espetáculos, não avançamos como país.

Ilo morreu no dia 07 de setembro de 2019.
Foi velado com o rosto pintado

ao lado dos seus bonecos, cenários e figurinos.
 Foi enterrado maquiado
 As crianças, motivo de sua arte
 o maquiaram no caixão
 Havia dor, mas não desesperança
 Havia a morte
 mas não o fim
 No gesto delas materializava-se
 a liberdade do tempo presente
 Já no cemitério
 foram as mesmas crianças
 que jogaram a terra e girassóis
 em cima do seu caixão.
 Foram elas, os “pobres” *niños*,
 para quem Ilo dedicou toda a sua vida,
 que estavam com ele no ato final,
 numa passagem incrível de bastão
 ou em como a poesia resiste
 até no leito de morte.

Esse poeta, que faleceu alguns dias depois de ser abrigado numa casa de repouso para que fosse “melhor” cuidado, morreu longe dos amigos e do seu Ventoforte. Respirou seu último vento dentro de um uber, a caminho do hospital, nos braços da atriz chilena Wilma Elena, que cuidou do amigo até o fim. O artista, enterrado praticamente como um desconhecido, com as pessoas próximas fazendo vaquinha para pagar o seu enterro, se tornou, assim, mais um desaparecido político em terras brasileiras. No seu caso, um desaparecido poético. Se alguém quiser visitar o seu túmulo hoje, provavelmente não irá encontrá-lo, Ilo se juntou aos milhares de brasileiros, brasileiras, brasileiros excluídos, aqueles a quem dedicou sua vida toda.

Fez de seu ato final um tapa na cara dos artistas e de toda uma sociedade que está caindo de podre por

acreditar que é possível viver e fazer arte dentro do sistema capitalista.

Ocupou há trinta anos um dos metros quadrados mais caros de São Paulo, fez ali um espaço popular, libertário e concreto de uma outra possibilidade de existência.

A cerimônia de despedida foi uma das coisas mais lindas que vivi. Ao lado do corpo estavam os seus amigos, formados basicamente por pessoas que passaram pela história do Teatro Ventoforte, e as crianças, em sua maioria, vindas das classes populares. Todes cantavam as músicas do Ventoforte, choravam e faziam brotar flores de esperança a cada pausa para a próxima canção:

Ai girassol,
 ai girassol de fogo,
 ai girassol
 ai cravinhos de sol
 e no bico uma flor
 e na flor uma oliva
 e na oliva um limão
 ai girassol
 girassol da manhã,
 ai cravinhos de sol.

As pessoas sempre me acharam muito parecido com o Ilo. Nunca trabalhei no Ventoforte, mas sempre estive muito perto e me enche de vazio a lembrança de não ter estado em cena com ele. Tive a honra de dirigir dois textos do Ilo, textos sempre escritos e entregues a mim em folhas de papel escritas à mão. Guardo os originais até hoje: *São Jorge Menino*, primeiro infantil apresentado pela Cia. São Jorge de Variedades e escrito especialmente para nós, e *Coração dos Teatros Rodantes*, elaborado para a comemoração dos 25 do Grupo Andaima, de Piracicaba.

Ilo dizia que escrevia textos e fazia peças para crianças de até 100 anos, ou mais. Trabalhou a vida

toda com temáticas populares, latino-americanas e teve como grandes inspirações Federico García Lorca, a cultura popular e o teatro de bonecos. Também dizia que seu teatro nascia no quintal de casa e que uma peça deveria ser um bordado inacabado, para que pudesse ser completada pelo público.

Nos mais de 20 anos de convivência que tivemos, foram infinitos os momentos marcantes e de aprendizado que tive com ele, me fazendo entender hoje, nos meus trabalhos, que cada gesto que faço ao dirigir uma montagem, ou escrever um texto, é um gesto meu que traz junto um gesto dele. Amir Haddad diz que quando estamos em cena, ao fazermos um gesto, ele não é só nosso, ele traz o movimento de todas as atrizes e atores que já o fizeram. Trazemos no gesto toda a história do teatro. E quando fazemos esse gesto em cena, apesar de individual, ele é coletivo e por isso não estamos sós.

Nos últimos anos, dois encontros com o Ilo me marcaram muito: aconteceram em 2017, quando estávamos apresentando o espetáculo *Canto para Rincorrentes e Homens*, que dirigi na Escola de Arte Dramática da USP, e que originou o querido coletivo Teatro do Osso, do qual também faço parte há seis anos. A apresentação aconteceu no Teatro Ventoforte e, ao final dos aplausos, ainda com o público presente, passamos a palavra ao Ilo. Após comentar sobre o espetáculo, ele me olhou nos olhos um pouco de longe e disse: “Esse moço que está ali, o Rogérinho, eu gosto muito dele, nós temos muitas coisas em comum, mas não sei muito bem o porquê, nunca fomos realmente amigos, acho que poderíamos ter sido mais amigos, não sei muito bem por quê”.

Na mesma semana, Ilo realizou um seminário aberto ao público para o Teatro do Osso e como ele morava numa casinha ao lado do teatro e já estava quase uma hora atrasado, fui lá buscá-lo. Entrei devagar e o encontrei sentado numa cadeira, cercado por seus lindos qua-

dros e desenhos, jogados nas mesas e alguns no chão. Ele tomava tranquilo seu café preto. Eu disse que o estávamos esperando para o seminário, ele repetiu várias vezes que não se lembrava que tinha esse compromisso e que tinham esquecido de avisá-lo. Após conversarmos um pouco e explicar que o grupo e algumas pessoas do público estavam esperando, ele, de novo, olhou nos meus olhos e disse: “Sabe o que é, Rogérinho? (*pausa*). Estou velho (*pausa rindo e emocionado*). Fiquei velho! Velho...” Seus olhos e os meus se encheram de lágrimas, ele botou um cachecol e fomos abraçados como amigos até o teatro. O seminário foi lindo.

Hoje, quem acompanha os meus trabalhos sabe que sempre que estou em cena, ou no campo poético de criação, fazendo a peça como diretor, uso um lenço branco e vermelho no pescoço. Esse lenço era desse meu *quase* amigo, Elias Kruglianski, argentino de nascimento, nascido em 1930 e que quando pequeno, na Argentina, estudou numa escola chamada República Brasil. Ele contava que a primeira fronteira que atravessou na vida foi a rua da sua casa. Termina com os olhos cheios de barquinhos impulsionados por ventos em rios de lágrimas, sentindo a dor da sua ausência, torcendo para que ele seja estudado por todos os estudantes de teatro e nas escolas públicas do nosso país.

Um Brinde de Amor e Amir ou Como a cobra mordeu o rabo na busca da eternidade

Amir, eu queria te escrever um poema
mas seu poema é “inescritível”
até inventei uma palavra
não pode ser escrito
não pode ser registrado
seu poema está com quem passa
no olhar de quem vê de longe
ou no suor daqueles que te abraçam na praça

e que só podem tomar banho nas ondas do mar

Eu queria te escrever um poema
mas seu poema é “inescritível”
é coletivo
só poderia ser feito
se fosse moldado por todas as mãos
e lançado do infinito pelos artistas do circo etéreo

Eu queria te escrever um poema
mas seu poema é “inescritível”
Ele pertence à Lua cheia do Rio de Janeiro
ao seu andar chapliniano rumo à praça
e aos sem destino
que batem a carteira
e o relógio de quem cai
do bonde aos pés
dos Arcos da Lapa

Amir, eu queria te escrever um poema
mas seu poema é “inescritível”
Tá na Rua
nas infinitas vielas da cidade
Não precisa ser desenhado
Basta olhar, estar
e montar a cada dia uma imagem

Eu queria te escrever um poema
mas seu poema é “inescritível”
Não pode ser recitado
não pode ser estreado
pois quem faz arte na rua
estreia todos os dias
Como a cobra que mordeu o próprio rabo
e descobriu a eternidade

Amir, eu queria te escrever um poema
mas você já escreveu

basta acompanhar a sua história
ou entrar na sede do Tã Na Rua
e ler o lindo texto escrito por suas mãos
pintado nas paredes
que acompanham a escada de entrada:

Manifesto-ação

Ser artista é uma possibilidade que todo ser humano tem, independente de ofício, carreira ou arte. É uma possibilidade de desenvolvimento pleno, de plena expressão, de direito à felicidade. A possibilidade de ir ao encontro de si mesmo, de sua expressão, de sua felicidade, plenitude, liberdade, fertilidade, é de todo e qualquer ser humano, de se livrar de seus papéis, de exercer suas potencialidades e de se sentir vivo. Todo mundo pode viver sua expressão sem estar preso a um papel. Não se trata de ser artista ou não, mas de uma perspectiva do ser humano e do mundo. Não se trata só de todos os artistas serem operários, mas também de todos os operários serem artistas. Das pessoas terem relações criativas, férteis e de transformação com o mundo, a realidade, a natureza, a sociedade. O ser humano, não está condenado a ser só destruidor, consumista, egoísta como a sociedade nos leva a crer.

Conheci Amir Haddad em 2007, ano do nascimento do meu filho, Martim. Estava dirigindo *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*, na Cia. São Jorge de Variedades, da qual faço parte há 21 anos. Salve a Cia. São Jorge de Variedades! Vocês são meus pais, minhas mães, meus filhos, meus espíritos, meus santos, meus améns e meus infernos mais lindos. O Santo Guerreiro foi uma das primeiras peças que dirigi e como a obra seria de rua, com um elenco de 22 pessoas, propus ao coletivo que fizéssemos uma oficina do Amir, organizada pela Cooperativa Paulista de Teatro, era uma forma

de nos aproximarmos do teatro de rua. Eu já ouvira falar que o Amir era um grande conhecedor da área, mas nunca imaginei que a experiência iria me acompanhar pelo resto da vida.

Já no semestre seguinte, Amir passou uma semana com a gente assistindo aos nossos ensaios na praça e explodindo com todos os conceitos burgueses que tínhamos sobre teatro e o fazer teatral na rua. O espetáculo foi uma grande alegria, fez lindas temporadas na Praça da República e rodou quase o Brasil todo passando por treze estados. Era uma festa gigante pousar em cada cidade, com 22 atrizes e atores no elenco, ocupar as praças e manter vivo o espírito ancestral e coletivo do teatro.

Foi a partir dessa peça na Cia. São Jorge de Variedades, e não poderia ser em outro lugar, junto da convivência com o Amir e suas MARAVILHOSAS frases, que surgiram alguns pilares importantes de meu trabalho como diretor. Com certeza, Amir é uma das figuras mais libertárias que conheci até hoje. É mineiro de nascimento, paulista de espírito – por ser um dos fundadores do Teatro Oficina, ao lado de Zé Celso e Renato Borghi – e carioca de coração, já que floresceu como artista nas ruas do Rio de Janeiro.

Esse artesão tinha uma carreira de sucesso e prêmios como diretor, dirigindo espetáculos de sala, mas, uma vez, ao entrar dentro do teatro, refletiu que não queria mais fazer arte só para a classe média e dentro de espaços fechados. Nascia para o país, em 1980, o histórico Grupo Tá na Rua, que atualmente tem sua sede ao lado dos Arcos da Lapa e que ocupa toda a semana o calçadão com seus ensaios, peças e sonhos.

Renascia também Amir Haddad, que me contou, enquanto comíamos um filé com alho e rúcula no restaurante Filé do Moraes, que uma noite ao chegar no Teatro Oficina percebeu que tinham trocado as chaves do teatro e não conseguia abrir a porta. Sem olhar para trás, jogou as chaves fora, nunca comentou sobre esse

fato com o grupo e com Zé Celso e partiu em direção à rua. Hoje em dia, comenta dando risadas que “não caberia numa mesma companhia um Zé Celso e um Amir Haddad”.

O TEATRO ESTÁ MORTO VIVA O TEATRO!

São inúmeras as frases marcantes do Amir, que guardo comigo e que atravessaram todas as esferas de meu fazer teatral. Muitas delas anotei e cravei no meu corpo enquanto saíam do microfone do artista, ao encerrar mais um ensaio iluminado pelas estrelas, pelo coro numeroso recolhendo os figurinos e pela noite que caía em solo carioca.

“O teatro tem o tempo do amor”.

(pausa)

“Não é o mundo que organiza o teatro, é o teatro que organiza o mundo”.

(pausa)

“O pior ator é aquele que não sabe o que fazer com a sua liberdade”.

(pausa)

“Não trabalhamos com a incorporação das personagens, trabalhamos com a manifestação, o ator/atriz deve manifestar a personagem livremente”.

(pausa)

“Não trabalhamos com a ideia de personagem, personagem é prisão”.

(pausa)

“Do coro vieste ao coro retornarás”. Esta frase sintetiza, de forma potente, a importância de sempre

retornarmos ao coletivo. Também mostra, como, com o passar dos anos, fomos nos distanciando e saindo do coro, não querendo mais voltar, nos tornando, assim, protagonistas, individualistas, egoístas, capitalistas...

Amir sempre diz que só existe a possibilidade de crescimento dentro do coletivo.

Desde o *Santo Guerreiro* até a última peça que dirigi, *Bom Retiro Meu Amor*, ao lado do mestre César Vieira, acredito que trabalhei com a vocação do coro em quase todas as peças. Na última conversa que tive com o Amir, ele me disse que faz muito tempo que só propõe exercícios coletivos ao elenco, não faz nenhum exercício individual. Acho incrível isso!

A relação do coro em meus trabalhos passa por muitas camadas de estudo e funções:

1. Pilar da construção da dramaturgia épica, onde cumpre função narrativa, popular, de reflexão e interlocução com o público;
2. Como obra CORAL, que se coloca como manifesto artístico-estético-político de afirmação da coletividade, e como “ato utópico” de enfrentamento ao pensamento individualista dominante na sociedade. Ato utópico que se materializa no tempo presente da cena.
3. Plateia e elenco formam um só coro. Esse coro público é responsável pela elaboração e manutenção do campo poético de criação, onde será desenvolvido o ato-espetáculo.

Ao abrirmos o campo poético de criação, esse espaço engloba não só a área cênica, mas também as arquibancadas, o público e, no caso da rua, a praça e os transeuntes. Não existe separação entre o coro de atuação e o coro de

quem assiste. Todos são responsáveis pela manutenção da obra.

4. O canto coral como potencialização da música dentro do ato-espetáculo, cumprindo função narrativa, dramatúrgica e de estreitamento artístico com as festas e manifestações presentes na cultura popular e nos possíveis diálogos com a cultura erudita.

A imagem daquele SER na praça, cercado pelo coro de atrizes, moradores de rua e cidadãos, realizando aulas públicas, cortejos, festas, feijoadas, soltando esses mísseis poéticos ao ar é de matar qualquer um de esperança.

A certeza de que a rua é o lugar do artista!!!

A fé no ser humano, na liberdade e na função pública da arte como norte para a transformação social e política da sociedade.

Na minha trajetória, tive o desafio de dirigir cinco espetáculos de rua: *O Santo Guerreiro* e *o Herói Desajustado*, *São Jorge Menino* e *Barafonda* - direção coletiva com coordenação magnífica da minha amada Patrícia Guiford (os 3 dentro da Cia. São Jorge), *Coração dos Teatros Rodantes* (Grupo Andaime de Piracicaba) e *Ópera Urbe Peste Contemporânea* (Coletivo Ópera Urbe).

Mas com certeza a frase que mais me marcou foi a primeira que eu ouvi: “O teatro está morto, viva o teatro!”

Desde a montagem de *Cantata para um Bastidor de Utopias*, que dirigi na Cia. do Tijolo (uma companhia de amores amigos eternos, que faço parte até hoje e que surgiu para a cena como filha do Teatro Ventoforte e de Ilo Krugli, sendo impulsionada pelas mãos de Dinho Lima Flor, Rodrigo Mercadante e Patativa do Assaré, em volta de outra obra que dirigi chamada *Concerto de Ispinho e Fulô*), que costumo chamar de meus trabalhos *ato-espetáculo*.

O conceito de ato-espetáculo cria uma encenação cujo principal objetivo é construir um campo poético de atuação que ultrapasse o espaço cênico e que envolva os espectadores. Quem assiste é convidado(a)(e) a refletir junto aos intérpretes através dos elementos épicos da dramaturgia e da estrutura permeável da construção do espetáculo. O teatro, no dia, só existirá e será completado se o público tomar parte na trama, se for cúmplice e cocriador da obra com os artistas. Cria-se, em cena, um transbordamento inacabado, um rascunho visceral, que potencializará ainda mais o acontecimento do teatro: o encontro dos artistas com a plateia. O teatro, em sua origem, é público. É preciso afirmar a origem pública do teatro, numa relação dentro da arte e do espetáculo que seja uma busca por uma horizontalidade maior entre a obra e o espectador.

Essa experiência de trabalho visa “matar” os conceitos burgueses que alimentam a nossa formação artística, buscando uma criação que traga alternativas para que o teatro não se torne mais um produto. É preciso acabar com essa ideia de que a arte é um produto. Por isso, costumo chamar de ato, brincando de que não é teatro, para, quem sabe, driblar conceitos pré-estabelecidos, acessando assim as camadas fundantes dessa arte milenar.

O TEATRO ESTÁ MORTO! VIVA O TEATRO! (bis)

Para que esse capítulo do texto não se torne um brinde de amor e Amir eterno, tentarei caminhar para o fim contando mais dois causos que vivenciamos juntos. Lembrando que, como essa é uma carta de despedida, ainda temos alguns capítulos pela frente.

Assim como aconteceu com o Ilo, nesses últimos anos, dois encontros com o Amir Haddad me marcaram muito. O primeiro aconteceu durante a temporada de *Cantata para um Bastidor de Utopias*, no Tusp.

A peça, um ato-espetáculo musical, a partir da obra, *Mariana Piñeda*, de Federico García Lorca, tinha seu ápice na “cena” da mesa, uma mistura de conversa, debate, sarau e aula-poética, que acontecia dentro da peça no terceiro e penúltimo ato. Nesse momento, após Mariana Piñeda ser presa, abríamos uma fenda para reflexão e sempre recebíamos uma pessoa que nos ajudava a iluminar o pensamento diante da repressão e violência. Uma ponte entre várias épocas e ditaduras. O momento, dentro da dramaturgia, onde se materializava, aos olhos do público, mais uma camada do nosso ato-espetáculo. Participaram da mesa dezenas de convidados(as)(es), parentes de desaparecidos políticos, professores, artistas etc. Grandes figuras como Celso Frateschi, Luiza Erundina, Frei Betto, Marilena Chauí, Dulce Muniz, Rosalina Santa Cruz, Adriano Diogo, Sandra Vargas, Amelinha Teles, Ilo Krugli, César Vieira e, também, Amir Haddad.

Essa prática de participação de pessoas convidadas, que se iniciou na *Cantata*, é mais uma característica importante em alguns atos-espetáculos que dirigi. Trazendo para a “cena” uma fricção entre ficção e real por meio de relatos feitos durante a peça, fosse por uma pessoa de fora ou por integrantes do elenco, potencializando ainda mais o ato no momento presente da cena.

Foi assim em *Ópera Urbe Peste Contemporânea* (2016), na qual ocupamos com o coletivo Ópera Urbe o Largo da Batata, onde a atriz do espetáculo, a travesti Leona Jhovs, realizava em praça pública um potente depoimento sobre a sua trajetória e refletia sobre o Brasil ser o país que mais mata pessoas LGBTQIA+ no mundo. Ou na peça *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos* (2017), da qual faziam parte textos de Plínio Marcos como forma de discutir a questão do encarceramento em massa no Brasil.

Em determinado momento do enredo, a peça se abria para abarcar a participação e o canto de Nduduzo

Siba, uma egressa do sistema prisional, sul-africana, que foi presa injustamente no país e que dividia conosco e com o público, a cada dia, a sua trajetória. Ela compartilhava sua história de vida e como se tornou cantora através de um importante trabalho realizado pela professora Carmina Juarez, na Penitenciária Feminina da Capital, localizada no Carandiru. Em várias apresentações tivemos também a participação da Sol (Solange de Oliveira), integrante do Movimento Mães em Luto, da Zona Leste de São Paulo. Ela nos trazia relatos sobre o assassinato de seu filho pela polícia e pelo Estado e a luta do movimento para que esse genocídio contra a população periférica fosse interrompido o mais rápido possível.

Todas essas participações externas, além da construção de narrativas e relatos feitos por integrantes do próprio elenco durante as peças, se tornaram um desafio muito grande para a manutenção, elaboração e desenvolvimento do ato-espetáculo e do campo poético de criação, pois não se tratava de interrupção, mas de uma teia com muitas camadas, que visavam trazer o entendimento, para quem faz e para quem assiste, de que a arte existe, como disse um dia o grande Francisco Medeiros, para levantar questões.

Com o passar do tempo, percebi que o grande avanço, além de aprofundar as camadas do ato, foi trazer à “cena” a ideia de que toda a peça é um grande estudo e que todes, elenco e público, estão ali para ouvir, trocar, fazer, refletir, contar causos sobre alguns temas escolhidos, tornando-se assim seres humanos melhores no momento da peça e, com certeza, o mais importante, no dia seguinte, nas suas ações em sociedade.

Voltando aos dois fatos que vivi com o Amir nos últimos anos, me lembro que estávamos no meio da apresentação da *Cantata* no Tusp e Amir seria o convidado da noite para participar da mesa. Eu estava muito nervoso e feliz, pois são daqueles dias inesquecíveis em que um mestre seu vai assistir e participar de algo que

você criou. E tem muito daquele artista nessa criação que ele estará assistindo.

Ao pegar a palavra na mesa, enquanto servíamos vinho e frutas, Amir se levantou, olhou nos olhos do público, bateu na tábua várias vezes e disse, quase gritando de emoção, que era preciso que todes entendessem a importância do que estava acontecendo naquele momento. Batia na madeira como se estivesse em 1970, naquele mesmo porão do Tusp, fazendo uma fala contra a ditadura militar e civil brasileira. Trouxe em suas palavras a urgência de nos mobilizarmos, comentou trechos da peça, disse que poucas vezes na vida tinha visto algo tão belo, e, emocionado, relatou que pela primeira vez ele estava se sentindo de alguma forma “velho”, pois passou a vida toda desconstruindo peças de teatro, explodindo conceitos do teatro burguês e, ao pegar na minha mão, com uma humildade linda, disse para as pessoas que assistiam que aquela obra não era uma peça, era um ato e que provavelmente ela tinha desconstruído muito mais do que ele havia feito em sua trajetória.

Eu só chorava.

Já na apresentação de *Canto para Rinocerontes e Homens*, realizada na Sede do Pombas Urbanas, na Cidade Tiradentes, Amir, além de ministrar um seminário durante a semana, assistiu ao espetáculo. Ao final da apresentação, que terminava com todes na rua, após os aplausos, reparei que o Amir chorava muito. Dediquei a peça em seu nome e disse que aquele espetáculo só era possível por conta de todo o aprendizado que tive com ele. Nos abraçamos e, ao entrar no teatro, ele desejou-me que um dia eu mordesse o rabo da cobra.

Não entendi muito bem, e aí ele me contou, que havia pouco tempo, ele tinha sido convidado para ser o presidente do Festival de Teatro do Cairo e que, um dia, andando na rua daquela cidade, num país aparentemente “estranho”, ele começou a se lembrar da sua

família, dos costumes; se lembrou de seus pais, das comidas e entendeu que a cultura da sua casa era oriunda e dialogava muito com aquela região. Me relatou que conseguiu enxergar toda a história da sua família, a sua origem e que pôde, naquele instante, ligar a linha do tempo do seu nascimento até aquele momento. E que esse entendimento era muito maravilhoso, pois o fazia de alguma forma entender o motivo de sua existência, da infância até a velhice. Para finalizar, disse que para ele era como se tivesse feito igual à cobra que mordeu o próprio rabo na busca pela eternidade: Oroboros. Ao final da fala, me desejou que um dia eu também pudesse completar esse ciclo.

Conto esses dois encontros aqui, não como uma exaltação do meu trabalho, mas sim como um transbordamento do quanto o teatro me fecundou, gestou, amamentou, me jogou para o mundo e me matou nesses mais de 25 anos de carreira que já se passaram. E vai gestar e matar novamente até que eu, quem sabe um dia, da mesma forma como o Amir fez, e me desejou, também feche as duas pontas da minha existência em vida.

Salve, Amir! Ao completar 84 anos, em 2 de julho de 2021, Amir disse:

Não acredito num Deus que não possa dançar. Fazer teatro, mesmo de máscara, cantando e dançando, é o que me deixa feliz. Meu aniversário já virou uma data do calendário cultural do Rio de Janeiro. Antes da pandemia, eu não dominava a minha própria festa. Era uma multidão que se dirigia para a casa do Tã na Rua, e eu não conhecia nem metade das pessoas que estavam lá. Tudo o que faço é assim: torna-se público. Eu me ressinto um pouco. É que tem horas que desejo certa intimidade (Ele pondera). Mas nunca vou me aposentar desse meu jeito. Imagino, quando morrer, meu caixão erguido na Lapa com todos os atores e moradores de rua que me conhe-

cem dançando em volta de mim. É isso o que quero. Depois, espero ser transformado em cinza e atirado da minha varanda para eu me espalhar por esse Rio de Janeiro que amo tanto. É um plano, mas nunca combinei nada com ninguém.

A estética a serviço da ética ou “Sou Como Soca de Cana me Cortem que eu Nasço Sempre”.

Menino César Vieira,

Se você fosse um rio
e eu pudesse mergulhar
em suas águas
me banhar nas suas margens
seria para me batizar, ter mais coragem e ir pra luta

Se você fosse um rio
e eu buscasse uma metáfora
pra te definir como ser humano
eu diria que você é
uma árvore centenária
que espalha sementes
onde os poderosos nunca plantaram uma
para que amanhã
todos, todas e todes tenham sombra
enquanto bebemos uma tubaína
e comemos um pão com mortadela.

Se você fosse um rio
e eu quisesse te devolver todo o amor
que você deu ao mundo
irrigando as terras do nosso país
com tanta liberdade
Eu teria que te acalantar
acariciar seu corpo imenso
e cuidar dos seus ossos
em formato de escultura de pedras

tão torturados
 Levar seus ensinamentos aos que nascerem
 e te fazer um cafuné infinito
 de agradecimento
 no seu crânio de Saci
 que espelha a lança de Sepé Tiaraju
 que dorme nas portas das fábricas
 Iluminando as embarcações de João Cândido do
 Brasil
 que cruzam os bairros populares
 em busca de seu espírito e utopias

Caro Cesar
 se você fosse um rio
 e um sonhador fosse construir uma embarcação
 para navegar em suas águas
 há 55 anos atrás
 para a partir desse encontro
 fundar contigo o grupo de teatro
 entre os mais antigos da América Latina
 esse marujo
 só poderia ser
 seu fiel escudeiro
 Neriney Evaristo Moreira
 e sua barca dos desvalidos

Menino César,

Se você fosse um Rio
 e eu quisesse jogar em tuas margens um livro
 pra que ele se desmanchasse em suas águas
 e formasse contigo o seu novo sangue
 só poderia ser novamente
 um
 seria vermelho e se chamaria
Em Busca de um Teatro Popular
 e lá estaria escrito pelas mãos de uma criança
 no bairro do Bom Retiro

“Sou como soca de cana, me cortem que eu nasço
 sempre!”

Seu nome Idibal Pivetta

Caro amigo,

Não sei por que te imaginei hoje como um rio, mas
 nem tudo nessa vida precisa de explicação. Durma sem-
 pre bem e sem dores, me sinto grávido de suas águas.
 Com admiração e respeito, te amo e te ofereço umas es-
 trofes dessa música já quase antiga (de Caetano Veloso),
 Rogério.

Eu vi um menino correndo, Eu vi o tempo, brincan-
 do ao redor, do caminho daquele menino, Eu pus
 os meus pés no riacho, e acho que nunca os tirei, o
 sol ainda brilha na estrada, e eu nunca passei, eu vi
 a mulher preparando outra pessoa, o tempo parou
 pra eu olhar para aquela barriga, a vida é amiga da
 arte, é a parte que o sol me ensinou, o sol que atra-
 vessa essa estrada, que nunca passou, por isso uma
 força me leva a cantar, por isso essa força estranha,
 por isso é que eu canto, não posso parar, por isso essa
 voz tamanha, eu vi muitos cabelos brancos, na fronte
 do artista, o tempo não para e no entanto, ele nunca
 envelhece, aquele que conhece o jogo, do fogo das
 coisas que são, é o sol, é o tempo, é a estrada, é o pé
 e é o chão [...]

Estava escrevendo este texto e meu telefone fixo
 tocou, era o César. Nos últimos anos, por eu ter tido
 a honra de dirigir com ele a última peça do TUOV e
 agora fazer parte do grupo, nos falamos quase todos
 os dias. Atendi como de costume e ele me contou com
 tristeza que a grande Renata Pallottini havia falecido.
 Entre outras coisas, disse que foi aluno, junto com ela,
 da EAD e que tinha ajudado como advogado a tirar, há
 muito tempo atrás, um passaporte para uma namorada

da Renata, que era cubana. Disse ainda que sempre a admirou muito como pessoa, poeta e dramaturga.

Foi forte receber a notícia pelo Idibal. Nesse último semestre, nós do Teatro do Osso realizamos um seminário de três dias com ela e ainda permeia na minha memória a voz da Renata narrando, aos 90 anos, trechos da *Odisseia* e do *Édipo*, de cabeça, num mergulho lindo em direção à poesia e à oralidade.

Assim como foi um abalo receber a notícia do falecimento de João das Neves, seis meses após homenageá-lo em São Paulo, num importante encontro organizado pelo Teatro do Osso no Galpão do Folias. Tinham vários grupos convidados, foi lindo o abraço dado entre o César e o João. O João dizendo que quem deveria ser homenageado em seu lugar era o César e o César dizendo que o João era o fundador moral, ao lado de Augusto Boal, do Teatro Popular União e Olho Vivo. Foi emocionante também o beijo dado por João no palco do teatro em homenagem ao insubstituível e querido Reinaldo Maia! Acredito que foi a última vinha de João à nossa cidade.

Dias atrás, escrevi um texto que se chama *Do Canto ao Grito* para o Teatro do Osso, em diálogo com a montagem de *Um Grito Parado no Ar*, de Guarnieri, que estou dirigindo na companhia. O texto basicamente diz que a geração da Renata, César, João das Neves etc. é aquela do canto, de um canto de utopia. Já nós, nascidos após as décadas de 1970, 1980, 1990, 2000, 2010, 2020, somos a geração do grito, um grito de distopia e por isso estamos tão adoecidos. Vivemos historicamente a transição do Canto ao Grito.

Tem uma imagem linda, que mostra o deus Dionísio no exílio, no fundo do mar e tudo acima da água está seco. Essa imagem é uma síntese dos nossos tempos. Como aparece na música, lá em cima, “[...] eu vi muitos cabelos brancos na frente do artista”, tais cabelos nascem no crânio de quem escreve agora e tenta caminhar

mais uns passinhos no entendimento da arte que fazemos hoje e vê essa geração incrível partindo...

João das Neves foi um dos fundadores do CPC da UNE, movimento que buscava romper a elitização e a mercantilização do fazer artístico, caminhando em direção às camadas populares na busca de uma arte libertária e revolucionária. A professora Iná Camargo Costa, outra mestra querida, com quem dialoguei em todos os trabalhos que participei até hoje, afirma em um de seus artigos que nós, grupos de teatro, estamos patinando desde o final da década de 1960, quando o movimento foi violentamente interrompido pela ditadura civil-militar brasileira. Para se ter uma ideia, ainda se fala muito pouco, em nosso país, de Vianninha, Augusto Boal, João das Neves, Leda Maria Martins, Dulce Muniz, Abdias do Nascimento, Renata Pallottini, Gianfrancesco Guarnieri, Consuelo de Castro.

É preciso levar essa história adiante!

O Teatro Popular União e Olho e Vivo, fundado em 1966, no Centro Acadêmico XI de Agosto, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, é fruto desse ambiente cultural e político que vivia o Brasil. Ele tem como maior mérito e resistênnnnnnncia nunca se iludir de que seria possível fazer parte e viver de arte dentro do sistema capitalista. Sempre soube de que lado estava. Desde sempre se colocou como um grupo amador.

O TUOV, há 55 anos, ensaia só aos finais de semana e ocupa há mais de 30 anos um espaço público no bairro do Bom Retiro. Formado em sua maioria por integrantes das camadas populares, traz em suas peças temas populares, se orgulha de se apresentar nos bairros populares e de ser uma das companhias que mais representaram o Brasil fora do país. Para não chover no molhado, vejamos as premissas desenvolvidas pelo grupo, apresentadas no livro *Em Busca de um Teatro Popular*, aprovadas em consenso em 1974 e atualizadas em 1981:

1. O teatro como meio e não como fim.
2. Continuidade do grupo como instrumento de trabalho, com sua dinâmica própria baseada nas suas condições particulares.
3. Trabalho coletivo, autocrítica permanente.
4. Temas relacionados com a cultura popular.
5. Temas a favor das necessidades e aspirações populares.
6. Apresentação para operários(as) em bairros da periferia.
7. Ingressos a preços reduzidos, mas gratuidade só em casos excepcionais.
8. Apresentação para a classe média, a preço regular, para garantia econômica do desenvolvimento do trabalho.
9. Espetáculo dinâmico e não estático. Modificações de acordo com sugestões do público popular.
10. Teatro móvel. Praticidade de cenários, figurinos, iluminação etc.
11. Espetáculo formalmente bem feito, eficaz para o público que se destina. Busca de uma estética popular.
12. Permanência junto à comunidade de bairro, dentro da solicitação e das necessidades dessa mesma comunidade e das possibilidades do grupo. Exercitar a consciência crítica mútua (comunidade popular e grupo) através da troca de experiências.
13. Igualdade de todos os elementos do grupo: atores, atrizes, setor administrativo, técnico, cultural etc.
14. Decisões importantes do grupo sempre por consenso, nunca por votação.
15. Cooperação com grupos que realizam atividades em busca de um teatro independente e popular.
16. Colaboração na formação e continuidade de grupos de teatro em bairros populares.
17. Participação do grupo – dentro de suas forças – em fatos que digam respeito à sociedade em geral e na busca de caminhos para a emancipação do ser humano.
18. Contribuição para o lazer e o entretenimento do público popular, dentro do princípio de que o lazer é um direito de todos e todas, e não só dos favorecidos.
19. Busca de uma maior integração e intercâmbio dentro da realidade latino-americana.
20. Apoio, colaboração e troca de experiências com as comunidades de bairro, ou associações de classe.

Nascido no berço da utopia da década de 1960, passando pela ditadura civil-militar em nosso país e desaguando hoje, após cinco décadas, na ascensão do pensamento fascista, com a eleição do inominável presidente atual, em 2021. Esse coletivo de mais de meio século traz a cada encontro as veias abertas de um coletivo que sofre na pele as alegrias e as dificuldades de ter atravessado a transição entre dois séculos. Assim como os trabalhos do Ventoforte e do Tá Na Rua, as premissas do TUOV estão entre o que existe de mais moderno e avançado no campo da cultura. Só que como a sociedade não progrediu na mesma medida das utopias realizadas e sonhadas por esse coletivo, corremos o risco de, mais uma vez, olharmos para essa história hoje como algo anacrônico e não como um possível passo a ser dado na busca da afirmação da legítima identidade cultural desse país.

Coloco essas premissas aqui como um manifesto a ser estudado, transformado e espalhado pelos que vi-

rão. Não para ser seguido à risca, mas para ser levado pelo vento e pelas ruas.

Bom Retiro Meu Amor

César assistiu a praticamente todos os trabalhos que fiz, até mesmo o monólogo *Francisco Pés após Pés*, que escrevi e atuei. Minha primeira direção. Receber o convite para dirigir com ele *Bom Retiro Meu Amor* foi a celebração de um percurso artístico, desde quando comecei a fazer teatro. Poderia dizer ao Amir que, de alguma forma, mordi o rabo da cobra aos 40 e poucos anos. Viva!!!! E talvez aí estejam alguns dos problemas...

Como afirmei na abertura deste texto, costumo dizer que sou filho do teatro de grupo de São Paulo. Hoje faço parte da Cia. São Jorge de Variedades há 21 anos, da Cia. do Tijolo há 13 anos, do coletivo Ópera Urbe há 6 anos, do Teatro do Osso também há 6 anos e do TUOV há 3 anos. Além de ter dirigido peças como “convidado” no Grupo Andaime, de Piracicaba, Digna Cia, Grupo Folias d’Arte, Casa da Tia Siré e atualmente a Cia. Mungunzá de Teatro.

Sou muito grato a todas as companhias pelo processo de aprendizado, pela troca e pela confiança em criarmos juntas obras permeáveis que dialogam com nosso tempo histórico. O trabalho coletivo é algo incrível e conseguir caminhar dentro desse espírito, dessa vocação, como fizeram Amir, Ilo e César, me faz pensar muito sobre os próximos passos. Faz uns três anos que uma baixa física e emocional tomou conta do meu espírito, muito antes da pandemia.

Era como se eu quisesse sempre estar dentro da “cena” e não mais na vida. Era no momento do ensaio que me sentia mais potente e vivo. A arte nos faz tocar em lugares inimagináveis e o amor que recebia do público, ao final de cada apresentação, me abraçando, cuidando de mim, me desejando saúde e me incentivando para que não parasse de fazer teatro, dialogava

em oposição à minha frustração por perceber que não era possível viver sempre naquele estado, transbordá-lo para a sociedade ou explicar as outras pessoas a liberdade e a importância daquele sentimento.

Ali, naquele ambiente de criação, me sentia potente, permeável, enxergando, respirando, trocando, ouvinnndo, ouvindo e tendo, no instante presente do ato, a compreensão, de alguma forma, do que estamos fazendo aqui nesse planeta. Um entendimento muito profundo a partir da arte sobre a efemeridade humana e nossa função pública na vida, mas, ao olhar o mundo, via a sociedade, como um teatro mal feito e burguês, uma peça não se encaixava na outra. E, como Dionísio, precisei me exilar no fundo do mar.

Agora, com certo distanciamento, consigo notar que isso se deve a uma percepção de não querer mais fazer parte disso que chamamos de arte, pois, de alguma forma, não adianta fazer obras potentes e vivenciar processos artísticos incríveis, se não avançamos, na mesma medida, na luta por um país menos desigual. E que essa arte seja feita para todes e por todes. Um entendimento de que a primeira coisa a ser feita por nós, artistas, seria implodir esses conceitos de arte burguesa aplicados em nossas veias desde que nascemos. Mas implodir isso seria, de alguma forma, nos implodir juntos, juntas e juntas, como seres criadores e isso requer passos diários, difíceis de serem dados. O Teatro Popular União e Olho Vivo talvez seja um farol importante nesse momento histórico para o entendimento dessas questões.

Assim como nos dois outros capítulos, terminarei esse texto contando alguns causos que vivi, ou que me contaram sobre esse ser humano, diretor de teatro, advogado e poeta, que completará 90 anos em julho de 2021, nascido em Jundiá, que se chama Idibal Pivetta e que se batizou César Vieira para enfrentar a censura e se tornar um dos maiores dramaturgos do país, ao lado do seu querido amigo, Plínio Marcos. César sempre

fala muito do Plínio e de Boal, aliás é do Boal a frase: “A estética a serviço da ética, é um dos lemas do TUOV”.

Ética que traz em sua trajetória, em alguma medida, a reparação histórica tão necessária em nosso país. Por ser um grupo de teatro popular, formado por um elenco de origem das camadas populares, “naturalmente”, seus espetáculos tiveram atores e atrizes que não fazem parte da elite branca, que sempre teve os meios de produção em suas mãos. Como foi o caso de Oswaldo Ribeiro, integrante do grupo há 25 anos. Ele é ator, negro, e tem sua história de vida e militância ligada à Zona Leste de São Paulo. Oswaldo protagonizou, entre outras, a peça *João Cândido do Brasil a Revolta da Chibata*, fazendo o papel de João Cândido.

Oswaldo, Ana Lúcia Silva, que fez parte do coletivo por 30 anos, e Neriney Evaristo Moreira, que tem 55 anos de TUOV, são três exemplos de artistas brilhantes, formados dentro do coletivo e que só se apresentaram a vida toda para o público popular. Se juntam à Graciela Rodriguez, mais de 30 anos de TUOV, e Césinha Pivetta, nascido no grupo, filho do Idibal. Hoje, em 2021, o TUOV continua com um elenco muito talentoso e com grande parte dos integrantes oriundos da classe trabalhadora. Que assim seja!

Essa é uma carta de despedida, e, por isso, direcionada aos que ficam. É uma viagem por uma estrada, por uma linha do tempo que costura os bordados inacabados que formam o quadro poético de algumas trajetórias que vivi.

Uma Noite No Tusp

As luzes se apagam no teatro do Tusp. Estávamos reescrevendo a peça *Bom Retiro Meu Amor*, a convite do querido Sérgio de Carvalho, diretor da importantíssima Cia. do Latão. Elenco e equipe nervosos, o *blackout* foi dado após a entrada do público, estávamos todos em

cena e um segundo antes da primeira música, sem avisar ninguém, César interrompe, se levanta e antes da peça “começar”, faz um discurso emocionado dizendo que aquele era um grupo de teatro popular e que a plateia ficasse de pé em homenagem aos que lutaram contra a ditadura e na batalha da rua Maria Antônia. Pronto, como só um mestre poderia fazer, elenco e músicos se acalmaram, o público aplaudiu emocionado, e seguimos com a bela apresentação.

Fim do espetáculo, estávamos realizando o debate com o público, prática que acontece em todas as apresentações, quando o amigo Adriano Diogo pediu a palavra para contar ao público uma história que definiria quem era o César Vieira. Adriano contou, com lágrimas nos olhos, que foi preso junto com o César no mesmo presídio, na época da ditadura. Adriano se lembrou que a primeira coisa que o César fez quando chegou na prisão foi defender como advogado grande parte dos presos – fossem presos políticos, ou não – que estava detida na mesma ala que eles. Muito tocado, lembrou que se formava uma fila em frente da cela e que César passava dia e noite trabalhando para advogar a favor de quem estava detido. Ao final da fala, se abraçaram, o público aplaudiu muito e Adriano disse: Esse é César Vieira. Logo depois, Idibal entou como um menino, o que já se tornou um bordão no grupo e em vários coletivos de São Paulo, a frase que tem embalado seus sonhos e desejo de continuidade: “Sou como soca de cana, me cortem que eu nasço sempre”.

Foi num abraço também que eu e Idibal terminamos a noite. Ele veio na minha direção, me abraçou e disse bem baixinho, em meu ouvido, que não sabia quantas peças ainda faria na vida, que o *Bom Retiro Meu Amor* era muito bonito e que contava comigo para a continuidade do grupo. Contou que aquela apresentação foi ótima, mas que o que importava mesmo era se apresentar nos bairros, o único motivo da existência

do TUOV. O ajudei a subir as escadas, a entrar no carro e me vi solitário na calçada vazia em frente ao teatro, acompanhando as lanternas do veículo que se distanciava. Por um instante, fiquei em dúvida se eu gritava, ou se cantava algo, resolvi fazer os dois, já que estou, se tudo correr bem, apenas no meio da linha do tempo da minha existência e como todes da minha geração, vivo em encruzilhadas. Já sem enxergar o carro, fiquei novamente vazio e parti.

Assim como me sinto vazio ao terminar essas palavras, nem bem terminei e já sinto saudades de tudo e de todes.

Ato-espetáculo musical Aos que Ficam ou Escrevendo um Texto como se Estivesse Dirigindo uma Obra (ou, ainda, O Encontro entre Ilo, Amir e César).

O público se aproxima e caminha por dentro do cenário, que já está montado. Uma arquitetura cênica gigantesca formada por casas, ruas, árvores, carros, pôr do sol por trás das montanhas, carrinho de pipoca, hospital, cemitério, um rio poluído, transporte público, praças etc. São Paulo, 2021. As pessoas não chegam para assistir, elas já estão, vão se acomodando pelos lugares. O encontro acontece todos os anos para celebrar os artistas que partiram e a nova geração que chega. Todes da cidade já sabem do encontro e ajudam o ano todo a preparar a cerimônia.

O diretor/ator, vestido com um lenço vermelho e branco no pescoço, recebe o público com uma espada de ogum na mão. De longe, avista um querido aluno chamado Alexandre, que lhe presenteou com aquela espada. Antes de lhe ofertar, contou que ela era de seu pai, que seu pai era pai de santo e que antes de morrer pediu ao filho que a entregasse para alguém especial

para que ela o protegesse durante a vida toda. Hoje, o diretor/ator faz todas as suas obras com ela em punho, dançando, abençoando, em respeito aos que chegam e aos que partem. Usa também um lenço no pescoço que era de Ilo Krugli.

As atrizes e os atores se aquecem e se preparam para a apresentação, mas é difícil identificar quem faz e quem assiste.

Aos poucos, começa a reconhecer outras pessoas, percebe no meio da multidão a sua primeira professora de teatro, a querida diretora e atriz Laura Lucci. Mas como ela poderia estar ali, que faleceu precocemente, aos 41 anos, num triste acidente de carro? Ao chegar mais perto, percebe que era uma das atrizes do elenco improvisando lindamente uma dança em homenagem a Laura. Foi aí que se lembrou de que só começou a fazer teatro porque, um dia, voltando do colégio, acordou dentro do ônibus, no meio da avenida Rebouças, em frente ao Shopping Eldorado. Do outro lado da rua, leu, meio sonolento, uma faixa onde estava escrito: Venha fazer uma aula de teatro, de graça, neste sábado! Nunca mais parou.

Foi com a Laura, que fazia o curso da ECA na época, que fez sua primeira peça como ator e participou do primeiro grupo de teatro amador. Ensaíavam numa escola pública na rodovia Raposo Tavares. Laura tinha um fusca que cabia o cenário, o elenco de dez pessoas e também os sonhos. Ao ver uma atriz manifestando a agora “personagem” Laura, apesar de ainda não ter superado esse trauma, comemora a existência daquela vida e agradece ao teatro por proporcionar encontros como aquele.

A música começa a encorpar, aquele era um ato-espetáculo musical, centenas de músicos afinavam seus instrumentos, entre eles, os parceiros, diretores musicais e compositores Lincoln Antônio, Carlos Zimbher, Juh Vieira, William Guedes e Jonathan Silva,

artistas que construíram a música em diferentes atos-espetáculos musicais que dirigiu e que agora estão ali, todos juntos, para essa nova obra. Músicos que possuem carreiras lindas e que se aproximaram do teatro, perpetuando, de alguma forma, uma tradição de musicais políticos nascidos na década de 1960.

Toca com a espada na cabeça de cada um deles e reflete sobre a importância da música em seus trabalhos. De como ela conduz as cenas regendo ou dirigindo o elenco num balé sonoro, sem que ele precise “marcar qualquer gesto”. A música é pausa, texto, fala, dramaturgia e silêncio. Aliás, nunca marca praticamente nenhuma cena, acredita que a principal função de um diretor ou diretora seja propiciar através do campo poético de criação um processo de ensaio que potencialize ao máximo a liberdade criativa, para que cada intérprete construa estradas que o levem a se tornar sujeito de seu percurso artístico. Sendo que, no final dessas vias, todos se encontrarão nesse ritual diário de elaboração e transbordamento poético que é o teatro.

De repente, um grande coro se forma. Quem rege a massa é Marcelo Lazzaratto, seu segundo professor de teatro, segundo! Se conheceram na escola Macunaíma, onde estudou seis meses e teve o prazer de ter aulas também com a inesquecível Patrícia Soares. Ele tem um carinho muito especial pelos dois, que lhe incentivaram muito para que seguisse na carreira. Com Marcelo, aprendeu a técnica do Campo de Visão, método que transformou da sua própria maneira e que usa livremente para compor os coros de seus espetáculos e também como exercício para ocupar de forma livre os espaços cênicos, seja nas salas de teatro, ou nas praças. Marilda Alfafe, Erika Moura e Jorge Garcia, parceiros de corpo e coreografias em quase todas as peças, observam o trabalho e dançam juntas.

O coro começa a dançar, a cantar e parte em sua direção. Ao levantá-lo nos braços, lê um trecho do *Tea-*

tro e a Peste, de Antonin Artaud, olhando para a cidade cenário. Texto que o acompanha como uma bíblia, para que nunca deixe de buscar o impossível.

Lá de cima, avista a “cidade cenário” integralmente e reflete sobre como a construção humana é tão potente quanto a paisagem da natureza. É capaz de se emocionar com a mesma intensidade seja de cima de um prédio, vendo as milhares de lâmpadas que surgem no anoitecer da cidade, seja dentro de um veículo parado no trânsito, na Marginal, observando, entre a fumaça dos carros, o pôr do sol mais bonito do mundo que cai em cima das curvas do Rio Tietê, ou seja, numa praia deserta, vendo o nascer da lua enquanto tudo escurece na água do mar. Talvez por isso ame tanto essa construção humana, tão linda, chamada teatro.

Nos últimos anos, tem assinado também a direção de arte, pois acredita que o cenário de uma peça deve ser construído e desconstruído, aos olhos do público, durante toda a encenação. E esse trabalho deve começar desde o início, com a participação de toda a equipe e intérpretes. Ao mostrar essa maquinaria em cena, revela e espelha, na mente da plateia, a ideia de que se aquela obra e aquele cenário estão sendo criados e alterados naquele momento, aos olhos do público, a mesma transformação pode acontecer nas nossas vidas e na sociedade. Projetando em quem assiste o imaginário de que é possível mudar e arquitetar outra cidade, outro país, outra vida e, quem sabe, outros mundos.

Belezas cenográficas, das artes plásticas e da cultura popular apreendidas com Ilo Krugli.

Lá de cima, carregado por infinitas mãos, consegue reconhecer Francisco Medeiros, que foi quem lhe apresentou Artaud, dentro da EAD, e lhe ensinou que a gente deve olhar o mundo a partir da obra que estamos estudando. Chiquinho é interpretado pelo ator Plínio Soares, que, emocionado, lê um poema em homenagem ao companheiro amado.

Em determinado momento, todes se olham da coluna, 50 por cento dentro, 50 por cento fora. Se olham profundamente, de forma permeável, o olhar abarca o espaço todo, todes conseguem se ver. Devagar, chegam Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos dançando. Artistas que trabalham, entre outras coisas, com a dança-teatro e que lhe ensinaram o olhar da coluna, a interpretação permeável, a massagem nos ossos, o contato improvisação, a improvisação, o corpo sutil, o duo, o trio, o quarteto, as pausas, o aterramento e a importância do espaço vazio. Lhe mostraram também que todo Ser dança, tem aura e sensibilidade. Seja a corpa da artista, ou do público. E que por isso é preciso ter uma relação porosa entre quem faz e quem assiste, numa busca de horizontalidade dentro da arte. É muito grato por isso. Aprendizados que usa junto com o campo de visão para desenvolver o espaço poético de criação, sendo a base de elaboração dos atos-espetáculos musicais como aquele. Conheceu mais profundamente as artistas na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Lá, ouviu, logo de início, numa das primeiras aulas da professora Silvana Garcia, que acaba de acenar para ele de longe, que os estudantes precisariam pensar, se queriam ser atores e atrizes, ou artistas. Formulação que nunca esqueceu e que sempre o impulsionou.

Foi na escola também que teve o primeiro contato com as mitologias por meio de Sandra Sproesser, professora Baca, que mais tarde descobriu ser sua vizinha há anos. Lá, ouviu falar de Brecht pela primeira vez, nas aulas de Celso Frateschi, artista que se tornou um exemplo para ele, pela postura na arte e na vida pública. Sandra e Celso devem estar em algum cantinho do cenário, mas ainda não conseguiu encontrá-los.

Na verdade, é agradecido a todes os professores e professoras que teve, na escola e fora dela. Ao voltar para EAD, 20 anos depois, para dirigir dois trabalhos, teve a oportunidade de rever sua trajetória como aluno

e dar um passo importante no entendimento da arte que queria fazer a partir daquele momento.

Ao dirigir *Canto para Rinocerontes e Homens e Inútil Canto e Inútil Pranto Pelos Anjos Caídos*, dentro da instituição, descobriu que poderia conduzir obras potentes sem necessariamente trabalhar com um elenco profissional. Voltou a perceber a importância do teatro amador e estudantil e pensa cada vez mais em trabalhar com coros de estudantes e trabalhadores, sendo eles os protagonistas das novas peças que serão construídas.

Recordou-se de Vianinha, que num de seus manifestos se mostrou perplexo pelo fato da primeira aproximação de grande parte das pessoas com a arte ser através de um afastamento da realidade, por meio de um certo fetiche pela loucura. Como se a arte fosse algo apartado da sociedade, dos assuntos cotidianos e do interesse da população.

Lembrou-se também de Flávio Migliaccio – que será homenageado no próximo ano – artista que fez da sua linda carreira uma busca por uma interpretação nos palcos que retratasse o povo brasileiro, e de Renata Pallottini, uma das maiores poetisas do nosso país, que falecera há poucos dias.

Está quase tudo pronto.

É possível avistar o Engenho Teatral, nas figuras da atriz Iraci Tomiatto e Luiz Carlos Moreira, grande sonhador e idealizador da Lei de Fomento ao Teatro, com quem aprendeu muito, desde os vinte e poucos anos, no início do Movimento Arte contra a Barbárie. Reuniões que aconteciam de madrugada, quando saía da EAD e partia para o praticável do Folias, onde ficava a noite toda ouvindo, sempre com a presença do Marco Antonio Rodrigues, o querido Marcão, e do inesquecível Reinaldo Maia, que faz uma falta incrível, pois faleceu precocemente do coração.

Nesse momento, avista o Grupo Tá Na Rua chegando, tem como corifeu Amir Haddad e do outro

lado, em oposição, chega também o Teatro Popular União e Olho Vivo que tem a frente, com passos lentos e grandes, César Vieira.

As pessoas o colocam no chão, está no meio da multidão, entre os dois coros, formados pelo TUOV e o Tã na Rua. Não se sabe se aquele momento é o início ou o fim. Se a peça já começou ou se está terminando.

A Cia. Mungunzá chega trazendo um contêiner com uma mulher que começa a dar à luz em cena, a cidade toda fica estática para ver o nascimento de mais uma filha, filho, filhe. Quem ajuda no nascimento são os ex-integrantes do Ventoforte e do Grupo Sobrevento. Luiz André, grande parceiro, faz o parto com a ajuda de Ana Maria Carvalho e dos bonecos Manuel e Manuela, que embalaram muitas peças do Teatro Ventoforte. De dentro da barriga da mãe, nasce uma peça de teatro. E dentro dessa obra, se representa o nascimento de um bebê que está vindo ao mundo naquele momento. A criança nasce.

Pede para que Amir e César se aproximem, eles maquiavam o rosto dela com uma maquiagem branca, desenham uma lua azul na sua bochecha, todes se abraçam, comemoram. Amir e César carregam a criança nos braços. A festa não tem hora pra acabar. E eu, deitado na cama, maquiado, já posso acordar Ilo Krugli, ou nascer.

Com carinho,
Rogério Tarifa (18 de julho de 2021).

VERÔNICA FABRINI

Barão Geraldo, domingo de uma Páscoa solitária e silenciosa, 2021.

Querido professor,
Você me perguntou sobre minha história dentro do grande rio da História do Teatro. Achei graça e,

como se olhasse um “H” gigante, sussurrei lembrando as palavras de Paulo Leminsky: “Marginal é quem escreve à margem,/ deixando branca a página/ para que a paisagem passe/ e deixe tudo claro à sua passagem.” ... Nunca me senti realmente fazendo parte de um grande rio, mas talvez, depois do seu convite, embarquei numa minúscula canoa, um “h” suave que sussurrava um “sim”, eu fazia parte, um pequeno elo na corrente de um *teatro menor*, serpenteando por fora do teatro, um tanto à deriva, sempre em devaneio, pelos caminhos mais da corpo e da literatura, da poesia e da música do que pelos caminhos exuberantes do drama.

Habitando esse *menor*, meu teatro é um *quase* teatro, ainda e sempre em devir, quase invisível. Tudo que aprendi foi pelo avesso. Não espere, portanto, um relato claro, nem conceitos bem tecidos sobre o teatro, nem sacadas intelectuais bem argumentadas ou uma narrativa plácida de quem percorreu o longo caminho dos anos e chegou a algum lugar, com algum entendimento. Hoje, o teatro está em repouso em boa parte do mundo. Acho que o teatro está sonhando nessa infundável pandemia. Como será que o teatro sonha?

Se eu fosse atuar nesse sonho, começaria com um pesadelo do teatro, como Nietzsche em Turim, vendo o cavalo ser açoitado, seus cascos tremendo sobre o chão, o suor leitoso travessando os pelos, os olhos assustados. Eu correria atravessando a praça imensa feito louca, correria até ele e me agarraria em seu pescoço, e o abraçaria em desespero e iria chorar também e dizer coisas em seu ouvido e lhe pediria perdão mil vezes. Fecho os olhos e posso sentir seu cheiro seu calor suas veias cheias de sangue, um sangue mais grosso que o meu, ele é mais vivo que eu e por isso, talvez, estivesse sendo açoitado, porque a vida não suporta arreios. Que música teria a minha voz a lhe sussurrar nas peludas orelhas parabólicas?

Em *A Insustentável Leveza do Ser*, essa mesma imagem aparece à personagem de Kundera, à página 183:

[...] aparece-me outra imagem: a de Nietzsche a sair de um hotel de Turim. Vê um cocheiro a açoitar um cavalo. Chega-se ao pé do cavalo e, sob o olhar do cocheiro, abraça-se à sua cabeça e desata a chorar. A cena passava-se em 1889 e Nietzsche, também ele, já se encontrava muito longe dos homens. Ou, por outras palavras, foi precisamente nesse momento que a sua doença mental se declarou. Mas, na minha opinião, é justamente isso que reveste o seu gesto de um profundo significado. Nietzsche foi pedir perdão por Descartes ao cavalo. A sua loucura (e, portanto, o seu divórcio da humanidade) começa no instante em que se põe a chorar abraçado ao cavalo. E é desse Nietzsche que eu gosto [...].

Eu também. É desse Nietzsche que gosto. *Sentipenso*²⁹⁷ com essa imagem, pois é por meio de imagens corpos e palavras que faço teatro, ou um quase-teatro, dissonante, difuso, confuso, mas rigorosamente desejado, para que possa evocar e invocar os fantasmas certos, os fantasmas necessários. Pensar por imagens é um pensar analógico, matriz do pensamento selvagem,

do pensamento poético. Pensar por metáforas. O ator é uma metáfora. Carrega sentidos, é atravessado por fantasmas. Tomo-as enquanto conhecimento puro, saboroso nelas próprias, sem necessidade de explicações, classificações ou argumentações que não sejam da ordem do sensível, das afinidades, dos afetos. A meio caminho entre a densidade da carne e a abstração do espírito, a imagem é meu guia, a imaginação meu campo de jogo, campo de criação. Ao cavalo, peço perdão por Descartes: *Imagino, logo Existo*. E nessa cena imaginária (enquanto o teatro sonha) eu recitaria um microconto de Kafka (meu guia) nas suas orelhas peludas:

Oh, se fôssemos índios, já preparados e, em cima de um cavalo que corre, inclinados contra o vento, estremecêssemos repetidamente sobre o solo que treme até largarmos as esporas porque nunca houve esporas, até deitarmos fora as rédeas porque nunca houve rédeas e quase não víssemos a terra à nossa frente revelar um prado ceifado e liso, agora que o cavalo perdeu o pescoço e cabeça²⁹⁸.

Estou aqui e agora, presença pura com essa leve vertigem do devir. Como gosta o teatro. Só com meus fantasmas, no centro do palco. Um silêncio denso de

297. O sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, no livro *Ante la Crisis del País: Ideas-acción para el Cambio* (2003), inaugura o termo sentipensar, que faz menção às comunidades que vivem na costa caribenha colombiana. O seu significado está na arte de viver e pensar, o coração e a mente. Outros autores como Eduardo Galeano, que popularizou o conceito que nasce do coração e na cabeça, *O Livro dos Abraços* (1989); Arturo Escobar, *Sentipensar con la Tierra* (2014); Saturnino de la Torre, *Sentipensar: Estratégias para un Aprendizaje Creativo* (2001). Todos eles, ressignificam o termo, nascido do encontro entre o sociólogo Fals Borda e um pescador San Benito Abab: "Nós agimos com o coração, e também com a cabeça, quando combinamos as duas coisas assim, somos sentipensantes" (FALS BORDA, [S. l.: s. n.], 2008, tradução nossa). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRu-Mo&feature=youtu.be>. Acesso em: 7 fev. 2024.

298. Franz Kafka. "Desejo de se tornar índio: Variações sobre um fragmento de Franz Kafka". *Babilônia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, [s.l.], n. 06/07, nov. 2009. Sem identificação do tradutor. Encarnei esse corpo devir cavalo num espetáculo da Boa Companhia, a partir de outro conto-guia, também de Kafka, *Na Galeria*.

perguntas entre mim e a plateia vazia. Quem vai resuscitar nessa cena? Estou trancada dentro de casa. Eu e meu jardim. Eu e meu pequeno teatro. Sim, tenho um teatro dentro de casa, então, não posso me furtar de atuar, ou de dirigir. Batizei-o de “O útero de Vênus”, logo depois de perder meu filho no parto. Pode parecer meio mórbido, mas na verdade não é. Afinal, o teatro é essa oscilação louca entre fantasmas e vida. Mas você me fez essa pergunta e com ela me empurrou com doçura no abismo lento da memória. Re-cordare, trazer de volta ao coração. *Qu’est que me souviens?* O que me vem *dessou*, debaixo. Gosto de como as palavras se movem pelo corpo. É assim que me entendo como atriz. *Souviens... quelque chose que viens dessou*, algo que vem de baixo. O teatro, para mim, é como o francês, uma língua que eu reconheço, na memória, mas não falo. Nem escrevo. Mas nasci em Paris... veja só que elegante. E isso me faz uma personagem de mim. E como personagem, tenho a fantasia de morrer em Havana. Mas entre a certeza do início e a imprevisibilidade do fim, perambulei, peripateticamente entre saberes, imagens, metamorfoses – a maior parte do tempo em Boa Companhia, porque amor e teatro não se faz sozinho.

Antes do teatro, estudei Ciências Sociais na PUC em São Paulo, em 1978, porque me interessavam os seres humanos e suas lutas. Depois, querendo ir embora de São Paulo, fui estudar Física na Unicamp, porque me fascinavam as leis da *physics* e as estrelas: queria ser astronauta, sumir do planeta. Do ínfimo das partículas subatômicas até as galáxias mais distantes, meu pensamento viajava, pasmo diante do cosmo. Depois de rasgar cada página do meu livro de cálculo e desenhar borboletas e serpentes nas fórmulas de química inorgânica, abandonei o curso e voltei minhas pretensões de Fausto de volta ao planeta Terra, à Natureza, ao *bios*. A vida na terra, como diria Dr. Spock, é fascinante. Quase terminei o curso de Biologia na Unicamp, fiz estágio no

departamento de genética, me apaixonei pela botânica e pelo comportamento animal. Quando todo esse desejo de conhecimento – dos seres humanos, do universo e da vida – me pareceu demasiado vertiginoso, impossível de alcançar, assisti do último andar da galeria do teatro Municipal a *Bolero*, de Maurice Béjart. Aquilo me pareceu um condensado do universo e da vida. Larguei tudo e fui dançar. Parecia que dança tinha dentro dela as forças das galáxias e a beleza dos bichos e das plantas. Nietzsche já me aparecia em sonhos e com seu *Zarathustra*, o dançarino, me seduzia: “Eu não poderia crer num Deus, se ele não soubesse *dançar*” ou ainda, “É preciso muito caos interior para parir uma estrela que dança”.

Gravidade, linhas, articulações, ossos, músculos, eixo, ginga, saltos, expansão, recolhimento – não se tratava mais de entender as leis da física, mas deixá-las percorrer o corpo. Queria engolir o mundo, toda a Natureza, e a raça humana. Gostava do silêncio da dança, da conversa pelo gesto, pelo movimento. Não gostava muito de falar. Voltei para São Paulo, tive mestres e mestras fabulosos. Guardo na cristaleira da memória a luz e o cheiro das escadas escuras que desaguavam em grandes salas de dança, com piano e batuques. Era o ano de 1982. Onde você estava em 1982? Apesar de eu estudar na rua Major Diogo, no Teatro de Dança (TBD), junto ao TBC, eu frequentava muito mais o Cine Bijou, na Praça Roosevelt, do que o teatro. Teatro era para os extrovertidos, que gostavam de falar. O teatro era barulhento, desorganizado... e eu era uma aluna disciplinada, sempre fui, ainda sou... Atravessava a cidade de aula em aula, e nesses percursos, via muita gente. Mas elas desapareciam depois dos primeiros acordes do piano. Até que um dia, assim, de supetão, toda essa gente que eu via no caminho, entre o centro da cidade e a rua Cubatão, deixou de desaparecer. Mas elas não encontravam lugar na sala de dança. Onde estavam as pessoas e suas tantas vidas? A dança me pare-

ceu burguesa demais, *physis* demais. Onde estavam os seres humanos? Fui encontrá-los no circo, na periferia da Grande São Paulo, mais precisamente no Circo Royal, a convite de uma trupe de jovens artistas e o desejo de encenar *A Rebelião do Objetos*, de Maiakóvski, com linguagem circense.

No Circo Royal encontrei no avesso da Arte: arte e sobrevivência, arte e pobreza, arte e risco, arte e relações familiares, arte numa periferia cinzenta, violenta, arte num espaço impossível. Mas os seres humanos estavam por lá. Meu professor de trapézio, o Treco, era também palhaço, malabarista, estivador, feirante, fazia pirofagia, lhe faltavam alguns dentes, torcia pro Santos, tinha uma cadernetinha onde escrevia todas as praças por onde o circo passava, tinha um colete bordado de lantejoulas herdado de outro artista e uma coleção de recortes de revistas, com artistas que ele gostava. Tinha os Beatles e Raul Seixas, Renata Sorrah e Simoni. Com ele aprendi no corpo uma espécie de *kairós*, esse tempo que é pura qualidade, no espaço do voo entre o trapézio, as mãos do portô e a banquilha. A lona abrigava um leão, uma chimpanzé que uma vez mordeu a minha mão²⁹⁹, uma trupe maravilhosa de vira-latas que jogavam futebol, algumas famílias que já foram do circo-teatro, outros artistas de outras famílias que faziam seus números e partiam para outro circo, o pessoal do telequete. Seres humanos, demasiadamente humanos. Era um lugar interessante. Lá, eu era *Miss Lola e seu Balé Aéreo*, na corda indiana. Fiz entradas cômicas, cuspiu fogo e me sentia bem. Meu primeiro DRT foi como acróbata...

A lona azul e amarela, com suas estrelas bordadas na cúpula, seus habitantes tão diferentes de mim, a iti-

nerância por tantos cantos da cidade que nem imaginava que existia, tudo isso me questionava o tempo todo sobre o que afinal era arte, o que afinal era um artista? Era um lugar maravilhoso. Um lugar ao qual sou imensamente grata pelo invisível e vital aprendizado pelo avesso. Porque foi exatamente ali que eu entendi que arte e vida são uma coisa só. *Tenda-Tela*, era o nome do grupo, dirigido por Mario Bolognesi e Sérgio Magalhães, do qual fiz parte nesta louca e apaixonada aventura, no raio dos anos 1980, de um teatro de grupo disposto a arriscar novas linguagens de cena e modos coletivos de criação. Nosso sonho era um circo todo branco abrigando a peça de Maiakóvski, entre coros e acrobacias. Aí se plantou a semente de um teatro físico, musical, épico, popular, que fosse uma festa de teatralidade capaz de orquestrar revolução e beleza. Foi minha primeira “escola de teatro”; Mario e Sérgio, junto com Zé Wilson, o dono do circo, e Treco, meus primeiros mestres. O grupo tinha sua sede na casa onde parte do grupo morava, na praça Benedito Calixto. Fui absorvendo influências: me inspirava o Lira Paulistana e pirei com Clara Crocodilo. Nessa época, não havia editais, o grupo era grande, o circo não era um lugar fácil. *A Rebelião do Objetos* foi ficando distante. Acabei me machucando feio, fiquei fora de combate, me apaixonei pelo músico da peça e me casei no picadeiro, numa cerimônia-espetáculo com o pessoal da trupe. Porque precisamos entrar no picadeiro apesar de - .

Era preciso pôr ordem no caos da experiência, na intensidade da experiência. Meu coração era um caleidoscópio de desejos no qual giravam aulas de dança, trapézios, corais e fogo, Clara Crocodilo e Maiakóvski:

²⁹⁹. Foi uma dentada e tanto... mas considerei uma bênção e vi selado nesse gesto meu compromisso futuro com outro conto de Kafka, *Comunicado a uma Academia*, que eu encenaria de 1999 até 2016, com o nome de *Primus*. *Primus* foi um presente dessa mordida. *Primus* me formou como diretora e, também, induziu-me à criação da Boa Companhia.

“Então, de todo amor não terminado seremos pagos em inumeráveis noites de estrelas... Ressuscita-me! Quero viver até o fim o que me cabe”³⁰⁰. A minha mania de aluna disciplinada achou que estudar teatro na universidade seria uma boa possibilidade para conjugar essa multiplicidade de experiências em uma única arena. O teatro me parecia uma arena ideal para conhecer o ser humano em sua *physis*, em seu estar *corpo no mundo*, em relações com outros seres humanos, conhecer e experimentar o ser humano em sua multidimensão antropológica-biológica-psicológica e social.

Fiz um ano de Artes Cênicas na ECA, mas, apesar de ter sempre vivido em São Paulo, e adorar saltar do trampolim mais alto da piscina da USP, antes da aula do Janô (Antonio Januzelli), às 7 horas da manhã, e de ter colegas de classe adoráveis como o Vanderlei Bernardino, a Lucia Romano, o Antônio Araújo, a Cibele Forjaz, eu queria um lugar *menor*. A Unicamp acabara de abrir sua primeira turma de teatro e também do curso de dança. Folheando uma revista na biblioteca, encontrei uma fotografia de Pina Bausch, em *Café Muller*. Fiquei hipnotizada por aquela imagem. Era teatro e era dança. Mas, acima de tudo, era estranho, tinha poesia, parecia sonho. Fiquei enfeitiçada por aquela imagem. Então, achei que deveria ir para a Unicamp, e fui.

A aula inaugural foi dada pela escritora Hilda Hilst (na época, artista residente no Instituto de Artes), numa inesquecível palestra sobre a relação entre arte e dor, sobre criação e dor. A vida dói. E essa dor – que é uma forma condensada de sentir – quando ganha forma, chamamos de *arte*. Acho essa a mais bela definição de arte: intensificação da vida. Hilda, que também era “irmã” de Kafka, vai permanecer comigo, junto

com meu amigo Nietzsche, que também sentia a vida como um projeto estético. Em *A Gaia Ciência*, ele diz que “Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos tal fenômeno”. Para ele, para mim e para Hilda, a arte afirma a vida em seu conjunto e a dinâmica entre Apolo e Dionísio imprime movimento, convoca o paradoxo. Dois princípios cuja relação dinamizadora desvia de qualquer estagnação. A tensão que sustenta Apolo e Dionísio como forças polares justifica a existência e a magnitude de ambos. Tal tensão, tal *sinergia* – no sentido de polaridade geradora – me ensinava que o teatro e a dança eram modos de materializar espíritos e desmaterializar corpos. O teatro, por meio de uma *forma em devir*, se metamorfoseando no tempo, nas formas em suspensão, lugar de alteridades que se materializam; a dança, o desfazer da forma, metamorfoseando o espaço, presenças que se desfazem no vento do movimento. Com essa alquimia entre fogo e ar, fui tecendo meu fazer, tramando fios, ductos, canais entre imaginação e matéria. Aprendi com Hilda que “[...] se a gente olha tudo de um jeito vagaroso, tudo é sagrado”, que tudo tem seu duplo imaterial, tudo tem a sua alma e, para mim, a cena é o lugar desse trânsito, “entre o cá debaixo e o de cima”.

A gente vê tanta coisa, lê tanta coisa, vive tanta coisa. Cabe tanta coisa numa pessoa. Procuo alguma síntese no avesso desse bordado, para ver os pontos, entender os caminhos. No avesso encontro uma frase, que aprendi com o Marcio Aurelio, frase que me guia: “[...] o máximo de objetividade retórica, para se alcançar o máximo da subjetividade poética!”. Suas aulas e

300. *Poema Amor*, de Maiakóvski, meu primeiro texto decorado...

suas encenações foram e são ainda meu combustível secreto. Se meus pensamentos se tornam chagas no meu cérebro e “meu cérebro é uma cicatriz”, sua direção de *Hamletmachine*, com Marilena Ansaldi, orquestra a minha dor numa sinfonia de gestos e palavras; se fico desanimada, lembro de sua *Opera Joyce* e o delicioso *sim* de Molly Bloom,

[...] e então eu pedi a ele com meus olhos para pedir de novo *sim* e então ele me pediu quereria eu *sim* dizer *sim* minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços em torno dele *sim* eu puxei ele para baixo para mim para ele poder sentir meus peitos todos os perfumes *sim* o coração dele batia como louco *sim* eu disse *sim* eu quero *sims*.

Os *Produtos Notáveis* foram os primeiros companheiros de criação. Começamos com Qorpo Santo, ainda estudantes, e terminamos *O Convidado*, criado especialmente, no *site* muito *specific* da Casa Modernista de Warchavchisk, na Vila Clementino, em São Paulo. Saudade dos Notáveis³⁰¹ – porque parceria artística é raro e muito bom quando acontece. Mas a vida é assim também, puro fluxo. E efemeridade. Ela precisa do *sim*, da fragilidade, simplicidade e risco dessa afirmação: *sim*, com Nietzsche e com Molly Bloom ou com Clarice, pois “[...] tudo no mundo começou com um *sim*. Uma molécula disse *sim* a outra molécula e nasceu a vida”, ou simplesmente, praticando esse *sim* na improvisação, nas criações compartilhadas, experimentando ideias improváveis de direção, misturando Brecht e

Noel Rosa, Kafka e Manu Chao. Misturei Shakespeare e Ray Conniff em minha primeira direção³⁰², com alunos do curso de Artes Cênicas da Unicamp, onde passo a dar aulas depois da graduação, em 1992. Foi uma visão: vi Otelo sufocando Desdêmona ao som da versão mais cafona possível de *Love is a Many Splendored Thing*. Depois imaginei Iago cantando para Otelo *Nervos de Aço*, de Lupicínio Rodrigues, enquanto Desdêmona cruzava o palco, chorando, muito lenta, como uma gueixa, com sua frágil nudez coberta por um pesado casaco de general. Dessa experiência maluca, nasceria a Boa Companhia, companhia que dirigi por 25 anos.

Hilda Hilst me invadiu novamente na minha segunda direção, *A Obscena Sra. D*. Li o conto numa viagem noturna de ônibus, entre Belo Horizonte e Campinas. Ainda na poltrona 13, com o livrinho no colo, rascunhei a adaptação. Tive a honra de poder visitar Hilda várias vezes na Casa do Sol e me contagiar com sua “[...] aura de fêmea crepuscular, muito desordenada”. Havia no texto uma frase que dizia, “[...] a vida Hille, foi como se eu tocasse sozinho um único instrumento. Mas a orquestra toda, onde está?”. Em algum outro trecho ela citava Mussorgsky, como uma pista. Entendi a dor dessas palavras escutando uma passagem de *Quadros de uma Exposição*. Quadros que inspiram música, que inspiram palavras... Impressionante a *objetividade retórica* e seu efeito estremecedor na *subjetividade poética*... A mágica da forma, capaz de falar além dela, através dela. Para minha mais completa felicidade, Hilda adorou. Disse que era uma obra-prima. Pronto. Fiquei para sempre radiante. Esse foi meu maior elogio.

301. Mônica Sucupira (hoje Cia. da Hebe), Whashington Gonçalves, Petrônio Gontijo e eu.

302. Depois de me formar em bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp, passei a dar aulas de dança no curso de teatro. Essa primeira direção foi resultado de uma disciplina extracurricular, sobre criação de personagem a partir de qualidades de movimento.

Sem alarde, sem jornais, mas me senti profundamente realizada. Depois dessa, eu já poderia ir para Havana...

No ano seguinte, para *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, improvisei numa sala de aula, a casa “só de salas e nenhum quarto” das rodriguanas D. Flávia, Carmelita e Maura. O corredor ficava forrado de botinas; dentro da sala, uma janela embaçada deixava entrever imagens do lado de fora que jogavam com o “dentro”, espalhando a ficção para fora do espaço da cena. Numa outra vez, trouxe um cavalo de verdade que passeava pelos corredores em o *Sonho* de Strindberg, ao som dos Beatles cantando *Lucy in the Sky with Diamonds*. E assim fui aprendendo, sempre nos espaços *menores*, pelo lado B, sem pretensões a não ser dar corpo, vida, ritmo às dores, inquietações, desejos de beleza. E vazar a cena para fora do espaço. Libertar a ficção.

A turma de 1992, a minha primeira turma de alunos, se formou em 1995 com uma montagem de João das Neves de *Primeiras Histórias*, de Guimarães Rosa. A peça, com mais de quatro horas de duração, acontecia em diferentes espaços de uma antiga fazenda. Cada conto era uma experiência de beleza, de susto, de transporte para um outro universo. Fiz a preparação corporal e pude estar perto do João, aprender com ele. No teatro a gente aprende muito vendo as pessoas. O pessoal queria mais. E eu também. Nessa busca, seguimos aprendendo com parceiros e parceiras, arriscando as coisas mais inusitadas, pelas bordas, pelo improvável, pelo avesso. Prestei minha homenagem ao circo, com a trilogia *CIRCO K*, em parceria com o Matula Teatro, num projeto que começou em 2007 e viajou até 2013, em muitas configurações. Me sinto “em casa” com Kafka e o circo. Não sei dizer por quê. Nunca conseguimos definir que tipo de teatro fazíamos. Apenas fazíamos e deixávamos que a “fazeção” nos ensinasse a que veio... O que a peça pedisse, a gente ia atrás. Mas o que tínhamos como ponto de entrada, era sempre o corpo e a

música; a palavra e as imagens. O teatro vinha depois. Um teatro pelo avesso, como o sonho-pesadelo trabalhar, criarem. Mas o João tinha uma coisa invisível, dessas misteriosas do silêncio. Ele segue sendo meu guia amoroso e desafiador, meu conselheiro imaginário, habitando outros planos.

A Boa Companhia já estava “formada”, mas o de Kafka, os delírios de Qorpo Santo, as rubricas de Nelson Rodrigues. Nem sei se era teatro. Mesmo nas coisas que dirigi fora da Boa Companhia. Faço assim: corpo e ritmos, imagens e palavras.

Estilos de atuação diversos, exigências diversas. Cada poética pedindo novos dispositivos de acionar o corpo, novas formas de composições, de arranjos, mas sempre com um recorte experimental e altamente físico. Como atriz, acho fascinante como cada tema, cada texto, cada linguagem, estilo, diretor, abre possibilidades de reconfigurar o que já se “achava sabido”. Abre-se um “novo órgão da percepção”. Atuar é a contraparte da direção. Estar dentro e fora. Talvez porque eu tenha de sentir na carne, ver “de dentro”. Maravilhoso que o trabalho de atriz sempre me faz recomençar, rever, inventar novas possibilidades, tão diversas quanto a multiplicidade de alteridades às quais ofereço o serviço do meu corpo e alma. Penso como Michael Chekhov, que a imaginação preexiste, está na cúpula do céu, de forma arquetípica; este *outro mundo* (que alguns chamam ficção) nos acessa o tanto quanto nós a acessamos. Como afirma Artaud, “A arte não é uma imitação da vida, mas a vida é uma imitação de um princípio transcendente com o qual a arte pode nos colocar de novo em comunicação”.

O avesso tem parentesco com o passado, com as trilhas da vida. Lendo as linhas arrematadas desse bordado, vejo que sempre esteve comigo o amor-fascínio pelos bichos, pela natureza, uma boa desconfiança da humanidade e a vertigem trágica das galáxias. O teatro tece a trama entre eles, criando pequenos condensados

de vida, de intensidades, os tais *perceptos* e *afectos*, núcleos geradores de sensações que fazem a acupuntura da psicosfera, equilibrando forças invisíveis. Para onde o arrebatamento estético nos transporta? Não sabemos, mas sabemos que ele nos transporta, nos leva para além daquela presença que nos arrebatou. Transportar e ser transportada... *Eppur si muove*. Ainda que no silêncio desses dias, enquanto o teatro sonha, me venha a vertigem do abismo. Mas venho aprendendo com os saberes indígenas a respeitar o silêncio, o escuro... e a aprender com o sonho.

Um abraço afetuoso,
Veronica.

YARA DE NOVAES

Na medida em que especificamente com relação às narrativas de diretoras e diretores a proposta foi bastante aberta, Yara de Novaes, ao apropriar-se de certos acalantos desenvolvidos desde a mais tenra infância (o pai, segundo a artista em evidência era quase uma Sherazade e, sobretudo às noites, contava-lhe histórias de autores clássicos, ressignificadas, reestruturadas), enveredou-se pelos caminhos sonoros e apresenta-nos uma narrativa falada. A voz da diretora/encenadora é bela e canora; ela sabe criar climas e pontuar, de modo emocionado, aspectos de sua própria história; consegue fazer pausas rápidas e suspensões nos momentos mais apropriados... De certo modo, Yara dirigiu sua própria narrativa, coligindo vida pessoal à artística, ao som de uma trilha sonora impecável, cuja criação é do artista, conhecido como Barulhista.

Yara Novaes, artista e aprendiz consciente de que a imaginação poderia ajudar (e o faz, categoricamente) na criação de um mundo melhor, “batizou” sua narrativa de *Yara – a arte é um escape*. Em suas apreensões e defesas da essencialidade da arte, a artista defende sua necessidade intrínseca ao viver... Garanto, vale a pena ouvi-la!!

Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1S27aTTp815LyFbGg6GGuS_wSXGCVHMTx/view?usp=sharing. Acesso em: 7 fev. 2024.

3.3. Autoras e autores (dramaturgas e dramaturgos)

Em razão de, na atualidade, número bastante considerável de autoras e autores se inserir em coletivos teatrais, boa parte das criações dramaturgicas é fruto de processos desenvolvidos em perspectiva praxica (metodologia que traz os conhecimentos sistematizados para ajudar na prática), enfatizando, na maior parte dos casos, os lugares de fala, lugares de escuta, lugares de gênero, lugares de ancestralidades, considerações da comunidade na qual o coletivo esteja inserido... De modo inequívoco, e seguramente sem caminho de volta, a dramaturgia brasileira tem levantado todos os tapetes da história e deles tem retirado temas absolutamente essenciais (e quase sempre escondidos pelos mais distintos procedimentos de desconsideração, tendo como base a supremacia de classe) de um país miscigenado, plural e premido por todos os tipos de coerções e preconceitos estruturais³⁰³.

Diferentemente das formas mais tradicionais de escrita, que pressupunha (e continua a fazê-lo), do

303. Este texto e o conjunto de apreensões e manifestações que dele faz parte tem sido/ se caracterizado em uma revisitação de tantas e antigas certezas, que, de um modo ou outro, “tranquilizavam” nossas necessidades de organizar o que havia e vinha sendo produzido, em todas as áreas do conhecimento humano. Como o ser humano teve de se reinventar, no concernente às suas

ponto de vista hegemônico, a construção do texto sendo talhado/esgrimido/tecido em um espaço definido (e normalmente isolado) pelo autor/autora da obra, a partir de determinado momento histórico, e bastante “colado” às práticas, inclusive populares, a criação dramaturgica ganhou um procedimento colaborativo. Alguns dos autores e autoras aqui inseridos formaram-se nesse procedimento, digamos, mais contemporâneo, entretanto, e também por processo de representação que levou em conta a questão urgente de outras representatividades (que passaram a ser consideradas e buscadas), a seleção aqui apresentada, como todo o material, corresponde a um grupo que tenderá a deflagar diversos outros nomes.

Na perspectiva hegemônica e até determinado momento, o texto dramaturgico se caracterizava em ponto de partida e de chegada para a criação do espetáculo. Texto tomado como algo sagrado a ser respeitado de modo incondicional; forte e significativa tendência de produção mais colaborativa, mesmo com relação aos textos clássicos, tomam a literatura escrita como ponto de partida. Nessa perspectiva, o trabalho criativo, em perspectiva colaborativa, pensa o texto como uma estrutura que precisa ganhar novos contornos e acréscimos, em processo, decorrente das práticas e necessidades sociais de contexto em que nascem/me-

dram as obras. Esse movimento, apesar de muita gente considerá-lo decadente, no que concerne à criação de textos dramaturgicos ou mesmo procedimento de criação, caracteriza-se em índice ou momento de renascimento de uma nova e inovadora dramaturgia. De outro modo, a velha e a nova forma podem coexistir e, como tem ocorrido com o coletivo (teatro de grupo), serem ressignificadas (ou “ganhar”) mutuamente.

Entretanto, e independentemente da “qualidade ou não” de uma obra (que se caracteriza em apreciação abstrata, mas que também pode continuar certa tradição e tendência estética e “acintosaescondidamente” classista), a partir do final do século XX movimentos, ditos, sobretudo, identitários começam a surgir e a formar muita gente. Desses movimentos de expressão e luta, coligidos aos expedientes da teatralidade contemporânea, surgem muitos autores e autoras novas, aliás como nunca havia acontecido antes. Como exposto ao longo deste texto, estamos a viver um novo tempo. Impossível vaticinar quanto ao que virá (e não apenas) do ponto de vista de dramaturgia de texto.

Insistindo, portanto, no já apresentado, a seleção de nomes mescla talentos, representatividade dramaturgica e conhecimento das obras dos autores e autoras. Insistindo, e se sonhar for possível, trata-se do primeiro tomo de uma série que se pretende ampla,

formas relacionais, de se revisitar, ressignificar... evidentemente, muitas certezas (boa parte delas naturalizada) tiveram de ser repensadas. A criação de textos dramaturgicos passou por esta determinação, também. Como as presenças ficaram interditas, impossibilitadas de ocupar presencialmente os mesmos lugares, parte das criações dramaturgicas sobretudo do sujeito histórico teatro de grupo, que ocorriam por meio das práticas improvisacionais coletivas e presenciais, de vários modos, remergulharam autoras e autores ao trabalho de criação de texto pelo exercício e trabalho das potências imaginativas. Acompanhando algumas ações de leitura de textos teatrais, de discussão sobre dramaturgia, de festivais e mostras virtuais... é assustador (e no melhor dos sentidos) as obras decorrentes do momento pandêmico, muitas delas têm uma abissalidade assustadora, um entrecruzamento de inquietude ancestral... De outro modo, quanto mais profundo é o mergulho para dentro de si, maior e mais contundente são os “genótipos primais” localizados em cada sujeito. Não tenho certeza, mas sinto que algumas novas marcas sinalizantes de outras possibilidades avizinham-se com relação à linguagem representacional e também no que concerne à dramaturgia de texto.

sobretudo pelo fato de a produção teatral ser inquestionavelmente significativa.

A DRAMATURGIA URDIDA COM ESMERO DE ALESSANDRO TOLLER, por Marcio Aquiles

Alessandro Toller é um dos dramaturgos brasileiros mais inventivos deste primeiro um quinto de século XXI. Nascido em São Bernardo do Campo, com formação acadêmica em comunicação social (habilitação em rádio/TV), esteve de 2000 a 2004 na Escola Livre de Teatro de Santo André, no Núcleo de Dramaturgia coordenado por Luís Alberto de Abreu. Quem conhece alguns trabalhos do dramaturgo ou de seu mestre pode afirmar com convicção que sua passagem por esse grupo de excelência foi decisiva para sua trajetória como autor teatral.

Dono de uma escrita precisa, dinâmica, com personagens fortes – frequentemente postos em situações limites – e bem desenhados, Toller impõe-se cada vez mais como um dramaturgo altamente criativo e versátil. Já escreveu musical a quatro mãos (*O Grande Circo Místico*, em parceria com Newton Moreno, contemplado com o Prêmio APCA de melhor dramaturgia em 2015), peça infantil (*Vida de Cão – Coração de Herói!* [2019], contemplada com Prêmio 5º FestKaos 2020 nas categorias Melhor Texto e Melhor Espetáculo) e dramaturgias com enorme sofisticação literária e teatral.

Em certo sentido, encaixa-se em determinado eixo de produção que não foi avassalado pelo fluxo incontornável das pautas mais características da pós-modernidade, como a fragmentação do sujeito, a pulverização dos enredos e a polissemia metaficcional, sendo um autor quase tradicional, não porque preso

ao cânone, mas por nunca deixar ponto sem nó, pelo cuidado absoluto com cada ação ou fala de suas personagens e pela fidedignidade na descrição do ambiente e seus contextos. Cada informação tem sua finalidade, nada é fortuito. Independentemente de o texto ter um viés mais dramático, épico ou performativo, existe uma assinatura comum em suas peças, uma singularidade bastante expressiva que destaca a significativa produção desse autor contemporâneo.

Tauromaquia (2004), por exemplo, parecer sugerir, em seu prólogo, um viés mitológico, com matizes de ponderações metafísicas, porém a partir da próxima cena as cores pesadas do sertão brasileiro habitado por vaqueiros e jagunços transbordam a dramaturgia com crítica social, daquela que não julga, mas joga na cara do leitor/espectador a violência fenotipicamente adquirida pelo homem³⁰⁴. São vivências permeadas pela dureza do trabalho diário, das tradições dogmáticas a serem seguidas sem questionamento, do sangue humano e animal correndo pelo solo indiferente do mundo natural regido unicamente pela entropia.

Em *De Neve e Neblina* (2007), primeira parte do projeto Západ – A Tragédia do Poder, temos Ivan, jovem czar da Rússia, Elizabeth, princesa da Inglaterra, um anjo e um bufão lascivo-escatológico que vai educá-los com o que tem de melhor, sua crueldade. A dramaturgia combina história e alegoria, realidade e ficção, transformando as vontades individuais de agentes de poder em metáforas para o destino coletivo de seus subordinados. A peça vibra entre as linguagens chula e erudita, em um registro que lhe confere bastante potência narrativa.

A breve *Transcuba* (2016) coloca em movimento marítimo a correspondência entre dois amantes que

304. Aqui, em sua definição precisa, indivíduo do sexo masculino, e não como sinônimo anacrônico para ser humano.

nunca se encontraram a não ser pela caligrafia. Ela é cubana, ele brasileiro, ao menos é o que nos indicam as primeiras informações. Cada um ilhado em seu corpo dissidente, insatisfeito, tentando se encontrar. Pode-se dizer que é uma peça trágica – no sentido aristotélico mais exato, haja vista que há coincidência dos momentos de reconhecimento (*anagnorisis*) e reviravolta (*peripeteia*) – de rara beleza, em que o autor controla com maestria as mudanças dessa maré dramática e senoidal de vários vaivéns.

Os Santos Dias de Capão – uma Peça de Aprendizagem (2018), parte do Projeto Espetáculo da Fábrica de Cultura Capão Redondo, retrata o cotidiano do distrito que nos anos 1990 era conhecido como um dos vértices do chamado “triângulo da morte”, por conta dos altos índices de violência. A primeira cena já escancara esse estigma, em que um coro de funcionários de recursos humanos entrevista uma candidata que se esquia ao ser questionada sobre onde mora: “Ali depois da marginal, passando um pouco mais além, pelo Campo Limpo... Quase lá em Itapeperica, né, mas nem tanto ainda...”. Problemas nacionais crônicos, como a falta de moradia, a violência urbana, o machismo, a homofobia e a devoção absoluta a crenças religiosas restritivas (e, muitas vezes, oportunistas e vigaristas), são amplificados nesse microcosmo da nação por meio de dispositivos de metateatralidade épica, em que os aprendizes participantes contam suas histórias e revelam, ao mesmo tempo, os bastidores de suas vidas e da própria encenação.

Outros trabalhos que se destacam são: *Reflexo Guimarães* e *O Auto da Querela* (2019); *Capão Palace*

(2017); *A Cidade e as Mulheres* (2016); *Bando Jaçanã* (2015); *Gotas ao Dia* (2009); *Fronteiras, Labirinto d’Água* e *A Paixão do Circo* (2007). Alessandro Toller produz uma dramaturgia viva, crítica e ciente de seu tempo histórico.

ALEXANDRE DAL FARRA E A PRAGMÁTICA DA PERVERSIDADE, por Amilton de Azevedo³⁰⁵.

Não tem mais isso de ‘vou pensar’. É falar e fazer.

Alexandre Dal Farra (trecho de *Pornoteobrasil*).

No epílogo de *Abnegação II: o Começo do Fim*, a personagem que representa o cabeça de um partido de esquerda que vê, na prática, o conflito de seus sonhos com a realidade defende a necessidade de uma nova utopia “[...] que nascerá do contato com a finitude, com o erro, com o que existe de ruim: com os fatos concretos. E os fatos concretos quase sempre carregam um pouco de dor”.

A dramaturgia do paulistano Alexandre Dal Farra, nascido em 1981, parece carregar como traço determinante a dor que há nos fatos. Em seus textos verifica-se a presença constante de uma violência que não teme em se apresentar. Na produção do autor, temas caros e candentes são abordados em obras que, mesmo diversas, possuem uma nítida assinatura no que diz respeito à formalização e estruturação de tais discursos.

Formado em Composição Erudita pela Faculdade Santa Marcelina (2009), Dal Farra também trabalhou

³⁰⁵. Amilton de Azevedo é artista-pesquisador, crítico e professor. Mestre em Artes da Cena pelo Célia Helena Centro de Artes e Educação, onde lecionou. Em 2017, criou a plataforma Ruína Acesa, onde publica críticas sobre espetáculos teatrais, com foco na cena independente e no teatro de grupo. Como crítico teatral, colaborou com a *Ilustrada*, da *Folha de S.Paulo*, além de escrever para festivais como o Mirada e a MITSP.

como diretor musical em diversos grupos de teatro de São Paulo. Em 2014, concluiu seu mestrado no departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) na área de Língua e Literatura Alemã. Atualmente, é doutorando do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP)³⁰⁶.

É professor de dramaturgia, tendo ministrado oficinas por todo o país, além de ter lecionado em instituições como a Escola Livre de Teatro de Santo André, SP Escola de Teatro e a Faculdade de Artes do Corpo da PUC-SP. Foi também Artista Orientador do Programa Vocacional da prefeitura de São Paulo.

Desde 2005 é o dramaturgo do Grupo Tablado de Arruar, integrante da Cooperativa Paulista de Teatro, no qual também dirige seus textos mais recentes (ao lado de Clayton Mariano). Com o grupo, escreveu *A Rua É um Rio* (2006); *Quem Vem Lá* (2009); *Pele de Ouro - Novos Argonautas* (2009, em colaboração com a alemã Tine Völcker); *Helena Pede Perdão e É Esbofeteadada* (2010); *Mateus, 10* (2012, Prêmio Shell de Melhor Autor); *Trilogia Abnegação* (*Abnegação I*, 2014, indicado ao prêmio APCA; *Abnegação II – O começo do fim*, 2015, e *Abnegação III – Restos*, 2016, ambos indicados ao prêmio Aplauso Brasil) e *Porno-teobrasil* (2019).

De forma independente, mas contando com a colaboração de artistas do Tablado de Arruar, Dal Farra escreve e dirige *Petróleo* (2011, codireção de Clayton Mariano), *Branco: o Cheiro do Lírio e do Formol* (2017, codireção de Janaína Leite), *Refúgio* (2018, indicado ao Prêmio Shell) e *Floresta* (2020). Também divide a direção com Janaína Leite e assina a dramaturgia de *Con-*

versas com Meu Pai (2014), solo da artista que parte de material autobiográfico.

Além disso, o autor colaborou com vários grupos da cena teatral paulistana: para o Grupo XIX de Teatro, escreve *Nada Aconteceu, Tudo Acontece, Tudo Está Acontecendo* (2013, livre adaptação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues) e *Teorema 21* (2016, a partir de *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini). Para o Teatro da Vertigem, assina *O Filho* (2015, inspirado em *Carta ao Pai*, de Franz Kafka). Ao lado de Maria Tendlau e Paulo Barcellos, realiza a dramaturgia do espetáculo *O que Está aqui É o que Sobrou* (2012), do Coletivo Bruto. Curiosamente, três anos depois, escreve o espetáculo *Bruto* (2015), para ser encenado por uma turma do Núcleo Experimental do Sesi. Para o Projeto Conexões de Teatro Jovem, assina *Ele Escreveu um Texto sobre Jovens* (2016).

Talvez o grande tema da obra de Dal Farra seja a violência. De algum modo, seus espetáculos lançam luz sem pudores aos horrores diversos de nossa sociedade. Marcadamente quando o dramaturgo é também diretor, estabelece-se um alinhamento entre estrutura e conteúdo. É uma escolha por formalizar a violência de forma violenta, crua apenas na aparência.

Os recortes variam, sendo perceptível uma ligação dos trabalhos com o Tablado de Arruar com questões e acontecimentos latentes da política brasileira contemporânea e, em suas obras fora do grupo, vetores que apontam para a construção de diversas situações em que, subterrânea e explicitamente, correm as perversidades por “trás das relações humanas”.

Em sua produção da última década – talvez tendo em *Mateus, 10* seu marco inicial – Dal Farra lança mão de procedimentos e dispositivos dramáticos que

306. Alexandre Dal Farra defendeu seu doutorado em 2022.

fazem com que o público fique entre riso, constrangimento, perplexidade e mal-estar. Suas personagens, como aponta a epígrafe deste texto, não pensam: elas fazem e falam. Há nelas uma esquizofrênica integridade; uma repugnante transparência, onde desejos cruéis se expressam com pouca ou nenhuma apreensão do outro. Nos trabalhos mais recentes – como *Refúgio*, *Pornoteobrasil* e *Floresta* – a incomunicabilidade ganha caráter central nas tramas.

Nelas evidencia-se um atributo que já se fazia presente nas obras anteriores: ainda que haja uma aparente interação entre as personagens, são muitos os momentos em que não existe diálogo. Há um encadeamento de solilóquios onde ninguém de fato se escuta. As personagens constantemente narram a si próprias no tempo presente, como se para dar conta de suas terríveis complexidades. Tal fluxo traz à tona um contraditório de facetas brutais que, com uma lógica própria muito bem estruturada, sustenta uma atmosfera que tangencia o absurdo com os dois pés fincados no real. O desconcerto diante dos trabalhos de Dal Farra é uma constante, precisamente por se ver em cena algo que insiste em perambular pelas sombras da realidade.

Trata-se de uma dramaturgia que transita entre formalizar e deformar o que há de perverso em nossa sociedade. Não por acaso, a recepção é muitas vezes polêmica e radicalmente dividida. Seria inevitável não o ser, visto que o caráter eminentemente político de seu trabalho está no entranhamento de questões como misoginia, racismo e de classe na estrutura das obras. Mais do que temas, são a própria substância.

A visceralidade dos textos – e encenações – de Dal Farra repousa exatamente neste olhar pragmático

sobre a brutalidade das relações contemporâneas. Um olhar que, atento às estruturas de poder que se manifestam e se escondem, permite que o terrível se revele em intenção e ação, ainda que não esteja muito claro o que fazer com ele.

CONSUELO DE CASTRO, PARA QUEM A VIDA É DIA ÚTIL, por Oswaldo Mendes³⁰⁷.

“Não direi ai, de mim!” Definir assim o mito de Medeia em uma única frase, tão forte quanto poética, diz bem quem é Consuelo de Castro (1946-2016) como autora de teatro. Certeira, observadora aguda e um domínio raro da palavra. Verdade que, em seguida, atormentada pela ideia repulsiva de matar os próprios filhos, ela atribui o infanticídio a um “erro de mira” da personagem, o que desfaz o mito e reduz a tragédia a um drama – e Consuelo sabia como ninguém, estudiosa que era, a diferença entre uma e outro. Mas não mudou seu ponto de vista. Com isso, o diretor Jorge Takla, que lhe encomendou o desafio de reler o mito de Medeia, desistiu de encenar o texto que só iria ao palco seis anos depois, em 2004, com o título *Memórias do Mar Aberto – Medeia Conta a Sua História*. Esse episódio, que acompanhei de perto em 1997, define o talento e a personalidade da dramaturga mais visceral, porque intensa, da geração surgida no final dos anos 1960.

A mineira de Araguari se formou na militância política e teatral a partir do epicentro da Rua Maria Antônia, sede da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e ponto de encontro e de referência no enfrentamento à ditadura militar imposta ao país em 1964. Na órbita do teatro, enquanto cursava Ciên-

³⁰⁷ Oswaldo Mendes, ator formado pela EAD/USP, autor de teatro e jornalista, cofundador da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; autor de *Ademar Guerra, o Teatro de um Homem Só* (1997) e *Bendito Maldito, uma Biografia de Plínio Marcos* (1969).

cias Sociais, foi contrarregra na temporada carioca de *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos, dividindo camarim e morada com Miriam Mehler e Luís Gustavo, em 1967. No ano seguinte surpreendeu os amigos com um texto contundente, logo proibido pela censura, *Prova de Fogo*³⁰⁸. Tanto que, em seguida, quando pensaram no espetáculo de inauguração do Teatro Paíol, Miriam Mehler e Perry Sales queriam um texto nacional e ela imediatamente se lembrou da sua contrarregra. Consuelo estava terminando de escrever a segunda peça, *À Flor da Pele*, e foi sua estreia como autora de teatro (1969), sob a cuidadosa direção de Flávio Rangel, que com ela acertou ajustes no texto. Já então ela não tinha freios, mergulhava fundo nas palavras que esgrimia com fúria e poesia. A poucos escolhidos, como os diretores Flávio Rangel, Antonio Abujamra e Ademar Guerra, ela dava ouvidos e submetia seus textos e aceitava palpites, poucos porém. Esse mundo a dois, de casais em crise, seria retomado em *Louco Circo do Desejo* (1985), dirigida por Wladimir Capella com Mayara Magri e Umberto Magnani; em *Aviso Prévio* (1987), com Nicette Bruno e Paulo Goulart, direção de Francisco Medeiros, e mais tarde em *Only You*, que ganharia duas encenações na sequência. A primeira em São Paulo (2001), direção de José Renato Pécora com Celso Frateschi; e a segunda em 2003, no Rio de Janeiro, dirigida por Bibi Ferreira com Adriana Esteves.

Se nas primeiras peças Consuelo reflete sobre o emaranhado da vida acadêmica e dos conflitos nas relações, em que amor e política desconhecem fronteiras, fugia entretanto de um teatro confessional, ao contrá-

rio da dramaturgia mais pessoal de outros autores da época. Isso está claro não só em *À Flor da Pele* e *Prova de Fogo*, mas também no seu primeiro sucesso de bilheteria, *Caminho de Volta* (1994), em que destrincha o meio publicitário, a partir de sua vivência de alguns anos na área. Essa peça lhe valeu todos os prêmios do ano: Molière, Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA e Governador do Estado.

A propósito de suas incursões pela publicidade, e até pela telenovela, é preciso reconhecer que Consuelo fez da escrita profissão. A palavra, munção da sua metralhadora giratória, experimentou todos os campos possíveis de combate. Nem tinha medo de riscos, como o de reescrever o musical *Hair* (1987), numa discutível montagem dirigida por Antonio Abujamra. Sua obra mais pessoal, em que expunha ideias e visões do mundo absolutamente próprias, estava no teatro e, quando possível, em roteiros para a televisão e para a dança: *Uma Caixa de Outras Coisas* (1987), a pedido da atriz e bailarina Clarisse Abujamra. Para o teleteatro da TV Cultura escreveu *A Implosão* (1976), dirigido por Antunes Filho, em que traça um paralelo entre a solidão dos casais e o desmoronar das relações; tais episódios então muito presentes no cotidiano de São Paulo, aproximam-se da implosão de prédios para a construção de novas linhas do Metrô.

Em todos os textos estava presente a militante, juntando-se a todas as vozes a gritar por justiça, tortura nunca mais, em defesa das causas do seu tempo e... da mulher. Portanto, é significativo que sua última peça seja um tributo a Maria da Penha, personagem

308. Originalmente a obra foi batizada como *A Invasão dos Bárbaros* e foi montada, comercialmente, pela primeira vez em 1993, com direção de Aimar Labaki. De um modo bastante explícito, a obra antecipou o confronto real entre os estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e os da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Ocorrido em 2 de outubro de 1968, o evento ficou conhecido como Batalha da Maria Antônia [nota do editor].

emblemática da luta contra o feminicídio, cuja história ela registrou em *Uma Lei Chamada Mulher*, que só viria a público em março de 2020, quatro anos após a sua morte, por câncer, em julho de 2016.

Para Consuelo, escrever era sua forma de se dizer presente. Afinal, ela dizia, “[...] a vida é trânsito, é dia útil, não estou aqui a passeio”.

DIONE CARLOS, UMA AUTORA QUE AFIRMA: “A DRAMATURGIA É O LUGAR ONDE MEU CORAÇÃO REPOUSA”³⁰⁹, por Galiana Brasil³¹⁰.

Dione Carlos nasceu no Rio de Janeiro. Mas o Rio é grande, largo, profundo, e faz muita diferença saber em qual espaço, em que recôndito, recôncavo ela cresceu. Foi na comunidade de Quintino, Zona Norte da cidade, distrito de Madureira. Busca marota no oráculo da internet e sabemos que o nome do bairro homenageia o republicano histórico Quintino Bocaiuva (1836-1912), cuja casa onde morou até a morte permanece de pé, tombada em âmbito municipal, apesar de estar “em precário estado de conservação”.

O que o oráculo da modernidade não nos diz passa pela construção das subjetividades, das veias e marcas que reverberam nas filhas e nos filhos que têm suas infâncias e juventudes nutridas em um sítio como Quintino. Estão lá as brincadeiras nas ruas – a pedagogia da rua – e a (oni)presença (espécie de imanência) das mulheres: avós, mães e tias convertidas em

vizinhas, guardiãs de todas as crianças e que estendem seus olhares, cuidados e castigos para além dos laços de sangue, visto que ali os erês são responsabilidade de todos os adultos, segundo uma ética própria, bastante comum nos subúrbios do Brasil.

Partiu daquele Rio de Janeiro no ano de 1997 para a cidade de São Paulo – não em busca do teatro “[...] não é possível sonhar com aquilo que você não conhece”, ela dirá³¹¹, mas, seguindo os desígnios do coração: casamento, primeiro filho: Dannilo, segunda barriga agraciada com ibeji³¹²: Dionne e Malcolm. Encontrou tempo para mergulhos profundos na literatura entre uma mamadeira e uma troca de fraldas. Muita leitura e alguma solidão diante de todo o preenchimento que o universo materno promove. Umas tantas inquietudes, decerto, e um curso de teatro no meio do caminho – a topada fatal. A volta ao teatro amador exercitado durante a juventude, ainda no Rio, move-a como numa espécie de realocação, para uma outra São Paulo assustadoramente convidativa.

Selecionada para compor o núcleo de atuação do Teatro Promíscuo, idealizado por Renato Borghi e Elcio Nogueira Seixas, Dione inicia sua jornada nas artes da cena como atriz. Porém, como ela costuma dizer, já era, ali, uma dramaturga que atuava. Chamava-lhe a atenção o texto e sua urdidura. Aquilo que professava em palavras, mas não só: tratava-se de compreender o que viera antes delas... O que era o texto antes de virar palavra? Evocando a escritora Conceição Evaristo, somente *escrevivendo* para saber.

309. Frase da Dione Carlos colhida da conversa/live “Autoria negra na literatura contemporânea”, disponível no canal YouTube do Sesc Pinheiros.

310. Gestora de Artes Cênicas na Fundação Itaú Cultural para Educação e Cultura (SP).

311. Trecho transcrito do livro *Maratona de Dramaturgia*. São Paulo: Editora Cobogó, 2019. p.117.

312. Divindade gêmea, na mitologia lorubá. Ibeji é uma junção dos termos *ibi*= nascimento e *eji*= dois.

A estreia como dramaturga aconteceu em 2010, com *Baguá*, levado ao palco sob direção da Antônia Mattos, que também assinou a direção de *Máttria*, no mesmo 2010. Na esteira, em 2011, *Sete*, que vai à cena com artistas em processo de formação com direção da atriz Juliana Galdino. Em 2013, *Oriki*, um texto que perscruta os fantasmas das personagens shakespearianas de *Hamlet*, a partir dos arquétipos dos Orixás, sob a direção de Dawton Abranches, da Cia. do Pássaro³¹³. Inaugura, nessa parceria, uma *performance* de escrita que vaza para a sala de ensaio, às vivências, em processo de contágio e retroalimentação.

Talvez ela ainda não soubesse, não fosse de caso pensado, mas essa escrita plasmada na ação de um coletivo – por encomenda ou não – passaria a ser exercício contínuo, sua *performance* mais cara: o envolvimento como condição poética, o risco compartilhado, renegando em absoluto qualquer resquício da tradição textocentrista do Teatro (aquele com tê maiúsculo) que forjou certo imaginário em torno da figura do autor (aqui propositadamente reinando no gênero masculino mesmo). Quis ela – filha de uma Ialodé³¹⁴ – honrar o legado de suas ancestrais, atuar como uma *griot* graduada na riqueza da cultura oral, da qual esteve desde menina cercada. Para onde, de certa forma, está sempre a retornar.

São quinze peças teatrais, um texto autobiográfico (*Titio*, 2015), participação em antologias³¹⁵ e revistas especializadas. A maioria das peças encarnadas por grupos de pesquisa e repertório como os já citados, além da Cia. do Mofo, Cia. Livre e o Coletivo Legítima Defesa³¹⁶. No pandêmico 2021, duas obras inéditas encontram-se em processo de montagem, *Maria d'Aparecida* – Ópera Negra, com direção de Luiz Fernando Marques, e *Matriarquia*, com direção de Cris Moura.

Trata-se de uma produção contínua, que desde ter rebentado do ventre brota em modo espiralar, porque diz dela e de muitas outras, e porque já se esperou tempo demais. Esse chamado à insurgência se instaura também no campo da formação. Entre 2018 e 2020 Dione orientou o núcleo de dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André, em que hoje atua como mestra na lida com aprendizes, conforme a nomenclatura praticada pela ELT. Em 2019 formatou, em parceria com o Instituto Itaú Cultural, o curso Dramaturgia Negra: A Palavra Viva, com ampla participação de jovens de todo o país, por conta do formato EAD, incentivando o mergulho na dramaturgia de autoria negra e orientando o exercício da escrita para que mais meninas, filhas dos Quintinos que habitam esse Brasil, possam ter muito mais escolhas e repertório de sonhos, em uma *máttria* liberta.

313. A mesma Companhia encena, em 2016, outro texto da Dione, o *Baquaqua*.

314. Insignia brasileira para o título yorubá *yàlodòdòde*, que celebra as mulheres que atuam em suas comunidades em postos de liderança, como nos conta Dione sobre o processo de criação de *Ialodês* (2018), encenado pela Capulanas Cia. de Arte Negra, com direção de Kléber Lourenço. Ver mais em *Negras Insurgências: Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas*. Capulanas Cia. de Arte Negra e Salloma Salomão Jovino da Silva. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

315. *Dramaturgias Negras*, Rio de Janeiro, Edições Funarte, 2019 e *Maratona de Dramaturgia*, São Paulo, Editora Cobogó, 2019.

316. *Black Brecht: e se Brecht Fosse Negro?* São Paulo: Glac Edições, 2020.

EMMANUEL NOGUEIRA RIBEIRO³¹⁷ – UM AUTOR QUE INCORPORA À SUA CRIAÇÃO OS PRINCÍPIOS DO SILÊNCIO, DO ESQUECIMENTO E DO FRACASSO PARA RENOVAR A LINGUAGEM TEATRAL, por Kil Abreu³¹⁸.

Emmanuel Nogueira é escritor nascido na Paraíba, mas enraizado desde bem criança no Ceará. Desenvolveu o gosto pelo exercício da escrita a partir do estudo e recriação de gêneros vindos da tradição teatral, como a tragédia, o drama e a comédia. Em todos os casos, com grande vocação para o trânsito destas arquiformas em direção à sociabilidade local, do Nordeste brasileiro, inspiração colada à sua história, como ele diz: “Cresci em pequenas cidades do interior do Ceará, onde o progresso chegava com passos senis, sem desarrumação, resistindo às mudanças com suas estradas carroçais, seus pistoleiros, padres bajuladores, prefeitos devassos, bichas enrustidas por pura questão de sobrevivência, bêbados às pencas, prostitutas maternas, homens honrados, agricultores famintos, sol de lascar o quengo, moças virgens até o último fio de cabelo, carolas pudicas até as seis da tarde”.

Entre suas peças montadas estão *A Comédia da Fome* (2015), *Padre Cícero, a História de um Santo do Povo* (2012), *Dentro da Noite Escura* (2010), *Patativa e Salomão* (2008), *O Último Dia de Glória* (2007), *De Braços Cruzados* (2007), *Esperando Comadre Daiana* (2005), *Como Vivem os Mágicos* (2004) e *A Serva* (2002).

Trata-se de uma dramaturgia em que tudo parece essencial a um contador que nos leva pelas mãos para

mostrar os seus lugares de interesse: aqueles em que habitam, inflamadas, as questões-limite da existência ou a observação crítica de comportamento. Em qualquer caso, não da existência em geral e sim em contextos sociais determinados. Da fantasia mítica a partir do tema bíblico (*O Evangelho dos Ladrões*), passando pelo popular e o estudo de personagens nas formas cômicas (*Esperando Comadre Daiana*), até o olhar sobre o solo sertanejo encharcado de sangue (*De Braços Cruzados, Dentro da Noite Escura*), é sempre a busca dos sentidos do existir e do conviver, arquitetada na ossatura firme que o palco pede, o que aponta os caminhos escolhidos por ele. São fábulas que criam pontes entre o mítico, os encontros imaginados e o factual e inventam o modo, as situações e, sobretudo, a linguagem que falam de perto a uma realidade particular, a nossa.

A capacidade de fazer o discurso ser totalmente assimilado à ação revela um dramaturgo com domínio sobre os seus meios. O sabor bem explorado da sintaxe sertaneja faz, às vezes, uso daquilo que os gregos chamavam “a lira” da fala trágica, que compensa em melodia a dureza dos fatos e dá verossimilhança a pensamentos que são éticos, não porque estão supostamente expressando a posição moralmente mais acertada, mas porque assumem a responsabilidade pela repercussão dos seus atos no mundo. Levar suas personagens a este estado, como pede a própria ideia de tragédia, talvez seja a maior qualidade do teatro de Emmanuel Nogueira. Indica um ponto de vista que não se ampara apenas no campo da estética. Em um país que se ergueu sob

317. Emmanuel Nogueira é jornalista, escritor e roteirista formado pelo Instituto Dragão do Mar. Especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem e Mestre em Artes, pela Universidade Federal do Ceará. Funcionário público federal, é coordenador de Comunicação Social da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab).

318. Kil Abreu é jornalista, crítico e curador de teatro. Pós-graduado em Artes na ECA-USP. Edita com Rodrigo Nascimento o site *Cena Aberta* – teatro, crítica e política das artes.

uma sociabilidade difusa e vacilante, em que a assunção da responsabilidade nunca foi o centro, trata-se de uma formidável experimentação também política – além do excelente rendimento artístico.

Entre 2017 e 2019, Emmanuel escreveu a dissertação de mestrado *Ensaio para Dias Felizes: (Re)criações Dramatúrgicas Beckettianas*, a partir dos princípios estéticos do esgotamento, do esquecimento e do silêncio, defendida junto ao Instituto de Cultura e Arte (ICA) da UFC. O trabalho investiga o esgotamento da linguagem como marca estética em Beckett, conforme propôs Gilles Deleuze. Além da tarefa acadêmica, trata-se de um estudo que segundo Emmanuel indica sua própria inquietação diante da escrita, “[...] a autoautópsia de todo o meu processo criativo até então”. E a prospecção de novos caminhos possíveis: “Partindo, portanto, da minha própria experiência como dramaturgo, atesto minha morte autoral, aponto as limitações do modelo da dramaturgia clássica e indico, como alternativa, que a escrita teatral incorpore princípios estéticos como o silêncio, o esquecimento e o fracasso, que foram cruciais para Beckett “esgotar” a linguagem. Na esteira desse processo criativo, emergem discussões sobre a morte do autor, o cansaço na sociedade do desempenho e a crise do drama, que constituem um pano de fundo para se pensar os rumos da dramaturgia contemporânea”.

EVILL REBOUÇAS: UMA CARNAÚBA NÃO FAZ VERÃO, por Roberta Ninin³¹⁹.

Ainda menino, de Jaguaruana – mistura de jaguar, o bicho, com Nossa Senhora de Santana, figura de devoção cristã advinda da colônia portuguesa – no Ceará, e a

duas horas e meia da capital, Fortaleza, Evill Rebouças ainda podia apreciar a água e os peixes do rio São Francisco. Água que ninguém mais bebe, contaminada desde o desmatamento de manguezais para a instalação de viveiros de camarão à falta de saneamento básico nos municípios que o acompanham. A continuidade da exploração da natureza – e humana –, desde a colonização, permaneceu.

E como uma oiticica, ou uma carnaúba, o menino crescia em um povoado semiárido, sem escola e sem luz, vendo o algodão desabrochar em flor, cultivado pelo seu pai, João. O mesmo que decidiu percorrer outros cultivos em região de chão fabril, concreto, nas metalúrgicas de São Bernardo do Campo, no estado de São Paulo. O menino – quando da altura de uma bicicleta Monark para adultos – também foi, junto a sua mãe e, após a migração do pai, para o sudeste tentar a vida. Para trás, deixaram uma casa de pau a pique, cujo esqueleto de madeira resistia às cheias do rio.

Guiado pela mãe, Maria Alvina, Evill buscou não manchar de água barrenta seus anseios também pelas letras. Sem diploma, mas alfabetizada por uma madrinha, a mãe percebeu a importância dos filhos irem à escola. Todos estudaram. E, instruídos pelo pai, Sônia, Silró, Guida, Beto e Chico cresceram nos galpões das indústrias automobilísticas de São Bernardo, onde puderam comprar um terreno e construir uma casa – dessa vez, de alvenaria – na cidade.

O menino Evill, então crescido, seguia os passos dos mais velhos da família em metalúrgicas, como *office-boy*; presenciando o cheiro, os estrondos de bombas de gás lacrimogênio e a truculência da polícia, disparadas em metalúrgicos que se manifestavam pelas ruas,

³¹⁹. Atriz e pesquisadora teatral, professora no curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes da Unespar, integrante da Cia. Arthúmus de Teatro.

pacificamente, por melhores condições de trabalho. E, com isso, aprendeu a se proteger por detrás das portas de aço de estabelecimentos comerciais; portas estas, talvez, fabricadas pelos próprios metalúrgicos, tanto quanto as bombas de metais.

Se, aos 10 anos, pelas tardes até à noite, trabalhava como empacotador e carregador de um supermercado e, pelas manhãs, frequentava a escola, não lhe sobrava tempo para assistir, na televisão, ao *Sítio do Pica-pau Amarelo* ou jogar bola com os amigos. No entanto, brincava de fazer teatro em trabalhos escolares – especialmente, aos 14 anos – incentivado por uma professora, bem como assistia aos colegas apresentarem-se. E, como não deixava de trabalhar nas metalúrgicas, aos 16 anos, em 1983, sustentou um sonho: fazer um curso de formação de atores e atrizes no Rio de Janeiro. Frequentou por seis meses o curso Jayme Barcelos, focado em trabalhos para a televisão. De volta a São Bernardo, Evill participou de cursos livres de teatro, aos finais de semana, culminando em espetáculos. Ao entrar em contato cada vez mais com esse universo, com determinados amigos e com seus próprios desejos, propôs a formação de um grupo, no ano de 1987: a Companhia Arthumus de Teatro.

Nesse caminho – sem volta – de concepção artística por meio de um trabalho coletivo, o ator, diretor e dramaturgo Rebouças construiu obras cujas figuras da mulher e de pessoas à margem da sociedade foram centrais ao processo criativo.

Em meio operário, de teatro amador e popular, Evill buscou pagar suas contas apenas com o teatro, para tanto, dedicando-se à sua profissionalização. O profissional, então, forjou-se, inicialmente, junto à criação da Arthumus e da peça *Explode Seiva Bruta*, sob sua dramaturgia e direção de Edemir Praxades, conhecido como Branca, contando com Airton Dúpan, Alvin de Lima, Diaulas Ulysses, João Kinou e Paulo

Alvodoro. As apresentações ocorreram nos teatros da região: Conchita de Moraes, em Santo André; Elis Regina, em São Bernardo do Campo; Clara Nunes, em Diadema; Procópio Ferreira, em São Bernardo do Campo; Markanti, em São Paulo, e em festivais de teatro amador pelo interior do estado.

Nessa saga profissionalizante, Rebouças decidiu estudar, em São Paulo, com Antunes Filho, no Grupo de Teatro Macunaíma do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), entre 1987 e 1988; na Faculdade de Artes de São Caetano do Sul (FASCS), entre 1989 e 1991; com Chico de Assis, entre os anos de 1990 e 1995, no Seminário de Dramaturgia do Arena (SEMDA), no Teatro de Arena. Nesse período, após os anos 1990, conheceu sua grande parceira, a atriz Solange Moreno, consolidando os trilhos da Companhia Arthumus de Teatro.

Em 1995 estrearam *Dandara, o Marinheiro*, sob a direção de Luís Rossi – que atuava no Grupo *Boi Voador* – contando com a atuação de Carlos Albant e Tony Francisco, além de Diaulas, Evill e Solange. Fizeram temporada no Teatro Sérgio Cardoso, ao serem contemplados pelo edital de ocupação e, naquele mesmo ano, Rebouças reconhecido como autor teatral pela APETESP.

Solange quem impulsionou Evill a garantirem a própria sobrevivência, financeira e artística, realizando teatro para crianças nas escolas. Local, aliás, de primeiro contato do dramaturgo com a arte. Evill pegou gosto por essa empreitada. Em 1990, os dois jovens artistas produziram e venderam o espetáculo *No Reino de Carícias*, inspirado no texto de Roberto Shinyashiki, indicado e dirigido por Lídia Zózima Sampaio, professora da FASCS. Em 1992, *Pingo Pingado, Papel Pintado*, com direção de Branca – que já havia dirigido o primeiro espetáculo da companhia –, permitiu que Evill aprofundasse seus experimentos dramatúrgicos, fugindo do universo convencional dos contos de fadas,

possibilitando à Artehúmus dedicar-se à produção de cenários, figurinos, bonecos e músicas junto a outros artistas convidados, cujas propostas eram bem discutidas entre todos os envolvidos na criação.

Assim, esses dois espetáculos para crianças foram muito apresentados na década de 1990 e início do ano 2000, não só em escolas, mas em casas de cultura, teatros, centros culturais de São Paulo e região. Outros trabalhos foram escritos por Rebouças, para o público infantil, procurando abordar reflexões acerca da diversidade humana e da morte como renascimento: *O Gato de Chinelas* (2003); *Teresinha e Gabriela – uma na Rua e a Outra na Janela* (2005); *A Ciranda do Villa* (2008); *Esconderijo* (2011); *Bem do Seu Tamanho* (2012); *Que Bicho É Esse?* (2013).

Os estudos dramaturgicos de Evill deram continuidade por meio do contato com Antônio Araújo e Luís Alberto de Abreu, entre os anos 1999 e 2000, na Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André. Quando, em 2001, ingressa no curso de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo. Instituição na qual, após a graduação, conclui o mestrado na área, em 2006, cuja dissertação resultou no livro *A Encenação no Espaço não Convencional* (2008). A partir desses momentos, o ator e dramaturgo, de origem nordestina e de traços operários do sudeste, decide mais que sobreviver de teatro, elaborar, de forma mais consciente, estéticas contundentes com sua visão de mundo e de arte.

Com a verticalização de sua experiência na área de pesquisa em arte, ou teatro de pesquisa, alguns trabalhos da Artehúmus sob a batuta de Evill surgiram, em colaboração com outros artistas convidados, sendo que alguns integraram a companhia: Daniel Ortega, Edu Silva, Leonardo Mussi e Roberta Ninin. A partir dessa nova roupagem, a Artehúmus proporcionou ao dramaturgo de grupo o aventurar-se por pesquisas

continuadas na linguagem teatral, ora financiadas por editais públicos para cultura.

Em 2004, foi a vez de *Evangelho para Lei-gos*, apresentado no banheiro público do Viaduto do Chá, impulsionado pelo Programa de Valorização de Atividades Culturais, da Prefeitura de São Paulo (VAI). O texto foi oriundo de pesquisas de Evill na ELT e, posteriormente, na Unesp, explorando espaços não convencionais para o teatro e o recurso de fragmentação do texto teatral.

A partir da contemplação, em 2006, pelo Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, do projeto coletivo denominado Ateliê Compartilhado – junto ao Núcleo Cênico Arion, sob a direção de Bernadeth Alves, e ao Teatro de Epifanias, sob a direção de Lilih Curi –, a Artehúmus estreou *Amada, mais Conhecida como Mulher e também Chamada de Maria*. Sua dramaturgia foi composta a partir do texto homônimo (1998) de Rebouças e reelaborada por meio de ensaios e improvisações das atrizes e atores. As apresentações ocorreram na Casa do Politécnico – CadoPo, Porão do Centro Cultural São Paulo, Teatro Oficina, Galpão do Grupo XIX de Teatro e Teatro João Caetano.

Em 2010, a companhia dá início ao desenvolvimento da pesquisa, financiada pelo Fomento, em *OhAmlet – do Estado de Homens e de Bichos*, realizando apresentações no Sesc Consolação, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no casarão de Maria José de Carvalho (sede da Companhia de Teatro Heliópolis), no Teatro Alfredo Mesquita e em espaços não convencionais do interior do estado. Evill foi o responsável em costurar os textos cênicos criados coletivamente pelo grupo a partir de *Hamlet* de Saxo Grammaticus (1150-1220) e Shakespeare (1564-1616). Neste espetáculo, elementos performativos – vidro estilhaçado, vísceras bovinas, sangue – foram utilizados para a intensificação da visualidade trágica e poética da cena.

No ano de 2015, *O Desvio do Peixe no Fluxo Contínuo do Aquário* foi o resultado do processo de criação da companhia intitulado *Teatro de Condomínio: Cartografia Pública e Privada*, mais um projeto da Artehúmus contemplada pelo Fomento, e apresentado no Sesc Consolação e no Teatro do Incêndio. Rebouças coordenou o trabalho de campo da companhia, a qual entrevistou moradores de diversos condomínios – ricos e pobres –, analisando suas relações comportamentais e políticas onde habitavam. Como também coordenou oficinas de treinamento para atores e atrizes abertas ao público interessado e os ensaios abertos. A partir desse trabalho da Artehúmus, foram integrados o ator Cristiano Sales e atriz Natália Guimarães. A dramaturgia de Evill, assim, foi composta pelas dramaturgias do grupo, relevando situações e figuras; expedientes textuais e cênicos.

A relação entre o estado e o indivíduo foi tratada nesses últimos três trabalhos mencionados, com foco na inclusão, cada vez mais, do espectador no processo de criação da dramaturgia e das cenas nos espetáculos. A experimentação poética de espaços convencionais e não convencionais e do *habitat* humano contemporâneo encaminhou as práticas e reflexões da companhia; buscando aproximar-se de uma linguagem performática conectada ao tecido urbano. Assim, o último trabalho da Artehúmus, *Neverland ou as (in)Existentes Faixas de Gaza*, contemplado pelo Fomento, operou por meio de roteiro performativo e itinerante, tecido por Rebouças, desde a Rua Augusta/Centro à ciclovia da Avenida Paulista (na cidade de São Paulo).

É possível destacar na linguagem pesquisada pela Artehúmus e orientada por Evill a construção de cenas/discursos pelos artistas com base na justaposição de camadas significativas – ora contraditórias – em uma mesma ação cênica. Uma proposta de deslocamento entre conteúdo e forma; um contraste entre texto e subtexto; entre ficção e estado interior das figuras. A provocação

de si e ao artista sobre posicionar-se em cena, dizendo algo sobre e para o mundo, servia de base tanto para a criação quanto para a apresentação das cenas. Com isso, somado ao estabelecimento de uma relação direta com o público – cena feita para ele e sob o seu olhar – os artistas procuravam relevar possíveis contradições entre o que diziam e o que realizavam corporalmente. Para tanto, os textos fragmentados cooperavam com essa proposição coletiva de recepção teatral.

Nesse período investigativo, durante e após o mergulho no meio escolar técnico e superior em Artes Cênicas, Rebouças também escreveu *Um Qorpo Santo, mas nem Tanto* (2002); *Maria Miss* (2013); o roteiro performático *Price Word ou Sociedade a Preço de Banana* (2016); *Sonhos & Songes* (2016) a partir da residência com a Compagnie Nie Wiem, na França; *A Inocência do que Eu (não) Sei* (2015); *Sutil Violento* (2017) e *(In)Justiça* (2019) em processo colaborativo com a Companhia de Teatro Heliópolis, de São Paulo.

O seu lar, ainda em São Bernardo, foi levantado – e continua sustentado – pelos seus trabalhos e prêmios em teatro. Suas portas, janelas, telhado, fiação são advindos das suas mãos e voz de artista, compondo a sua morada. Para tanto, somam-se mais de quarenta dramaturgias teatrais, cinematográficas e televisivas.

Evill Rebouças, o ator – diretor – dramaturgo, prezou em não rezar a cartilha do autoritarismo e purismo em arte. Pelo contrário, a partir de sua práxis de trabalho em grupo, valorizou cada passo dado individual e coletivamente, confluindo em sua dramaturgia expandida. Na sua concepção, cada obra é gestada a partir dos “espaços nas barrigas daqueles que desejam parir”. Neste comentário, revela-se sua perspectiva feminina concebida pelo ato de renascimento possível de qualquer *corpus*. A ironia, como figura de linguagem, e as figuras, como criaturas vivas em cena, dançam livremente sem pré-amarras ou fórmulas de um teatro dramático e não dramático.

Lançar mão de expedientes épicos, líricos, de diálogos-inventários e de recursos do texto cênico – compreendido para além de rubricas do dramaturgo ou indicação do diretor – coordenam as mãos de Evill que intenciona provocar ações que fundamentem uma visão poética do mundo. Ser forte e ser frágil como uma carnaúba.

APROXIMAÇÕES AO NORTE DA ESCRITA DE FRANCISCO CARLOS, por Valmir Santos³²⁰.

Em texto no qual trabalhava e retrabalhava em dezembro de 2020, intitulado *Cosmos Amazônico*, Francisco Carlos, um autodeclarado construtor de poéticas teatrais, sabia de cor por onde caminhava: o território de nascença, indutor de sua dramaturgia de cruzos. Ele trazia consigo reminiscências do menino nascido em Itacoatiara, a 10 de dezembro de 1956, na região metropolitana de Manaus, filho do meio de três irmãos, de pais comerciantes, donos de armazém à beira do rio Amazonas. Vivências, portanto, de conhecedor das realidades das populações indígenas, ribeirinhas ou quilombolas. E, por extensão, do universo ancestral da floresta.

No primeiro ato da peça que antevia como “fotografias-verbais”, ele conferiu voz a um coro de cientistas ambientalistas instado a explicar a técnica de transitar em copas de árvores imensas que podem chegar a mais de 70 metros. Divisamos uma incerta consciência de estar escalando ou voando. “Eu especulo\estudo\pesquisa dosséis de árvores, dosséis vegetais da Amazônia, o dossel é o estrato verde superior da floresta”, situa o coro. A imagem grávida de plasticidade e sensorialidade diz muito sobre os *insights* do autor nutrido por memória e invenção. No caso, o fenômeno tem a ver com o regime de chuvas, o ciclo chão-céu mediado pelas plantas frondosas.

Francisco Carlos não teve tempo de consolidar o texto, apesar do estágio avançado, tampouco a encenação de *Cosmos Amazônicos*, nos conformes da adaptação possível das artes da cena à mediação das telas na era da internet e das imposições do distanciamento social decorrido da pandemia do coronavírus. Pela primeira vez, uma montagem de sua lavra contava com recursos na largada, projeto selecionado na 11ª edição do Prêmio Zé Renato, de apoio à produção teatral na cidade de São Paulo.

Infelizmente, ele morreu em 18 de dezembro de 2020, no Rio de Janeiro, em consequência de infarto. A empreitada da peça e consequente adaptação ao ambiente virtual o colocou em contato permanente com artistas daquela cidade e de São Paulo, como a diretora de arte paraense Clíssia Moraes, parceira criativa desde o início dos anos 1990, e o ator paulista Hercules Moraes, presente em pelo menos dez de suas encenações, agora incumbido de levar a montagem adiante. Também foram interlocutores constantes em sua trajetória as atrizes Majeca Angelucci, Maria Manoella e Ondina Clais.

O dramaturgo viveu 64 anos e foi prodigioso na escrita multitudinária, composta por vozes plurais, vezos épicos e lastros históricos à mancha. *Cosmos Amazônico*, por exemplo, é de uma intuição fulgurante ao entrelaçar a ficção a fatos e a estatísticas, prezando a tônica política. Afasta-se do discurso inflamado sem deixar de ficar pasmo diante da destruição conjuntural em marcha pelo pior e mais inescrupuloso presidente brasileiro, vide o assunto ambiental em foco. O texto abarca a pistolagem e os *Sex Pistols*, com brecha para o ativismo do grupo estadunidense Living Theatre. Lança mão dos preceitos psicanalíticos de id, ego e superego para compor a figura do bilionário igualmente

320. Valmir Santos é jornalista especializado na cobertura de teatro e crítico teatral.

estadunidense Daniel Keith Ludwig, à frente do megaplômano Projeto Jari, de extração de madeira e produção de celulose no final dos anos 1960, a reboque da ditadura civil-militar, vigente de 1964 a 1985.

Carlos como que converteu sua memória de nativo em sistema de pensamento artístico (de)morado na filosofia, graduação que cursou, mas não concluiu, na Universidade Federal do Amazonas (Ufam). Não sem razão, o autodidatismo atávico e antropológico desembocou na miríade cênica mítico-etnográfica, por meio da qual se deixaria orientar. Suas peças gestam referências das culturas autóctones e populares com admiração imanente de quem teve por berço o solo e os rios amazônicos e, na juventude e na vida adulta, foi impregnado pelas malhas urbanas de Manaus, Belém, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Borrou binarismos de toda sorte, a exemplo dos traços rurais e metropolitanos, o arcaico e o moderno.

Sabemos que foi um escritor prolífico – estima-se que deixou de quarenta a cinquenta peças ou esboços, derivas. Talvez a síntese mais bem-acabada de suas potencialidades em termos de dramaturgia, encenação e produção, uma conjunção à altura da complexidade narrativa, se deu em 2011, quando fez a temporada da tetralogia *Jaguar Cibernético* no Sesc Pompeia, em São Paulo, em outubro daquele ano. Tradução estética de pensamento ancorado na colaboração imprescindível de criadores e criadoras que o acompanhavam havia um tempo, notadamente Clíssia, capaz de instaurar visualidades candentes nessa cena expandida. *Jaguar Cibernético* extasiava ao combinar ancestralidade e devir indígenas, menções pop e apelo futurista. Sem cair em afetação. A primeira peça, *Banquete Tupinambá*, se passa no século XVI. Em suma: “Um sogro, uma noiva, um noivo prisioneiro e um cunhado canibais bebem cauim ‘suco-da-memória’ se contagiando com a chegada do Jaguar entre trocas, alianças e guerras de vingança”. As

três partes seguintes trazem, em alguma medida, distintos pontos de vista atuais e livres sobre a primeira. São elas: *Aborígene em Metrópolis*, *Xamanismo the Connection* e *Floresta de Carbono – De Volta ao Paraíso Perdido*.

Sempre carregando suas escrituras, Carlos aportou na capital paulista em meados dos anos 2000. Inspirou ações a partir dos textos, como o ciclo de Peças do Pensamento Selvagem, ocorrido no espaço Teatrix de Forma Independente, em 2007. Ou a Mostra dos Fenômenos Urbanos Extremos, que envolveu sessões de *Namorados da Catedral Bêbada* e *Românticos da Ida-de Mídia* no Espaço dos Satyros 2, em 2009.

Ele desenvolveu proximidade com aldeia guarani situada no Parque Estadual do Jaraguá, por ocasião do espetáculo *Sonata Fantasma Bandeirante*, ao qual representantes indígenas assistiram, em 2016. A leitura performática *Crepúsculo da Terra Guarani* foi baseado no livro *Lendas de Criação e Destruição da Terra como Fundamentos da Religião Apapocuva-Guarani* (1914), do etnólogo alemão Curt Nimuendaju, e teve participação especial da atriz Maria Alice Vergueiro (1935-2020), em 2017.

Dentre os demais trabalhos recentes que realizou está o espetáculo *Relatos Efêmeros da França Antártica* (em 2019), no Sesc Pompeia, com desdobramentos de pesquisa, experimentação e ensaios abrigados pela SP Escola de Teatro e Galeria Olido.

No período de formação escolar, em Manaus, a pouco mais de quatro horas da cidade onde nasceu, Carlos fez teatro amador. Aos 13 anos, já tinha curiosidade pelas artes cênicas, a ponto de ler Jerzy Grotowski na biblioteca. Na juventude passada em Belém, co-fundou o Grupo Trompas de Phalópio (1984-1991), marco de criações como *O Estranho Caso da Pantera da Serra com o Bandoleiro Durango Brasil*, *Os Caçadores da Vacaforescente* e *Drácula Contra o Carnaval das Mulheres – Pelas Diretas, já!*. Fez incursões pela capital

do país, onde viveu por um ano e meio e concebeu e dirigiu espetáculos como *Lições Profundas e Picantes* (em 1988). Até que as estadas mais prolongadas, distante do seu norte natal, se deram em São Paulo, no bojo da maturidade que seus admiradores acompanharam maravilhosos pelas entrelinhas à la Oswald de Andrade.

PS: parte deste texto provém do artigo do mesmo autor, *O Bioma Francisco Carlos*, publicado em 30 de dezembro de 2020 no site *Teatrojornal – Leituras de Cena*.

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE GRACE PASSÔ, por Marici Salomão³²¹.

Olha pra mim! Muda essa história!
Para de achar que a gente é um destino,
muda essa história.

Grace Passô (*Mata Teu Pai*).

Quando me perguntam o que há de novo no panorama do teatro brasileiro contemporâneo, não pestanejo: “A dramaturgia escrita por mulheres.” Comparando o cenário atual com o de duas décadas atrás, constatamos a força ímpar de textos que surgem nos grupos e coletivos, nos editais e fomentos, assim como nos cursos e núcleos de dramaturgia, técnicos ou de longo prazo, potencializados, sem dúvida, pela postura política do movimento feminista recente. Podemos citar vários nomes, sabendo do risco de incorrer em alguma injustiça por omissão: Silvia Gomez, Michelle Ferreira, Claudia Barral, Maria Shu, Dione Carlos, Ângela Ri-

beiro, Carol Pitzer, Camila Damasceno, Paula Chagas e, claro, à frente de todos eles, Grace Passô.

Foi numa noite em 2005 que corri ao Sesc-Belezzinho para ver *Por Elise*. O boca a boca era grande e o espetáculo do grupo mineiro Espanca! fazia jus ao burburinho. Já era perceptível que algo muito especial acontecia diante de nossos olhos. *Por Elise* era um grito a um só tempo, violento e doce no coração da gente ao abordar as relações de amor e apego – e as consequências disso – entre moradores e servidores, num bairro de uma cidade qualquer. Já no início, a personagem Dona de Casa interpretada por Grace exortava: “Cuidado com o que planta no mundo. Cuidado com o que toca; com a capacidade que gente tem de se envolver com as coisas”. Havia um acontecimento em curso: um espetáculo de grande complexidade humana transcorrendo com muita simplicidade. E ao som de *Für Elise*, composição antológica de Beethoven.

A dramaturgia, assinada por Passô em conjunto com o Grupo Espanca! receberia o Prêmio Shell/SP de melhor Dramaturgia no ano seguinte. Acompanhando a linguagem poética do tema do amor e das perdas, a dramaturgia escrita apresentava a forma de um roteiro (eles intitularam *canovaccio*), costurado de tecidos narrativo, dramático e lírico. Depois da separação do grupo, viriam na sequência *Amores Surdos* (2006), *Congresso Internacional do Medo* (2008) e *Marcha para Zenturo* (2010), peças escritas por Grace para coletivos, e elaboradas sob as formas mais inusitadas, em voos de linguagem desafiantes, abordando as relações humanas do ponto de vista dos abismos de comunicação.

³²¹. Marici Salomão é jornalista, dramaturga e curadora. Doutoranda em artes cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Cofundadora e coordenadora do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro. Coordenou o Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council (Prêmio Shell de Inovação/2015). Professora convidada da pós-graduação em Dramaturgia do Célia Helena – Centro de Artes e Educação (2019-). Autora dos livros *Sala de Trabalho – A experiência do Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council* (Editora SESI) e *O Teatro de Marici Salomão* (coleção Aplauso, Imprensa Oficial).

Arrisco dizer que dessas peças, que compreendem o período de 2005 a 2010, até as mais recentes, *Mata Teu Pai* (2017) e *Vaga Carne* (2019), as questões de-coloniais vieram à tona, rascantes, evidenciando a luta e resistência contra a hegemonia das violências coloniais. Ainda que o direito à diferença já estivesse colado à forma e aos temas “greicianos”, arrisco pensar como a partir de *Mata Teu Pai* e *Vaga Carne* a desconstrução dos padrões hegemônicos de tema e forma brota incandescente. Nessa vertente, é possível até estabelecer uma ponte da vizinhança de *Por Elise* e a de *Mata Teu Pai*. Na primeira, as vizinhas surgem como exemplos de um cotidiano bastante prosaico. Já em *Mata Teu Pai*, as vizinhas tecem um painel de mulheres imigrantes, como a cubana, a síria e a haitiana, todas próximas ao olhar de uma Medeia mítica e sem fronteiras.

Identidade

Atriz, dramaturga, diretora e curadora, Passô é a voz de uma mulher negra que fulgura no teatro e cinema brasileiros, oferecendo o que se poderia chamar de contramodelos à hegemonia dos velhos formatos, dos quais somos herdeiros desde a era moderna. Ao propor a desconstrução da velha equação dramática, cria fissuras no tempo e espaço ficcionais para que a poética dos “subalternizados” ecoe nos espaços teatrais. Assim, em *Mata Teu Pai*, tem-se:

E eu fico aqui, gritando, eu falo, mas vocês não me escutam, não, não me escutam, porque vocês já

desistiram, só resta a vocês compaixão. Vocês mudam algumas palavrinhas de seus vocabulários para dizerem que acham injusto esses mesmos homens de sempre, mudam alguns pequenos jeitos de se vestirem, uma ou outra coragem nasce em algum minuto, mas romper mesmo, abraçar a justiça com verdade, isso vocês não fazem.

Em *Vaga Carne*³²² é emblemática a voz que passa a habitar um corpo, que se descobre, gradativamente, ser o corpo de uma mulher negra e grávida. Grace quem explicita: “[...] *Vaga Carne* fala sobre um corpo tentando construir sua identidade social”³²³. Na peça, a voz ao penetrar naquele corpo já não consegue sair facilmente e pronuncia: “Não! Eu não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão. Há outras formas de vida e isto é necessário ser dito”.

Outras formas de vida! Uma exortação na dramaturgia completamente conectada à força da voz de Grace Passô das últimas entrevistas. “O Brasil precisa sair da lógica de pensar a lógica das racialidades sob o ponto de vista da benevolência”, diz a autora de *Vaga Carne* em entrevista ao *Nexo Jornal*³²⁴. E contextualiza de forma inexpugnável: “O teatro é um exercício de cidadania. A consciência de sua própria identidade vem com muitos embates também”.

Passô também evoca as múltiplas novas formas de expressão e representatividade: “Se tem uma coisa que não combina muito com o Brasil é ele ser narrado atra-

322. Só um registro: esta peça foi transcrita para filme média-metragem, sob direção de Grace Passô e Ricardo Alves Jr (Embaúba Filmes).

323. Entrevista dada ao site www.papodecinema.com.br/entrevistas. Acesso em: 7 fev. 2024.

324. PASSÔ, Grace. Arte, política e raça no Brasil: entrevista com Grace Passô. [Entrevista concedida a] Juliana Domingos de Lima, Mauricio Abbade e Thiago Quadros. *Nexo Jornal*, São Paulo, 25 mar. 2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/video/Arte-pol%C3%ADtica-e-ra%C3%A7a-no-Brasil-entrevista-com-Grace-Pass%C3%B4>, acesso em: 28 jan. 2021.

vés de uma perspectiva elitista”. Mais do que nunca, e Grace Passô é um de nossos mais fortes exemplos, precisamos acelerar o passo na direção de novas e plurais formas de humanidades na vida e na arte. E como diz em *Mata Teu Pai*: “Para de achar que a gente é um destino, muda essa história.”

HILDA HILST – CENAS DE UMA ESCATOLOGIA DO PORVIR, por Gilberto Figueiredo Martins (Unesp, campus de Assis)³²⁵.

JUIZ JOVEM: [...] Os homens são seres escatológicos. Esse tema é ótimo para discorrer. Veja. (*Vira-se para a plateia*) Escatologia, certamente os senhores saberão o que é: nossas duas ou três ou mais porções matinais expelidas quase sempre naquilo que convencionalmente chamamos de bacia. Enfim (curva a mão em direção à boca e estende em direção ao traseiro), esse entra e sai. Para vencer o ócio dos senhores que dia a dia é mais frequente, não bastará falar sobre o poder, a conduta social, a memória abissal, o renascer. É preciso agora um outro prato para o vosso paladar tão delicado. (*Vira-se para o velho*) E se pensássemos num tratado de escatologia comparada? Nada mais atual e mais premente. [...] Porque tudo o que se compara se entende. E se transforma em conflito sempre eminente.

JUIZ VELHO: Tudo isso é bom para o teatro. Fale merda para o povo e seja sempre novo. [...] se você abrir um dicionário, verá que a palavra escatologia tem dois sentidos. Um, é essa tua matéria, está certo. O outro, faz parte da teologia. Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo. [...] (*para a plateia*) E isso é teatro, senhores. Conflito eminente... nem sempre. Pois veem que estamos de acordo³²⁶.

Poeta paulista de dicção classicizante cuja estreia ocorreu no início da década de 1950, Hilda Hilst (1930-2004) dedicou-se à dramaturgia entre os anos de 1967 e 1969, período durante o qual não publicou livros de poesia e passou também a escrever prosa (contos, novelas, romances). Os motivos de tal virada em sua produção literária, ela própria explicita:

O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 67, quando havia a repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha vontade nenhuma de ser presa, nem torturada, nem de que me arrancassem as unhas... Então, fiz, por analogia, várias peças em que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia. Fiz oito peças e, depois, parei. Era só uma emergência daquele momento em que eu desejava uma comunicação

325. Gilberto Figueiredo Martins é graduado em Letras pela FFLCH/USP, onde concluiu o mestrado e o doutorado em Literatura Brasileira. Realizou estágio de Pós-Doutoramento na Unicamp e especialização em História das Religiões, na Universidade Estadual de Maringá-PR, e direção e atuação, na Escola Superior de Teatro Célia Helena (SP). É autor do livro *Estátuas Invisíveis – Experiências do Espaço Público na Ficção de Clarice Lispector* (Edusp/Nankin, 2010) e de ensaios sobre Dias Gomes, Plínio Marcos, Samuel Beckett/Susan Sontag, Osman Lins, Roswita de Gandersheim, entre outros. Desde 2006, é professor de Teoria da Literatura na Unesp, campus de Assis.

326. HILST, Hilda. Auto da Barca de Camiri. In: *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008. p. 189-191.

mais imediata com as pessoas. Mas também não deu certo. As pessoas vão ao teatro para se divertir; ninguém vai ao teatro para pensar. O negócio é não fazer coisas assim... (que levam a pensar)³²⁷.

A primeira peça, de 1967, é uma “estória de austeridade e exceção”, intitulada *A Empresa* (*A Possessa*). A rubrica de abertura alerta que sua “feição didática” e “de advertência” exige tratamento cênico não realista, adequando-se melhor ao espaço do teatro de arena, onde se pode atingir uma solução de equilíbrio entre “proximidade e distanciamento”. A protagonista é América, líder nata, de “personalidade intensa” e “lucidez acentuada” que, em “momento muito recuado no tempo”, comunicava-se por meio de parábolas com suas colegas (postulantes) de colégio religioso. Com tais narrativas alegóricas, de sentido aberto e linguagem alusiva, busca provocar a reflexão e encaminhar à conscientização, reafirmando sempre a infalibilidade do espírito humano, para além de quaisquer situações programadas de repressão. Com isso, a jovem passa a incomodar os dirigentes do internato. E o entrecho encenado (ou lido) parece refletir, miniaturizadas, as “conotações éticas e estéticas” da peça como um todo, também ela uma narrativa modelar, instrutiva e paradigmática, sujeita, portanto, a incompreensão e, principalmente, a apropriações indevidas pelos inimigos. Pois é afinal o que acontece com América, tida por “possessa”, cujas histórias virão a ser sistematicamente manipuladas e subvertidas, ganhando sentidos e finalidades por ela imprevistos, servindo à instituição (a Empresa) como perverso instrumento técnico para acusar perigosas “oscilações de consciência”, as quais indiciariam o desenvolvimen-

to contagiante das “asas do espírito” nas demais integrantes do grupo.

Do mesmo ano, *O Rato no Muro* mantém da primeira peça a ambientação cerceadora de uma instituição religiosa: desta vez, o interior de uma capela, situada por cerca e muro alto (sempre mencionado, embora não visível no palco). No local, convivem dez freiras, nomeadas apenas por uma letra do alfabeto (do A ao I), com exceção da autoritária Irmã Superior. Como objetos de cena e luz há figuras de cruzes, anjos, castiçais e chicotes de autoflagelação (aliás, ritualmente encenada). Quando está presente a dirigente, as nove cantam em coro uníssono e agudo “Nós somos um”, em alusão da dramaturgia aos sistemas totalitários que anulam a individualidade e tolhem modos de subjetivação; entretanto, aos poucos, cada uma se destaca *de per si*, reconsiderando suas “culpas” (alegrar-se ao mirar o sol; entristecer-se ao olhar para a terra e suas sombras; temer o sangue que corre dentro de si; ter apetite constante ou “vontade de ser”, entre outras). Não por acaso, quem se nega aos ritos de confissão e autopenitência é justamente a Irmã H (cuja designação despersonalizada coincide com as iniciais de Hilda Hilst), expressando-se em linguagem mais simbólica e cifrada, já a partir da impertinente declaração “Hoje não tenho queixa de mim”. Em seus diálogos clandestinos, as freiras aludem a seres (“eles”) que teriam vindo outrora e levado pessoas para além daqueles limites, deixando nas pedras rastros de sangue e fogo. Retornarão para as resgatar, em nova “colheita”? Será possível ainda romper o cerco e vivenciar o desejo, vencendo os obstáculos com a agilidade do rato visto a saltar o muro? Em torno destas expectativas, pautado antes na potência rítmica e

327. Excerto de debate ocorrido em 1987 e registrado em: COELHO, Nelly Novaes et al. *Feminino Singular*. Rio Claro, SP: Edições GRD/Arquivo Municipal, 1989, p. 153.

semântica das palavras do que no desenvolvimento de ações e peripécias, concentra-se o drama lírico.

O *Visitante* (1968) destoa um pouco do conjunto, por mobilizar elementos mais comuns ao drama familiar burguês (ainda que com desdobramentos diversos, a começar da circunstância espaciotemporal do entrecho, localizável “entre o medievo e o nazareno”), com ressonâncias psicanalíticas. Na sala de uma casa de aspecto “quase monacal”, armam-se conflitos que envolvem mãe (Ana, viúva) e filha (Maria). O estranhamento advém dos “gestos perturbadores” de um corcunda, nomeado “Meia-Verdade”, supostamente um desconhecido que os visita para cear, a convite do Homem (marido de Maria) que o conhecera na rua, espaço do acaso e do imprevisto. Na definição da dramaturgia, trata-se de uma “[...] pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão.” As falas são graficamente dispostas como versos, por vezes rimadas, flexionadas na segunda pessoa do singular, rompendo a naturalidade da representação realista da conversa intersubjetiva. A mãe está gerando um filho, experiência que Maria não consegue ter, do que resultam desconfiança, embate e ressentimento. Narrativas míticas e relatos do passado das personagens atravessam a trama principal, inflando a peça-conversação e atrasando o andamento progressivo da ação.

A cidade boliviana ligada historicamente à trajetória do líder revolucionário cubano Che Guevara, que havia sido recentemente executado (em outubro de 1967), aparece no título da quarta peça de Hilda, o *Auto da Barca de Camiri*. E do gênero medieval aí aludido, o texto repete o procedimento alegórico, para a encenação de um julgamento, apresentado e comentado por um trapezista já na cena de abertura: no tribunal estilizado, será deliberado o destino de um “[...] homem que tinha nas mãos um possível maná” e que vivia rodeado de cães e pássaros. Rompendo a quarta parede da convenção dramática realista, assumindo-se destinado à encenação

(a espelhar o que há de pantomima grotesca no comportamento das autoridades que presidem a sessão), o texto traz ainda algumas canções – entoadas pelo povo que invade o espaço oficial –, como dispositivo epicizante que problematiza os discursos legitimados pelas leis, apontando o que neles sabe a farsa e vazio, funcionando portanto como ajuizamento dos julgadores. Um poético Passarinheiro será a principal testemunha dos feitos singulares do réu, constantemente comparado a Cristo; enquanto aquele depõe, de fora do palco ressoam ameaçadoramente rajadas de metralhadoras, trilha sonora recorrente em épocas de terror.

Ainda no ano que se encerraria sombriamente com a decretação do Ato Institucional nº 5 pelo regime ditatorial brasileiro, Hilst retoma um fato histórico como tema, para mais um provocativo exercício de analogia: a morte do religioso católico polonês Maximilian Kolbe pelos nazistas, em 1941, no campo de concentração e extermínio de Auschwitz. Em *As Aves da Noite* (1968), o padre que se oferecera em martírio para substituir um outro prisioneiro, judeu e condenado à morte, vive seus momentos finais na *cela da fome*, em companhia de um jovem poeta, um joalheiro, um estudante e, ao final, uma mulher judia há pouco estuprada, todos fisicamente debilitados e vigiados por um carcereiro, um soldado SS e seu ajudante. Como cenografia, a dramaturgia expande a sensação de confinamento, ao propor que as cadeiras dos espectadores sejam dispostas à volta da câmara-cilindro, elas próprias “isoladas umas das outras por divisões”, para que todos experimentem “uma participação completa com o que se passa no interior da cela”. Apesar do difícil e radical exercício de querer ouvir e mostrar “o que foi dito” no “Porão da Fome”, Hilst não renuncia ao substrato poético das falas e cenas para dar lugar ao documental, por acreditar que “[...] só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos

esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia”. Assim, poemas, canções, relatos delirantes e citações (como o célebre poema de Goethe, *Inquietude* ou *Canção Noturna do Viandante*, declamado pelo SS) se entrecruzam como recursos para sublimar a angústia da espera e a fim de adiar, ainda que imaginariamente, o instante final.

Finalmente, em 1969, aparecem as duas últimas peças: *O Verdugo* e *A Morte do Patriarca*. Na primeira, se encena o momento excepcional no qual se questiona determinado regime sociopolítico tirânico: um integrante da comunidade da vila assumirá o ofício de verdugo, a quem cabe a tarefa de sumariamente silenciar as vozes discordantes. O Poder Judiciário legitima o monopólio da violência como atribuição do Estado. Quando se antecipa o instante de extermínio do próximo condenado, os opressores identificam a hesitação do oficiante e o ameaçam de lhe cortarem o pagamento pelo serviço e, ainda, de o considerarem suspeito. A esposa do algoz se propõe a assumir a tarefa do marido e toma-lhe o capuz. No entanto, o povo na praça nota a diferença... Ganha foros de enigma a aparição de um homem-coiote, ao qual se junta o filho do casal; a figura incomum resulta provavelmente da aproximação de Hilda Hilst a preceitos do xamanismo veiculados também na literatura autobiográfica do peruano Carlos Castañeda.

Três autoridades eclesiásticas (O Papa, O Cardeal e O Monsenhor) protagonizam a talvez mais alegórica das peças (por ter o procedimento *mostrado* como re-

curso expressivo pelas personagens, não só pela autora), *A Morte do Patriarca*, como forma que parece combinar expedientes do teatro medieval e da dramaturgia de Maiakovski. Com os dirigentes católicos interagem três jovens e três personagens não realistas (O Demônio e dois Anjos). Em um grande tabuleiro de xadrez, dispõem-se estátuas de Cristo, Mao, Marx, Lênin e do Ulisses homérico (com exceção da primeira, branca, todas têm, por orientação iconoclástica posta em rubrica, “uma coloração esverdeada”, a ostentar desgaste); além do esqueleto de um grande pássaro, de aspecto agressivo, feito de armações assemelhadas a ferro. Do lado de fora, aglomera-se o povo, pronto para o ato revolucionário de invasão.

A dramaturgia de Hilda Hilst tem qualidades reconhecidas de pronto por Anatol Rosenfeld, Alfredo Mesquita, Renata Pallottini, Teresa Aguiar, Elza Cunha de Vincenzo e outros críticos e profissionais da cena. Agora editada em volume único, tem recebido novas apreciações acadêmicas e pede releitura e reencenações. Assim seja.

UM MENINO COM OLHOS DE POESIA E ASAS DE LIBERDADE – A DENÚNCIA POÉTICA DE JHONNY SALABERG, por Filipe Celestino³²⁸.

São duas da manhã.

O celular apita notificação.

328. Filipe Celestino é ator, músico, fotógrafo, produtor cultural e poeta. Formado pela Escola Livre de Teatro de Santo André, verticalizou suas pesquisas artísticas na negritude e suas reverberações atuais. É ator e cofundador do O Bonde, coletivo de teatro negro que pesquisa as diásporas contemporâneas. É idealizador e curador da mostra Aquilombamento Digital, que conversa com artistas do cenário teatral negro, seus trabalhos e pesquisas, nas redes sociais do Teatro de Contêiner, do qual também integra a equipe junto à Cia. Mungunzá. Como fotógrafo encabeça o projeto Café Preto, que fotografa pessoas e suas relações com a negritude. Devido ao isolamento pela covid-19 desenvolveu trabalhos com colagens, focando na estética negra, no resgate ancestral, no culto aos orixás, no afeto negro e nas pesquisas sobre a diáspora.

Mensagem de áudio: “amigo, segue a última versão de *Parto Pavilhão*, me diz o que acha?”

Essa foi a última das muitas mensagens que recebi na madrugada e que me deram a honra de me tornar um leitor assíduo das obras de Jhonny Salaberg, antes de serem finalizadas.

Eu e Jhonny nos conhecemos em 2015, na Escola Livre de Teatro de Santo André. Eu recém-graduado na Formação 14 e ele ingressante na Formação 19. Desde cedo, admirava as suas qualidades, como ator e dançarino, mas não conhecia a potência dos seus escritos.

Em meados de 2017 ele me convidou para um processo seletivo de um coletivo do qual fazia parte, para montagem de um novo espetáculo. Entrei. Ali nos aproximamos muito, principalmente nas questões que nos tangiam como corpos negros. A experiência desse processo nos fez, junto de Ailton Barros e Marina Esteves (também recém-formados na Escola Livre de Teatro e que faziam parte da mesma montagem), criar o nosso próprio coletivo para refletir sobre as questões da negritude.

Nasceu, então, naquele mesmo ano, O Bonde, coletivo que pesquisa no teatro a diáspora contemporânea. Em paralelidade a isso, Jhonny Salaberg ganhava o edital do Centro Cultural São Paulo – CCSP de dramaturgia em pequenos formatos cênicos com a obra *Buraquinhos ou o Vento é Inimigo do Picumã*³²⁹ (2016). Era a primeira vez que um dramaturgo negro ganhava o edital. Um fato histórico. A montagem se sobressaiu como um dos melhores espetáculos do ano, aclamado por público e crítica, rendendo à sua

diretora, Naruna Costa, o Prêmio APCA de Melhor Direção, o primeiro da categoria a ser dado a uma mulher negra. Outro fato histórico.

Este texto é uma homenagem a todos os pretos e pretas executadxs nas periferias de todo o mundo. É uma denúncia ao genocídio da população negra. É um grito de socorro. É bandeira da paz que não é branca hasteada nos corações daqueles que carregam o poder.

Assim Jhonny Salaberg começa *Buraquinhos ou o Vento é Inimigo do Picumã*, mostrando a que veio. *Buraquinhos* traz à tona Jhonny como dramaturgo, aos 21 anos de idade. A obra conta sobre um menino negro, nascido e criado em Guaianases, Zona Leste de São Paulo, que vai à padaria comprar pães para a mãe, no primeiro dia do ano, e leva um enquadro policial³³⁰ na volta para casa. O menino tenta se salvar da violência correndo por fiações em postes de luz, ganhando asas, salvando os pães da mãe, numa maratona pelo mundo, passando por países da América Latina e da África. Na fuga, o menino é atingido por 111 tiros de arma de fogo do policial que o persegue.

Jhonny, também nascido e criado em Guaianases, conta essa que poderia ser sua história ou de qualquer outro garoto negro nas periferias da América Latina. Lembro de um dia em que ele chegou atrasado em um ensaio, nitidamente transtornado, porque havia acabado de receber um enquadro da polícia na

329. Originalmente, Picumã é substantivo masculino que significa 1. Fuligem; 2. Teia de aranha tornada negra pela ação da fuligem. Porém, em Pajubá (dialeto da linguagem popular constituída da inserção em língua portuguesa de numerosas palavras e expressões provenientes de línguas africanas ocidentais, muito usado pelo chamado povo do santo, praticantes de religiões afro-brasileiras como candomblé, e também pela comunidade LGBT), Picumã significa peruca, cabeleira, cabelo.

330. Ação violenta da polícia de revistar pessoas na rua, com foco em corpos dissidentes, como o da população negra.

rua da estação da CPTM de Guaianases. Não tinha por onde passar. Ele atravessou a calçada. Lá estava a polícia. Ele fechou o corpo, abaixou a cabeça e seguiu. Tarde demais. O policial o parou e a violência de sempre se deu. Sua pele-alvo foi motivo de sobra para a polícia parar. Ele poderia não ter chegado àquele ensaio. Poderia ter se tornado mais um nas estatísticas. Seria absurdo pensar isso? Fantástico? Há quem diga que Jhonny escreve realismo fantástico, principalmente em *Buraquinhos*. Realismo Fantástico é uma linguagem que combina uma visão realista do mundo com elementos mágicos que são inseridos em cenários cotidianos. Mas será? Afinal, o que é absurdo, fantástico, e o que é realidade? Chega a ser absurdo cinco pessoas negras tomarem 111 tiros da polícia. Chega a ser absurdo uma única pessoa negra tomar 80 tiros. Chega a ser absurdo uma mulher negra ser arrastada por um carro. Uma vereadora ser assassinada e, mais de mil dias, nenhum culpado tenha sido encontrado. Uma criança negra cair do alto de um prédio. Um jovem negro ser morto dentro de casa, pela polícia, durante uma pandemia. Um jovem negro ser assassinado a cada 23 minutos. O que é absurdo? Fantasia? Realidade? Jhonny costuma contar que sempre que ele encontra a pesquisadora Leda Maria Martins nas mesas de teatro que ele faz pelo país ela insiste em corrigi-lo na frente de quem for. “Falei pro Jhonny, ele não quer me ouvir, não é realismo fantástico. O que você conta é a pura realidade. Você usa de artifícios do realismo fantástico para falar da realidade. Mas o que você escreve não é realismo fantástico.”

O que mais chama a atenção em sua obra é que o autor busca nas entrelinhas das denúncias contundentes que traz possibilidades de reescrever a história e reparar poeticamente o destino das suas personagens tão reais. Um exemplo dessa afirmação é o trecho “Utopia”, de *Buraquinhos*, em que Jhonny aponta

a possibilidade de um jovem negro sair de casa sem o perigo de ser assassinado. Outro, é a fuga das presidiárias no texto *Parto Pavilhão* (2021), que, após fugirem, cantam na rua de uma das principais avenidas do Rio de Janeiro, durante os fogos de artifício da final de uma Copa do Mundo. Ou a esperança na fala de Carolina ao encontrar o bicho vivo, preso na rede da armadilha, ao fim de *Todas as Centenas de Dias que Estamos Aqui* (2020), ou firmando o ponto na eternização de Mãe Beata, numa fala dolorosa, mas firme e esperançosa, ao fim de *Tratores para Derrubar Terreiros* (2019).

Jhonny escancara as vísceras da nossa sociedade de forma poética, certa, regada de denúncias, tons, cores, rabiscos, poesia e possibilidades, feito um Baquiati brasileiro que é. Cria futuros possíveis. O direito de sonhar e delirar. Jhonny aponta para a utopia.

E eu sigo aqui, esperando pelas próximas mensagens da madrugada para ler as dramaturgias geniais e me encantar, aprender e me inspirar com a forma de traduzir o mundo de Jhonny Salaberg.

Laroyê!

Jhonny Salaberg escreveu *Buraquinhos ou O Vento é Inimigo do Picumã* (2016); *Mato Cheio* (2017), escrita coletiva junto ao grupo Carcaças de Poéticas Negras; *Na Boca de Tantos* (2018); *Tratores para Derrubar Terreiros* (2019); *Cantos da Água em Estado Sólido* (2019); *Morro dos Dias* (2019); *Todas as Centenas de Dias em que Estamos aqui* (2020); *Parto Pavilhão* (2021); *Espuma* (ainda em processo).

A ESCRITA DE JÉ OLIVEIRA: PEÇAS (E POESIA EM VIDA) PARA SEREM VISTAS (E OUVIDAS) COMO DISCOS, por Alexandre Falcão (coord.) e Jamile Soares³³¹.

Terror, complô, peso pesado, motor de partida. Terror, demolidor, resgatador de vidas perdidas. Rap não é: cocaine, mary jane, Like, dislike, diss, nike, papa-mic, game. [...]

Já a Guerra da Arte é em grande parte contra si mesma. A indústria seleciona, só traz à tona o que convém. Guerra fraticida, irmão contra irmão, favela contra favela. Nóiz por nóiz continua sendo a chave.

GOG (A Guerra da Arte).

Jé Oliveira nunca teve dúvida de seu pertencimento étnico-racial, sempre se considerou preto, pois seu contato com o Movimento Hip-hop lhe trouxe essa consciência de forma muito potente. Cresceu entre dois ambientes, um deles a favela Jardim Zaíra II em Mauá (SP), lugar habitado majoritariamente por pessoas negras e pobres, nesse lugar ouviu samba e *rap* pela primeira vez, começou a jogar futebol e se considerava um menino favelado, com as vivências inerentes a tal contexto. O outro lugar de crescimento foi o bairro em que seu pai morava, região periférica, mas não considerada favela.

Sua formação artística teve início com as vivências na “quebrada”, desde a infância com a descoberta do *rap*, até sua entrada na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), que o instrumentalizou para a arte teatral, permitindo o contato com um vasto repertório

de teatro de grupo e auxiliando na politização, especialmente no sentido de classe social.

O Trem da CPTM, linha turquesa, das estações Luz a Rio Grande da Serra, passando por Prefeito Saladino (estação bem próxima à ELT) e pela estação Mauá, conectava mundos, entre moradia, trabalho, exploração, escola, amores, amizades e teatro de grupo (que nem sempre era trabalho remunerado, mas sempre era *trabalho*, no melhor sentido da palavra). Alexandre Falcão, caipira do interior paulista, encontrou Jé Oliveira, seu veterano na ELT, algumas vezes nos vagões de trem, este último voltando para Mauá, vindo de ensaios em São Paulo. Não por acaso, o trem “atravessa” a dramaturgia e a encenação de seu primeiro texto teatral, *Movimento Número 1... o Silêncio de Depois...*

Quando, em 2021, Jamile Soares e Alexandre entrevistam Jé, bons anos se passaram desde os encontros dos dois rapazes paulistas nos vagões de trem metropolitanos. Hoje os trilhos que aspiramos que orientem a autora e o autor deste texto estão na linha da antiga Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, em Porto Velho, Rondônia, cidade onde Jé apresentou-se com *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens*, pelo circuito Palco Giratório, promovido pelo Sesc. Da época da ELT para a atualidade, a pesquisa e práxis artística de Jé radicalizou-se na vereda de um teatro racializado, tornando-o uma importante referência de teatro negro para as novas gerações, como a de Jamile, jovem artista e militante negra rondoniense, e para as já um tanto maduras gerações como a de Alexandre e Jé, formadas por um teatro majoritariamente da branquitude.

³³¹. Alexandre Falcão é professor do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia – Unir, artista e pesquisador de teatro de rua. Jamile Soares é estudante do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia – Unir, artista integrante do Coletivo Teatro Ruante e dos coletivos acadêmicos Trupe dos Conspiradores e Cia. Peripécias.

Junto com o Coletivo Negro³³² – fundado em 2008, entre São Paulo e Santo André, com artistas egressos da ELT e da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP) – Jé desenvolve a maior parte de suas obras como dramaturgo, com destaque para *Movimento Número 1...* (2011), *{Entre}* (2014) e *Farinha com Açúcar...* (2016), sendo as duas primeiras escritas em processo colaborativo com o coletivo. Mais recentemente, o dramaturgo de Mauá adaptou o clássico *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, criando o belo espetáculo *Gota d'Água {PRETA}* (2019) – realizado à parte ao Coletivo Negro – em que, além de ser dramaturgo, também atua e dirige.

Quando o Coletivo Negro foi criado, há 13 anos, seus/suas integrantes tinham poucas referências de grupos teatrais na ativa que tratavam da negritude, por isso, eles/as tiveram que “abrir caminho no facão”. Seus norteadores, além da inspiração no histórico Teatro Experimental do Negro (TEN), liderado por Abdias do Nascimento, foram os coletivos cênicos contemporâneos Bando de Teatro Olodum (de Salvador/BA), Os Crespos e As Capulanas (estes últimos de São Paulo e quase com a mesma idade do grupo gestado na ELT).

Jé começa sua experiência como dramaturgo com o surgimento do Coletivo Negro, tendo como uma grande referência o encenador e autor alemão Bertolt Brecht, por considerar que sua obra e perspectiva crítico-marxista é muito útil para quem é explorado, ainda mais se misturada à linguagem do *rapper* e compositor Mano Brown. Assim, em seu trabalho, Jé coloca em diálogo diferentes mundos e obras, como os do filósofo alemão (também marxista) Walter Benjamin e os Racionais MCs.

O auxílio nessa pertinente e inovadora empreitada vem, entre outras influências, de seus estudos de Ciências Sociais, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). Porém, mesmo nessa faculdade, tida como um dos berços da *intelligentsia* brasileira, de onde saíram e saem várias/os importantes intelectuais e políticas/os do país, sua batalha foi um tanto dura, inclusive academicamente, pois em pleno século XXI, Jé conta que se cansou de ser o único negro em várias disciplinas. Como ele narra, a presença negra na ainda elitista universidade gerava fascínio ou susto e os debates em tornos das questões étnico-raciais, muitas vezes, ainda eram superficiais e preconceituosos.

Apesar de não ter se passado tanto tempo desde o surgimento do Coletivo Negro, alguns avanços importantes ocorreram no cenário teatral, de um início em que seus artistas sofriam desprezo ético e estético, até a atualidade, em que diversas produções racializadas são levadas à cena e onde é possível notar o início de uma revolução: a democratização do acesso e a pluralidade, que passam pela presença do povo negro e da classe trabalhadora, em geral, no palco e no público teatrais, pessoas que, como diz Jé, muitas vezes sequer passavam nas calçadas dos teatros brancos.

Característica também cultivada pelo coletivo é a interseccionalidade entre raça, gênero e classe, fortemente trabalhada nos dois primeiros espetáculos: *Movimento Número 1...* e *{Entre}*, tratando temáticas referentes à mulher negra, pois as/os artistas queriam falar de suas mães, avós, tias, enfim, de sua gente. Além da interseccionalidade, a estrutura fabular (ainda que fragmentada) e a dialética de contar com antagonistas pretos/as nas histórias também caracteriza a profundi-

332. Atualmente, composto por Aysha Nascimento, Flávio Rodrigues, Jé Oliveira, Jefferson Matias e Raphael Garcia. Para conhecer mais: <http://coletivonegro.com.br/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

dade da abordagem das obras aludidas, que não se restringem à afirmação negra, mas encaram a complexidade das estruturas que constituem as (e são constituídas pelas) relações sociais e de opressão. No espetáculo *Gota d'Água {PRETA}* as dimensões interseccionais são ainda mais aprofundadas, sobretudo em relação à potência feminina, junto com as questões de raça e classe social.

Assumindo, a pedidos, o papel de indicar referências teatrais negras, Jé nos recomenda acompanhar o trabalho do jovem dramaturgo Jhonny Salaberg, autor do premiado espetáculo *Buraquinhos ou O Vento É Inimigo do Picumã*, que se vale do realismo fantástico de forma muito potente. Entre as produções de artistas negras maduras, no campo da dramaturgia seu destaque é para a mineira Grace Passô, cuja produção vem se racializando mais nos últimos tempos, sem perder em poesia ou densidade estética.

Em termos de influências artísticas mais gerais, seu destaque em primeiro plano é para a música, envolvendo, além do já citado *rap*, toda a música preta, música de terreiro, as culturas populares afro-brasileiras, o samba e alguns dos grandes nomes da MPB, como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque (este último também devido ao seu trabalho dramaturgico), incluindo ainda uma referência à literatura do moçambicano Mia Couto. No campo teatral, influenciam ou influenciaram seu trabalho as obras de Brecht, Ariane Mnouchkine, Peter Brook e Sotigui Kouyaté e, já em território nacional, a dramaturgia de Gero Camilo, as produções da paulis-

tana Cia. do Tijolo e do Grupo Lume (de Campinas/SP). Outra importante referência é a montagem de *Besouro Cordão de Ouro* (2006), com integrantes da Cia. dos Comuns, do Rio de Janeiro, além de diversos artistas negras/os de Minas Gerais (com destaque para Sérgio Pererê) e com autoria de Paulo César Pinheiro e direção do saudoso João das Neves.

Como é possível observar também a partir de suas referências, a música é o cerne da pesquisa de Jé Oliveira, as maiores inspirações do dramaturgo surgem a partir das canções, seus espetáculos são construídos como melodia, a exemplo da peça *Farinha com Açúcar...*, em que a banda é uma personagem e a música é pensada como elemento central e norteador. Assim, como ele mesmo diz: “Gostaria que minhas peças fossem vistas como discos”. Desejamos, portanto, que sua vida-arte-vinil siga rodando por longo tempo, em alto e bom som!

UMA NOITE NO TEATRO COM KIKO MARQUES³³³, por Luiz Eduardo Frin³³⁴.

O ano era o de 1996. O local: Centro Cultural Monte Azul, Jardim São Luís, periferia paulistana. Teatro lotado. Noite da mostra de teatro da instituição dedicada ao espetáculo *Viúva porém Honesta*, de Nelson Rodrigues. No elenco, mesclavam-se formandos da escola de teatro Indac com atores já experientes, como Maurício Marques, que alguns anos depois assumiria o apelido e se tornaria Kiko Marques. A trupe que se

³³³. A narrativa colige aspectos reais (de fato acontecidos) e dados da biografia do ator, diretor e dramaturgo Kiko Marques.

³³⁴. Luiz Eduardo Frin é mestre e doutor em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp sob orientação de Alexandre Mate. Formou-se ator pelo Indac e cantor pela Escola Municipal de Música de São Paulo. Foi professor de teatro na própria UNESP, na Escola de Artes Cênicas Wilson Geraldo (Santos) e no Indac. Trabalhou como ator, diretor e criador em diversos espetáculos teatrais, musicais e operísticos.

reunia sob o nome de Círculo de Comediantes ainda arrecadava fundos para a estreia oficial do espetáculo, então, o cenário era improvisado. Chapas de madeiras (as chamadas tapadeiras), com bases instáveis, delimitavam o espaço cênico. A comédia funcionava bem e o público ria à socapa. Após um cênico apagar, as luzes voltam e o conjunto obedece à marcação: levantam-se e dirigem-se de costas, rapidamente, até o cenário onde deveriam se encostar (obviamente, de leve). Um ator, dentre os formandos, acertou a marcação, mas não calculou bem o “de leve” ao se apoiar na parede cenográfica. Num instante, uma tapadeira derruba outra, que derruba outra e o cenário inteiro vai ao chão. Os bastidores e camarins são expostos, atores e atrizes ficam paralisados... E o público explode em uma grande gargalhada sem cessar. O jovem ator, em desespero, procura os olhos de seus companheiros mais experientes, na busca de uma pista do que fazer a partir daquele evento. Os olhos do ator iniciante encontram os de Kiko Marques: o desespero do formando aumenta, e ele começa a delirar.

Em seu delírio, os tempos misturam-se. Ele se lembra de algumas histórias que Marques tinha lhe contado, e imagens começam a se formar em sua mente. Vê, então, Kiko, ainda um adolescente carioca de 13 anos de idade, do bairro da Tijuca, ir pela primeira vez ao teatro e se apaixonar por aquilo. Quando ator, autor e diretor experientes e premiado, e de diferentes formas, sente saudade de ser espectador. Em seu delírio, o “derrubador de cenários” acompanha Kiko para assistir inúmeras vezes ao espetáculo *Macunaíma* dirigido por Antunes Filho e ouve a confidência: “Esse espetáculo mudou a minha vida”.

O jovem que derrubou o cenário vê que o diretor da peça, Marco Antônio Braz, também ri junto ao público. Em seu delírio, ele testemunha o momento que Kiko e Braz se conheceram ajudados pelo teatro. Am-

bos cursavam o científico no Colégio São José (Rio de Janeiro). Na ocasião, Kiko portava um livro do dramaturgo Plínio Marcos. Ao se cruzarem, Braz vê o livro e diz: “Uhhh... Plínio Marcos!”, ao que Kiko responde: “Plínio Marcos!”.

No palco, intérpretes ficam catatônicos. O que não sabia bem o que era “de leve” olha para o público, mas vê só crianças. Elas estão em uma quadra de um colégio no Rio de Janeiro no ano de 1987 e assistem à recém-formada Companhia Cite-Teatro fundada por Moacir Chaves e Denise Fraga. Era apresentada a comédia *As Desgraças de uma Criança*, de Martins Pena. O nome do autor brasileiro do século XIX também era o da escola de teatro na qual se formara Marques que naquele espetáculo que tanto lembrava as tradições populares teatrais, fora de um palco tradicional, na relação direta com o público, fazia sua estreia profissional.

De repente, o derrubador do cenário olha para Marques e o vê caracterizado como no espetáculo *A Escola de Bufões*, de Michel de Ghelderode, dirigido por Moacyr Góes, estreado no Rio de Janeiro (1990) e apresentado em São Paulo em 1993. Kiko aproveita que o público ria ainda mais por vê-lo como bufão e começa uma cena cômica com o elenco. Todos faziam flexões de braços, até Marques se rebelar e gritar: “Eu não faço flexão para entrar em cena! Teatro, ao contrário que pensam muitos nesses anos 1990 não é só estética, é comunicação humana! Quero me comunicarrrrrr!!!”, berrava ele, exagerando os erres. Marques, então, subiu em um dos níveis da arquibancada da plateia e bradou: “Estou no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, chego ao teatro muitas horas antes do espetáculo. Para me preparar, ao invés de fazer flexões, subo num morrinho ao lado de fora e declamo poemas de Fernando Pessoa para os edifícios. Se alguém aparece em alguma janela, eu tento me comu-

nicar e grito: Olá guardador de rebanhos, aí à beira da estrada, o que te diz o vento que passa?”³³⁵.

O delírio aumenta. O diretor fica de pé na plateia, tira uma carta do bolso e lê: “Kiko, nesses dois anos de São Paulo, pude perceber que o teatro que nós buscamos está aqui, com o velho, com o Antunes, o teatro do ator e da atriz, vem para cá”. Kiko, aproveita a deixa: “Mas já estou aqui, na sua frente...” O público quase morre de rir. Marques continua:

O grupo do A Escola de Bufões voltou para o Rio. Eu tinha minhas reservas em relação ao teatro eminentemente estético. Também, já tinha percebido a grande influência que a televisão exercia sobre atores e atrizes no teatro do Rio de Janeiro e não queria aquilo para mim. Decidi, então, ficar em São Paulo. Fui dar aula lá no Indac, com você, Braz, lembra?

Ao invés do diretor, o derrubador de cenário respondeu, em voz clara, a suplantar as risadas. “Sim, me lembro: você foi meu professor de voz!” Kiko continua: “Pois é, minha voz era *pééssssssima*, de tanto estudar e praticar, virei professor. Fui dar aula com o método que desenvolvi com os poemas de Fernando Pessoa. O ator está no ar, está dentro, não está na beleza, na estética”. Ao ouvir isso, uma das coordenadoras do Centro Cultural Monte Azul levantou-se e gritou: “Sapo não pula por boniteza, mas por precisão. Viva Guimarães Rosa! Viva a sabedoria do povo brasileiro!” E o povo que ali estava bradou: “Viva!”.

O jovem ator não aguentou mais e implorou: “Kiko, nos ajude, dirige isso para que a gente possa terminar essa peça. Dessa vez, Marques, contaminado

pelo torpor daquela ocasião, teve uma visão do futuro: Viu-se convidado a dirigir um exercício público de interpretação no Indac. A visão mostrava que era uma emergência, o professor que dirigia o grupo teve um problema e precisou ser substituído. Kiko previu que aceitaria e o que diria na primeira aula. Aliás, no calor da visão, ele disse a frase do futuro em voz alta, ali, no meio daquela confusão: “Eu não quero ser diretor. A função da direção está muito ligada ao poder, e eu me interessei pela atuação e pela dramaturgia. Dirijo, mas se aceitarem que eu escreva o texto a partir das experiências que estão vivendo neste processo”. Marques se contorceu numa mistura de Oscarito, Groucho Marx, Didi Mocó e uma dançarina de butoh... Em momento epifânico percebeu que tinha descoberto seu processo de trabalho, que o conduziria a ser um autor e diretor respeitado e premiado. Kiko sentiu que iria atuar na maioria dos seus próximos trabalhos, como dramaturgo, diretor e, também, como ator. Entretanto, dramaturgia e direção seriam intercambiadas e elaboradas com parceiros e parceiras em processos longos, muitas vezes de anos. Nos espetáculos que escreve e dirige, a participação de toda a equipe, em diversas áreas da criação, é incentivada durante o processo, mas a finalização cabe aos responsáveis por cada área. Ele entendeu que quando chegasse o momento de apresentar os seus processos, suas memórias, as ideias e as decisões do dramaturgo e do diretor Kiko Marques continuariam a ser as do dramaturgo e do diretor, em troca com as outras parcerias de criação.

Assim foi com o primeiro trabalho que se originou com estudantes e que extrapolou os limites da escola: A peça *Crepúsculo*, criada em 1999. Quando saiu do

335. Trecho do poema *Olá, Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa.

Indac, *Crepúsculo* teve no elenco Walter Portela – ator com uma trajetória de décadas junto a Antunes Filho, Alexandra Sampaio e Virgínia Buckowski. O projeto ainda estaria ligado ao Círculo de Comediantes, grupo que apresentava *Viúva, porém Honesta*, que produzia inúmeros espetáculos. Kiko entendeu, também, que aquele projeto seria o embrião da Velha Companhia, formada por ele, Virgínia e Alexandra. Velha Companhia, pois os três queriam receber o público como velhos companheiros, “velha”, também, porque Kiko Marques sempre desconfiou da busca desmedida pelo “novo” na atividade teatral. A montagem de estreia da companhia seria uma recriação de outro texto de Kiko produzido no Indac, *Brinquedos Quebrados*, em 2003.

A agitação aumentava o calor no teatro, calor como nas férias de verão que desde os 9 anos de idade Kiko passara na Ilha Grande, no Rio de Janeiro. Marques sentiu uma brisa quente a invadir o seu corpo e teve a certeza. Um dia iria escrever uma história que se passaria na Ilha, uma história que seria, também, da Ilha. Foi quando ele viu Walter Portela sentado na plateia, e não teve dúvida: “Você vai fazer o barco!”. Ninguém entendeu patavinas. Mas Marques soube que, em 2012, estrearia *Cais ou Da Indiferença das Embarcações*. O espetáculo, a partir de texto de Kiko, escrito e reescrito durante seis anos, retrabalhado a partir de leituras com parceiros e parceiras e que contaria a história de três gerações de uma família na Ilha Grande. A dramaturgia surgiria como uma rede de memórias pessoais, história da Ilha, ficção e poesia. A produção simples, mas custosa devido ao número de pessoas envolvidas, só seria possível com apoio do Instituto Capobianco e ficaria anos em cartaz. No palco do Monte Azul, Kiko estava feliz, pois sabia que também atuaria na peça que alcançaria imenso grau de comunicação com vasto público. *Cais...* seria apresentado em diversas cidades, ganharia prêmios importantes e consolidaria a Velha Companhia.

Os risos começaram a diminuir, foi quando o dramaturgo autor espanhol José Sanchis Sinisterra entrou em cena dizendo em espanhol: “Vocês não me chamaram? Eu vim?”. Kiko, meio desajeitado, com aqueles trejeitos de personagem de comédia popular, explicou ao dramaturgo: “Sr. Sinisterra, o senhor veio me encontrar antes da hora. A gente ainda vai criar a Velha Companhia, montar o seu texto *Ay, Carmela*, com direção do Braz. E só aí o senhor, em uma de suas vindas ao Brasil, nos encontrará”. “Sim”, respondeu Sinisterra, e continuou: “E será quando eu vou entregar isso aqui à Alejandra, para a companhia de vocês montar. *Hasta Luego*”. Ao ouvir seu nome, Alejandra Sampaio, que também estava junto ao público, quase morre de vergonha. Sinisterra a vê e, antes de sair, entrega em suas mãos o texto de *Valéria e os Pássaros*, o segundo texto do dramaturgo que a companhia montaria em 2015.

Definitivamente o clima mudara. O público ainda se divertia com aquela confusão, mas o elenco estava incomodado. Começaram a desconfiar, depois a terem certeza de que o ator estabanado que derubara o cenário tinha planejado toda a ação para se sobressair em cena. Vieram, então, as acusações. O público, inicialmente rindo, entrou no jogo. E como desde sempre, bem antes de Artaud, o teatro é duplo e está comprometido com homens e mulheres ao retratá-los completamente, em suas facetas mais belas e mais sombrias, atores e atrizes esqueceram o distanciamento e se envolveram na tragédia. Passaram, então, a esmolar maior simpatia do público ao lançar as piores acusação ao “cretino do idiota” que, num descuido, num erro de cálculo, numa empolgação a mais, derrubara todo o cenário. Kiko Marques no começo apoiou a cena que aos poucos começou a incomodá-lo. Aquele momento lançou-o ao Brasil dos tempos da ditadura civil-militar, ao complexo Brasil que se

orgulha por acreditar ser um país acolhedor, pacífico, poético e alegre, mas que frequentemente deixa-se levar por surtos de autoritarismo, recalques e violência e, então, tortura, lincha e mata. Surtos cujas origens podem ser encontradas em cada sujeito do país, ou no seio de suas estruturas fundantes, como a família. Teve, então, a ideia de escrever *Synthia*.

Kiko Marques passou, então, a vislumbrar a trilogia das águas que seria composta de *Cais: ou Da Indiferença das Embarcações* – as águas que se movem no fluxo das marés e que levam os barcos; *Synthia*, que estrearia em 2016, com a atriz convidada Denise Weinberg no elenco – as pútridas águas paradas e *Casa Submersa*, 2019, na qual uma casa no fundo do oceano alegoriza o inconsciente de um sujeito, ou de todo um país que ainda precisa ser trazido à tona para ser mais bem compreendido. Entendeu, também, que tudo isso só poderia ocorrer com importantes aliados, como o Instituto Capobianco, a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que naquele ano de 1996 ainda não existia, o Sesc-SP e tantos outros.

O tempo foi passando e o público deixou de achar engraçado, ao contrário, começou a muito se incomodar com a maneira agressiva com o qual o elenco reprimia o causador do acidente. Atores e atrizes começaram a desconfiar que talvez tivessem passado um pouco do ponto e aproveitaram o desconforto causado pelo momento das acusações para se acalmarem e fazerem a peça continuar.

Só que a fala seguinte à interrupção cabia, justamente, a mim, quero dizer, ao ator que derrubara o cenário. Ele deu um respiro profundo e sonhou com

o seu futuro depois da próxima fala. Viu que também seria por anos professor do Indac, junto a Kiko Marques, que teria a oportunidade de atuar em um texto escrito por ele. Isso o deixou feliz, mas mais feliz ficou com a última visão. Viu-se um dia escrevendo um texto sobre a trajetória daquele grande artista. Veio então a próxima fala do Dr. Lupicínio, personagem interpretada pelo jovem ator: “Pelo que vejo, houve o diabo na escuridão”. O público voltou à sonora e imensa gargalhada.

OS FEMINISMOS NA OBRA DE LEILAH ASSUMPÇÃO, por Robson Corrêa de Camargo³³⁶.

O nome de Leilah Assumpção é Maria de Lourdes Torres de Assunção. Uma dramaturga da condição do feminino e que tem seu nome colocado no centro da cena do teatro brasileiro. Nasceu em 18 de junho de 1943, na cidade de Botucatu, São Paulo. Quem quiser conhecer melhor o seu trabalho, além da leitura necessária de suas peças, pode ler uma edição especial de Aplauso, escrito por Eliana Pace, que tem nome, não à toa, de *A Consciência da Mulher*.

Sobre Leilah, o crítico Yan Michalski declarou:

[...] uma das personalidades mais fortes da geração de autores dos anos 60, e também uma das mais censuradas, durante o regime autoritário. Entretanto, na sua apreciável coerência criou os personagens femininos mais fortes da dramaturgia nacional das últimas décadas, personagens que defendem altivamente seus direitos e sua condição de mulheres, na

336. Robson Corrêa de Camargo trabalhou no jornal *Folha de S.Paulo* como crítico teatral (entre 1984 e 1987); e no *Jornal Movimento* (1974–1977). É autor de *Gestual, Teatro e Melodrama. Performance, Pantomima e o Teatro nas Feiras* (2020) e *Os jogos Teatrais de Viola Spolin, uma Pedagogia da Experiência*, com Karine Ramaldes; ambas são publicações de acesso gratuito.

qual a veemência, o colorido coloquial e o humor se fundem, para criar uma poética muito pessoal.

Entretanto, nada fala mais significativo sobre Leilah Assumpção do que suas peças; a primeira delas foi: *Fala Baixo senão Eu Grito*, cuja estreia ocorreu em 1969, na cidade de São Paulo, seguindo depois para os palcos cariocas, apresentada também em outros países. Clóvis Bueno estava na direção e Marília Pêra fazia Mariuzinha. Outra obra que também merece ser citada, embora todas sejam de excelente qualidade e urdidura, apresentando os desafios e incertezas quanto ao ser feminino, durante os tempos de ditadura militar, é *Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Sou Donzela*. Com um título irônico, de algum modo, a obra fazia alusão ao Brasil que se descortinava. Tendo como pano de fundo o golpe civil-militar de 1964, o texto foi escrito em 1964, entretanto, só pode estreiar em 1979, com direção de Emílio Di Biasi.

Outros textos publicados que merecem ser destacados e conhecidos, sobretudo no que concerne a entrar no universo da revelação de um país autoritário, além de *Fala Baixo*, são *Jorginho, o Machão* (1970) e *Roda Cor de Roda* (1975), publicadas em livro com prefácio de Sábato Magaldi, que se chamou *Da Fala ao Grito*.

Provavelmente a síntese mais perfeita de Leilah e de seu teatro vem de outra dramaturga também funda-

mental para o teatro brasileiro. Sobre ela, assim se manifestou Consuelo de Castro:

A fala teatral de Leilah é como ela: intensa, direta, apaixonada. Fala de e para o coração, com franqueza e inteireza que não enrouquecem no fluir das décadas, não se curva ao arbítrio da censura e não negocia com modismos. Tudo nessa dramaturgia e sua autora é sempre jovem, espontâneo, provocante. [...] seu diálogo é água fresca nascente a nos inundar de contagiante frescor³³⁷.

PERFIL PROFISSIONAL DE LEONARDO MOREIRA, por Rodrigo Morais Leite³³⁸.

A trajetória artística de Leonardo Moreira, dramaturgo e encenador ligado à Cia. Hiato, é das mais fulgurantes na história recente do teatro brasileiro. Assinando trabalhos na seara da dramaturgia desde 2007, no ano seguinte, com a estreia de *Cachorro Morto*, espetáculo escrito e dirigido por ele, seu nome tornou-se mais conhecido, chamando a atenção de muita gente ligada ao teatro na cidade, e não apenas, de São Paulo.

Obra fundadora da Cia. Hiato, em *Cachorro Morto* já se identificavam alguns expedientes que se tornariam, com o tempo, verdadeiras marcas da companhia, como a dramaturgia, elaborada ao modo de processo

³³⁷. Eliana Pace. Leilah Assumpção. *A consciência da Mulher*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. p. 94. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.186/12.0.813.186.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2024.

³³⁸. Rodrigo Leite de Moraes é jornalista, historiador, crítico teatral e professor de história do teatro e da dramaturgia junto à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA). É doutor e pós-doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica teatral e história do teatro brasileiro. Lecionou teoria teatral na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) e na Escola Viva de Artes Cênicas de Guarulhos. Atuando como curador, crítico ou mediador, participou de diversos festivais e mostras de teatro. É autor do livreto intitulado *No Camarim com Lélia Abramo* (2019), sobre o processo de criação de um espetáculo dedicado à memória da falecida atriz ítalo-brasileira, e do e-book *História do Teatro Ocidental: Da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês* (2020).

colaborativo, o trabalho com o elenco, sustentado na ideia do ator-atriz épico, e a temática, compreendida em zonas limítrofes que pendem entre o real e o imaginário, o documental e o ficcional.

O segundo espetáculo da Cia. Hiato, *Escuro*, de 2009, consolidou a linguagem propugnada pela companhia paulistana, calcada numa perspectiva muito peculiar de narratividade, embora ainda encerrada nos limites do palco italiano. A quebra desse “paradigma” se daria na obra preparada para suceder *Escuro*, estreada em 2011: *O Jardim*. Inspirado em *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov, o espetáculo obteve um enorme sucesso de público e crítica, tornando-se, por assim dizer, uma espécie de “obra-síntese” do trabalho de Leonardo Moreira junto à Cia. Hiato.

Concebido para espaços cênicos alternativos, *O Jardim* apresentava uma encenação virtuosística, no intuito de representar, simultaneamente, três histórias paralelas porém interligadas. Para tal, recorreu-se a um formato de arena dividido de maneira tríplica, isto é, em três regiões diferentes, cada uma voltada para uma parte específica do público, que, em princípio, só tinha acesso àquela parcela da obra. No decorrer da encenação, ocorria um rodízio entre as partes constituintes, uma sucedendo à outra em cada uma das áreas de representação, de modo que, ao final, as três histórias fossem desveladas à assistência, assim como as devidas relações existentes entre elas. O trabalho em *O Jardim* rendeu a Leonardo Moreira, pela segunda vez, o Prêmio Shell (SP), na categoria de dramaturgia. Um ano antes, ele recebera o mesmo Prêmio, e na mesma categoria, pelo trabalho realizado em *Escuro*.

Pela Cia. Hiato, até o momento seguiram-se outros quatro espetáculos, todos contando com a assinatura de Moreira tanto na direção quanto na escrita dramática. São eles: *Ficção* (2012), *2 Ficções* (2014), *Amadores* (2016) e *Odisseia* (2018). Com exceção de *2 Ficções*, um caso à parte na trajetória do coletivo, todos

os outros trabalhos possuem, entre si, uma certa linha de desenvolvimento, que começa na série de “solos” que configuravam *Ficção*, passa pelo elenco múltiplo de *Amadores*, composto de alguns integrantes não profissionais, e termina em *Odisseia*, no qual os limites a separar os/as atores/as do público eram programaticamente tensionados. No mais, vale acrescentar que, neste momento, encontra-se em processo de criação o próximo espetáculo da Hiato, que deverá se chamar *Litoral* e tem previsão de estreia para 2022.

Fora da Cia. Hiato, não se pode esquecer, Leonardo Moreira já teve oportunidade de realizar obras bastante significativas, com uma diferença, contudo, fundamental: se, no trabalho com a Hiato, lhe são facultadas as funções de dramaturgo e encenador, fora dela essas duas instâncias às vezes se separam.

Com efeito, aqui se pode falar de um Leonardo Moreira “desdobrado”, que ora se apresenta como um dramaturgo por excelência, ora como um encenador *stricto sensu*. No primeiro caso, destaque para a dramaturgia por ele elaborada em *Prometheus Nostos* (2009), espetáculo da Cia. de Teatro Balagan; no segundo, a proposta de encenação “expressionista” levada a cabo em *O Silêncio depois da Chuva* (2011), projeto empreendido dentro do Núcleo de Dramaturgia Sesi-British Council.

Para finalizar este perfil profissional, recordam-se outros dois trabalhos de Moreira também realizados à margem da Cia. Hiato, ambos com texto e direção de sua autoria: *Menor que o Mundo* (2012), produzido em parceria com a Cia. Cênica Nau de Ícaros; e o projeto independente intitulado *Ensaio*, de 2013. Direcionado ao público adolescente, e com dramaturgia inspirada na obra de Carlos Drummond de Andrade, *Menor que o Mundo* representa, na carreira do artista, uma incursão pelo universo da “poesia cênica”, aproveitando-se de recursos circenses em sua configuração. Já *Ensaio* seria, de certo modo, um projeto de cunho mais pes-

soal, baseado na cinefilia do próprio autor e sua relação, em especial, com a obra do diretor inglês Alfred Hitchcock, conhecido como o “mestre do suspense”.

LUCIENNE GUEDES FAHRER – A POTÊNCIA DE UM CORPO DESEJANTE, por Marcelo Rocco³³⁹.

Lucienne Guedes Fahrer afirma: “Danço desde que me conheci por gente. De lá conheci a música, o teatro, a dramaturgia. Sempre trabalhei em grupos, inventando como seria isso, já que nos anos 1990 a gente tinha pouca herança visível dos que vieram antes de nós”³⁴⁰.

Fahrer nasceu em São Paulo, em 1968, em um momento de total tentativa de desarticulação política dos estudantes, da arte e da vida por parte do governo ditatorial da época. Crescer em meio a uma ditadura civil-militar que perseguia, censurava e excluía a arte que, porventura, não se alinhasse aos discursos hegemônicos era evocar a pergunta de Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011): “Os vaga-lumes desapareceram todos ou eles sobrevivem apesar de tudo?”. E o que é a arte senão, lampejos de luz na escuridão? Nesse espectro, Fahrer não só sobreviveu, mas dançou sobre sua dramaturgia, cuja textura se alimenta do calor do ensaio, do suor dos artistas em cena.

Sua experiência com a dança, em que quase passou a integrar o *Tanztheater Wuppertal*, de Pina Bausch,

influenciou a sua carreira como dramaturga, tracejando a ideia de texto como uma experiência humana, constituída de uma infinidade *de corpos em relação*. Para a autora, as noções de escrita são vinculadas à experiência dada em um complexo movimento psicofísico. Nesse caminho, a potência da encenação passa, concretamente, por corpos que se atravessam, se aproximam, se afastam, se esbarram, se observam e se analisam.

Em tal esfera, Fahrer tornou-se dramaturga, atriz, diretora, professora, pesquisadora e integrante fundadora do Teatro da Vertigem nos anos 1990, grupo teatral com o qual realizou os espetáculos *O Paraíso Perdido* (1992), *Apocalipse 1,11* (2000) e *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* (2014), entre outras colaborações. Para a autora, ser dramaturga

[...] é uma possibilidade de cena que pode vir a existir. Nós começamos o Teatro da Vertigem com o Antonio Araújo em uma pesquisa da mecânica clássica aplicada à expressão do ator. Se apropriar da lei da física para fazer os movimentos (velocidade, peso etc.). Depois de uns seis meses começaram a cogitar a possibilidade de criar uma peça com esse material. Aquilo que nós estudávamos com a queda do corpo virou também a queda do Homem (do Anjo do Paraíso)³⁴¹.

339. Marcelo Rocco é graduado em Direção Teatral e em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto, em 2006. Mestre e doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor nas áreas de licenciatura e de bacharelado em Artes Cênicas e no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Coordenador do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), no subprojeto Artes (UFOP); do projeto de pesquisa “Transeuntes – Estudos sobre performance” (UFSJ).

340. Fonte: <https://lucienneguedes4.wixsite.com/lucienne>. Acesso em: 29 jan. 2024.

341. Fonte: Caderno de Registro Macu, n. 11. Disponível em: <https://macunaima.com.br/wp-content/themes/macunaima/resources/cadernos-de-registro/Caderno%20de%20Registro%20Macu%2011.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2024.

Fahrer nunca se distanciou do grupo supracitado, evocando outras formas de trabalho mesmo durante sua gravidez, como descreve abaixo sobre sua experiência como dramaturgista, no espetáculo *Apocalypse 1:11*: “[...] Eu estava grávida e não entrei como atriz. Queria muito participar do processo, então, o Antônio Araújo me chamou para trabalhar como dramaturgista. Uma figura fundamental, que transita entre a teoria e a prática, pelo processo criativo”³⁴².

Sua experiência dramaturgica, cujo foco principal passa pela linguagem do chamado processo colaborativo, transforma o seu trabalho em uma busca contínua de construção, pautada na experiência de cena, vinculando sua arte em uma rede de criação que caminha em sentido oposto à rigidez dos processos encerrados em si. Sua dramaturgia é um emaranhado de trocas, sem se desvincular do movimento criador de grupo. Em sua tese de doutorado (cujas referências aparecem na bibliografia final), a autora afirma: “[...] a perspectiva de trabalho em grupo e da criação da dramaturgia e do espetáculo, *colaborativamente*, marca minha formação como artista e a posterior trajetória”.

Nesse caminho, Fahrer foi dramaturga e diretora convidada do coletivo teatral paulistano Teatro de Narradores (2010 a 2016), onde criou, em parceria na dramaturgia e na direção com José Fernando Azevedo,

o espetáculo *Cidade Coro-Cidade Fim-Cidade Reverso*. Três de suas peças, depois de tradução em inglês, foram montadas na Universidade de Indiana, EUA, pelo diretor Eric Heaps (de 2013 a 2017).

NECESSIDADE E FERVOR: UM BREVE ENCONTRO COM LUH MAZA, por Daniel Veiga³⁴³.

O link do site do Departamento de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG informa que Luh Maza é dramaturga, diretora, atriz e crítica teatral. Carioca, vive em São Paulo desde 2007. Iniciou sua carreira no teatro aos 12 anos como atriz e seu primeiro texto teatral, *Três Tempos*, foi publicado aos 16 anos. É autora de mais de dez peças encenadas no Rio de Janeiro, São Paulo e Portugal, todas sob sua direção. O texto, desatualizado, não informa que Luh é uma pioneira. Há alguns anos migrando para o audiovisual, vem ganhando destaque como roteirista, uma das raras mulheres trans e pretas nesse meio tão competitivo e feroz, criando narrativas para plataformas importantes como a Globoplay.

Para mim Luh é uma amiga e aliada, uma mulher inteligentíssima e culta que tem muito a dizer. Nos conhecemos quando, por um convite seu, participei como ator da intervenção *Transpreto* na Virada Cultural de 2019, nos dias em que nem imaginávamos que

³⁴². Fonte: Caderno de Registro Macu, n. 11. Disponível em: <https://macunaima.com.br/wp-content/themes/macunaima/resources/cadernos-de-registro/Caderno%20de%20Registro%20Macu%2011.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2024.

³⁴³. Daniel Veiga é dramaturgo, roteirista e ator. Docente de Dramaturgia da SP Escola de Teatro (2019 e 2020), mesmo curso em que se formou em 2016. Passou pelos Núcleos de Dramaturgia da ELT em Santo André e do SESI-SP. Formado em Roteiraria. Em 2020 escreveu o roteiro para a Ocupação Lima Duarte – Itaú Cultural. Sua série *Tormenta* foi contemplada pelo ProAC Desenvolvimento de Séries e seu longa *Terra de Sangue* ganhou o Prêmio Novos Roteiros das Organizações Ibero-Americanas. Como ator ganhou o Kikito no Festival de Cinema de Gramado e o Araiçu no IV Festival de Cinema do Vale do Jaguaribe pelo curta *Você Tem Olhos Tristes* de Diogo Leite. Em teatro, dirigiu entre 2009 e 2016 e seu texto *Da Mais Bela que Tive* ganhou Menção Honrosa no Prêmio Cidade de Belo Horizonte (2013).

uma pandemia devastaria parte de nosso mundo – e ainda vem devastando.

O que nos liga, além de sermos pessoas trans e pessoas pretas, pessoas que há alguns anos não conseguiriam cruzar certos umbrais nem habitar certos espaços, é nossa profunda paixão pelo que fazemos. Luh me ajudou em diversas ocasiões. Eu que, como ela, venho adentrando cada vez mais o mundo do cinema e da TV como contador de histórias, tive seu apoio e ajuda em diversas ocasiões – que retribuirei na primeira oportunidade – e por isso fiquei imensamente feliz quando recebi o convite de falar com ela para este livro.

Assim, e no sentido de adotar sua voz em minha narrativa, fiz-lhe perguntas cujas respostas estava genuinamente interessado em ler. Parti deste ponto em comum que são, lá no fundo, as questões de gênero e raça, afinal isso é parte de quem somos, mas evitei que essas questões tomassem protagonismo, pois, para além de trans e pretos, somos narradores e temos muito o que contar através de nosso trabalho.

Desse modo, com relação à questão do como ela enxergaria a dramaturgia do teatro que não teria na do audiovisual, ela afirma:

Uma criatividade ilimitada pelas possibilidades da artesanaria e da experimentação, que no audiovisual, até pelos custos inerentes à sua realização, são muito mais pensadas e pesadas. Enquanto no teatro temos, por exemplo, pesquisas autorais de diversos atores que fazem solo, muitas vezes sem recursos como cenário, e os vemos atingir o sublime, o audiovisual depende de uma equipe multidisciplinar para sua execução. Não basta uma ideia na cabeça e o corpo disponível, é preciso muito planejamento, um cronograma e orçamento muito bem organizados. Acho a produção de teatro nesse sentido economicamente mais flexível e independente, o que gera muitas vezes experimentos

mais propositivos e inventivos, com maior margem de erro – e, por que não, acerto.

Com relação à ajuda que o audiovisual pode contribuir para o teatro, em tempos pandêmicos, Luh Maza respondeu:

O que nos faz considerar algo teatro? Eu acredito que a congregação de pessoas unidas ao mesmo tempo na mesma plateia-água. Quando vejo pessoas de diferentes partes do Brasil e do mundo conectadas pontualmente para assistirem juntas à gravação de um espetáculo ao mesmo tempo sinto essa corrente de energia. Outra qualidade do teatro que é muito forte para mim é a efemeridade, o acontecimento performativo que acontece uma única vez e não será jamais reproduzido. Essa magia é transposta para o campo on-line no teatro ao vivo por streaming. Então, congregação e efemeridade acompanham o teatro pandêmico, especialmente o virtual. O audiovisual traz para essas realizações o know-how de equipamentos para captação de imagem e som e a edição/montagem, instrumentalizando e potencializando as performances teatrais que neste momento precisam da internet e do audiovisual.

Daniel lembra que Luh Maza havia passado por uma experiência traumática, ao fugir de um assalto, e que isso teria se transformado em uma narrativa dramática em uma rede social. Desse modo, Daniel pergunta se, em tempos tão terríveis, haveria algo que não poderia ser transformado em dramaturgia.

Acredito que as vivências em si mesmas possuem uma narrativa própria dos acontecimentos, dos pontos de vista etc. Então, podemos revelar essa narrativa usando alguns artifícios literários ou dramáticos

para dar conta de restituir aquele momento da vida ao ser contado/escrito. Quando estive na situação que você cita, pensar a mesma como um acontecimento narrativo e que, portanto, teria um fim, foi fundamental nos momentos de maior tensão. Depois, precisei escrever para processar e me afastar do vivido. Não considero que tenha sido exatamente dramaturgia, mas sim: qualquer experiência, percepção ou pesquisa podem se tornar dramaturgia (pensando nela como um produto final da narrativa). O que acho ótimo. Tudo é teatro.

Para “terminar” o processo de consulta, Daniel pergunta a Luh Maza quais transformações ela acredita que o momento trará ao teatro de grupo. E ao teatro como um todo. Luh responde:

Finalmente, estamos aprendendo a usar a internet dentro de nossos trabalhos, não apenas como ferramenta de divulgação. A internet e o vídeo contribuem desde a etapa de ensaios até a própria exibição e transformou parte da cadeia produtiva do teatro. Acredito que voltaremos ao teatro presencial fervorosamente, é uma necessidade. Mas será muito triste se não aprendermos, incorporarmos e aperfeiçoarmos tais e “novas” possibilidades. É incrível poder pensar que um grupo pode ser formado por atores de diferentes partes do mundo cada um em sua casa, e que uma peça pode ser vista por milhares de pessoas igualmente de qualquer lugar de norte a sul do Brasil e de fora. Não se perde a congregação, não se perde a efemeridade, mas se ganha na quebra de

barreiras e nas novas conexões – a mais importante, sem dúvida, com novos espectadores.

SUBJETIVIDADE E SOCIEDADE NA OBRA DE MARIA ADELAIDE AMARAL, por Paulo Bio de Toledo³⁴⁴.

Maria Adelaide Amaral faz parte de uma geração que começa a escrever para teatro depois dos impactantes anos 1960. Sua primeira peça, *A Resistência*, é de 1975; pouco depois, em junho de 1978, *Bodas de Papel* marca a estreia de um texto da autora nos palcos, em montagem dirigida por Cecil Thiré na cidade de São Paulo.

São anos que já não têm a mesma intensidade política de outrora, mas que ainda guardam as marcas da década anterior. Maria Adelaide, que desde criança era fascinada pelo teatro, nasceu em Portugal (Porto), mas cresceu na cidade de São Paulo assistindo aos clássicos teatrais dos anos 1960. Um deles ficou vivo em sua memória como uma das melhores peças já vistas por ela, *Pequenos Burgueses*, de Maxim Gorki, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1963, no Teatro Oficina. Não é uma lembrança qualquer, a peça do autor russo apresenta um tipo de tratamento que se tornará emblemático na obra de Maria Adelaide Amaral. Como no teatro de Gorki, seus textos mostram interesse pelas situações particulares, mas sem perder de vista a implicação social e histórica das situações. *A Resistência*, por exemplo, mostra as diversas formas como jornalistas reagiam individualmente a uma iminente demissão coletiva numa redação jornalística, um “passaralho”, no jargão da área. Já *Bodas de Papel* é sobre a crise de um

³⁴⁴. Professor de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG). Coordenador do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performativas (NELAP) ligado à FALE-UFMG. Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Crítico de teatro, colaborador da *Ilustrada na Folha de S. Paulo* desde 2017.

empresário desempregado após o curto “milagre brasileiro” do início dos anos 1970. Por trás dos dilemas individuais das personagens, aparecia uma imagem da estagnação e crise econômica em que entrava o país. Em suas primeiras peças, personagens, diálogos e conflitos gravitam em torno de questões sociais e, por vezes, aparecem como pequenos simulacros delas.

Diferentemente de muitos artistas do período, que começaram cedo sua vida no teatro, sua guinada para a vida de autora se dá após um sistemático estudo sobre o teatro mundial e é derivada de um longo e cultivado amor pela literatura. Em meados dos anos 1960, ela frequentava diversos cursos sobre o assunto, como os de Anatol Rosenfeld no Instituto de Artes e Decoração (IADE); no início dos anos 1970, fez parte da equipe do projeto editorial Teatro Vivo, da Abril Cultural, que publicou clássicos da dramaturgia mundial em pequenos livros vermelhos de capa dura, com consultoria do crítico Sábato Magaldi. Maria Adelaide foi responsável pela pesquisa e escreveu a maior parte do material introdutório da coleção que se tornou um marco editorial da área. Ali acumulou grande bagagem cultural e, sobretudo, o estímulo para começar a escrever com 33 anos.

Mas seu reconhecimento é rápido. A montagem de *Bodas de Papel*, em 1978, lhe rende os principais prêmios do teatro à época, como o Molière e o Prêmio Governador do Estado; pouco depois, em 1984, estreia a peça *De Braços Abertos*, protagonizada por Irene Ravache e Juca de Oliveira, sobre um relacionamento amoroso extraconjugal, que se torna um sucesso extraordinário.

Na virada para a década de 1990, contudo, tem todas as suas economias retidas após o confisco da poupança no início do governo de Fernando Collor de Mello. Sente-se, então, obrigada a aceitar convite para trabalhar na Rede Globo de Televisão, que até aquele

momento via com desconfiança. Todavia, é na emissora que Maria Adelaide Amaral vai se tornar uma das principais e mais conhecidas autoras de telenovelas e minisséries da TV brasileira.

Na TV ou nos palcos, ela não se rendeu totalmente ao formato hegemônico do drama burguês ou do melodrama televisivo. Suas peças, séries ou novelas sempre apresentam um tipo de movimento dialético entre a particularidade individual, as relações sociais e os grandes movimentos da história. Muitas vezes, o interesse pela vida privada é também o interesse por vidas (na maior das vezes, vidas de mulheres) que estão amalgamadas à história como, por exemplo, Chiquinha Gonzaga, Frida Kahlo, Coco Chanel, Tarsila do Amaral (todas temas de peças de teatro escritas por Maria Adelaide) ou Juscelino Kubitschek (tema da série *Jk* escrita pela autora em 2006). Na Globo, ela se valeu ainda do grande potencial de produção para propor trabalhos históricos, que demandavam enormes recursos para a filmagem de cenas externas, movimentos coletivos representando momentos decisivos de uma grande história que não aparecia, portanto, como mero pano de fundo para as relações subjetivas. É assim em *A Casa das Sete Mulheres*, minissérie de 2003 sobre a Revolução Farroupilha no século XIX; ou em *A Muralha*, de 2000, sobre bandeirantes paulistas.

Em sua obra há forte influência de autores como o inglês Harold Pinter e o estadunidense Edward Albee, sobretudo na alta sensibilidade com que representa dilemas das singularidades humanas, sempre paradoxais, em movimento e em conexão com as tensões da sociedade de que fazem parte. Como nos dois autores, o interesse pelo ser humano não é abstrato, idealista, ou permeado pela ideologia do indivíduo burguês, é muito mais o interesse sensível pela vida real inscrita na realidade: “Sou fascinada por engraxates, por entregadores de panfletos, feirantes, putas, camelôs, homens-

-sanduíche, malabaristas de rua, vendedores, barbeiros, manicuras e ambulantes de modo geral”³⁴⁵.

MARIA SHU, A TECELÃ DOS “EUS-EM-NÓS”,
por Lissa Santi³⁴⁶.

Quem soube de mim em outros tempos
já não sabe de mim agora
pois quando me quebraram
meus pedaços foram arrumando novos lugares
mais lindos e mais fortes
pra se encaixar nessa mulher que hoje escreve
com punhos firmes e nenhuma culpa
de existir como bem quer

Ryane Leão (obra sem título, 2019).

Justo a mim me coube ser eu.

Quino (Fala atribuída à personagem Mafalda).

Era a porta do metrô que estava se fechando atrás de nós. Uma moça tinha entrado de última hora e deve ter pedido licença, mas não escutei devido aos fones nos ouvidos. Sempre há fones nos ouvidos. Olhei para ver quem entrava e reconheci a pessoa e, ao mesmo tempo, minha grande sorte de estar dividindo vagão com uma dramaturga. Maria Shu estava ali, encostada na porta e conversando com sua filha, não ouvi o que estavam conversando devido ao fone.

Congelei. Era muita a vontade de puxar conversa, mas não seria estranho?

“ Oi, Maria Shu, desculpa. Gosto demais do seu trabalho”.

Saiu da minha boca, simplesmente. Mas não foi estranho. Ela pareceu surpresa com esse *plot twist*³⁴⁷ da vida. Achei que tinha mesmo cara de roteiro.

Ela agradeceu e perguntou meu nome. Conversamos brevemente (viagens de metrô podem mesmo ser muito breves) em razão de conhecer um pouco da trajetória da autora, fiquei com uma série de perguntas na cabeça para fazer um dia.

Maria Shu foi criada por pais adotivos brancos, em família branca. Tinha irmãos muito mais velhos. Viveu uma infância solo em casa e na escola. A escola lhe foi tão hostil que teve de fugir para dentro de si. Encontrou companhia nos livros. A autora relatou em muitas entrevistas a importância da amizade dos livros e seus abraços quentes, que lhe garantiram a mais desenvolvida leitura da sala de aula.

Importante habilidade para a menina que viria a ser tecedora de palavras e que gostava do pirulito “chupa-chups” (vem disso o nome que escolheu para a arte).

Escrevia já, mas sem discurso validado no ambiente escolar que frequentava. Falava já, mas sem encontrar ouvidos (a menos que a mãe branca interferisse, ano a ano, a cada nova professora). Sentiu, antes de saber, a importância das palavras, do dizer.

345. DWEK, Tuna. *Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 307.

346. Natural de São Paulo capital, Lis Ricci é graduada em Licenciatura em Arte-Teatro pela Unesp (2013) e mestre em Texto e Cena pela ECA-USP (2018), além de dramaturga formada pela 9ª Turma do Núcleo de Dramaturgia do Sesi, British Council – SP (2017). Atualmente, é professora de educação artística nas escolas públicas do município da cidade de São Paulo, orientadora de dramaturgia para os jovens dos Projetos Espetáculo das Fábricas de Cultura da Catavento Cultural e atriz e dramaturga do Coletivo Amapola de Teatro e Poesia Urbana.

347. Nome que se dá a uma mudança brusca na narrativa de um filme ou romance.

Da escola, além dos livros, levou o magistério. Professora de português por um tempo, em escola pública. Não que escrevesse nessa época, longe disso. Infelizmente, escola como é hoje, na estrutura e sistema de agora, não é um tipo de ambiente propício a certos tipos de voo. Substitui a criação pela obrigação de dar conta.

Ela disse certa vez que, quando pariu sua filha, criou seu remédio contra a solidão, o que despertou novamente nela sua aptidão para a escrita. Em 2008, por vontade de escrever, largou a “escola-professora”. Em 2010 foi para uma “escola-criação”, inseriu-se no curso de Dramaturgia na SP Escola de Teatro. Um outro refúgio? Então, não era mais um livro, mas eram palavras.

Foi pouco depois, em 2011, escreveu *Giz*; posta em cartaz em 2014. *Giz* é sobre nós, professoras de escola pública. Conta um pouco o olhar de Gis (Gislaine), a professora com giz e coração na mão. Como ela, lecionando, encontramos desolação naqueles 45 minutos promessa, naqueles 45 minutos onde se espera que operemos milagres. Maria Shu traz a urgência dos 45 minutos de aula, que combina com os únicos 45 segundos de felicidade de Gis, que é quando ela se esquece professora e se lembra mulher. 45 segundos para ser feliz? Não acredito. Não existe profissão sacerdócio. Não existe dignidade no indigno.

Aqui tomo emprestado o olhar da autora. Eu mesma uma professora em plena crise criativa, com vontade de fugir. Maria Shu escreve sobre olhares e eu a li. Ela escreveu um pouco para mim.

Assim como as mulheres chinesas que criaram a escrita nushu. Essa era uma escrita bordada em uma

língua paralela, criada para organizar a comunicação entre mulheres. Mulheres que se compreendiam por meio de uma escrita tecida, bordada. Foi dessa escrita que a autora trouxe a grafia de seu nome. Foi pelo bordado de sua Gis que me li mulher enquanto professora, mas isso é uma outra história.

Tivemos outro encontro pessoal depois daquele do metrô.

Foi quando tive a chance de assistir ao espetáculo *Quando Eu Morrer Vou Contar Tudo a Deus*, peça escrita em 2016 que estreou em 2019 no Sesc Belenzinho. O espetáculo tinha direção de Ícaro Rodrigues, montagem do Coletivo O Bonde. Maria Shu me cumprimentou efusivamente, sua filha sempre junto. É outra coisa assistir a uma peça com a autora presente. A própria criação do tecido das palavras existe no ambiente como uma dimensão que diz respeito a uma subjetividade e, ao mesmo tempo, fala por muitas outras.

Ler e assistir Maria Shu é a própria experiência da alteridade. É a chance de olhar de dentro de outra pessoa. Seus textos são muitas vezes em primeira pessoa porque ela olha para a sua pessoa primeiro. Por meio da leitura, posso perceber que a autora inverte os papéis do dentro e do fora. Ela mergulha nos íntimos e os convida a confessar o que se passa em seus interiores. Os “dentros” fazendo barulho por meio de quem fala. E quem fala observa o mundo, filtrando a realidade em suas peles feridas, inteiras, cicatrizadas, imaculadas. “O corpo é uma festa”³⁴⁸ e também é uma confissão quando vive no nosso lugar desigual, machista, racista etc.

Ali naquele 2019, por Maria Shu, pude conhecer Abu, menino refugiado que conta o mundo de tanta

348. Paráfrase de uma frase célebre do autor Eduardo Galeano “[...] a igreja diz: o corpo é uma culpa. A ciência diz: o corpo é uma máquina. A publicidade diz: o corpo é um negócio. E o corpo diz: sou uma festa”.

falta por meio de seu olhar de criança, de imaginação. A peça se baseou no caso real de uma criança encontrada em uma mala de viagem, enviada por seu pai para tentar a travessia da linha imaginária criada há muito entre o continente africano e o europeu.

Gosto de observar Maria Shu como uma autora do “eu” que empresta olhares que não são dela e imagina, delira. Desse jeito constrói uma realidade muito mais sólida. Falam sobre “eus” as peças *Epifania* (2014), *Leoa na Baía* (2016-17).

A primeira que me faz conhecer uma Clarice Lispector que maldiz sua doença, um câncer que perfuma seu corpo a partir do ovário e sente raiva de alguns de seus privilégios, colocando no mundo uma Esperança meio capenga em formato de Macabéa. A segunda, na qual me é apresentada uma mulher leoa, um “eu” aprisionado que não aceita ser cavalo no pasto (empresa de *telemarketing*). Aqui descubro que leoa também tem juba e que ela é poder e sobressalto.

Maria Shu fala também sobre “eus” aprisionados no curta *Sobre Alices*, escrito e lançado em plena pandemia no ano de 2020, com atuação de Jennifer Souza e Marina Esteves e direção de Tide Gugliano. Nele, duas mulheres negras, irmãs, mantidas em um porão pelo Coelho Branco, abraçam e questionam a miséria de sua situação de isolamento forçado (cárcere). O porão pode ser onde são guardadas as coisas indizíveis ou para onde vai o instinto que tantas vezes é mutilado em processos de domesticação.

Maria Shu tece o ambiente para palavras caladas se criarem, se jogarem no mundo e materializarem no espaço, já que a palavra sempre foi sua âncora em processos de encontro consigo, autorreferência.

Ela, antes a professora que ensinava a língua mãe e que percebeu que assim não escreveria, Maria Shu parece conhecer muito o desejo de ser, porque muitas vezes não pôde dizer. Não foi validada pelo que dizia. Talvez por isso mergulhe no dentro e traga os “eus” que investiga para o centro, já que quem fala de si passa a existir.

Aqui o teatro pode ficar sendo o mundo para a dramaturga Maria Shu e a câmera pode ser um aparelho de possibilidades infinitas, criando lugar de olhar no olho mais de perto, quase uma máquina de raio x para a sua versão roteirista, que hoje se apresenta em importantes plataformas de *streaming*³⁴⁹.

Afinal, sua escrita traz a alma para o olho e ensina para a gente o que vê, professora que foi.

MÁRIO BORTOLOTTO DEBAIXO DE TODO O RUÍDO, por Paula Autran³⁵⁰.

Você não gosta de escritores porque concorda com eles. Você gosta de escritores porque escrevem de um jeito que te arrebatam.

Mário Bortolotto (*Souvenirs de Guerra*).

349. Tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de fazer *download* de conteúdo.

350. Paula Autran é doutora e mestre em artes cênicas pela ECA/USP. Jornalista, dramaturga, escritora e professora de dramaturgia. Tem dez peças encenadas, e onze livros publicados, entre eles: *O Pensamento Dramatúrgico de Augusto Bual*. *As lições da EAD*. Foi integrante do Círculo de Dramaturgia, do CPT, de Antunes Filho e do *workshop* do Royal Court Theatre. Escreve no Instagram: @paula.autran.

Falar da escrita de Mário Bortolotto é falar de algo que vai além de algumas peças, textos, poesias, músicas, é falar de uma obra. E de uma obra que se relaciona dialeticamente com a vida de seu criador, ou seja, é criada por ele, mas também o recria a cada vez que entramos em contato com ela. E essa obra é, assim como a sua vida, feita em movimento, no qual as peças teatrais, as crônicas, os romances, as músicas, a poesia se tocam, se multiplicam, e se expandem. Dessa maneira, uma poesia pode virar o título de uma peça ou a parte de uma música, uma música pode virar a fala de uma personagem, e personagens podem aparecer em diferentes peças. Tudo isso formando uma espécie de relação de uma época, de uma geração e, mais do que tudo, de uma visão de mundo, o mundo de Mário Bortolotto.

Mário tem uma obra muito particular, na qual ele consegue traduzir sua forma de se movimentar nesse mundo. Lembro de uma fala do diretor teatral Antunes Filho, com quem trabalhei por três anos, sobre a formação de um dramaturgo: “O que importa para um dramaturgo é imprimir em sua obra a sua visão de mundo. O que ele tem que fazer para se formar é simples: ler, ver filmes, ouvir música, viver, caminhar na rua, namorar³⁵¹”. Bom, não sei se eles chegaram a se cruzar nessa vida, mas é exatamente desse entrecruzamento de sua vivência nas ruas e nas artes que é feito o teatro (e toda a obra) do Mário.

E se suas peças falam sobre amores, falam principalmente sobre desamores, e trazem um universo enevoado de cinzas de cigarros, *whisky*, cerveja e muitas relações conflituosas entre familiares, entre casais. Falam sobre escritores solitários e piadas internas. Mas

olhe com mais vagar para as letras que ele coloca umas ao lado das outras. Não tem nada igual a esse universo. Ele toca alguns, evidente, pois sabemos que ninguém escreve a partir do nada. Suas referências são claras: as HQS, que ele adora, a poesia, o *jazz*, o *blues*, mas ele cria um universo muito próprio com isso tudo. Um universo que tem uma capa de proteção para um coração pulsante, que se deixa entrever por baixo de todas as palavras que ele usa. Motoqueiros, amantes de *rock and roll*, moças bonitas e perdidas, familiares que se deixam levar pelas estradas das quais ele tanto gosta:

Eu lembro de um texto... de um fanzine Hã Verde, dos meus amigos Rodrigo Garcia Lopes e Marcos Losnak... O cara estava sempre andando ao lado de uma rodovia, sozinho. Alguns carros, de vez em quando, paravam ao lado dele e ofereciam carona. A resposta era sempre a mesma: “Nunca deixo que me levem”... esse texto me marcou. Eu sempre penso nisso. Para mim esse era o Cara. O Cara que dizia: “Nunca deixo que me levem³⁵²”.

Mas essas personagens não são as dos poetas *beats*, não são as do Bukowski, muito menos as do Plínio Marcos, são as do Mário. E por isso, mesmo com toda a desesperança e os desencontros, há poesia, e uma crença em um amor que muitas vezes é flagrado em seus dias finais, ou nos dias depois dos dias finais, mas que resiste em meio ao caos, ao fim e à borrasca de relações esgarçadas nessa fase avançada do capitalismo que coisifica a todos nós. As personagens do Mário resistem à coisificação e à reificação. Sim, há política e

351. FILHO, Antunes. Fala para os integrantes do Círculo de dramaturgia do CPT, do qual fiz parte entre os anos de 1999-2022.

352. BORTOLOTTI, Mário. *Souvenirs de Guerra*. São Paulo: Editora Reformatório, 2022. Orelha do livro.

filosofia ali. Sim, não são explícitas. O Mário não explicita nada, suas personagens, como ele mesmo, têm sempre aqueles olhos a nos olharem de soslaio, a nos encararem por detrás de seus óculos escuros, de seus coturnos desamarrados.

Tem um tempo na vida de uma pessoa que ela faz uma espécie de pacto com seu medo. Ela diz, prometo não me assustar mais se você me prometer que me deixa livre dos pesadelos. Ela acha que é só ali que ela vai estar indefesa. Eu estou o tempo todo à mercê dos meus medos. E sua presença em hipótese alguma me provoca medo... É só um escapamento de um carro, uma panela de pressão explodindo no apartamento vizinho. Nem sempre o que causa muito barulho causa o maior estrago³⁵³.

Mas falar de uma obra, e não apenas de textos esparsos, é complexo, pois ela é constituída de diferentes momentos. Assim, suas personagens se emanciparam ao longo do tempo, e principalmente suas personagens femininas cresceram em construção dramática, como na fala citada acima. Mas é importante ressaltar que Mário cria personagens de diversas maneiras, assim há desde personagens esféricas até personagens-tipo em sua galeria, com os quais também gosta de trabalhar, mas, não se engane, Mário sabe o que faz. Ele é um leitor voraz, um estudioso da linguagem, um exímio diretor teatral, que sabe traduzir sua visão da escrita para o palco também. E faz isso não apenas com textos seus. É dele a direção já icônica do primeiro texto de Plínio Marcos, *Barrela*. Ele também se debruçou sobre a produção contemporânea de teatro norte-americano

com sagacidade e inventividade. Assim, de seu olhar de diretor saíram montagens para textos de Sam Shepard, Tracy Letts, entre outros.

Sim, falar desse olhar de diretor do Mário é, por estranho que pareça, falar do seu olhar para a dramaturgia também. É muito do próprio palco que ele tira partes importantes de sua escrita, até porque ele pouco sai do palco. É dele a execução de um marco na história do teatro brasileiro: As mostras de teatro de seu grupo, Cemitério de Automóveis, no porão do Centro Cultural São Paulo, por meio das quais chegou a montar mais de trinta peças de sua autoria. E por uma década manteve abertas as portas do Teatro e Bar Cemitério de Automóveis, em São Paulo. Tem também as histórias incríveis que ele viveu, como ter levado tiros no pulmão e no coração e ter sobrevivido. E tudo, tudo vira texto, nem que sejam crônicas em suas redes sociais, e que depois acabam virando livros também. Sim, Mário é um dínamo. E um artista. Não, não se engane, artistas existem poucos. A palavra pode estar meio desgastada, mas cá entre nós, as palavras para o Mário são meio sagradas e ele as usa com parcimônia e certa reverência.

Sim, ele é ligado ao sagrado também, Sim, ele tem muitos lados. Sua obra é diversa e coesa a um só tempo. Ele é muitos e ao mesmo tempo é só ele mesmo. Sua visão para o mundo é díspar e ao mesmo tempo muito única. De qualquer modo, ao ler um texto dele, já lá no comecinho, tem algo que você vai saber, sim, esse texto é do Mário Bortolotto. Te convido mesmo a experimentar, pode começar com uma peça, uma crônica, um romance, ou até mesmo com uma música. O que importa é entrar nesse universo tão cheio de amor pela vida, de compaixão pelos seus personagens, e princi-

353. BORTOLOTTI, Mário. A Pior das Intenções. In: *Treze Peças de Mário Bortolotto*. Londrina: Atrito Arte, 2014. p. 57.

palmente de uma certa tristeza que permeia a obra de um artista que sabe que nada vai dar certo, mas que a graça, se há alguma na vida, está exatamente nisso. Pois, como ele mesmo diz, “Por baixo do ruído, ainda é possível ouvir a canção”³⁵⁴.

MICHELLE FERREIRA E A CRIAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA SEM PONTOS MAIÚSCULOS.

Daí, eu cresço... Cresço, sabendo que vou fazer teatro, sempre!

Michelle Ferreira (em entrevista a Carolina Erchfeld)³⁵⁵.

Tendo em vista o que acontece no mundo, tenho muito medo daquilo que faz sentido!

Michelle Ferreira (idem, ibidem).

Michelle Ferreira é uma pessoa exuberante. É extremamente expressiva, de uma inquietude/inquietação permanentes. Ela é profundamente gestual. Amante das narrativas, lembra-se daquelas contadas por seu avô, em Atibaia (onde e com quem morava quando criança). Como os casos “clássicos”, o teatro surge na infância. Nasceu como brincadeira, necessidade de invenção e expressão, como preenchimento de tantas consternações... de uma infância muito sozinha: o tea-

tro “a salvou”, tornou sua vida melhor. Por meio do teatro, desde a infância, conseguiu materializar (e, de certo modo, enfrentar) suas angústias, transformando-as.

Estudou Ciências Sociais e Escola de Arte Dramática³⁵⁶, frequentou os cursos ao mesmo tempo e, durante quatro anos, segundo ela mesma, literalmente morou na USP. Em 2003 foi selecionada para se inserir no Núcleo de Dramaturgia do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, coordenado por Antunes Filho. Segundo ela: “Aí, a vida adulta começa!”. O Antunes ficava todo o tempo fazendo perguntas, provocando, ele queria que cada um encontrasse sua voz (ou vozes)... No CPT não havia um método... O processo de formação, em qualquer área de atuação, compreende percepção, aprimoramento de saberes pessoais e coletivos, vivências consigo e com o mundo, aprimoramento do processo sensível, trânsito com outras linguagens... Então, para apresentar suas referências pessoais mais importantes, a artista cita: Antunes Filho, Antônio Abujamra e Cristiane Paoli Quito

Com relação aos seus escritos (incluindo os seus e os de outros/outras autoras), Michelle afirma que é “insuportável” quanto aos cuidados de seus textos: atores e atrizes têm de apresentá-lo como ela escreveu. Ressalva, entretanto, tal afirmação considerando que mudanças, eventuais, podem ocorrer quando o/a dramaturgo/a não sabe muito bem o que fez; nesse caso, mudanças podem até tornar as obras melhores. No texto, que fundamentalmente traz uma rede de sentidos e

354. Bortolotto, Mário. *Faixas Riscadas*. In: Revista Trip, São Paulo, setembro, 2009.

355. A entrevista foi veiculada pela série *Dramaturgia Contemporânea Brasileira – o que Está Sendo Escrito Agora*, de 04/11/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XvXmhX5D7VY&t=88s>. Acesso em: 29 jan. 2024.

356. Se se puder usar a palavra, o “curioso” é que durante o período da EAD, em decorrência de os processos colaborativos estarem “com tudo”, na moda (mesmo), Michelle afirma jamais ter sido estimulada ou percebido qualquer interesse de toda a gente da escola para que ela escrevesse ou por sua escrita. De outro modo, como o valor era outro, a potencialização quanto à escrita não se desenvolveu na escola.

de conexões, encontram-se as “soluções” para os problemas da atuação. Para a criadora, o que é preciso pensar: “O dramaturgo não pode ser mais inteligente do que a obra... a obra tende a ser maior do que ele. A obra revela coisas que ele não sabia... ... a ordem é confusa... ... escrevo pensando no público. Penso muito no público: ele sabe o que é verdadeiro, se a obra é verdadeira”.

Michelle acredita no “poder” das narrativas. Então, ao retomar e ressignificar, por meio das lembranças e do trabalho escrito, aquilo que ficou/estava no passado, a vida e os acontecimentos parecem fazer sentido, novos ângulos e abordagens tendem a ajudar o entendimento de si, em relação. Desde muito nova, porque era apaixonada pelo cinema, imaginava-se “escrevendo filmes”. Aos 9 anos de idade o seu avô presenteou-a com uma máquina de escrever Olivetti (que, em 2020, ela afirma ainda guardar). A partir daquele período, fruto de brincadeira ou de desconhecimento, suas frases parecem nunca finalizadas com um “ponto maiúsculo”.

Talvez, em razão de Michelle se dizer uma pirata... alguém que não gosta de seu “próprio” território (de gente branca, classe média, tendente ao nacionalismo...), sua dramaturgia é sempre [lispectoriamente] intensa. Parece que seus textos (assim como ela) são, sobretudo, construídos por muitos silêncios, contradições, estados de espera, inquietações, enervamentos... Michelle, pa-

rece criar uma dramaturgia que se nutre de oxímoros... Outras paisagens “chocadas”; de algum e muitos modos a questão de gênero; não de um modo militante, mas o feminismo a questão da mulher, do – supostamente, imposto como – mais frágil... passam por sua obra. As personagens (ou figuras³⁵⁷) de Michelle Ferreira parecem se encontrar sempre em áreas/zonas de fronteira. Talvez para ela, a obra “pronta”, na condição de fenômeno histórico-estético-social, representado pelo espetáculo, promova encontros inesperados. Enfim, para ela, tendo em vista tantas desesperanças e atropelamentos, uma dramaturgia que ajudaria – em qualquer sentido – alimentar o atual *status quo*, não lhe serve para nada.

Como Ser uma Pessoa Pior (2011), texto escrito com Germano Mello para Lulu Pavarin; *Animais na Pista* (2014); *Urubu Comum* (2015, 2019); *Estudos Hamlet. com* (2011); *Somos Amigas* (2017); *Os Adultos Estão na Sala* (2013), segundo uma fala bastante carregada de lacunas emocionais (não explicitamente reveladas), esta obra, que Michelle também dirigiu, fez com que ela se reconciliasse com o teatro e com a criança que ela havia sido, que continuava a ser...; *Os Médios* (2016); *Riso Nervoso* (2013), versão dirigida por Hugo Possolo e a versão dirigida por Michelle aconteceu em 2015; *Terra dos Outros Felizes: o Jogo dos Amigos Imaginários* (2015); *Sit Down Drama* (2014); *Tem Alguém que Nos Odeia*

357. Etimologicamente personagem, do grego, compreende a junção de *persona* (máscara) + *agem* (de *agon*, referindo-se a debate, age, padece...). De modo absolutamente sucinto, o conceito, derivado de forma erudita da Antiguidade clássica grega, foi sendo definido a partir de perfil e característica psicológicas mais complexas e profundas. Nas formas de comicidade popular, em diversos tipos de comédia, não importa os traços característicos do sujeito da cena, portanto, atribui-se o nome de tipo a tais sujeitos. A partir da terceira geração do romantismo alemão, por meio, sobretudo, de Woyzeck (1837), escrita por Georg Büchner, de acordo com Anatol Rosenfeld, uma dramaturgia de retalhos/frangalhos foi criada... Mesmo em se tratando de uma obra “incompleta”, a personagem-título, sem qualquer informação de seu passado, do que pensa, e de seu agir obediente, portanto, sem contornos subjetivos ou psicológicos, é apresentada como uma figura. A personagem é densa, abissal, complexa, mas não se consegue apanhá-la por caminhos conhecidos, ela não possui qualquer chave funcional... Uma figura, sobretudo no universo gráfico (da geometria), tem contornos. Um círculo e uma circunferência têm diferenças. A figura está mais para a circunferência, desse modo, o conceito de figura pode ser usado, também, para os tipos das obras populares ou apartadas das normatizações das formas hegemônicas.

(2013), primeira versão dirigida por José Roberto Jardim e outra em 2016; *Reality Final* (2014); *4 da Espécie* (2018 e ainda inédita); *Não Sou Harvey* (2019).

NEWTON MORENO E SEU AGRESTE OU DAS DUREZAS E DELÍCIAS DAS BOAS HISTÓRIAS, por Adailton Alves Teixeira³⁵⁸.

O pernambucano Newton Moreno (1968) é ator, diretor e autor teatral. Nascido no Recife, desde os anos 1990 vive em São Paulo. É Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. O artista é um dos fundadores do coletivo Os Fofos Encenam que, por muitos anos, mesclou pesquisa do circo-teatro e da cultura nordestina em muitos dos seus espetáculos e em espaço próprio que manteve na Bela Vista, em São Paulo.

Muitos foram os textos escritos por Moreno e muitas as diretoras e diretores que deram vida às suas cenas. A dramaturgia de Newton Moreno transita com a temática LGBTQIA+, mas com forte presença do imaginário nordestino, em curvas acentuadas do popular e do erudito, em um mergulho entre o campo e da cidade. O primeiro texto, *Deus Sabia de Tudo e não Fez nada* (2001), abordava a relação homoafetiva. Outros textos também com grandes repercussões foram *Dentro* (2002), *As Centenárias* (2008) e *Maria do Caritó*, posteriormente adaptado para o cinema.

Com *Assombrações do Recife Velho* (2005), Moreno adaptou seu contrerrâneo Gilberto Freyre (1900-1987); a direção também é sua para a montagem

de Os Fofos. Em 2015, após mais de uma década da montagem *A Mulher do Trem*, de Maurice Hennequin e George Mitchell, as apresentações foram interrompidas com discussões de parcela do movimento negro da cidade de São Paulo acerca do uso do *blackface* em cena, mas todos os artistas da companhia conseguiram encarar de forma aberta as questões levantadas, realizando debates públicos acerca da questão.

Em 2004 veio o que se costuma chamar de a grande virada, com *Agreste*, obra na qual nos debruçaremos um pouco mais. A montagem à época foi realizada pela Cia. Razões Inversas (SP) e rendeu os prêmios Shell e APCA de melhor texto, além de projeção nacional, na excelente direção de seu ex-professor Marcio Aurelio. A história de amor de duas pessoas humildes é linda, enquanto “permitida socialmente”. Aí está a grandeza do texto: por meio de algo simples e cotidiano, mas repleto de complexidades, descortinam-se os preconceitos e as maldades de uma sociedade. Escrito com uma mistura do vocabulário da cultura popular, mas a força da erudição, a história de amor de um casal que viveu junto por 22 anos em perfeita união e, aparentemente, era benquisto por todos da comunidade até que se descobre algo sobre sua sexualidade. A montagem era minimalista e os poucos elementos em cena realçavam a história. O espetáculo participou de projetos como o Formação de Público, da Secretaria Municipal de Cultura da prefeitura de São Paulo, do projeto Palco Giratório, circulando por todo o Brasil e chegou até a Alemanha.

Outra montagem importante desse texto primoroso ocorreu no Acre. Nascido a partir de um exercício

³⁵⁸. Adailton Alves Teixeira é professor do Curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia; Doutorando em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista; mestre em Artes pela mesma instituição; integrante do Teatro Ruante (Porto Velho); articulador e um dos fundadores da Rede Brasileira de Teatro de Rua.

proposto na universidade, o espetáculo *Agreste*, do coletivo Barulho do Acre, lembra que somos feitos também de boas histórias. O espetáculo foi criado em 2018 e pude presenciar algumas apresentações em Rondônia e no Acre. A obra nos transportou para um Nordeste que talvez não exista mais, ainda que o contado seja recorrente em todo o país: uma simples história de amor. O encontro de duas pessoas, de duas almas, como se diz. Ainda assim, há “[...] algo no amor deles que não devia acontecer”. Como na primeira montagem, vividas por dois atores, nesta, a versão é um monólogo (atendo-se ao proposto em seu original), também realizado por um ator, o que dá um ganho na dimensão de gênero, já que as personagens são femininas.

A montagem do Barulho do Acre, com direção de Sandra Buh, é também minimalista. Aposto totalmente na palavra, para que a história pule aos nossos ouvidos. A direção musical, a cargo de Écio Rogério – que executa ao vivo com a diretora – cria, por meio da paisagem sonora, o ambiente nordestino, já que em cena não há elementos que possam propriamente remeter a essa geografia do Brasil. O mínimo de elementos que a direção optou para realçar ainda mais a história está presente no figurino e no cenário – que é composto de apenas uma cadeira e um chão de palavras.

A atuação de Matheus Filgueira, que também é arquiteto, nos envolveu em sua narrativa – trata-se de um espetáculo épico por excelência – até explodir em diversas personagens, que encanta pela sobriedade, pela ausência de exageros, mesmo naquelas que poderíamos ver como caricatas, demonstrando, assim, um forte domínio de cena.

Há um trecho da peça em que o narrador afirma que “[...] é preciso muita coragem para dar um passo”. O Barulho do Acre deu um passo certo na escolha do texto de Newton Moreno, com uma temática fundamental no Brasil atual, afinal, como na música *Paula e Bebeto*, de Milton Nascimento, “[...] eles se amaram de qualquer maneira, à vera/ qualquer maneira de amor vale a pena/ [...] Eles partiram por outros assuntos, muitos/ Mas no meu canto estarão sempre juntos, muito”.

Por fim, a palavra, sempre ela, que já imperou por séculos soberana no teatro e depois foi tão negada na cena contemporânea, mas como demonstra o belíssimo texto de Newton Moreno, *Agreste*, ainda é fundamental nos palcos, sobretudo para que tenhamos boas histórias. As duas montagens do texto do autor pernambucano, com produções e realidades tão distintas, demonstra que histórias de amor também servem para desvelar o melhor e o pior do ser humano.

REINALDO MAIA E O BORDADO DO ESCRITOR, por Marco Antonio Rodrigues³⁵⁹.

“É preciso politizar os afetos e afetar as políticas”, Maia repetia esta frase reiteradamente. Tal expressão funcionava como um mantra e tinha a força enigmática e profética de uma parábola oriental.

Pois é, o Maia nos deixou de forma prematura e abrupta em 2009. *Êxodos*, dramaturgia do Jorge Loureiro, ainda não tinha estreado.

A memória, quando não é traiçoeira, é felliniana e mentirosa. O último espetáculo que me lembro de termos feito juntos, no Foliás, foi *Oresteia*, a partir

³⁵⁹. Marco Antonio Rodrigues é encenador teatral, foi fundador e diretor artístico do Foliás d'Arte (SP); também encenador convidado do Teatrão de Coimbra (em Portugal). Realizou mais de 50 encenações ao longo de sua carreira. Em seu currículo constam os prêmios Shell, Mambembe, APCA, Molière, Villanueva (da crítica cubana), entre outros, além de numerosas outras indicações.

da trilogia grega, que Maia adaptou com tanto talento. Montamos a obra com tanto empenho porque o Brasil já doía muito em todos nós. Levamos dois anos construindo aquela dramaturgia e aquele espetáculo. Era imenso, durava três horas e meia. Era nossa tentativa de entender como o Brasil havia chegado ali, inventariando a história desde a ditadura militar até a contemporaneidade da ditadura das mídias eletrônicas. Como dramaturgo “poroso” ao coletivo, Maia, de certo modo, submetia-se sempre às crenças do homem de discurso assertivo e sonoro. Naquele processo, politizar os afetos significava para ele constituir no nosso terreiro, que era o Galpão do Foliás, uma comunidade socialista. E o pensamento principalmente precisava ser socializado como a propriedade intelectual: portanto, Maia não tinha o menor pudor de incorporar ao texto que escrevia – furiosa e copiosamente – as intervenções artísticas boas que fossem sugeridas por qualquer um dos criadores: intérpretes, encenador, cenógrafo, figurinista. Maia sempre foi assim, desde o começo da nossa parceria que na *Oresteia* comemorava dez anos.

No início do Galpão do Foliás, fizemos o *Babilônia*, cuja dramaturgia de Maia mergulhava na vida dos nossos vizinhos sem-teto, sem-documento, sem-nada. *Babilônia*, me lembro bem, o texto teve dezessete versões. O Maia era incansável, tinha uma “ambição santa” e um espírito crítico e ético absolutamente incontornável.

Maia brincava com sua formação católica, apostólica, romana de seminarista que, segundo ele mesmo, dava norte para sua militância comunista. De carteirinha.

No *Teatro Reunido*, livro póstumo que nós do Foliás lançamos em justa homenagem a ele e que é prefaciado pela Iná Camargo Costa, o Maia já declara em alto e bom som: “É preciso refletir sobre a forma dialógica e encontrar caminhos que somando conhecimento e diversão ultrapassem as formas tradicionais e conhecidas de contar uma história”. Destrinchando

um pouco tal pensamento, que não refletia unicamente sobre as formas contemporâneas que pesquisou e produziu em tantas obras, mas no próprio fazer dramático: na linha da coerência e retidão ética que sempre marcaram seu caráter e atitudes, entendia que o teatro era a expressão mais radical e contundente de arte coletiva, daí derivando a escritura dramática.

Só que o “cara” era um escritor por natureza, vocação e compromisso histórico. O Maia escrevia qualquer coisa: romance, bilhete, manifesto, lei de fomento...

A memória é uma coisa estilizada e até hoje atinar/realizar a ausência do Maia, que saiu da cena repentinamente, fulminado por um ataque do coração é algo complicado para toda uma geração. Uma geração em que ele, se multiplicando em muitos, fazia a cabeça, fosse escrevendo, fosse provocando, fosse discutindo, fosse colaborando, que no-fundo-no-fundo é uma palavra muito fraca para dar conta da sua militância. Escreveu, dirigiu, cutucou, batizou, muitos coletivos: Monte Azul, Teatro de Narradores, Núcleo Bartolomeu, Farândola Troupe, Brava Companhia, povo da dança e do teatro de Belo Horizonte e gente que não tenho notícia, porque nunca o vi recusar um convite.

Desde que recebi o convite para escrever sobre ele e sua dramaturgia, muitas vezes me sentei para escrever, mas, definitivamente, cadê coragem. Então vai saindo assim esse texto de “pé quebrado”, meio canhoto e cambaio. Me perdoo o leitor.

Como Maia era um sujeito que escrevia até cardápio, não tenho talento, nem capacidade, para nomear toda sua produção copiosa e me atendo a nossa parceria, e a minha dolorosa orfandade: a primeira obra que fizemos juntos foi uma adaptação do *Capitão Fracassi*, do Théophile Gautier, a gênese do Foliás. Mas no Foliás, o Maia tocou vários projetos todos eles tendo como eixo central a relação da cena com a sociedade. *Frankenstein*, *O Banho*, *Antigone Tropical*, *Cabaré da Santa*, *Pavilhão S...*

O *Folias Fellinianas* inaugurou o Galpão do Folias. Era mesmo um delírio felliniano. Na dramaturgia tinha Juó Bananére, a Internacional Socialista, anjos, arcanjos e demônios. Tinha um ar e um jeito glauco. Taí, outra coisa que era recorrente na obra do Maia era a questão e função do artista na contemporaneidade e na relação com a sociedade. *Comme il faut!* O enfoque era sempre dialético e, não raro, controverso. Não tinha escapatória. Dentre muitas das suas obras há pequenas preciosidades como essa que tem um título esquisito: *Ceci Beijou Peri, e aí José II?* Trata-se de um monólogo em que o ator, militante de esquerda, se bem me lembro, depois de uma larga peroração em denúncia do entretenimento e da alienação, recebe um convite para fazer uma participação em uma novela do Sistema Brasileiro de Televisão – SBT e abandona o palco repentinamente por conta de uma entrevista que tem de fazer imediatamente. Nesse particular, é bom ter presente, aliás, que o mote da peça são cartas do José de Alencar defendendo a escravidão.

Outro tema caro ao Maia foram as origens da brasilidade. Repetidamente, em todas as suas manifestações públicas, Maia falava da colonização violenta e da escravidão como chagas insuperáveis da formação cultural, estética e política da nação. Caipira por opção, reiteradamente saudava e evocava suas origens: Maia era natural de Ibitinga, cidade do interior do estado de São Paulo, muito conhecida como “a capital do bordado”. Me desculpe a pobreza da imagem, mas o Maia tinha na escrita a alma das bordadeiras da província. Aliás, isso me

lembra uma frase do Fellini que pensava que toda obra é autobiográfica, sendo a “pérola a autobiografia da ostra”.

Num tempo em que não era moda falar disso, o Maia era radicalmente feminista, antirracista, universalista e anarquista em seu socialismo. “Transversalista”, se é que o termo existe, porque entendia tudo dentro do cadinho da alquimia renovada da luta de classes.

Fico pensando como é que Maia veria e militaria com relação às lutas identitárias da atualidade. Por um lado, penso que ficaria muito feliz porque reconheceria o avanço rápido dos costumes. Por outro lado, lamentaria e entraria em várias disputas ao perceber as dificuldades de diálogo, a tentativa de proeminência de uma pauta sobre a outra em detrimento das questões que unem.

Fico pensando no final do *Babilônia*, na compreensão que tinha e temos que o importante, além de “resistir, encher o saco, pentelhar”, é RE-EXISTIR, criar terreiros, espaços de festejos, de celebração da vida!

Como dizia o Silvério, na obra mencionada: “Pra onde agora, pra onde?”. A tal indagação, respondia Galileu: “Quando as sombras avançam na estrada, é preciso aldear”.

No mais é a falta, a saudade e a alegria de ter participado vida, afetos e políticas.

RENATA PALLOTTINI E OS CRUZAMENTOS DA LINGUAGEM, por Ivam Cabral³⁶⁰.

Eu tinha 21 anos quando conheci Renata Pallottini. Ela tinha 54, um pouco mais nova do que eu, hoje. E foi

360. Ator, dramaturgo, doutor em Teatro pela ECA/USP, é cofundador da Cia. de Teatro Os Satyros. Recebeu os mais importantes prêmios do teatro brasileiro (Shell, APCA, Governador do Estado, Aplauso Brasil, Arcajo de Teatro, Cidadão Paulistano, entre outros) e atuou em mais de 30 países, em quatro continentes: americano, europeu, africano e asiático. Escreveu dezenas de textos, traduzidos para o espanhol, inglês, alemão e sueco. Publicou os livros *Mississippi*, *Pink Star*, *Pessoas Perfeitas* e *Terras de Cabral – Crônicas de Lá e Cá*, entre outros. Também cineasta, escreve para cinema e televisão, tendo assinado vários roteiros para a TV Cultura. Dirigiu, em 2016, ao lado de Rodolfo García Vázquez, o longa-metragem *A Filosofia na Alcova*, que ficou em cartaz no Cine Belas Artes, em São Paulo, por 63 semanas ininterruptas. Acumula, ainda, o cargo de diretor executivo da SP Escola de Teatro.

um encontro muito especial. Ela gozava de um estatuto pouco comum à época. Professora da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, era das poucas autoras em atividade na cena dramatúrgica brasileira, um terreno até então defendido majoritariamente por homens. Havia lançado, em 1983, pela Editora Brasiliense, o livro *Introdução à Dramaturgia*, resultado de sua tese de doutoramento. A obra promove uma ousada operação que coloca em diálogo as matrizes aristotélicas e hegelianas do teatro ocidental sob a perspectiva crítico-teórica de pensadores como Augusto Boal e Anatol Rosenfeld. Um livro sintético, preciso e de enorme reverberação para a pedagogia teatral e o pensamento sobre as teatralidades contemporâneas.

Renata gozava, também, do prestígio de ter escrito importantes trabalhos para a televisão. Entre eles, o antológico *Vila Sésamo* e os históricos *Malu Mulher* e *Joana*, ambos divisores de águas na história do feminismo no Brasil. O ano era 1985 e Renata, que vinha acumulando sucessos, tinha acabado de escrever para o Teatro de Comédia do Paraná a peça *Colônia Cecília*, que havia sido encenada no ano anterior, com direção de Ademar Guerra, e se transformado rapidamente em um marco do teatro paranaense, um estrondoso sucesso de público e crítica.

Assim, Renata aportava em Curitiba para conduzir um curso de iniciação à dramaturgia e eu me inscrevi. Dos muitos ensinamentos, o aprendizado de que a palavra dramaturgia, etimologicamente derivada do grego, seria a arte de contar dramas; e o poder criativo do dramaturgo estaria intimamente ligado à sua relação dialética com seu mundo. Lembro-me perfeitamente da primeira aula daquele curso. Renata nos ensinava que para escrever um texto teríamos de ter bem claro o tema da peça. E exemplificou: “*Romeu e Julieta* é uma peça para falar de amor”. Ao que eu, imediatamente, problematizei: “Não seria sobre o ódio?”.

Assim, entre o amor e o ódio, transformou-se em uma das minhas maiores mestras. A partir daquele dia, passei a perseguir o trânsito entre os opostos destes dois sentimentos, tão reais – cruéis, muitas vezes – quanto necessários. E minha história com a psicanálise começaria exatamente naquele momento. Exatamente em 1985, eu passaria a fazer análise, o que resultaria, mais de 30 anos depois, em uma atividade bastante importante na minha vida. Sim, atualmente me divido entre as coxias do teatro e a clínica psicanalítica.

Uns anos depois, já vivendo em São Paulo, sonhei um mestrado com a Renata, mas isso sequer foi cogitado porque eu nunca mais consegui me aproximar dela. Um misto de respeito e timidez. O fato é que, desde aquele curso em Curitiba nos anos 1980, nunca mais nos falamos. Mas eu fui perseguindo sua carreira e suas produções. Em 2007, já instalados na Praça Roosevelt, juntamente com o Grupo Dramáticas em Cena, do qual faziam parte as dramaturgas Marici Salomão, Vera de Sá, Claudia Vasconcelos e Bia Gonçalves, criamos o projeto DramaMix, no Festival Satyríacas, que desde 2002 é realizado anualmente em nossas sedes na praça, além de outros espaços da cidade.

A ideia daquele DramaMix era arrojada. Setenta e oito dramaturgas e dramaturgos participariam da edição, a cada uma hora, com textos curtos que deveriam, naquele intervalo de 60 minutos, montar, apresentar e desmontar as cenas. Com a curadoria das meninas do Dramáticas em Cena, lembro perfeitamente da preocupação inicial: existiriam na cena paulistana setenta e oito dramaturgas e dramaturgos? Conseguiríamos trazer esse pessoal para o evento? Dentre os nomes elencados inicialmente, o de Renata estava lá. Mas será que teríamos coragem de telefonar a ela e pedir que cedesse um texto que seria montado quase que de maneira amadora, sem dinheiro e sem produção, em um evento igualmente sem estrutura de produção minimamente adequada?

Foi o Gustavo Ferreira, coordenador das Satyrianas, desde aquele momento, que fez o contato com a Renata. Eu jamais me atreveria. E qual não foi a surpresa quando recebemos dele a notícia de que Renata participaria do nosso DramaMix! Mais, havia ficado feliz e empolgada com o convite. O interessante é que foi bem difícil para nós, da curadoria do evento, fechar os setenta e oito participantes. Porque, descobrimos, em São Paulo, naquele momento, havia um número de dramaturgos e dramaturgos muito maior do que este. Então, foi assim que nossa aproximação com ela foi se tornando, ano após ano, cada vez mais intensa, o que resultou na sua participação em seis edições do evento até hoje.

Para finalizar, queria deixar registrado aqui mais um pouco da produção excepcional de Renata, que escreveu muita coisa, entre poesia, teatro e prosa, destacando-se *A História do Juiz* (1957), *A Lâmpada* (1960), *O Exercício da Justiça* (1962), *O Crime da Cabra* (1965), *O Escorpião de Numância* (1967), *Enquanto Se Vai Morrer* (1972), *Serenata Cantada aos Companheiros* (1976), *Coração Americano* (1976), *Chão de Palavras* (1977) e *Noite Afora* (1978). Em 1996, seu livro *Obra Poética* é contemplado com o Prêmio Jabuti. Trata-se de uma produção dramática e literária que perpassa vários eixos, como a crítica social, o retrato da vida cotidiana, a lírica do prazer e as pautas identitárias.

Dedicou-se, ainda, à tradução, vertendo para o português obras como *Hair*, de James Rado e Jerome Ragni; *Godspell* (Prêmio da União Cultural Brasil-Estados Unidos), de John Mitchell Tebelak; *A Vida é Sonho*, de Calderón de La Barca; *Divinas Palavras*, de Ramón del Valle-Inclán; *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino; *Lulu* (Prêmio APCA de melhor tradução), de Frank Wedekind, entre outras. Seu exímio domínio formal da linguagem e a maneira criativa com

que tratou seus temas poéticos e teóricos a colocam no panteão de nomes fundamentais de nossa história teatral e literária.

RUDINEI BORGES, UMA DRAMATURGIA ANCESTRAL: A PLUVIALIDADE DE GENTE PISADA EPICIZADA NA CENA.

Rudinei Borges dos Santos é um dramaturgo-poeta. Nascido no interior do Pará, em Itaituba (em tupi-guarani significa lugar de muitas pedras), cidade localizada (sem se saber desde quando...) às margens tanto da Transamazônica (BR 230) como, também – o que, muito provavelmente, o ajudou a moldar seus modos singulares de ser, estar na vida e a recriar-se – do Rio Tapajós. Então, porque metaforizar é preciso, aquela região e seus tantos mistérios, sem precisar pedir licença, na condição de parteira, vem realizando belas, mas também, algumas vezes, espécies de “cesarianas suicidas”. Nesses partos, há gente que se harmoniza às belezas ribeirinhas do Tapajós (que originalmente se referia ao povo que habitava a região), amazônidas que têm ajudado a revelar ao mundo as belezas de gentes, bichos e plantas... Segundo os mapas oficiais, e moldada por um verde amazônico deslumbrante, a cidade fica bem mais próxima de Manaus do que de Belém. Então: “Alertem todos os alarmas”... que o homem-poeta-dramaturgo itaitubense chegou... Seu nome? Rudinei Borges dos Santos.

Do ponto de vista comportamental, Rudinei é um sujeito intenso, estoico, muito sério... mesmo: um sujeito que fala como quem lê ou escreve: puro sisó! Ele não é dado a gargalhadas... tais características/particularidades, em relação de ele ser muito orgânico, migram para as suas criações. Em tese, Rudinei afirma que seus textos, tanto por serem extremamente poéticos e ao mesmo tempo aparentemente secos, no sentido de incisivos

(assim como ele, possivelmente), não são amados, pela totalidade das pessoas, em uma primeira leitura.

A dramaturgia de Rudinei traz um território bastante desconhecido em razão de coligar mentalidades da gente paraense (do interior...), memórias negras e “ameríndias”. Segundo ele mesmo, suas incursões pela linguagem teatral ocorrem por meio de sua participação nas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs de sua cidade de nascimento e de vivência por um grande período). Tratava-se, naquele momento histórico, de buscar, por meio da linguagem teatral, as estratégias necessárias para a conquista e atendimento de algumas reivindicações de natureza social.

Estudou licenciatura em Filosofia, depois (2006), inseriu-se em Juquiá como noviciado em um seminário. Alimentado por *Esperando Godot*, de quem confessa ter sentido inveja do autor..., ao se iniciar no processo de criação de seus textos, Rudinei buscou (e o faz permanentemente) inspiração nos e nas obras e criações “pé no chão” de (Manuel de Barros, Cora Coralina, Patativa do Assaré, João Cabral de Melo Neto...).

Quem serviu de fonte de inspiração para sua criação: Ariano Suassuna, Luís Alberto de Abreu, Newton Moreno, Jorge Andrade. Em seu processo de escrita, apesar de ter começado a escrever em processo colaborativo com a Zózima Trupe (SP), o autor precisa e gosta do recolhimento para criar. Nesse particular afirma, ainda, que poder ir aos locais que toma como mote para suas escritas, detendo-se às particularidades do território, às andanças (diaspóricas, ou não) de sua gente, seus modos de ser/estar/pensar alimentam-no em suas criações.

Chão de Terra Batida (livro de poesia); *Dentro É um Lugar Longe* (2012), a primeira montagem de um texto do autor, cujo processo foi colaborativo com as/os artistas da Zózima Trupe; *Memorial dos Meninos* (2014), é um livro de poesia; *Agruras Ensaio so-*

bre o Desamparo (2013); *Fé e Peleja* (2014); *Revolver* (2015); *Dezuó – Breviário das Águas* (2016), que diz respeito aos processos de luta contra a construção de hidroelétricas no Pará; *Luzeiros* (2016), peça para teatro de rua cujo tema referia-se a homens e mulheres refugiadas; *Epístola 40 – Carta Desarmada aos Atiradores* (2016), tomando as mulheres da Favela Boqueirão, a narrativa centra-se nos processos de despejo por que passaram muitas mulheres daquela comunidade; *Medea Mina Jeje* (2017), que tem como eixo questões ligadas ao processo escravagista e ancestralidade negra; *Caatinga* (2017); *Arrimo* (2019/2020), obra que traz as lutas e memórias da mãe de Rudinei Borges. *Transamazônica* (2019); *Despenhadeiro* (início em 2013 e término em 2019), que está com a atriz Ana Paula Lopes; *Sertão sem Fim* (2018), que está com a atriz Tertulina Alves; *Verônica* (2018), que está com a atriz Luciana Ramin. Em processo de finalização, que deverá ser montada pelo Teatro Kaus Cia. Experimental (SP), a peça *Havia um País aqui antes do Carnaval* (2021).

Com relação às parcerias, Rudinei afirma serem várias pessoas, não apenas dramaturgos e dramaturgas, mas uma forte influência para a escrita dramática para ele são os fotógrafos, as fotógrafas e as fotografias. Os registros e as imagens correspondem a processos de andança... De qualquer forma, uma imagem intenta a imaginação, uma atividade que propõe o mergulho para os interiores. Enfim, com quem ele tem andado, em perspectiva ancestral, não são os homens e mulheres brancas, intelectuais da classe média, mas pretos e pretas, gente indígena, dos sertões e das margens ribeirinhas, gente esquecida, marginal, periférica... O dramaturgo-poeta tem atuado no Núcleo Macabéa há mais de dez anos, que é um grupo de teatro formado em uma das incontáveis comunidades, que (re)existem na cidade de São Paulo.

SÉRGIO ROVERI: UMA DANÇA ENTRE PALAVRAS E AFETOS, por José Roberto Jardim³⁶¹.

Chego receoso à bilheteria, aguardo minha vez para ser atendido, falo: “Boa noite, vim retirar três ingressos em nome de Roveri, Sérgio Roveri”. Recebo os três ingressos, volto ao *hall* de entrada do teatro e espero a chegada dele para assistirmos à atriz francesa, Isabelle Huppert, em sua *performance* de *Psicose 4.48* da furiosa dramaturga Sarah Kane, com direção do provocativo Claude Régy. Roveri chegou ao teatro acompanhado de Alberto Guzik, seu grande amigo e o dono do outro ingresso que restava em minhas mãos. Trocamos cumprimentos, tomamos rapidamente um café e entramos na sala para o início da sessão. Ao final jantamos para divagarmos sobre o espetáculo assistido, sobre desejos e visões estéticas que, trocadas naquela mesa em 2003, sentenciariam minha conexão de afeto e admiração com este criador dramático das letras. E hoje aqui estou, a pedido de Ale Mate, para tecer algumas linhas sobre a obra e jornada deste dramaturgo de profundezas únicas, Sérgio Roveri. Nada mais prazeroso, nada mais honorífico, nada mais emocionante.

Roveri é hoje um dramaturgo com mais de dezito peças escritas, ganhador dos prêmios Shell, Funarte, APCA e indicado a diversos outros, com peças estreadas no Brasil, em outros países da América Latina e na Europa. Porém, sua história começou na cidade paulista de Jundiaí, onde nasceu e foi criado. Uma terra de contrastes sociais, onde começou a gerir um imaginário que o levaria a buscar como formação e instrumento de indignação o jornalismo como

primeira profissão. Escrever e levantar pontos, aguçar ideias, apontar outros rumos para o que se passa na sociedade, utilizando a cultura como matéria-prima e provocadora, fez deste escritor um sedento por narrativas. Dessa maneira, seu encontro com o teatro se faz tão óbvio quanto necessário. Um grito interior pedia a forma dramática para dar vazão ao que dentro dele rugia como um sol a queimar suas entranhas. Este agora jornalista-dramaturgo se retroalimenta e se potencializa cada dia mais, nutrindo-se da dor de quem vive uma sociedade desigual, com o brado fissurante que o suporte teatral pode dar a essa sua inconformidade. Pois como afirmou Heiner Müller: “[...] Se você acha que tudo está certo na vida, recoste-se na cadeira e descanse, senão, levante-se e aja”.

Meu laço profissional com Sérgio Roveri está intrinsecamente ligado a uma amizade sólida, então aqui peço licença para iniciar uma escrita um pouco mais pessoal e íntima a respeito da sua obra e trajetória. Acredito que possamos, eu e vocês, que aqui me leem, nos instigarmos a conhecê-lo para além da minha experiência.

No final do ano em que nos conhecemos, 2003, Roveri escreveu um texto para o festival Mix Brasil, de André Fisher, que ganhou no ano seguinte o prêmio LGBT Mix Brasil de Dramaturgia. Estreamos este texto, eu na função de produtor e ator, *O Encontro das Águas*, em 2004, sob a direção do saudoso Alberto Guzik, amigo que fiz no mesmo dia que conheci o Sérgio. Comigo em cena estava o ator Pedro Henrique Moutinho e juntos inauguramos a primeira fase de espetáculos no Teatro Os Satyros, na praça Roosevelt, fora dos horários clássicos e considerados “nobres”. Cum-

³⁶¹. José Roberto Jardim é formado pela Escola de Arte Dramática (ECA/USP), foi integrante e um dos fundadores da companhia paulistana Os Fofos Encenam, onde permaneceu por 12 anos. É diretor, dramaturgo e iluminador. Vem se destacando nos últimos anos com suas encenações teatrais que somam prêmios e convites para apresentação em diversos países e festivais internacionais.

primos temporadas e participamos de festivais para além de nossas expectativas, pois ali, naquele texto e palavras, a dor da dúvida e as questões de um encontro entre dois homens oprimidos por uma sociedade violenta e excludente ofereceu ecos líricos e simbólicos a um momento no qual falar sobre este assunto era mais que necessário, era urgente.

Assim nossa parceria artística se iniciou efetivamente e rendeu, até hoje, mais cinco espetáculos de diferentes linguagens, nos quais fui diretor e encenador de seus textos. E aqui passarei por eles, mesmo que rapidamente e carinhosamente, para podermos entrever a grandeza da escrita deste autor.

Minha primeira incursão na direção teatral foi no ano de 2011, quando Roveri me liga para dirigir um convite que recebeu do ator Nicolas Trevijano, onde ele deveria escrever um texto sobre as angústias do vocalista da banda Nirvana, Kurt Cobain. O texto que Sérgio criou, *Aberdeen – Um Possível Kurt Cobain*, era uma queda livre num abismo de dor e angústias. Ao escrevê-lo, valeu-se de uma liberdade poética trágica, ao ficcionalizar os três dias após a morte desse roqueiro, período de suspensão espectral entre o suicídio e seu corpo sendo encontrado. Roveri utiliza toda a sua capacidade narrativa para tecer um libelo de autoperscrutamento e desencanto, usando palavras e fatos reais da vida desse musicista, para falar do terrível que é viver num mundo tão absurdo quanto misterioso. Me emociono até hoje, quando revejo o vídeo deste espetáculo, com a entrega de Trevijano e pelas vísceras em sangue que este texto expôs sem receios ou pudores.

Em *Opus 12 para Vozes Humanas*, no ano de 2014, Roveri estava em busca de uma escrita que traduzisse a incomunicabilidade resultante do afrouxamento das relações afetivas e da falta do olhar para o outro, especialmente nestes tempos fortemente ligados ao materia-

lismo (no sentido consumista) e à sanha de acúmulo e posses financeiras. Fizemos um espetáculo em que ele, um exímio dialoguista, um mago das frases e encadeamentos, usou toda a sua habilidade para se experienciar num texto dividido em duas partes, em que palavra, imagem e sentido estavam em completa assincronia, em agonia dialética. Um espetáculo que esteticamente foi calcado num mar de silêncio, quebrado apenas pelas sinfonias ilhadas das falas ao longo do espetáculo.

Neste mesmo ano, 2014, Roveri mais uma vez me ligou para dividir outra empreitada que gostaria de fazer conjuntamente, convite este aceito antes mesmo que tivesse me dito sobre o que seria. Sua ligação e empolgação com alguma investida teatral já me faziam tremer e davam sentido imediato aos meus dias, assim ele o fez. Era para trabalharmos novamente, dramaturgo e diretor, em um espetáculo sobre a famosa atriz estadunidense Marilyn Monroe. Três atrizes o convidaram para novamente trabalhar com material real, histórico, assim como foi no nosso primeiro espetáculo, *Aberdeen*. Assim nasceu *Tempos De Marilyn*, texto em que ele novamente subverteu o ponto de vista para que as fissuras ocultas pudessem ser vistas, sentidas, sobre a vida e morte desta celebridade hollywoodiana.

A estrutura do seu texto dobrou quanticamente o tempo e espaço para que Norma Jean, verdadeiro nome de Marilyn, travasse um acerto de contas com a sua identidade aprisionada pela indústria e sociedade, M. Monroe. Na encenação aprofundamos a pesquisa sonora, fragmentando ainda mais seu texto pelas três vozes das atrizes, até chegar ao ponto de uma orquestração de musicalidades vocais, em frases extremamente curtas, que geravam uma apreensão outra do texto.

Aquecido e provocado pela fabularização que histórias e jornadas reais poderiam oferecer a sua escrita e visão de mundo, Roveri continuou esta sua busca em

mais um projeto de “biografias”, escrevendo agora, em 2015, *Chet Baker – Apenas um Sopro*, espetáculo que estreou em 2016 no CCBB de São Paulo e contou com a participação no papel título de Paulo Miklos, grande músico da história do *rock* brasileiro, que fora anos integrante da banda Titãs. Nesta busca, seguindo a sua veia de criador narrativo, de um aêdo de grandes almas, Sérgio, após estudos e imersões intensas na vida deste musicista de *jazz*, escolheu a criação ficcional de um momento que nunca realmente aconteceu na vida de Baker, gerando assim uma expansão dos temas que lhe eram urgentes sobre pulsões de vida e de morte. Vi neste trabalho um despudor e arrojamento de um verdadeiro compositor da narrativa, utilizando um expediente análogo ao que F. Schiller utilizou em seu famoso texto *Mary Stuart*, no qual cria uma das cenas mais emblemáticas do romantismo alemão, assim como do cânone teatral universal, em que ficcionaliza o diálogo entre a rainha bastarda Elisabeth I e sua prima escocesa, Maria Stuart, antes da execução desta última. Conversa esta que, historicamente, nunca ocorreu. Conversa esta que agora, pelas mãos de um criador dramaturgico, existe e colore o imaginário poético da humanidade. Dessa forma, vejo o arrojamento crescente na escrita de Roveri, ao usar tal e potente expediente para destrinchar, problematizar a alma daquele atormentado trompetista de *cool jazz*.

Ainda em 2016, mais uma vez, pude me embebedar e encenar outro texto de Sérgio, agora o claustrofóbico, e muito bem-humorado, *Não Contém Glúten*. Narrativa com questões íntimas e existenciais que ganhavam vulto sobre um pano de fundo de um mundo em colapso ecológico e social, uma distopia em que um fator é gerador e gerado pelo outro, numa mão dupla tão tétrica em que um ouroboros de perspectivas se autofagocita numa maestria e delicadeza ímpares. Aqui ele envereda e abusa de sua capacidade

dialogista, criando um jovem casal que expõe em um jantar a sua existência vazia e sem sentido, nada mais roveriano, especialmente por vermos a continuidade de suas características, como o encadeamento de dúvidas, dores e buscas que atormentam pessoas numa sociedade esmagadora apartando-as de uma reflexão mais pessoal. Aqui tivemos interpretando este casal, as atuações profundas de Paschoal da Conceição e de Bia Seidl, que recebeu indicação de Melhor Atriz pelo Prêmio APCA, assim como este espetáculo, de resolução estética particular na encenação, recebeu as indicações pelo APCA também de Melhor Direção e Melhor Iluminação.

Nosso encontro que se iniciou há vinte anos, frutificando não só em espetáculos em que pude ladeá-lo como ator e outros como diretor e encenador, ganhei um amigo de teor mais íntimo e pessoal, alguém que apazigua minha alma e a impulsiona por belos voos em céus tão incertos quanto encantatórios. Sergio me emociona toda vez que deseja dividir um texto com o meu olhar, como quando me abraça para iniciarmos uma noite de prosas, ou quando apenas me olha silencioso e vejo em seu olhar uma vida que construímos, um com o outro, de amor, buscas, dores, cumplicidade e afeto. Eis aqui os fatores mais importantes que talvez deveríamos lembrar, cultivar e levar dessa jornada solitária que se inicia num útero e que fatalmente terminará numa tumba, algo que atribua sentido a essa vida tão absurda.

Sérgio Roveri é certamente uma das lembranças a que recorrerei no momento do meu suspiro final. Viva a sua escrita, Roveri! Viva ao amor que derrama fartamente por palavras e gestos!

Vivas a você, meu querido amigo!

SILVIA GOMEZ – SER LIVRE PARA DELIRAR, por José Cetra Filho³⁶².

Silvia Gomez nasce (em 21/07/1977) em Belo Horizonte, canceriana com ascendente em capricórnio. Herda do pai, médico e músico o gosto pela leitura e pelas artes e da mãe, psicóloga, a curiosidade pela complexidade da natureza humana. É a mais velha de três filhas. A família respira arte: o pai é músico, a atriz/diretora Yara de Novaes é irmã do seu pai e sua madrinha, a irmã Debora é atriz e a caçula Luciana é musicista, além de advogada.

Em função do trabalho do pai, a família muda-se para Lavras e nas férias Silvia vai para Anchieta no litoral do Espírito Santo onde, aos 4 anos, aprende a ler pelas mãos da avó Coeli. Quando Yara, doze anos mais velha, vai aos ensaios em Belo Horizonte, vez ou outra leva consigo aquela menina de 7, 8 anos que fica encantada com a “[...] promessa de liberdade contida no teatro”, segundo suas próprias palavras.

Aos 15 anos abandona a conservadora Lavras e vai morar com tia Denise em Belo Horizonte e aos 19 entra no curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, formando-se no ano 2001.

Muito tímida desde pequena, Silvia resolve cursar em paralelo à universidade um curso de interpretação teatral com o intuito de se desinibir. Sente-se desconfortável atuando, mesmo assim interpreta nada mais que Puck numa encenação escolar de *Sonho de uma Noite de Verão*, mas sua carreira de atriz encerra-se por aí! Nesse curso ela conhece e começa a namorar o seu companheiro Gabriel Fontes Paiva.

Nessa mesma época inicia um estágio de jornalismo na prefeitura de Belo Horizonte e tem uma necessidade grande de se comunicar com sua geração, escrevendo sua primeira peça (*Os Quatro e a Falta*), pressentindo que seu lugar no teatro seria no campo da dramaturgia. Em 2001 participa do Festival de Cenas Curtas do Grupo Galpão com a peça *A cada Dia a Vida Fica mais Curta*, dirigida por Yara de Novaes. Esta é sua primeira peça encenada. Nesse mesmo ano muda-se para São Paulo e passa a trabalhar na Editora Abril como jornalista, onde permanece por vinte anos sofrendo na pele todas as pressões inerentes às grandes corporações.

Sentindo cada vez mais a necessidade de fazer teatro, atende em 2003 a um anúncio do Círculo de Dramaturgia do Centro de Pesquisa Teatral do SESC. A seleção exige que o candidato apresente dois textos curtos. Silvia apresenta *A cada Dia a Vida Fica mais Curta* e *Faz Frio lá Fora*. Uma vez aprovada, ela começa sua longa e profícua jornada no CPT, que termina só em 2010.

Aprende muito com Antunes Filho, que a ensina a olhar e a traduzir as coisas com voz própria, mergulhando verticalmente em cada assunto abordado. O curso acontece uma vez por semana, às sextas-feiras pela manhã. Silvia consegue essa licença matinal na Abril e mergulha nos ensinamentos do Mestre.

Escreve muito e joga muito papel no lixo durante esse período, até que um texto faz Antunes e o grupo de estudos vibrarem. É *O Céu Cinco Minutos antes da Tempestade*. A peça é publicada no primeiro volume do Círculo de Dramaturgia em 2005, traduzida para várias línguas, mas só é encenada em 2008 quando chega às

362. José Cetra Filho, mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp; pesquisador da linguagem teatral; integrante da comissão da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; autor do livro *O Palco Paulistano de Golpe a Golpe (1964–2016)*; editor do blog www.palcopaulistano.blogspot.com

mãos de Eric Lenate, que a dirige, tornando-se a primeira peça de Silvia encenada profissionalmente.

No programa desta montagem há um texto escla- recedor e premonitório da autora em que ela define sua postura perante a vida e a arte e que permeia toda sua obra delirante com traços de teatro do absurdo e com muito mais perguntas/perplexidades do que respostas.

O que você quer entender?

Queria dizer alguma coisa importante e signifi- cativa, mas só tenho perguntas. Escrevo por isso – deve ser uma mistura de raiva e um bocado de per- plexidade. Amo o teatro desde muito tempo e acho incrível e promissor que o mundo ainda comporte pessoas como você que está aqui lendo este progra- ma, à espera de um espetáculo, disposto a acreditar por alguns minutos em qualquer loucura. Talvez você queira saber por que, talvez também esteja à procura de alguma resposta. E, por isso, eu te saúdo.

Antes disso, em 2007, seu nome já aparece em um programa de teatro de São Paulo como traduto- ra da peça *Continente Negro*. Silvia exerce essa função também em *Contrações* (2013) e como adaptadora teatral dos contos de Murilo Rubião em *O Amor e Ou- tros Estranhos Rumores* (2010). Segundo ela, essas ati- vidades muito contribuíram para sua formação como dramaturga.

Quando termina de escrever *O Céu Cinco Minutos antes da Tempestade*, Silvia inicia *Mantenha Fora do Al- cance do Bebê*, que fica engavetada por alguns anos por ela não acreditar muito no texto.

Na vida pessoal o ano 2008 dá outro presente para o casal Silvia e Gabriel: nasce o menino Arthur!

Segue-se um período em que o filho, o CPT e a Abril consomem todo o tempo de Silvia; ela escreve textos que não lhe agradam e define essa época como

um deserto dramaturgico. Em 2015 Eric Lenate insis- te em inscrever *Mantenha Fora do Alcance do Bebê* na I Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cêni- cos do CCSP. A peça não só é selecionada como alcan- ça grande sucesso de público e de crítica, tendo recebi- do muitos prêmios, contrariando a sensação da autora de que a peça não fosse tão boa. Essa repercussão des- lancha a carreira de Silvia Gomez como dramaturga.

Com direção de Gabriel Fontes Paiva é encenada *Marte, Você Está Aí?* em 2017. Nesse mesmo ano, Antu- nes Filho convida Silvia para ministrar aulas de drama- turgia para os atores do chamado CPTzinho. Das muitas provocações de Antunes, surge em 2019 *O que Sabemos que Todos Sabemos*, sobre pessoas que começam a ver anomalias surgirem no próprio corpo. Antunes gosta do texto, mas vem a falecer logo depois. Emerson Da- nesi está preparando uma montagem dessa peça com o pessoal do CPTzinho. Em 2019 Gabriel dirige outro de- lírio de Silvia: *Neste Mundo Louco, Nesta Noite Brilhante*, tendo Yara de Novaes e Debora Falabella no elenco. No ano pandêmico de 2020 esta peça adapta-se aos novos tempos e é apresentada na forma de *web série*.

Ao ser perguntada sobre os dois diretores – Lena- te e Gabriel – que dirigiram seus quatro trabalhos en- cenados, Silvia, além de os elogiar, ressalta que ambos trabalham em profundidade os textos e têm um grande respeito pela palavra.

Cabe lembrar que oficialmente Silvia não pertenc- e ao Grupo Três de Teatro, mas é sobrinha (Yara), esposa (Gabriel) e amiga (Debora Falabella) dos três componentes do grupo e já colaborou no mesmo como autora, tradutora e adaptadora.

Aproveitando o isolamento social, Silvia começa a colecionar frases ouvidas de terceiros ou de sua au- toria e escreve, segundo ela, uma “polifonia caótica” para quatro personagens intitulada *Pequena Coleção de Frases em Tempos de Fundos Pensamentos*. O texto foi se-

lecionado em 2020 pelo concurso bilíngue Escenas del Confinamiento, saiu em livro e deverá ser apresentado virtualmente na forma de leitura.

A ideia das pessoas que começam a perceber anomalias no corpo evoluiu para uma mulher que vê seu corpo se transformando em uma estrutura vegetal e daí surge o primeiro monólogo de Silvia intitulado *A Árvore*, muito calcado no realismo fantástico, gênero caro à autora. Com direção de Ester Laccava e interpretação de Alessandra Negrini, a peça estreia em versão virtual híbrida (teatro-cinema) em fevereiro de 2021.

Atualmente, a incansável Silvia Gomez coordena o Núcleo de Dramaturgia do SESI-SP, escreve artigos de arquitetura como *free lancer* e ainda se exercita na escrita de roteiros para séries. Tem intenção de fazer um mestrado para o qual já tem o título da dissertação: *Delirar o Real*.

Ao ser perguntada sobre o que gostaria que constasse desta matéria, Silvia respondeu com uma frase: “Ser livre para delirar...”

TECENDO AÇÕES DOS ONTENS, HOJES E AMANHÃS: A PLURAL SOLANGE DIAS, por Simone Carleto³⁶³.

Minha ciranda não é minha só
É de todes nós, é de todes nós
A melodia principal quem dirá
É a primeira voz, é a primeira voz
Pra se dançar ciranda
juntamos mão com mão
cantando uma canção.

Capiba (Minha Ciranda – com licença poética para todes).

Forma-se a imagem de uma ciranda, na qual estão, de mãos dadas, Solange Dias, Luis Carlos Leite, Adélia Nicolete, Luís Alberto de Abreu, Cássio Castelan, Francisco Medeiros, Vilma Campos, Kil Abreu, Helô Cardoso, Márcio Tadeu, Sérgio Soler, Alessandra Moreira, Neusa Dessordi, Ricardo Coelho, Didjo Rotta, Antônio Corrêa Neto, Fábio Farias, Emerson Santana, Marcelo Monthesi, Pitty Santana, Renata Bonadio, Ana Claudia Lima, Célio Colela, Marcelo Gianini, Cristiane Paoli Quito, Esdras Domingues, Cris Lozano, Johnny Salaberg, Célia Helena, Rubens Corrêa, Sara Lopes, Daniele Pimenta, Mario de Castro, Jefferson Dessordi, Marília Dessordi, Tânia Aparecida da Silva, Marise Miglioli Lorusso, João das Neves, Alexandre Vargas, Erika Coracini, Marcio Ribeiro, Mariana Sancar e outras tantas pessoas, mulheres e homens de teatro. Imagem plasmada no que fica após entrevistar a “dramaturga em trânsito e em transe”. O que fica é esse afeto, presente nas ações dela.

A forma de produção colaborativa característica do teatro de grupo é matéria do tecido que constitui os rumos criativos de Solange Dias. Participante do potente Núcleo de Dramaturgia e Montagem da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) e anos mais tarde orientadora do Núcleo de Dramaturgia, e depois coordenadora da referida Escola. Vilma Campos conta que Solange Dias, quando foi para a entrevista com o objetivo de entrar no Núcleo de Dramaturgia da ELT, pensava em escrever sobre Ana Cristina Cesar, uma poeta carioca. Durante a espera, ao ver imagens da Vila de Paranapiacaba, alterou o projeto para o que se materializou no espetáculo *Paranapiacaba – De onde se Avista o Mar* (1992). Solange Dias acumula vivências

³⁶³. Artista pedagoga (atuação e direção), mestre, doutora e pós-doutoranda em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp. Atriz, assessora de diversos grupos teatrais e autora de ensaios e artigos nas áreas de pedagogia, crítica e interpretação teatral.

e experiências significativas, no sentido de imbricar-se como protagonista desse processo histórico que culmina com a constituição do sujeito histórico teatro de grupo. Tecer ações artísticas e tecer o amanhã formam camadas de uma mesma dramaturgia na vida e obra de Solange Dias. Conhecida como dramaturga, diretora de teatro, atriz, professora, artista, Solange encanta com sua doçura, um gosto firme de quem sabe seus papéis no mundo. Um colorido de quem defende os direitos humanos, a diversidade, a justiça, sempre de forma poética: a dramaturga desenvolve inúmeras parcerias. Soprar em conjunto novos tempos, criar espaços de liberdade, respirar, inspirar, co-movendo pessoas e a história. Na sua his-traje-tória, a artista reúne aprendizado, partilha e múltiplas obras.

A *Partida* que origina o grupo Teatro da Conspiração ocorre no ano de 2000, com a montagem dirigida por Solange, a partir do texto de Luis Carlos Leite, sendo o trabalho acompanhado pelo Núcleo de Montagem da ELT, coordenado por Francisco Medeiros. Adiante, a *Geração 80* (2002), texto de Adelia Nicolete, possibilita a práxis do que viria a ser nomeado processo colaborativo. Solange comenta que o projeto era um sonho antigo dela, Adelia Nicolete e Cassio Castelan: “Seria incrível ter uma remontagem”. Os contextos históricos impregnados das questões colocadas no mundo, como as de gênero, raciais, da mulher, tiveram espaço de fricção no Núcleo de Dramaturgia da ELT, o que confere a ela, além de estatura de um imprescindível locus de formação nas artes cênicas, “[...] um lugar de transformação das pessoas”.

Solange lembra da oportunidade que teve no início de sua carreira como professora, pelas mãos de Célia Helena, no Teatro-escola Célia Helena, na cidade de São Paulo, na qual passou oito anos, em um intenso movimento de trabalho de interpretação com jovens, de onde vem grande parte de sua experiência como educadora teatral e suas conexões com os temas que

se colocam contemporaneamente. Também o contato com as “oficinas livres de teatro”, que incentivavam a formação teatral e de grupos locais nos bairros de Santo André, em um projeto cultural mais amplo na gestão de Celso Daniel como prefeito, Celso Frateschi como diretor de Cultura e Maria Thais na coordenação, e englobava ações diversas em conjunto com a Escola Livre de Teatro, como a realização de um Festival de Teatro. É nesse bojo que se estrutura a formação caleidoscópica da artista, que fez licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, na Faculdade Integradas Tereza Dávila - Fatea, de 1984 a 1987, quando conheceu Adélia Nicolete. cursou dramaturgia com Luís Alberto de Abreu no Núcleo de Dramaturgia da Oficina Cultural Três Rios, onde também teve aulas com Celso Frateschi, em 1989. Seu mestrado intitulado *Curto-circuito entre o Dramaturgo-encenador e o Ator: a Composição Cênica de Cantos Periféricos* foi produzido na Unicamp, concluído em 2007, com orientação de Sara Pereira Lopes. Trata da montagem da peça *Cantos Periféricos*, do Teatro da Conspiração. Andreense, Solange viveu muitos anos na periferia da Zona Leste de São Paulo, Parque São Rafael, e essa dissertação relata processos criativos em áreas periféricas.

Muitas “ilhas de desordem” foram criadas em diversos espaços, projetos e obras, lugares nos quais “o teatro é para todes”, “o teatro é para a vida das pessoas”, “teatro não só como espaço de profissionalização, mas como ampliação da visão de mundo”, “espaços de ação”. É “fazer a revolução a partir da juventude [...] o teatro é para isso!”.

Algumas de suas obras são *Acalanto* (1990), com o Teatro do Abaporu; *Bailei na Curva*, no Teatro-escola Célia Helena; *Cantos Periféricos* (2003), *Dassanta* (2010), *A Princesa e a Costureira* (2016), com o Teatro da Conspiração; *Razão Blindada* (2017) e *Relâmpio* (2019), com a Companhia Pauliceia; *Minhoca na Cabeça* (2017) e *Navegar* (2018), com o Grupo Esparrama;

Tito – É Melhor Morrer do que Perder a Vida (2007), montado pelo Teatro do Botokhyariu.

Postulando a arte como plataforma político-poética, Solange evoca a leveza citada por Italo Calvino: não a leveza da pluma, mas a do pássaro, que tem peso e direção nos seus voos. Quando perguntada como seria uma cena utópica, da qual pudesse ser dramaturga, encenadora, atriz... quem estaria, onde e quais ações estariam presentes. “Meu desejo é rua, muita gente e vanguardas. Linhas de frente com multidões e manifestos, nos quais falamos com a voz e com o corpo”. E todas essas imagens reverberam, multiplicam-se, ocupam o imaginário e aquecem o coração.

CORPO-DRAMATURGIA EM VICTOR NÓVOA, por Helena Cardoso³⁶⁴.

A prática dramaturgical de Victor NÓVOA é pele porosa, tecido emaranhado de fibras pulsantes. Derme viva em constante fabricação de si mesma, permeável à água – fluxo constante de ir e vir – e ao vento das ideias sopradas.

Também é ossatura, que sustenta os mesmos músculos dos quais precisa para movimentar-se, para estar no mundo em ação; é dente que rasga a carne macia, é nervo exposto para lembrar à dormência que ainda há vida, e ela pulsa.

Suco gástrico, humor fervente. Desejos solitários de telas azuis.

Revezes de obsessões contemporâneas. Vertigem de contradições de ruas e córregos tapados em concreto, de retificações de rios e mentes, mar de lama que invade o largo ex-várzea, hoje deserto.

Pasta borbulhante de sensações físicas, cheiros de quintais diáfanos em profusão de verdes, nudez sucessiva e concêntrica de corpos despejados no rio seco e sólido que corre ao contrário do corte profundo de vidros estilhaçados na boca de arranha-céus estômagos inchados de panela de pressão cores emboloradas nóculo tecido duro que desnatura a brutal.

Observo-participo da dramaturgia de Victor NÓVOA desde 2011. Nossa parceria de trabalho e vida tem me proporcionado habitar suas personagens e, à medida que seguimos experimentando umas às outras, vamos amadurecendo juntas. São figuras que doem em sua humanidade: em suas palavras e ações, seus corpos e sensações físicas aparecem claramente descritos e sugerem ritmos e pulsões para o corpo do/a ator/atriz. Também são bastante materiais os espaços que elas ocupam e a relação emocional que ali estabelecem, desde o assoalho velho e empoeirado de *Quase-Memória* aos condomínios que são “mão que tapa o ar da gente” de *Condomínio Nova Era* e *Estilhaços de Janela Fervem no Céu da Minha Boca*³⁶⁵.

Seus textos oferecem contorno definido dos recortes sociais abordados e dos conflitos deflagrados de embates entre desiguais, sem a necessidade do uso de uma retórica pragmática; ao contrário, sua drama-

³⁶⁴. Helena Cardoso é atriz, produtora e pesquisadora da cena. Mestre em Artes da Cena pela Unicamp, com Licenciatura em Arte – Teatro pelo Instituto de Artes da Unesp/SP e especialização em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc/SP. Atua e produz todos os espetáculos montados pela A Digna, além de outras parcerias, como o espetáculo *Insone*, dirigido por Kiko Marques.

³⁶⁵. Esta mesma imagem aparece como fala das personagens D. Cleide (*Condomínio Nova Era*) e Aquela do Mercado Financeiro (*Estilhaços de Janela Fervem no Céu da Minha Boca*).

turgia traz pistas sensoriais que alimentam nosso imaginário poético e social. Da santíssima trindade de calos da mão de Seu João (*Condomínio Nova Era*) ao dedos em carne viva de Aquele do Neuromarketing (*Estilhaços de Janela Fervem no Céu da Minha Boca*), a sugestão da materialidade corporal de cada personagem traz em si determinantes coletivas e subjetivas. No primeiro caso, a marca do trabalho braçal que garante sua sobrevivência vem carregada de orgulho e certo misticismo; já no segundo, toda a frustração de não haver realizado o sonho capitalista se concretiza em autoflagelo. Esses corpos também materializam dores sociais: a lancinante dor de dente da Cuidadora (*Verniz náutico para tufos de cabelo*) concentra os abusos nas relações de trabalho doméstico; a perda da fala em situações sociais de Aquela que busca sua voz (*Estilhaços de Janela Fervem no Céu da Minha Boca*) reflete o esquivar-se de nossa sociedade das heranças tétricas da ditadura civil-militar; a gravidez e a tentativa de venda da filha da Balconista da loja de paletas mexicanas (*Entre Vãos*) condensa o desejo abortado de gerações de mulheres trabalhadoras de existirem em sua máxima potência.

Corpo é também a denominação dada pelo próprio autor para sua dramaturgia. Ao ofertá-la a um processo colaborativo, Victor a encara como um dos vários corpos em convívio na construção de um espetáculo. Este ato de tratar suas palavras como corpo-matéria – em contraposição a uma possível relação abstrata mente-ideia – faz de Victor um dramaturgo à contrapelo da lógica hegemônica que hierarquiza corpo e mente e trata esta última como superior, dominante sobre a matéria física da cena. O que encontramos na escrita

de Nóvoa é uma poética construída a partir das relações afetivas entre corpos; texto-corpo que não precisa se reduzir ao campo dos significados, mas que se deixa afetar e ser afetado por todas as outras forças atuantes sobre a cena e o processo de criação.

Nessa tentativa de composição entre corpos, quem escreve passa a ser um dançarino ou dançarina vulnerável que acontece em convívio e que, a partir do corpo das palavras, passa a compor o corpo-tecido do espetáculo. Quem escreve para teatro tece corpos textuais que dançam coletivamente em ato cênico com todas e todos os corpos envolvidos³⁶⁶.

Até o presente momento, grande parte da obra de Nóvoa tornou-se encenação por seu esforço de produtor, em um processo em que o autor está ativamente presente desde a ideia inicial, passando pela confecção de projetos enviados a editais, à composição de uma ficha técnica de parceiros convidados, à sala de ensaio e às temporadas de circulação. Somos parceiros em muitos desses trabalhos e reconheço esta dança coletiva como descrição exata da postura ética de Victor em nossos processos de criação. Sua escuta atenta a cada parceiro e parceira de criação resulta em muitas versões da dramaturgia, que absorvem propostas de improviso do elenco, pensamentos sobre a cena de encenadores(as), contribuições materiais de cenografia, iluminação e figurino. Sua dança em diálogo com os(as) demais artistas se dá em estado de improviso, não apenas no momento de levantamento de materiais no início da criação, mas a cada passo da construção coletiva, evitando o compromisso com o acerto e per-

366. NÓVOA, Victor S. *Composições instáveis e afetivas: o texto teatral como um corpo cênico*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São Paulo, 2021, p.121.

mitindo espantar-se com a resultante comum e colaborativa daquele encontro de criadoras e criadores.

VLADIMIR CAPELLA: MESTRE DO TEATRO PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE, por Chiquinho Cabrera³⁶⁷.

Um de meus mais importantes encontros na vida artística foi com Vladimir Capella, um encenador talentoso e muito tímido. Ele chegou discretamente para uma oficina em nosso grupo de teatro amador o Grupo Barão (São Caetano do Sul), trazendo técnicas de interpretação de Viola Spollin para os integrantes, e que era dirigido pelo saudoso Valdomiro Bonesso, seu amigo no processo chamado Tiro de Guerra, do Exército Brasileiro.

Vladimir já havia ganhado prêmios como autor de sua antológica montagem de *Panos e Lendas* (1978) e os espetáculos *Forrobodó* e *Como a Lua* e, naquele momento, acabou adotando aqueles jovens para trabalhar e ensinar teatro.

Pela proximidade regional com a cidade de São Caetano, os integrantes do Grupo Barão, ávidos por conhecimentos técnicos em teatro, se aproximaram para comungar das suas ideias sobre a arte de representação, para crianças, que Vladimir já desenvolvia na capital paulista.

Em 1984, Capella inicia a escrita do texto *Avoar*, que resultava de significativo processo de pesquisa e coleta de material sobre o folclore, cujo processo se iniciara quando da criação de *Panos e Lendas*. Do material, lendas, cantigas, brincadeiras..., Vladimir fez uma leitura, desenvolveu processo com jogos teatrais

e iniciou um processo de ensaio com os atores do grupo. *Avoar* foi um sucesso na capital paulista em 1985.

Capella era um grande anfitrião que gostava de ter muita gente em sua casa, para muitos papos sobre teatro, e adorava jogos de mesa onde virávamos as maquiagens. Jogávamos e festejávamos e muitas vezes nos aconselhava para que fôssemos produtores do nosso próprio trabalho, no sentido de ele poder nos dirigir. Ou seja, já naquele tempo, ele nos estimulava ao empreendedorismo cultural.

Segui minha carreira separado de Capella, em 1992, depois de 10 anos de trabalho, surge a Cia. Pic Nic com o espetáculo *Um dia de Pic Nic*, que foi apresentado no Festival de Teatro de São Bernardo. Enquanto a Cia. Pic Nic apresentava-se em diversos lugares, Capella escrevia novos e significativos trabalhos: *Filme Triste*, *Antes de Ir ao Baile*, *Maria Borracheira*, *Dia de Alan*, *Chimbirins Chimbirons*, *Piramo e Tisbe*, *O Homem das Galochas*, *Clarão nas estrelas*, *O Gato Malhado*, *O Colecionador de Crepúsculo*, entre outras montagens de grande relevância e reconhecimento no teatro paulista.

Em 1996, nossos caminhos se encontram novamente, por uma grande coincidência. Assistindo a uma leitura/ensaio de *Avoar*. Pedi a Capella que me desse a autorização para montar pela segunda vez o seu texto.

Eu e Edu Silva Filho vínhamos de um processo de trabalho com *clown* e pedimos para o Capella nos autorizar aquele texto em razão de ele poder imprimir uma sequência orgânica ao nosso processo de pesquisa de linguagem. Na verdade, fiquei muito apreensivo pois até aquele momento ninguém havia dirigido um texto dele, mas tinha presente o conselho de que andássemos por nossas próprias pernas. Para minha

³⁶⁷. Chico Cabrera iniciou suas atividades artísticas como ator em 1982; em 1986 tem seu registro profissional. Em 1992 funda a Cia. Pic Nic e até a atualidade continua a apresentar trabalhos ligados à infância e juventude.

imensa felicidade, ele nos autorizou, e o espetáculo foi um sucesso com mais de 250 apresentações em teatros escolas, SESCs, entre outros. O trabalho ficou em cartaz até 1999.

Depois de três anos de parceria, Capella ofereceu-me um enorme presente: o texto *Panos e Lendas* (cuja primeira estreia havia ocorrido em 1979 e, posteriormente, em 1989). Desse modo, em 1º de agosto de 1999, estreamos o espetáculo. Realmente, nunca imaginei que um trabalho pudesse ficar tanto tempo em cartaz... Atualmente, em 2022, comemoramos 23 anos de temporada, e ainda estamos fazendo este espetáculo superando 1400 apresentações. *Panos e Lendas* já viajou pelos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Tocantins, Ceará, Bahia e Mato Grosso do Sul.

Em 2008, solicitei o texto *Avoar* para compor o repertório com *Panos e Lendas*, Capella prontamente autorizou. Um detalhe do seu carinho com suas obras, Capella, sempre que podia, aparecia no teatro para ver como estavam os nossos espetáculos, como o público reagia, ele era sempre reverenciado pela plateia e sempre comentava seu olhar sobre aquela apresentação e possíveis dicas, correções. Fazia uma resenha com ele quase que semanalmente sobre as apresentações, por fone ou em sua casa. Sempre que ia visitá-lo, conversávamos muito, principalmente da maior paixão de Capella, que era o teatro, e lanchávamos: café com bolo, que o pai do meu querido amigo fazia.

Capella era um artista muito triste com o ofício e sempre muito preocupado com as dificuldades financeiras que fazem parte da carreira de todo artista, mesmo vivendo por alguns períodos áureos de fartura financeira com suas grandes montagens no SESI, SESC. Por volta de 2013, começou a se sentir triste ao ver seu

trabalho diminuir e muitas vezes frustrado por não ter mais procura ou reconhecimento, o que o levou a uma depressão. Desse modo, sempre que o visitava, pedia para que ele desse continuidade à escrita de novos textos para dar sentido a sua vida.

Com a saúde já bem abalada, o coração e os pulmões do poeta não resistiram e, em 21 de abril 2015, nos deixou e foi brilhar no céu, tantas vezes enaltecido por ele em seus textos.

Capella, incentivado por sua mãe, foi ator e músico, o seu grande sonho era ser ator do CPT de Antunes Filho, foi um dos colaboradores do texto e grande espetáculo *Macunaíma*, mas acabou sendo dispensado daquele processo artístico, o que lhe causou enorme frustração. Continuou a escrever seus textos, entretanto. O Brasil perdia um ator e ganhava um dos maiores dramaturgos e mais premiado para a infância e juventude de todos os tempos.

Após sua morte, todo seu acervo, textos, troféus, quadros, fotos, objetos pessoais, foram doados por sua família para a Fundação Pró Memória em São Caetano do Sul e estão à disposição para pesquisa. O Conselho Municipal de Cultura de São Caetano do Sul (Concult) e a Secretaria da Educação homenagearam Capella com nome do teatro Centro de Capacitação ao Professor (Cecap) como Teatro Vladimir Capella. Uma homenagem justa para um artista que dedicou sua vida e trabalho à criança e ao jovem.

A Cia. Pic Nic nasceu em 1992 e, desde 1996, tem em seu repertório os textos de Capella e os mantém até hoje em cartaz, mas a proposta de montar mais textos de sua autoria, para fazer a trilogia em sua homenagem!

Nossa amizade durou 32 anos, começou em 1983, nossa parceria profissional em 2006 e durou até o final de sua vida em 2015.

Minha gratidão eterna Mestre Capella. Evoé!³⁶⁸.

ZENO WILDE – CRIADOR DE UMA DRAMATURGIA DE GENTE PISADA E À DERIVA.

A dramaturgia brasileira, referindo-se àquela dita de gabinete, e não decorrente de processos coletivos e colaborativos, apresenta criações que podem, “com atraso ou em sintonia acontecimental”, filiar-se a todas as escolas estéticas. Historicamente, o movimento naturalista³⁶⁹, impulsionado por certas mentalidades, crenças,

necessidades, desenvolve-se a partir de teses formuladas por Emile Zola³⁷⁰, e, de diferentes modos, espalha-se pelo mundo. A base filosófica do naturalismo é construída por determinadas convicções bastante positivistas e cientificistas naquele momento histórico-social (hereditariedade e determinações do ambiente), as teses adotadas pelo expressivo romancista francês, ainda que desenvolvendo crítica contumaz ao ideário burguês, incorre em certo fatalismo determinista. Ao amparar-se, substancialmente, nas teses de Zola, André Antoine criou em conjunto a outros artistas, intelec-

368. Depois de algum tempo de envio do texto, Chiquinho enviou uma mensagem na qual apontava a informação esquecida, segundo a qual. O Centro de Capacitação de Profissionais da Educação de São Caetano do Sul tem um teatro e este se chama Teatro Vladimir Capella.

369. Segundo o historiador das artes Arnold Hauser, na obra *História Social da Arte e da Literatura* (2010), o naturalismo: “É objeto de um ataque concentrado, desencadeado pela Academia, pela Universidade e os críticos, enfim, por todos os grupos oficiais e influentes. E a hostilidade vai-se tornando cada vez mais intensa à medida que os objetivos e princípios do movimento vão sendo formulados com mais precisão e que o chamado ‘realismo’ se vai transformando em ‘naturalismo’. Porque os seus limites divisórios são absolutamente sutis, do ponto de vista prático, é absolutamente inútil, se não imediatamente ilusório, separar por estas duas designações aquelas fases da evolução. Pelo menos, é mais conveniente designar pelo nome de ‘naturalismo’ o movimento artístico de que estamos tratando, e reservar o conceito de ‘realismo’ para a filosofia oposta ao romantismo e ao seu idealismo. Naturalismo como estilo artístico, como atitude filosófica, é coisa perfeitamente definida, mas a distinção entre naturalismo e realismo, em arte, só complica a situação, pondo-nos perante um pseudoproblema. [...] O naturalismo é um romantismo de novas convenções, de novas, mas por enquanto, mais ou menos arbitrárias pressuposições de verossimilhança. A diferença mais relevante entre naturalismo e romantismo reside no cientificismo da nova orientação, na aplicação dos princípios das ciências exatas à apresentação artística dos fatos. A predominância da arte naturalista na segunda metade do século XIX é absolutamente um simples sintoma de vitória do ponto de vista científico e do pensamento tecnológico sobre o espírito do idealismo e tradicionalismo”.

Para Anatol Rosenfeld, no livro *Teatro Alemão: História e Estudos* (1968): “O naturalismo, face ao realismo, distingue-se particularmente pela crescente influência da filosofia positivista de Comte e das ciências histórico-sociais e naturais. [...] A aplicação de métodos “científicos” à literatura, particularmente com Zola, leva à limitação do cunho imaginativo, à exigência crescente da eliminação do subjetivismo poético, à imposição de máxima objetividade e estilo impessoal. Se o interesse de Flaubert se concentrava ainda na classe média, o de Zola já visa fortemente ao proletariado. Pela própria influência do cientificismo a imagem do homem é sujeita a um processo de desmascaramento e redução às vezes cruel. Desalojado dos reinos metafísicos ideais resta um ente rigidamente determinado por fatores biológicos (hereditariedade) e sociais (ambiente), com reações que são estudadas debaixo do microscópio. Semelhante processo ‘dissolve’ o herói; surge o anti-herói – o homem passivo, mediano, medíocre”.

370. Em determinado momento, e também impulsionado por movimentos do proletariado nascente, a produção artística “rachou” naquilo que se convencionou denominar *l’art pour l’art* (arte pela arte) ou *social art* (arte social). Por intermédio da publicação do *Romance Experimental* (1880), que se caracterizava em um manifesto, Zola e suas teses inserem-se na segunda tendência, em razão de – suas bases cientificistas e crença positivista –, o autor defender a necessidade de a arte ter de se inserir em seu tempo histórico.

tuais e interessados na linguagem teatral³⁷¹, em Paris, o Teatro Livre (Théâtre Libre). A casa de espetáculos, sobretudo para driblar as proibições do estado francês, conseguiu levar muitas obras tidas como indesejadas aos interesses do estado e estimular novas produções que não faziam apologias à burguesia. De certo modo, por meio das produções do Teatro Livre, tudo aquilo que era rechaçado pelos interesses dos detentores do poder começa a existir. Zola escreve, possivelmente, sua obra mais importante chamada *Germinal*, cujas ações se passam no sul da França, tendo como protagonistas mineiros de uma mina de carvão.

As experiências naturalistas “migram” para a literatura, mas demorarão muito tempo para aparecerem na linguagem teatral. Historicamente, e a partir de protagonismos de gente periférica, esquecida, pisada, lúmpen, em teatro, surge, historicamente, por meio de um conjunto de obras absolutamente significativas pelo talento de Plínio Marcos (1935-1999).

As obras de Plínio Marcos surgem a partir do final da década de 1950 e de Zeno Wilde a partir de fins da década de 1970. Há diferenças entre os dois dramaturgos, mas o universo de personagens e, de certo modo,

a linguagem das personagens assemelha-se. Zeno Wilde, nascido em Aquidauana/MS, vem para a cidade de São Paulo, trabalha no Banco do Brasil e para estudar, conhecer e dedicar-se à linguagem teatral ingressa na Escola de Arte Dramática (EAD).

Evidentemente, quando as personagens de uma determinada obra inserem-se/ transitam em um terreno marginal ou são marginalizadas, as características fundantes da obra e de seus sujeitos tendem a ser violentas e a transitar em meio à violência. Portanto, as obras de Zeno tendem a transitar em territórios em que a bondade não se faz presente. São obras de disputa pela sobrevivência, obras cujas personagens assemelham-se a figuras – com aproximação à letra de Edu Lobo em *Tempo de Guerra* – de “um tempo de guerra de um tempo sem sol” ou paz. As obras de Zeno são ambientadas em territórios encontrados nos subterrâneos das metrópoles, em compartimentos iluminados, cruezas absolutas, desesperanças... Personagens em estados/ momentos próximos do final: mortes por iguais ou pelas forças de repressão, suicídios marcam as obras.

Além de haver todo o tipo de violência, o homoerotismo³⁷² caracterizou-se em um assunto bastante ex-

371. Principalmente para que a censura do estado francês não interviesse ou proibisse as obras levadas no Teatro Livre, houve uma campanha para que gente interessada se associasse àquele Teatro. Portanto, tal estratégia tática, tendo em vista que o público era associado e não pagava ingressos, também, junto às teses de Zola, espalharam-se pelo mundo como uma alternativa realmente interessante para existir de modo mais autêntico e próximo dos objetivos de muitos artistas, tidos na contramarcha da produção hegemônica.

372. Como a seleção aqui desenvolvida – e como já apontado – ocorreu, também, por representatividade, e na medida em que Zeno é um dos dramaturgos a ter constância de tal temática em suas criações, neste particular foi bastante tranquilo escolhê-lo para figurar como um dos representantes a dedicar-se a uma dramaturgia homoerótica. Sobre tudo na década de 1980, com o término “formal” da ditadura civil-militar brasileira (1964–1985), e certo abrandamento dos costumes, espetáculos ligados ao homoerotismo passaram a aparecer como apontado neste material. As Dzi Croquettes, Fernando Melo (e o sucesso de *Greta Garbo, quem Diria, se Acabou no Irajá*, de 1974) o Grupo Algo se Passa de Maurício Abud e Luiz Armando Queirós, Grupo de Arte Ponkã acabaram por trazer outros criadores ligados à temática homoerótica, com e sem estereótipos, entre os quais, podem ser apontados: Aziz Bajur, Carlinhos Lira, Carlos Di Simone, Darcy Figueiredo, Emilio Di Biasi, Hilton Have, Iacov Hillel, José Vicente, Nery Gomide, Odavias Petti, Pessoal do Poente, Renato Kramer, Roberto Cordovani, Ronaldo Ciambri, Walcir Carrasco, Wolf Maya.

plorado nas obras de Zeno Wilde. Portanto, além da marginalidade no concernente à classe social, à falta de acesso a todas as coisas, à falta de amparo..., a marginalidade sexual (tendo em vista a moral liberal imposta como régua e compasso) também se caracterizou em um traço permanente. A ampliação de “estados terminais”, de uma dramaturgia radical e desesperada, ampliou-se também em razão de o protagonismo nas obras de Zeno ser, invariavelmente, jovem. Assim como Plínio Marcos, a dramaturgia de Zeno Wilde se caracterizou, pode-se afirmar, por meio de conjunto de socos no estômago.

Assistir a um espetáculo cujo texto fosse de Zeno Wilde caracterizava-se em certa e dolorida experiência estético-social. Sabia-se que se tratava de uma obra artística, entretanto, havia graus variados de consciência de que o delírio estético se caracterizava em pesadelo real. Obras de incomodamento, nem sempre pelo espetáculo, mas, é seguro, pela temática e consciência de

que aquele era (concentrado e suavizado) retrato do Brasil, principalmente das grandes cidades.

Em tese, e de modo sucinto (tendo em vista o que se objetiva por meio desta reflexão), no conjunto de obras do dramaturgo, e que também dirigiu alguns de seus espetáculos, caracterizam-se como traços estilísticos, decorrentes do universo temático a que se dirigiu: profundo processo de pesquisa e similaridade com a vida histórico-social; crueza das falas, muitas delas absolutamente telegráficas; escatologia nos discursos falados e atitudes corporais; as personagens ou figuras mudam de comportamento de modo lancinante (sem aparente justificativa formal); violência nas atitudes corporais, patetismo na composição das personagens, potente estruturador de situações dramáticas; Jefferson Del Rios, em crítica a *Sabe Quem Dançou?*, afirma que, mesmo com algumas deficiências de enredo, o mérito e o segredo de Zeno resultam de sua agilidade poética³⁷³.

373. Segue um trecho devastador de *Sabe Quem Dançou?*:

D. OLGA – Foram os ladrões... os ladrões!

DELACI – Os ladrões, mãe. A senhora se lembra?

D. OLGA – Mas eles foram presos. Estão na cadeia, não estão? Eles confessaram, eu me lembro.

DELACI – Eles não confessaram tudo.

D. OLGA – O quê?

DELACI – Eles violentaram a Cleonice, mãe. Os três! Abusaram dela. Isso a senhora não sabe.

D. OLGA – Aqueles negros?

DELACI – A senhora entende agora?

CLEONICE – É por isso, D. Olga.

D. OLGA – Mentirosa! Não houve violência. Os vizinhos disseram. Não ouviram nada. Você mesmo... você mesmo disse.

DELACI – A senhora acha que ela estava em condições?

CLEONICE – Eu queria morrer!

D. OLGA – Não merecia outra coisa!

DELACI – Agora a senhora sabe. Entende por que a criança não pode nascer?

D. OLGA – Meu Deus... negros... eles eram negros!

DELACI – É um risco muito grande.

As obras do autor são: *A Diva do Barato* (1977); *Camas Redondas, Casais Quadrados* (1978); *Blue Jeans – uma Peça Sórdida* (1980) – prostituição masculina; *O Meu Guri* (1984); *Anjos da Guarda e Amafeu* (ambas de 1985) – questão central concerne a fugitivos da Febem; *Uma Lição Longe Demais* (1986); *Ritos de Infância* (1988); *Quem Te Fez Saber que Estavas Nu?* (1989); *Sabe Quem Dançou?* (1990); *Os Olhos Cor de Mel de James Dean* (1992) – questão mais central concerne a um aborto; *Salve o Prazer* (1992) – sobre vida e algumas das obras de Assis Valente; *Zero de Conduta; Uma Canção Desesperada e Exagerei no Rímel* (as três de 1993); *Pasolini, a Segunda Morte de Pedro e Paulo* (1996); *Baal, o Mito da Carne* (com Marcelo

Marcus Fonseca, uma primeira adaptação da peça de Bertolt Brecht, de 1997).

3.4. Coletivos teatrais: o momento de tantas e inesquecíveis apoteoses, estético-históricas e sociais

Os coletivos aqui selecionados inserem-se na proposição anteriormente apresentada, ou seja, coletivos cujos trabalhos conhecia e já havia assistido a alguns espetáculos. A partir de uma sugestão de estrutura e buscando a construção de uma narrativa mais jornalística, novamente, partilhei com companheiros e companheiras, professores e professoras e estudantes (por estes/estas

D. OLGA – Não acredita nela, meu filho. Eu tenho mais de cinquenta anos e sei. Uma mulher só abre as pernas querendo! Nem um batalhão de exército consegue. Em qualquer situação uma mulher só abre as pernas querendo!

DELACI – Nós já decidimos. Ela vai abortar.

D. OLGA (com horror) – Não... não!

DELACI – Eu sinto muito!

D. OLGA – As lágrimas não param de rolar nesta casa!

DELACI – Mãe, por favor... me escuta!

D. OLGA – Me deixa falar. Você não sabe de nada. Quem vai escutar agora é você. Vai escutar tudo o que a sua mãe tem pra dizer. Ninguém nunca falou. O teu pai, que Deus o tenha, não queria filhos. Não era nem ele. Era a irmã dele. A irmã mais velha, que o havia criado desde criança. Foi ela quem proibiu. E o teu pai só sabia abaixar a cabeça. Mas eu não. Eu sonhava. Como eu queria! Era o que eu mais queria na vida, um filho! Antes de você nascer eu joguei mais uns cinco pela privada abaixo. Sozinha, com ferro e talo de mamona. Você não sabe o que era um aborto naquela época. E foram cinco. Um atrás do outro. Sempre sozinha. Sempre me virando sozinha. Estancando a hemorragia, Deus sabe como, escondida no banheiro. Trincando os dentes pra não chorar na frente dos parentes, dos vizinhos, de dor, de vergonha, de humilhação.

DELACI – Mãe...

D. OLGA – Eu ainda não terminei. Quando eu fiquei grávida, esperando você, eu resolvi lutar. Contra todos, para ter o meu filho! E foi assim. Eu escondi de todo mundo enquanto foi possível. Apertava a barriga com uma cinta, amarrava faixa, escondia. De noite, quando ele me procurava, era terrível. Durante quatro meses foi esse inferno. Depois já não dava mais para esconder. Mas também era muito tarde para jogar na privada. Ele me bateu, quando soube. Me bateu como se bate numa cadela sem dono. Mas aí eu já te amava. Você ainda estava escondidinho na minha barriga e eu já te amava mais que tudo. Eu lutei... briguei muito. Comi o pão que o diabo amassou para ter esse direito. É por isso que eu proibo falar em aborto nesta casa. E é por isso também que eu ficava feliz quando você sorria pra mim e me abraçava. Eu via naquele sorriso a certeza da minha vitória!

CLEONICE – D. Olga...

D. OLGA – Você não! Para você é como se não tivesse ouvido nada. Eu contei somente para o meu filho. Você não ouviu nada. Vai... vai ter o teu filho, vai! (como numa maldição) Vai ter o teu filho negro. Vai parir um negro, que é a marca do teu pecado! (black out)

selecionados), a última parte – então na condição de apoteose – desta derradeira reunião.

Diversos senões com relação à seleção poderão ser apresentados, entretanto, tendo em vista todos os limites, diversas estratégias para relativizar a seleção foram buscadas. Penso ser fundamental não perder de vista que se trata de uma obra cujo propósito fundamental é descortinar aprofundamentos futuros, por meio da formação de um coletivo formado com tal intenção.

Também para o desenvolvimento desta etapa, conversei com todas as pessoas que escreveram ou que coordenam o processo de pesquisa, apresentando o convite e explicitando a proposição formal da proposta. No conjunto, em razão de múltiplas serem as propostas de ser, estar, pensar, relacionar-se..., estilos diversos compõem a narrativa do bloco-grupo/coletivos teatrais. Tal diversidade é, também, um alento no que concerne à constatação de as pessoas serem diferentes e terem suas singularidades, assim como as artes, assim como no teatro, assim como na vida.

AS [MUITO MAIS DO QUE, E NÃO APENAS] 28 PATAS FURIOSAS: A FORÇA DE COLETIVO JOVEM, INVENTIVO E INQUIETO (SP).³⁷⁴

Trata-se de um coletivo teatral em atividade na cidade de São Paulo, rigorosamente experimental, em constante e inquieto processo de trânsito com a ousadia e a

pluralidade, sobretudo no que concerne ao trabalho e trânsito com a criação de imagens poderosas e potentes. Não se trata de um coletivo aprisionado por uma tendência que “explode”, sobretudo nos anos 1980, e que foi denominada, então, de teatro do “primado da forma”. Apesar da ousadia na criação dos espetáculos do coletivo, 28 Patas Furiosas não se aprisiona ao teatro imagético: questões urgentes, em doses distintas, têm promovido os recortes temáticos do coletivo.

Como apresentam seus integrantes: Isabel Wolfenson, Murilo Thaveira, Sofia Botelho, Valéria Rocha, Wagner Antônio, o embrião do coletivo surgiu em 2011, quando Sofia Botelho, estudante na Escola de Comunicações e Artes ECA-USP, em matéria coordenada por Antônio Araújo e Cibele Forjaz, resolveu convidar ex-colegas da Escola Livre de Teatro de Santo André (na qual se “formaram” em 2009), para se integrarem à sua criação. Um pouco depois, Wagner Antônio propõe a continuidade daquele coletivo e convida novas pessoas (artistas) – de diferentes escolas de teatro de São Paulo, tais como: a Escola de Comunicações e Artes da USP, a Escola Livre de Teatro de Santo André, o Centro de Artes e Educação Célia Helena e o Instituto de Artes da Unesp de São Paulo – a inserirem-se naquele coletivo.

O nome de batismo daquele jovem coletivo nasceu a partir de um dos experimentos realizados a partir de *Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues. Ao ler o texto do autor no programa da estreia do espetáculo em 1961,

³⁷⁴. Em tese, a incumbência para escrever sobre o coletivo havia sido assumida por um docente da ECA/USP. O profissional mostrou-se disposto a fazê-lo, mas, e infelizmente, sem enviar o material depois de incontável número de mensagens sem respostas, assumi a tarefa deste coletivo, que conheço desde a primeira montagem com muita alegria e muito prazer. Ao conversar com Sofia Botelho –, a quem ministrei aulas no Teatro-escola Célia Helena, no Instituto de Artes da Unesp, e com quem convivi na Escola Livre de Teatro de Santo André – concordamos que ela me enviasse algum material escrito pelo coletivo. Então, o resultado imbrica o texto enviado pelo coletivo e várias intervenções por mim desenvolvidas... texto polifônico por excelência, portanto.

o seguinte trecho chamou a atenção daquele coletivo ainda sem nome:

A obra de arte é a que escolheira [...] Este Boca de Ouro [...] como todos os meus outros escritos, atiram as suas patas em todas as direções. O bom gosto, a palidez, a correção, a cerimônia – não tem função na obra de arte [...] Boca de Ouro se revela, desde o primeiro momento, uma peça de 28 patas furiosas. Poderão elogiá-la, e eu diria – outro equívoco. Não tem sentido aplaudir meu teatro. É tão absurdo quanto o seria da vítima a própria agressão.

Naquele momento, o grupo recém-nascido contava com sete pessoas e ali houve uma identificação mágica, ao perceberem que, se cada integrante possuísse quatro patas, o conjunto somaria 28 patas... daí, pela juventude, arrojo, impulsividade a alusão às furiosas e escolheiras patas, teatrais, se caracterizariam em qualidade estético-adjetiva...

Em 2013, motivados pela necessidade de ter um ninho... ou um estábulo... ou um espaço próprio, as 28 Patas inauguraram sua sede: o Espaço 28. O local havia abrigado um antigo bar, localizado em Vila Clementino - SP. Naquele momento, o coletivo era formado por Fábio de Sousa (ator), Isabel Wolfenson (atriz), Laura Salerno (produtora), Marcus Vinícius Garcia (ator), Murilo Thaveira (ator e *designer*), Sofia Botelho (atriz e produtora), Valéria Rocha (atriz) e Wagner Antônio (encenador, cenógrafo e iluminador), além do dramaturgo Tadeu Renato, que realiza parcerias com o coletivo desde o seu primeiro espetáculo. Desde a data apresentada, o 28 Patas Furiosas realiza uma pesquisa artística calcada em procedimentos criativos autorais que transitam, principalmente, entre o teatro e as artes visuais, norteados pelo universo de autores e autoras que escreveram suas obras em contextos de instabili-

dade política e social. A partir de tal determinação, o coletivo construiu os três espetáculos que integram a Trilogia da Instabilidade: *Lenz, um Outro* (2014); *A Macieira* (2016) e *PAREDE* (2019).

Os processos criativos do coletivo, como não poderia deixar de ser, foram diretamente afetados e contaminados pelos desestabilizadores acontecimentos sociopolíticos brasileiros e mundiais do período. Portanto, e com o intento de refletir sobre os mitos da contemporaneidade, de acordo com afirmações do coletivo:

[...] cada peça vem do fato da pesquisa do grupo estar calcada nas ideias de instabilidade e de fluxo, onde não se busca criar sentidos únicos, lineares, já que isso, para nós, refletiria a estabilidade. O mito, por sua vez, pode ser acessado e lido por diferentes vias, além de permitir o encontro com outras formas de narrar e de criar imagens, gerando novas possibilidades de leitura para o público.

Com base em tais ponderações, a trilogia anteriormente mencionada foi criada a partir de uma mesma inquietação: como desestabilizar a ordem constituída em busca de novas possibilidades de existência? Georg Büchner inspirou a criação da obra de estreia do coletivo: *lenz, um outro*; o conjunto da obra literária da autora romena Herta Müller originou *A Macieira*; a vida e obra do escritor brasileiro Qorpo Santo (José Joaquim de Campos Leão) foi ponto de partida para a construção do espetáculo, que metafórica e literalmente ia se reconfigurando de modo material pela manipulação de um grande número de tijolos que o coletivo movia em *PAREDE*.

No final de 2019, o coletivo foi contemplado pela primeira vez com a Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, com o projeto intitulado 28 Patas Furiosas da Instabilidade aos Sonhos, e, decorrente disso, em 2021, em meio à pandemia, o coletivo es-

treou a vídeo-peça-instalação *Parede de Dentro*. Desse modo, em maio de 2021, o 28 Patas realizou a primeira abertura (também virtual) de seu novo experimento, chamado *Um Jaguar por Noite*.

Com relações às suas filiações estéticas, o coletivo apresenta os seguintes nomes: Alberto Giacometti, Alexandre Mate, Andrei Tarkovski, Antônio Araújo, Antônio Rogério Toscano, Arthur Bispo do Rosário, Antonin Artaud, Buster Keaton, Caetano Vilela, Cibele Forjaz, Clarice Lispector, Claudio Cretti, Davi Kopenawa, Denise Weinberg, Edgar Castro, Guto Lacaz, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, Georg Büchner, Grada Kilomba, Hélio Oiticica, Herta Müller, Jean Genet, Jerzy Grotowski, Juliano Garcia Pessanha, Julio Dojcsar, Juliana Monteiro, Lenora de Barros, Lia Rodrigues, Lygia Clark, Luah Guimarães, Luiz Fernando Ramos, Nuno Ramos, Patti Smith, Pina Bausch, Qorpo Santo, Samuel Beckett, Stanley Kubrick, Vinícius Torres Machado Vsevolod Emilevitch Meyerhold, William Kentridge.

Com relação às parcerias, o coletivo apresenta os seguintes nomes: Adelita Ahmad, Amanda Lioli, Audrey Bessa, Brisalícia, *Casadalapa*, Celso Curi, Cibele Lucena, Cia. Livre, *Corpossinalizante*, Coletivo LABTD, Coletivo *Quizumba!*, Coletivo NME, Corpo Rastreado, Diego Moschkovich, Dimitri Luppi Slavov, Douglas de Amorim, Éder Lopes, Fábio de Sousa, Fe_Menino, Família Figueira Marzolla (Aldo Marzolla, André Marzolla, Dona Diva, Maria Clara e Thaís Figueira Marzolla), Fredy Állan, Guto Nogueira, Gustavo Galo, Grupo XIX de Teatro, Helena Wolfenson, Jan Brokoff, Júlia Ávila, Julia Teles, Kenan Bernardes, Kil Abreu, Laura Salerno, Maria Tendlau, Mariana Senne, Marcia Marques, Marcos Yoshi, Marcus Vinicius Gar-

cia, Paloma Mecozzi, Pedro Stempniewski, Lucimélia Romão, Luiz Fernando Marques (Lubi), Peri Pane, Tadeu Renato, Tom Butcher Cury, Viviane Palandi, Valentina Soares, William Simplício, Wesley Kawaai e Yghor Boy.

UM TEATRO QUE CONTINUA... AGITADA GANG – TRUPE DE ATORES E PALHAÇOS DA PARAÍBA (JOÃO PESSOA/PB), por Vanéssia Gomes – Escola Vila das Artes (Fortaleza/CE)³⁷⁵.

Na busca por construir um material que nos revele mais do teatro de grupo do Brasil temos aqui a Agitada Gang – Trupe de Atores e Palhaços da Paraíba. Um grupo de teatro paraibano que atua há 33 anos. Temos em nosso território brasileiro as mais diversas formas de organização de grupos, com matrizes e referências diversas, que resultam em pesquisas de linguagem as mais distintas. Encontramos experiências com elementos de criação dramática, técnicas de direção e atuação, criação cenográfica, sonora e de luz, figurino, maquiagem, entre tantos outros campos de investigação possíveis para a cena. Neste texto estabelecemos a aproximação com um desses caminhos, de processos de criação e pesquisa teatral, através deste grupo com mais de três décadas de trabalho.

A Agitada Gang surge com artistas de teatro, que eram alunos e alunas do curso de Educação Artística, na Universidade Federal da Paraíba, em 10 de dezembro de 1988. Os integrantes já trabalhavam com palhaçaria individualmente, e se juntaram para formar o grupo, que em seu início se concentrava exclusivamente

³⁷⁵. Vanéssia Gomes é atriz (teatro e cinema), integrante do Grupo Teatro de Caretas. Doutoranda em Teatro (Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc), Mestre em Artes (Instituto Federal do Ceará) e Cientista Social (Universidade Estadual do Ceará).

em espetáculos infantis. Ainda no início da trajetória são convidados para um encontro sobre teatro para a infância e juventude que aconteceu na cidade de Campinas (SP), e em seguida vão para o Rio de Janeiro conhecer a Escola Nacional de Circo, e se hospedam na histórica Casa Paschoal Carlos Magno a convite do Instituto Nacional de Artes Cênicas – Inacen. Há um destaque a este momento inicial do grupo, dada a importância dos encontros que aconteceram com outros fazedores de teatro na universidade, e nestas primeiras viagens. Tais acontecimentos determinam uma postura dos integrantes em buscar por variados processos formativos ao longo dos anos.

Em sua estrutura geral o coletivo é composto por três atores, uma atriz e quatro técnicos que atuam no repertório da Agitada entre espetáculos infantis e adultos. A direção dos espetáculos é feita tanto por atores do coletivo quanto por convidados. Na direção do espetáculo *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove*, Edilson Alves; *Que Tal Voar*, Dadá Venceslau, e numa direção coletiva do grupo, criam o espetáculo *Apertem as Calças que o Palhaço Sumiu*. Como diretores convidados já percorreram os trabalhos da Agitada Everaldo Vasconcelos, em *O Pequenino Grão de Areia*; Fernando Teixeira, em *Scabum*; Eliezer Rolim, nos espetáculos de repertório *Como Nasce um Cabra da Peste*, *Rei do Lixo* e *Pinóquio*; nesta lista temos também Elias Lima, que dirige *As Bondosas*. Algumas montagens são financiadas pelo próprio coletivo, outras vezes acontecem como resultado de prêmios de editais locais ou nacionais.

Quando perguntado sobre a atuação teatral dos integrantes da Agitada Gang, o diretor, ator e produtor que nos concedeu a entrevista para este texto, Edilson Alves, compartilha conosco que visualiza ter três momentos marcantes que a Agitada vivenciou ao longo dos anos. Indica que os artistas trabalham tendo como base a arte da palhaçaria, o circo, humor e a comédia

em grande parte de suas montagens. Na experiência do coletivo para o espetáculo *Como Nasce um Cabra da Peste*, trabalharam dentre alguns princípios com *tai chi*, para buscar o registro necessário para a atuação desejada, e no *Rei do Lixo* trabalharam tendo como referência aprendizados com o Grupo Lume. Mas o artista reforça que o eixo de pesquisa principal é a palhaçaria.

Quanto ao espaço cênico, as montagens da Agitada são criadas pensando em formatos diversos, apesar de o coletivo utilizar o palco italiano como matriz inicial. Diante de muitas experiências vividas, compreendem que os espetáculos precisam ficar porosos. Em muitas ocasiões precisaram adaptar as encenações às circunstâncias do momento nos locais disponibilizados em festivais ou mostras. Sempre percorreram uma diversidade de espaços dos palcos italianos, aos alternativos, ruas, praças ou teatros de arena. As vivências múltiplas em espaços cênicos surgem principalmente quando estão circulando fora da Paraíba. Como exemplo, Edilson relata sobre o período de circulação pelo Palco Giratório (Sesc Nacional), quando apresentavam em circos, cineteatro, teatro de arena, em salas e espaços alternativos. Tal mobilidade no formato propiciou à Agitada um olhar mais fluido sobre o espaço cênico, apesar de as bases iniciais para pesquisa e criação de espetáculos partirem inicialmente do palco italiano.

Refletindo sobre os públicos que assistiram aos espetáculos da Agitada, há como ideal criar obras que, em sua grande maioria, sejam universais. Mesmo os espetáculos infantis são pensados para terem também o olhar do público adulto. A trajetória de criação da Agitada Gang se reflete nesta questão do público, se observarmos a quantidade de experiências de apresentações que já tiveram em tantas cidades do Brasil, os espetáculos também já participaram de eventos em outros países.

A produção do coletivo acontece de forma independente, a Agitada Gang não tem sede própria, dessa forma divide com outros grupos da cidade um espaço para a guarda dos materiais. O produtor do coletivo defende que os grupos deveriam ter mais espaço de reconhecimento nos editais, em especial nos nacionais. A participação em movimentos teatrais é uma constante na Agitada Gang que integra o Fórum de Teatro de João Pessoa, Fórum de Circo e da Frente Popular de Cultura. Neste ano pandêmico, o acompanhamento das políticas públicas foi crucial para as conquistas coletivas acontecerem na cidade. Edilson defende que estabelecer os diálogos garante um alcance mais amplo dos benefícios para a resistência dos grupos no dia a dia das artes cênicas.

ANTROPOFOCUS: DUAS DÉCADAS DE COMÉDIA, por Vítor Berti (coord.) e Nilo Netto³⁷⁶.

Nas portas da virada de século, o ano era dois mil. Na gelada capital paranaense, nascia o grupo de teatro Antropofocus, sob o desejo ousado de encarar a pesquisa da comédia em um cenário onde tal aprofundamento era pouco explorado. O encontro entre estudantes de Bacharelado em Artes Cênicas se deu na Faculdade de Artes do Paraná, resultando na consolidação de, na época, um grupo de pesquisa em comédia e suas múltiplas possibilidades.

Com o passar do tempo, dos quilômetros rodados, da maturação do trabalho, da pesquisa, dos enten-

dimentos da ação cômica e dos inúmeros encontros com as mais diferentes plateias, o Antropofocus foi se consolidando como um grupo de criação em linguagens e estéticas cômicas.

Atualmente, integram o seu núcleo: Andrei Moscheto, Anne Celli, Edran Mariano e Marcelo Rodrigues. Ainda que Andrei Moscheto exerça a função de diretor, os encaminhamentos se pautam pela lógica do trabalho de grupo, na qual as decisões de produção e execução de ações artísticas são realizadas em conjunto, passando pelo crivo dos quatro integrantes e sócios.

Desde sua fundação, o Antropofocus tem como objeto de sua pesquisa o comportamento das pessoas em seu cotidiano, tomando como premissa que todas as ações humanas podem ser consideradas cômicas, dependendo do ponto de onde se observa. Nessa lógica, o nome “Antropofocus” deixa a dica de que o foco é, antropologicamente, no ser humano. Nesse caminho, os/as integrantes do grupo dedicam-se a explorar diferentes formas de comicidade, registrando em sua trajetória ao longo desses 21 anos a criação de 14 espetáculos teatrais: *Amores e Sacanagens Urbanas* (2000); *Amores e Sacanagens: Edição Especial* (2001); *Pequenas Caquinhas* (2004); *Esteriotipacionices* (2005); *Dimensão Desconhecida* (2006); *Porcus* (2007); *Contos Proibidos de Antropofocus* (2008); *Improfocus* (2010); *Não se Preocupe: É Apenas o Fim do Mundo* (2012); *Resta 1* (2013); *Histórias Extraordinárias* (2015); *No Dia Seguinte - A Quase História da Televisão Brasileira*

³⁷⁶. Vítor Berti é ator, improvisador, escritor e professor de teatro. Formado em Licenciatura em Teatro pela Unespar - Campus de Curitiba II (FAP). Estudou improvisação com grandes nomes do Brasil e do mundo. Participou de edições do Festival de Teatro de Curitiba, Festival Curitiba Improvisa, Mostra Emergente, entre outros. É integrante da Companhia Arvoredo de Teatro, desenvolvendo espetáculos, cursos e demais trabalhos na área da comédia e improvisação teatral. Nilo Netto é professor, palhaço, improvisador e produtor cultural. Graduado em Educação Física (PUCPR), especialista em educação escolar (UFPR), mestre e doutorando em Tecnologia e Sociedade (UTFPR). Estudou palhaçaria e improvisação com grandes mestres e mestras brasileiros e de outros países. É egresso da Escola do Ator Cômico e da Escola dos Palhaços. Integra a Cia. Risas y Rebeldia e o Projeto Reticências.

(2016); *Justo Hoje!* (2019); *Deixe Seus Problemas lá Fora* (2020).

Suas bases de estudo são precisas e determinadas, tendo suas influências vindas, inicialmente, de quatro grupos principais:

1. Monty Python, da Inglaterra, com a liberdade da linguagem *non-sense* e sua comédia estruturada na quebra de regras e padrões preestabelecidos.
2. Les Luthiers, da Argentina, com seus textos de humor refinado e jogos de palavras, sendo uma forte influência para o grupo.
3. Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Brasil, mais precisamente do Rio de Janeiro, principalmente pelo processo colaborativo de criação.
4. Parlapatões, Patifes & Paspalhões, do Brasil, mais precisamente de São Paulo. Em 1996, o contato direto de Andrei Moscheto com Hugo Possolo, diretor dos Parlapatões, semeou a possibilidade de existirem grupos voltados para a pesquisa de comédia no país.

Constantemente, o Antropofocus volta seu olhar para as mudanças sociais e acontecimentos contemporâneos, analisando suas formas de inserção artística nestes contextos. Questionam-se permanentemente quanto às formas de fazer comédia. O apreço por esse questionamento aparece em suas escolhas ao diversificarem o uso da linguagem, mantendo-se cuidadosos com as representações a fim de não caírem em clichês preconceituosos, em não recorrerem a palavrões como alternativa para efeito cômico. Entendem que: se uma cena funciona só com o palavrão, é porque ela não funciona. O desafio para o Antropofocus seria encontrar em suas obras a comicidade por ela mesma, sem refor-

çar arquétipos discriminatórios e sem a utilização do que considerariam aportes simplórios.

Desde o princípio, o Antropofocus trabalha fortemente com a linguagem da improvisação teatral atravessando seus processos de criação, de ensino na aplicação de cursos para a comunidade e, mais tarde, em espetáculos de formato improvisado. Logo nos primeiros anos de trabalho, os exercícios de improvisação se tornaram uma prática presente em seus ensaios e processos de criação, pois ajudavam a gerar ideias e propostas cênicas. Naquela época, o Antropofocus já entendia que não era tudo que poderia ser levado ao palco. O que referendava a validade do conteúdo cênico era a práxis. Ou seja, se o grupo entendesse em sala de ensaio que uma cena poderia funcionar, realizavam-na em espetáculo e o retorno do público confirmaria ou refutaria o material apresentado.

Com o passar dos anos, o grupo foi se especializando, aprofundando sua pesquisa e buscando formação com artistas referenciais na área da comédia e improvisação teatral. A inclinação para o campo da improvisação se intensificou quando Andrei Moscheto começou a trabalhar, em 2010, com os paulistanos da Cia. Barbixas de Humor no espetáculo *Improvável*. No ano seguinte, Moscheto viajou para o Canadá para estudar com Keith Johnstone, figura fulcral para a improvisação teatral contemporânea no mundo.

Em 2012, trouxeram a Curitiba o diretor canadense Frank Totino – parceiro essencial de Johnstone – para um período de trabalho de pesquisa com o coletivo. Seus integrantes saíram da imersão com o pensamento: “improvisar é possível!”. Totino trabalha com uma visão da improvisação como conceito e linguagem cênica, aplicada a grupos teatrais. Esse encontro foi um marco significativo para que o Antropofocus pudesse sonhar com espetáculos que mantivessem o esmero nos cuidados teatrais e que utilizassem do improviso

enquanto poética e técnica, como os espetáculos *Histórias Extraordinárias* e *No Dia Seguinte - A quase História da Televisão Brasileira*.

Em 2013, estabelecidos em sua própria sede, o Antropofocus deu continuidade à proposta de trazer grandes nomes da improvisação teatral como provocadores de seus processos criativos e estéticos. O grupo esteve com Ana Teixeira, Omar Argentino, Daniel Nascimento, Gustavo Miranda, Allan Benatti, Marcio Ballas, Shawn Kinley e outros nomes. Sempre que podiam, estendiam oficinas desses mestres e mestras para a comunidade artística da cidade.

Até hoje, o Monty Python segue como referência ao grupo, em especial Terry Jones, que é quem diz “a comédia constrói”. Esse é um conceito em que o Antropofocus se agarra para entender que comédia também pode fazer histórias avançarem.

Durante o período de pandemia, no ano de 2020, o Antropofocus começou a pensar possibilidades de transmissões de material artístico por vídeo, tanto ao vivo quanto por meio de gravações, a fim de serem justos com os tempos atuais e servirem às pessoas em suas casas. É o caso do espetáculo *Deixe Seus Problemas lá Fora* (2020), uma sarcástica comédia audiovisual sobre os acontecimentos recentes deste tempo histórico. A linguagem audiovisual – que já aparecera como elemento integrado em outras obras do grupo – é forte candidata à permanência dentro das suas investigações para além do período de isolamento social.

O Antropofocus é também referência a muitos trabalhos cômicos na cidade de Curitiba, tanto pela ex-

tensa obra quanto pela pesquisa socializada na forma de cursos e oficinas de comicidade e improvisação. A partir dessa experiência, grupos e companhias de teatro já foram formados com cursistas que em diversas ocasiões retornam como parceiros de trabalho e colegas de palco.

O renome do Antropofocus enquanto trabalho de grupo bem consolidado e estruturado reverbera na história artística da cidade. Se há duas décadas havia um sonho jovial de criar um grupo que trabalhasse as linguagens da comédia teatral, hoje se pode dizer sem medo: ele existe e resiste! Dessa forma, é justo afirmar que o Antropofocus colabora significativamente para atribuir seriedade ao trabalho acerca do humor feito com embasamento, critérios e práxis.

PAISAGENS DE VIDA, PAISAGENS DE MORTE: IMAGENS DE TEMPOS TERRÍVEIS EM UM PAÍS BRUTAL, NA PESQUISA FORMAL DA ARMAZÉM CIA. DE TEATRO (PR/RJ), por Antônio Rogério Toscano (coord.), Caroline Amaral Santos e Pietro Antonio Teixeira³⁷⁷.

A temporada paulistana de 2019, último ano da antiga era, anterior portanto à grande crise sanitária gestada pelo surgimento viral da covid-19, trouxe à cena a montagem antológica de *Angels in America* realizada pela Armazém Cia. de Teatro, nascida em Londrina no ano de 1987 e radicada na cidade do Rio de Janeiro a partir de 1998. Foi, como em outrora, acontecimento capaz de recuperar para o teatro aquele seu conhecido

³⁷⁷. Antônio Rogério Toscano é dramaturgo, diretor teatral e professor de História do Teatro Ocidental e Teorias do Teatro na Escola de Arte Dramática (EAD-ECA-USP) desde 2005, e no curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP, desde 2006. De 1997 a 2015, ministrou regularmente aulas de teoria e práticas teatrais na Escola Livre de Teatro de Santo André, onde também atuou como Coordenador Pedagógico em duas gestões não consecutivas. Caroline Amaral Santos (4º ano) e Pietro Antonio Teixeira (2º ano), estudantes do curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC/SP.

lugar de premonição e relato, em que futuro e passado se reconstroem mutuamente com a ambivalência própria dos momentos históricos decisivos. O dramaturgo estadunidense Tony Kushner havia construído, ainda à época dos primeiros anos de formação da companhia, uma peça brutal a partir das vivências com a última grande pandemia do século XX, sob a dor da experiência devastadora causada pelo vírus HIV, à beira da virada do milênio.

O coletivo, de matriz paranaense, vinha de uma recente investida pelos caminhos vastos de *Hamlet* (2017), como se esta melancólica condição de travessia entre eras estivesse já anunciada, no campo político brasileiro, desde a crise institucional, alimentada pela curitibana Operação Lava-Jato, que culminou com o despedaçamento das conquistas democráticas vivenciadas nas pouco mais de três décadas de respiro e rompimento com a tragicômica historicidade de feição autoritária do país. Em posição permanentemente atenta e antenada com os fluxos sensíveis e os horizontes possíveis de seu tempo, a Cia. Armazém afirmava-se, mais uma vez, naquele mirante de percepção privilegiado, próprio do território de ação dos agrupamentos teatrais de vocação experimental.

Não por acaso, os estudos shakespearianos foram retomados para o período recente da quarentena, com cenas remotas e virtualizadas, na situação de um teatro emergencial, durante a temporada de *Parece Loucura, mas Há Método* (2020), título, aliás, mais do que eloquente para atualizar, como necropolítica, materiais como *Ricardo II*, *Coriolano* ou *Henrique V*.

Estas breves imagens recentes, que capturam fotogramas finais de uma trajetória longa, como que em um caleidoscópio surpreendentemente preciso, transportam-nos, em tempo espiralar, imediatamente para a síntese cenográfica de *Alabastro* (1991), quando a companhia percorria os festivais de teatro amador

do interior do Brasil e, havia pouco, ainda nomeava-se Cia. Dramática Bombom Pra Que Se Pirulito Tem Puzinho Pra Se Chupar. Naquele período, quando o país se mantinha em desequilíbrio endêmico às vésperas de seu primeiro *impeachment*, a Cia. Armazém punha em cena, para a adaptação da obra de Oscar Wilde, uma trave de equilíbrio precário em que Salomé, para atravessá-la, carregava nas mãos uma bandeja de prata com a cabeça decepada do profeta Yokanaan, entre o erotismo e a pulsão de morte.

O marco de inflexão para a projeção nacional, entretanto, deu-se com a montagem de *A Ratoeira É o Gato* (1994), em que materiais poéticos de Heiner Müller, em cruzamento com textos do belga Michel de Guelderode, criaram condições para uma pesquisa cênica em que “[...] o corpo pudesse falar tanto quanto as palavras” – segundo testemunho do próprio diretor da companhia, Paulo de Moraes. O bufão, que deve obediência ao seu rei, vê-se na obrigação de assassiná-lo. Mais uma imagem relevante para a configuração das relações entre poder e violência, aqui em metáfora branda. Era ainda a infância do monstro e Patrícia Selonk, aos 22 anos de idade, foi condecorada com o Prêmio Mambembe e indicada ao Molière, então ainda ativos.

No tempo próprio da pesquisa, vieram então trabalhos como *Alice através do Espelho* (1999), em que um labirinto espacial criava, em experiência processional, um campo de ativação da participação sinestésica do público. Os espectadores eram então convidados a compartilhar, com a personagem de Lewis Carroll, as duras imagens de um mundo lúdico, em que o sentido estaria ainda por se construir como autorreflexão. *Toda Nudez Será Castigada* (2005), e escrita por Nelson Rodrigues no contexto de arregimentação dos primeiros tempos da ditadura civil-militar, fazia opções não realistas para abordar as dimensões da ruína social em

uma “gaveta da memória” em que o cinismo e a hipocrisia procuravam se naturalizar.

Pessoas Invisíveis (2002), *Casca de Noz* (2003) e *A Caminho de Casa* (2005) são trabalhos em que a parceria com Maurício de Arruda Mendonça restabeleceram a dinâmica de busca por uma dramaturgia própria, o que remete aos tempos originários londrinenses, em que *Périplo*, *o Ideograma da Obsessão* (1988), *A Construção do Olhar* (1990) sucederam-se como dramaturgias próprias, até a feitura de *Alabastro*.

Também montagens com textos fundantes da dramaturgia ocidental, como foram *Édipo* (1995), de Sófocles, *Esperando Godot* (1998), de Samuel Beckett, e *A Tempestade* (1994), de William Shakespeare, *Mãe Coragem e Seus Filhos* (2007), de Bertolt Brecht, conviveram com experimentos autorais, tais como *Sob o Sol em Meu Leito após a Água* (1997), *Da Arte de Subir em Telhados* (2000) ou *Inveja dos Anjos* (2008), de Paulo de Moraes com Arruda Mendonça.

Uma jornada como esta, de quase 35 anos desde a sua fundação, em 1987, articulou-se coerentemente em torno de alguns eixos irredutíveis: 1. o trabalho de parcerias duradouras em que a militância e o diletantismo em torno da raiz experimental se mantiveram vibrantes; 2. em que a sofisticação de atrizes e atores encontrou ressonância rara de amadurecimento e visceralidade; e 3. sob a regência de um grande encenador interessado pela potência da grande dramaturgia e por requintada literatura, cujos cuidados estão firmados nos alicerces da melhor tradição teatral brasileira, com a capacidade de se reinventar criativamente, no tempo e no espaço.

Se, já em Londrina, a companhia conquistou a possibilidade de habitar espaços para a investigação e a se-

dimensão de seu processo de criação e de preparação de atores – como foram o Lugar do Bombom e o Teatro Armazém, a transferência para o Rio de Janeiro fortaleceu novos vínculos. Atualmente, ocupando um espaço na Fundação Progresso, nos Arcos da Lapa, a Armazém desenvolve carreira internacional, mas ainda se pode reconhecer a matriz formal que atravessa a linhagem temporal do grupo, desde o seu surgimento, com *Aniversário de Vida*, *Aniversário de Morte* (1987), espetáculo criado a partir do texto *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder.

Desde então, e sempre, paisagens de vida convivem com tetricas imagens sobre a morte, com espetáculos que incidem cirurgicamente sobre as experiências coetâneas de um país despedaçado. Como ocorre com Laura, protagonista de *A Marca d'Água* (2013), a companhia propõe um jogo com o seu tempo em que é preciso enfrentar a letargia e mergulhar no fundo doloroso de todas as coisas.

AS MARIAS DA GRAÇA, por Narciso Telles e Maria Eugênia Rocha de Menezes (Universidade Federal de Uberlândia)³⁷⁸.

Respeitável público, agora com vocês as palhaças do grupo carioca As Marias da Graça... Espera, mulheres palhaças? Sim, não está escrito errado. A palhaçaria não se restringe apenas à imagem do homem, como muitos estão habituados. A arte da palhaçaria encantou e vem conquistando pessoas de todas as idades durante séculos. Quem, quando criança, não foi ao circo e deu boas gargalhadas com as trapalhadas e palhaçadas daquela figura engraçada com um nariz vermelho no rosto e toda carac-

378. Escrito por Maria Eugênia Rocha de Menezes (Maeu Rocha), graduanda em Teatro na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) com colaboração/orientação de Narciso Telles (UFU/CNPq). As referências consultadas encontram-se na bibliografia geral, ao final do material.

terizada? Contudo, essa pode ser uma visão um pouco recortada da figura do palhaço, ou melhor, da palhaça. A existência de mulheres palhaças em determinados e diferentes espaços de apresentações artísticas do dia a dia se caracteriza muitas vezes como uma novidade do e para o mundo moderno. Porém, ao contrário do que se pensa, a atuação feminina na palhaçaria não nasceu de uma erupção repentina do século XX, e muito menos de maneira independente da história da arte no circo.

A partir dos anos 1990, o contato feminino com essa arte passou a ser mais frequente. Antes desse período, principalmente no circo, as mulheres estavam presentes em números de equilíbrio e acrobacias, por exemplo. Em meados dos anos 1960, com os movimentos feministas fazendo mudanças em todos os campos, desde o social até o político, houve um impulso para transformações estruturais do papel social da mulher. Papel que também se metamorfoseou dentro da arte da palhaçaria. Além dessas transformações, na cena circense observa-se o nascimento das primeiras instituições escolares de circo ocidental abertas para o público por volta dos anos 1980, o que rompe com o até então vigente costume de transmissão de saber exclusivo familiar ou de quem vivia no circo. Assim, com todas as mudanças, lutas e conquistas do universo feminino na sociedade, destacam-se as primeiras mulheres pioneiras na atuação do que se chama hoje em dia palhaçaria feminina. Inserido em tais destaques, encontra-se o grupo brasileiro: As Marias da Graça.

Formado em 1991, o grupo nasceu a partir de uma oficina de *clown* com o ator argentino Guillermo Angellilli. Daquela oficina surgiram as palhaças Indiana (Karla Abranches), Maffalda (Geni Viegas) e Shoyu (Vera Ribeiro), que seguem no grupo até hoje. A primeira experiência com o universo da palhaçaria fez com que oito participantes (Dani Bercovich, Geni Viegas, Ana Luísa Cardoso, Isabel Gomide, Vera Ribeiro, Karla Con-

cá, Ana Luísa Magalhães e Marta Jourdan) fossem para a rua como palhaças. Para sete delas, as saídas se prolongaram por dois anos, todos os domingos. “A gente chamava tanta atenção na rua que começamos a sentir uma necessidade de termos um ‘número’, uma *performance*. Porque as pessoas paravam para ver a gente e nós não tínhamos nada para mostrar”, conta Karla Concá.

Atualmente, sua formação é composta por Karla Concá, Vera Ribeiro, Geni Viegas e Samantha Anciães. São mulheres que trabalham com o riso e têm a arte da palhaçaria como forma de expressão do cotidiano feminino, interferindo na visão tradicional desse meio artístico. Além de serem pioneiras da palhaçaria feminina no Brasil, as fundadoras do grupo também estão entre as primeiras a desenvolver uma dramaturgia feminina. Tal dramaturgia aborda temas distantes da tendência inicial de outras dramaturgias femininas que se fixaram em questões românticas de amor, casamento e relacionamentos, entre outros temas dentro desses contextos.

A presença da mulher na palhaçaria como propositora de dramaturgia a partir de questões femininas, é um fenômeno recente. Antes de 1980, as narrativas eram construídas por homens, logo as mulheres tinham papéis secundários ou participavam da cena se travestindo de homem. Sem mencionar que na maioria das apresentações os temas centrais eram sobre mulheres e não havia uma linearidade de começo, meio e fim na narrativa das histórias. Além de conter uma grande presença do Branco e Augusto, característica da palhaçaria que trabalha com uma personagem esperta/inteligente (Branco) e outra figura toda atrapalhada (Augusto). Porém, isso se transforma com o impulso de mulheres que se iniciam na arte da palhaçaria. Assim, por meio de narrativas femininas, As Marias da Graça desenvolveram uma dramaturgia específica. Desde o primeiro espetáculo, resultado de uma criação coletiva, *Tem Areia no Maiô*, foge ao tradicional e se aproxima de determinadas formas do

universo feminino, com histórias de ponto inicial, desenvolvimento e ponto final, e tendo mulheres como protagonistas, e não apenas como tema das histórias.

Outro espetáculo, que também foge desse comum dramaturgicamente e que demonstra uma dualidade dos universos feminino e masculino, é o *Pra Frente Marias*, que se caracteriza em uma partida de futebol sem texto. A história é contada coligindo as linguagens de histórias em quadrinho e desenho animado. Com cinco mulheres palhaças jogando futebol, com banda ao vivo, em representação bem-humorada e interativa da paixão nacional, em 45 minutos de espetáculo. A obra aborda como o futebol feminino surgiu, dentro dos circos, e também a história da mulher na palhaçaria com as *gags* apresentadas em cena. Em resumo, *Pra Frente Marias* expõe convergências históricas, sociais e políticas identificadas entre o futebol e a palhaçaria protagonizadas por mulheres.

Em comparação às dramaturgias do passado, aquelas escritas por homens, é notório que as autorias femininas não tratam apenas de protagonismo da mulher em cena. As palhaças tecem a sua própria dramaturgia como num movimento artístico e libertador. Com o lema “sua graça está na sua desgraça”, Karla Concá instrui mulheres que desejam iniciar na arte da palhaçaria, o processo se propõe a identificar e aprofundar, em cada mulher, a sua palhaça. Com início em escolher uma foto de quando criança, que mais lhe agrade, pois para Concá, a palhaça já se encontra lá. Passando para o desenvolvimento de desconstrução de uma particularidade da mulher que lhe seja doloroso, frustrante e/ou difícil. Identificação de algo que se caracteriza como seu próprio ridículo e a capacidade de rir de si mesma, de se aceitar e amar-se como se é. Ao final, o público é levado para a gargalhada pela exaltação da particularidade de cada palhaça.

A construção da palhaça em si já é uma dramaturgia, que vai além apenas de ter experiência, visto que esse é

um fator importante na área da palhaçaria. Na sua maioria, as mulheres têm a tendência a infantilizar ou masculinizar as suas palhaças. Poucas são as que realmente elaboram e representam a sua condição de mulher, através do cotidiano feminino. E muitas, isso acontece, por falta de referências femininas do passado. A busca pela palhaça sem características infantis e masculinas é um dos objetivos da oficina Bota a Palhaça pra Fora, uma das oficinas oferecidas pelas Marias da Graça. A palhaçaria feminina, de certa forma, sempre esteve presente na história, mas aos poucos foi sendo vista, principalmente pelas mulheres. Os registros de fato da sua existência nascem a passos longos e recentes, muitas Marias ainda estão para surgir e se descobrir na graça do nariz vermelho. E, por meio de tal adereço (nariz vermelhinho), construir suas próprias dramaturgias com críticas ao mundo, às suas censuras, mas também apresentar as belezas desse universo. Sendo umas dessas belezas mulheres com narizes vermelhos, palhaças...

Em 2003, as Marias formaram uma Associação – a Associação de Mulheres Palhaças As Marias da Graça. Esta mudança de formato e gestão do grupo proporcionou, como aparece em um documento: “Uma consciência do nosso papel e da nossa missão no país, dentro desse universo artístico. Do circo e da palhaça. E outro foi a visão social da nossa instituição enquanto privada sem fins lucrativos”. O enfoque de gênero do trabalho é reforçado então, e as Marias reconhecem desde a ocasião sua missão de estimular “[...] uma mulherada que está aí Brasil afora e pelo mundo também. A gente cria um mercado e uma valorização através da nossa trajetória, estabelecendo parcerias com outros grupos de mulheres”.

O Festival Esse Monte de Mulher Palhaça foi o primeiro de comicidade feminina do país. Bienal, sua primeira edição foi em 2005. A programação do Festival é construída exclusivamente por mulheres palhaças,

e como dizem: “[...] é uma forma de colocar mais uma mulher trabalhando”. Precisamos ter nosso espaço diferenciado, ter um modelo próprio de comicidade cada vez mais em consonância com a realidade da mulher e suas diferenciações. Esse monte de Mulher Palhaça se caracteriza em um festival em estrutura não competitiva, igualitária (dos cachês às oportunidades) para criar, experimentar, trocar, fortalecer a todas as “irmãs de nariz” que estão pelo mundo desenvolvendo seu trabalho com persistência e dignidade. As Marias dizem ter encontrado sua “função social”. Numa parceria com a Fase/SAAP – Serviço de Análise e Assessoria a Projetos.

Essa dimensão do trabalho já rendeu ao grupo diversas premiações, como o Global Fund for Women (San Francisco, EUA) e o IV Concurso de Empreendimentos Exitosos Liderados por Mulheres (Rede Mulher de Educação, São Paulo).

UM PERFIL DO BANDO DE TEATRO OLODUM (SALVADOR/BAHIA), por Rodrigo Moraes Leite (Universidade Federal da Bahia)³⁷⁹.

A criação do Bando de Teatro Olodum remonta ao ano de 1990, por obra de uma parceria firmada entre Márcio Meirelles e o Grupo Cultural Olodum. O primeiro é um dos mais importantes encenadores do teatro baiano, cuja carreira, àquela altura, desenvolvera-se principalmente dentro do Grupo Aveláz y Avestruz (1976-1989). Já o Grupo Cultural Olodum, bloco afro-baiano

fundado em 1979, desde então tornou-se uma instituição internacionalmente admirada, seja pelo seu trabalho artístico, seja pelo seu trabalho social, com vistas à promoção e valorização da cultura afrodescendente.

Além de Meirelles, são cofundadoras do Bando outras quatro artistas, cada uma exercendo uma determinada função dentro do coletivo: Chica Carelli (direção), Maria Eugênia Milet (improvisação), Leda Ornelas (preparação corporal) e Hebe Alves (preparação vocal). Posteriormente, quando as três últimas saíram do Bando, a ele se juntaram o coreógrafo José Carlos Arandiba (Zebrinha) e o músico Jarbas Bittencourt.

A estreia do Bando ocorreu em janeiro de 1991, com o espetáculo *Essa É a Nossa Praia*, mais ou menos três meses após a seleção do elenco original. Para essa seleção, utilizou-se um método até hoje em vigor, que procura congrega pessoas de diferentes extratos sociais e, por conseguinte, de diferentes formações, em torno de um projeto comum, sempre relacionado à problemática negra, em seus múltiplos aspectos étnicos e sociais. Quanto ao espetáculo, nele já seria possível surpreender certos elementos que, no decorrer do tempo, se tornariam emblemáticos na carreira do grupo afro-baiano, como, por exemplo, o modo de produção, baseado em processos colaborativos; a temática, inspirada em questões inerentes à comunidade negra de Salvador; e a música, criada em estreita associação com a dramaturgia.

A introdução de uma teatralidade ligada à ancestralidade africana – representada, especialmente, pelas

³⁷⁹. Rodrigo Moraes Leite é jornalista, historiador, crítico teatral e professor de História do Teatro e da Dramaturgia junto à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA). É doutor e pós-doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica teatral e história do teatro brasileiro. Lecionou teoria teatral na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) e na Escola Viva de Artes Cênicas de Guarulhos. Atuando como curador, crítico ou mediador, participou de diversos festivais e mostras de teatro. É autor do livreto intitulado *No Camarim com Lélia Abramo* (2019), sobre o processo de criação de um espetáculo dedicado à memória da falecida atriz ítalo-brasileira, e do e-book *História do Teatro Ocidental: Da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês* (2020).

danças e tradições do candomblé – apareceria um pouco mais tarde, no espetáculo *O Novo Mundo*, também de 1991, um expediente que depois seria retomado em obras como *Áfricas* (2007), *Bença* (2010) e *Dô* (2015).

Para além dos trabalhos que se valem de textos originais, outra vertente consagrada pelo Bando de Teatro Olodum são as montagens, ou adaptações, de “clássicos” da dramaturgia ocidental, dentre os quais se poderiam destacar *Woyzeck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Ópera de Três Mirreiros* (1996) e *Sonho de uma Noite de Verão* (1999).

Desdobrando-se em várias frentes, o Bando de Teatro Olodum realizou trabalhos relevantes tanto para a televisão como para o cinema, isso sem contar os variados projetos de natureza artístico-pedagógica sob sua alçada. No tocante ao diálogo com outros meios de expressão, recorde-se o filme e a série televisiva *Ó Paí, Ó*, lançados entre 2007 e 2008 e inspirados no espetáculo homônimo estreado pelo Bando em 1992.

Ao longo dos anos, o Bando também tem se notabilizado como um grande celeiro de talentos, formando e lançando um número considerável de ótimos atores e atrizes negros/as, dos quais se poderiam mencionar os nomes de Lázaro Ramos, Érico Brás, Virgínia Rodrigues, Edvana Rodrigues, Valdinéia Soriano, Jorge Washington, Cássia Valle, Luciana Souza, entre muitos/as outros/as.

Desde 1994, o Bando tornou-se um dos grupos residentes do histórico Teatro Vila Velha, de Salvador, ocasião em que montou o espetáculo *Bai Bai Pelô*. Detentor

de uma trajetória com mais de trinta anos de história, laureada por muitos prêmios e bem-sucedidas turnês internacionais, o Bando de Teatro Olodum é hoje um dos grupos teatrais mais importantes do país, carregando a chama do *teatro negro* irrompida pela Companhia Negra de Revistas (1926) e depois retomada pelo Teatro Experimental do Negro (1944) – dentro, evidentemente, de uma perspectiva contemporânea.

UM BARRACÃO FAMILIAR DE MUITAS MÁSCARAS, EXPERIÊNCIAS, COMICIDADE E ARTE (CAMPINAS/SP), por Ivanildo Picolli (coord.), Angélica Louise, Victor Satti, Josival da Silva Santos e Mayara Lima³⁸⁰.

Grupo teatral³⁸¹ fundado por quatro artistas (Tiche Vianna, Ésio Magalhães, Cláudia Zucherato e Adriana Valverde) em 1998 é caracterizado por uma linguagem de pesquisa fundamentada na investigação e criações do “[...] teatro popular com base na máscara teatral, no palhaço, na *commedia dell’arte*, na improvisação e no aprofundamento da atuação como veículo de expressão cênica³⁸²”. Barracão é também o nome do espaço físico do grupo, um galpão cuja área cênica tem aproximadamente 100 m², que aproxima palco e plateia de forma móvel. O grupo conta em seu repertório com aproximadamente dez montagens (presenciais) e outras versões e criações virtuais. Trata-se de um coletivo com reconhecimento nacional e internacional cujas

³⁸⁰. Ivanildo Picolli é professor adjunto do curso de Teatro Licenciatura da Ufal, desde 2012; ator, pesquisador, artista circense, mascareiro e apaixonado pelas artes cênicas e cultura popular brasileiras. Victor Satti – estudante da mesma instituição, formado em 2021; Angélica Louise é estudante do quinto período; Josival da Silva Santos e Mayara Lima são estudantes do oitavo período do curso em epígrafe.

³⁸¹. Informações e contato: Barracão Teatro producao@barracaoteatro.com.br <https://www.facebook.com/barracaoteatro> Instagram @barracaoteatro, página oficial: <http://barracaoteatro.com.br/>

³⁸². Fonte: <https://www.barracaoteatro.com.br/grupo>. Acesso em: 7 fev. 2024.

referências profissionais de seus fundadores e integrantes já se dedicavam à linguagem teatral muito antes de sua união como grupo. Atualmente, Tiche Vianna, Êsio Magalhães e Cau Vianna lutam para manter as portas do coletivo abertas. Desse modo, pode-se encontrar nos materiais do coletivo: “O Barracão Teatro é um grupo nômade. Sua vocação é difundir a arte teatral por diversos e diferentes territórios do país e seu objetivo é compartilhar a experimentação do teatro com o maior número de espectadores possível”.

Em sua tese de doutoramento, Tiche Vianna apresenta a seguinte informação:

O Barracão Teatro abriu suas portas com Adriana Valverde, Claudia Zuccherato, Êsio Magalhães, Marcelo Pinta e eu. Hoje, além de Êsio Magalhães e de mim, conta com a parceria continuada de Ana Clara Amaral, Andrea Macera, Antonio Apolinário, Cintia Birocchi, Denis Kageyama, Eduardo Brasil, Gabriel Bodstein, Marcelo Onofri, Raíssa Guimarães, Rodrigo Nasser e Ulisses Jr.

Dois anos após a fundação do Barracão Teatro, Êsio Magalhães e eu começamos a ministrar, anualmente, cursos intensivos baseados na utilização de máscaras para artistas que tinham alguma experiência em teatro, independentemente da sua experiência com a máscara. Nosso objetivo era oferecer a atadoras e atadores a vivência prática das possibilidades que a máscara teatral oferece para a formação ou aprofundamento de seus trabalhos. Inicialmente realizávamos um único curso, com duração de duas semanas, em dez dias de oito ho-

ras. Totalizávamos 80 horas de trabalho intensivo (Rosa, 2017, p. 110)³⁸³.

O grupo mantém uma estética e posicionamento político peculiares com constante preocupação e atenção às suas mídias sociais, sempre atualizadas, tendo seu próprio *site*, no qual encontram-se, à semelhança de tantos outros coletivos, todas as informações, em português, inglês e espanhol, sobre si. Além disso, o possui uma conta no Instagram, Facebook e um canal no YouTube, prevalecendo assim um contato mais direto com o público. Ao longo desse período o Barracão tem mais de 3.277 seguidores no Instagram, 4.981 no Facebook e conta com 4.842 curtidas no Facebook, mais de 1,2 mil inscritos e 6.615 visualizações no YouTube, neste são mantidos vídeos divulgando trabalhos, bastidores e agenda.

A pandemia promoveu uma maior união do coletivo. Integrados, o trabalho foi desenvolvido criando novos formatos e perspectivas para o grupo. Assim, em 2021, o coletivo começou a colocar em prática suas ideias e propostas planejadas no ano anterior. Aconteceram e continuam acontecendo oficinas, espetáculos, cursos, participação em festivais e *lives* em seu canal do Youtube, com destaque para o projeto Da Máscara ao MasCameramento.

Mesmo com uma interrupção nos processos de trabalho, é importante registrar que o coletivo desenvolve os seguintes módulos de pesquisa e cursos:

1. O Ator e a Máscara – curso voltado para o estudo do que pode um corpo em cena através da ação, reação e construção física do pensamento;

383. ROSA, Beatriz Maria Vianna. *Para Além da Commedia dell'Arte – a Máscara e sua Pedagogia*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/330479>

2. *Commedia dell'arte* – curso sobre as especificidades que constituíram este gênero popular teatral, com ênfase na construção física de uma máscara-tipo e tudo o que isso determina na realização do jogo cênico, através da improvisação;
3. Mergulho na Menor Máscara do Mundo – curso ministrado por Ézio Magalhães sobre a especificidade da máscara do palhaço;
4. Comédia Delarte Brasileira – um curso complementar ao conhecimento prático da *commedia dell'arte*, que corresponde a um aprofundamento da forma original italiana, com máscaras criadas a partir de tipos urbanos encontrados nas metrópoles do sudeste brasileiro;
5. Oficina Cênica: Consultoria. Provocações e Reparos, em Geral. Processo de seleção de projetos com a mesma afinidade de linguagem. Ézio Magalhães é responsável pela atuação e Tiche Vianna responsabiliza-se pela direção.

Tiche, em seu doutorado, afirma que “O Barracão Teatro foi e é este lugar onde nós, artistas que o integramos, experimentamos tudo o que nos interessa. A questão que sempre me inquietou mais é: como, através de quais mecanismos, provocar que a criação aconteça para atrizes e atores que desejam ser autoras e autores de seus espetáculos?” (Rosa, 2017, p. 114). Além do Barracão, Tiche atua também na formação e preparação de atores e elencos para cinema e televisão, durante muito

tempo manteve parceria com Luiz Fernando Carvalho. De modo sucinto, Tiche Vianna é diretora, atriz, filósofa, pesquisadora, doutora em Teatro, sempre foi ligada a movimentos artísticos culturais e de esquerda, teve experiência recente como conselheira da Cooperativa Paulista de Teatro de São Paulo (que agrega milhares de grupos e centenas de milhares de artistas de teatro de São Paulo). Tiche vem sendo convidada a dirigir espetáculos em diversas instituições e já atuou, nesta função: no Teatro-escola Célia Helena; Escola de Arte Dramática da USP; Departamento de Artes Cênicas da Unicamp; Escola de Comunicação e Artes da USP. Ézio Magalhães – ator, palhaço e pesquisador teatral; formou-se pela EAD/USP, durante anos atuou como palhaço na Companhia Doutores da Alegria de São Paulo. Cau Vianna é produtora-executiva e administrativa do grupo e da sede.

Fazem parte do repertório do grupo as produções: *A Julieta e O Romeu*; *Destino*; *Diário Baldio*; *Amor Te Espero*; *Encruzilhados*; *O Pintor*; *O Ponto Alto da Festa*; *WWW para Freedom*; *Circo do Só Eu*; *Zabobrim, o Rei Vagabundo*.

BOA COMPANHIA – UMA TRAJETÓRIA DE MULTIPLICIDADE, AFETO E ÉTICA (CAMPINAS/SP), por Daniele Pimenta, Joice de Paula, Rafael Custódio³⁸⁴.

A Boa Companhia, além do nome acertado (e invejável!), teve uma trajetória intensa, que resultou em criações ricas e consistentes, com experimentações estéti-

³⁸⁴. Daniele Pimenta é atriz, professora e pesquisadora. Trabalha no curso de Teatro e no PPGAC Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e se dedica aos estudos práticos da cena popular, em especial ao circo e ao circo-teatro. Joice e Rafael, seus orientandos, são graduandos. Joice de Paula investiga a dimensão política do teatro musical brasileiro do século XX e Rafael Custódio está trabalhando na criação de um solo teatral com ares de “causo”, com dramaturgia própria.

Fontes consultadas: Portfólio fornecido por Verônica Fabríni; Entrevista com Verônica Fabríni, Eduardo Osório, Alexandre Caetano e Moacir Ferraz, realizada por videoconferência, pela plataforma Meet Jit.si, no dia 09/04/2021.

cas em diferentes linguagens, como teatro, dança, circo e música. Fundada em 1992, a companhia foi composta por estudantes que estavam no primeiro ano do curso de Artes Cênicas da Unicamp, em parceria com Verônica Fabrini, que estava, também, em seu primeiro ano como docente naquele departamento.

Após os primeiros contatos com a turma, em suas aulas, Verônica propôs uma disciplina extracurricular, que resultou em exercícios cênicos que levaram alguns estudantes a se organizarem, juntamente com ela, como um grupo de teatro independente da universidade. A formação inicial do grupo era: Alexandre Caetano, Daves Otani, Eduardo Osório, Fernanda Ferrari, Juliana Monteiro, Moacir Ferraz, Poena Viana, Simone Evaristo e Verônica Fabrini.

Quatro atrizes se desligaram do grupo em 1999, em busca de outras oportunidades profissionais, fora de Campinas, e a Boa Companhia manteve-se em atividade até 2016, com os quatro atores e Verônica como núcleo permanente. Além desse núcleo, a “Boa” contou com a participação de atores e atrizes convidados e com o músico Max Costa (2000-2005 e 2011), e estabeleceu uma forte parceria com o Grupo Matula Teatro.

Embora os propósitos da Boa Companhia não estivessem atrelados à dinâmica e às demandas da Unicamp, a trajetória da companhia gerou desdobramentos nas pesquisas acadêmicas de Verônica, Eduardo, Daves e Alexandre, o que possibilitou que vários aspectos dos processos criativos fossem registrados e analisados em dissertações e teses.

Para o coletivo, conhecido na cidade como “um grupo de amigos, mais do que um grupo de teatro”, permanecer em Campinas foi uma decisão essencial, no sentido estrito de revelar a essência da companhia e sua missão: fazer teatro de qualidade no interior e para o interior, o que demandava estabelecer vínculos

com o público local e procurar construir um repertório que não se pautasse pelo mercado de trabalho paulistano ou carioca, até então as principais referências e destinos de jovens atores e atrizes, após a graduação.

Como espaço de ensaios e apresentações, os artistas contaram com um pequeno galpão, na casa de Verônica, que batizaram de Útero de Vênus, e a Boa Companhia foi um dos primeiros grupos a se estabelecer em Barão Geraldo, ajudando a construir a política cultural que, ao longo dos anos, transformou o distrito em um importantíssimo polo nacional de criação cênica.

Verônica, além de atriz e diretora, atuava como uma espécie de mentora, ou melhor, provocadora, buscando oportunidades e incentivando o coletivo a se articular para participar de festivais nacionais e internacionais. A companhia assumiu riscos – e dívidas –, e levou trabalhos para Chile, Peru, Cuba, Marrocos, Portugal, Inglaterra, Alemanha e Rússia, comprovando que não foi preciso sair do interior do estado para construir uma trajetória respeitável nacional e internacionalmente.

Por afinidade e desejo, a companhia sempre teve uma ligação muito forte com a literatura e a música, observando três pilares principais em seus trabalhos: coreografia (desenho das sensações do movimento no espaço e o uso consciente de uma dramaturgia espacial); corpografia (desenho dessas sensações internamente, dando forma ao corpo); e musicalidade (uso do canto e instrumentos na atuação e uma atenção especial ao tempo-ritmo da cena).

As experimentações da companhia transitaram por diferentes linguagens, técnicas e espaços – da rua ao circo – e, a cada nova proposição, era necessário passar por processos formativos ou vivências específicas, para desenvolver habilidades que permitissem levar a cabo os desejos da companhia. Nesse percurso,

cruzaram com artistas importantes para a formação da companhia, como Ivan Villela, Madalena Bernardes, Mestre Jahça Rodrigues, Helô Cardoso, Gracia Navarro, Marcelo Pinta e Lúcia Castelo Branco, além de colaboradores internacionais, como Claudia Echenique e Andreas Simma.

E a “Boa” destaca como principais referências – estéticas, filosóficas, éticas e afetivas – os diretores João das Neves, Chiquinho Medeiros e Marcio Aurelio, embora Marcio não tenha participado diretamente de nenhum processo de criação do grupo.

Com um repertório amplo e diversificado, os espetáculos criados e apresentados pela companhia são: *Otelo* (1992); *O Sonho* (1993); *A Obscena Senhora D* (1994); *Primeiras Estórias* (1995-6), direção de João das Neves; *A Cena e a Cidade* (1996); *LOVE me*; *Banquete*; *Poéticas dos Sentidos* (1997); *Doroteia*; *O Sr. Puntilla e Seu Criado Matti*; Projeto Nelson in London: com apresentações de *Doroteia*, *Ofélia Afogada* e *LOVE me* (1998); *Primus* (1999); *A Busca do Cometa* (2000); *Mr. K e os Artistas da Fome* (coprodução ArenaFest e Boa, na Alemanha) e *Josefina, a Cantora* (2002-3); *A Dama e Os Vagabundos* (2004); *Esperando Godot* (2005); *Copa da Cultura* – Projeto Kafka, em Berlim (2006); *Galeria 17* – coprodução com Evoé, Lisboa (2007); *Primus 10 Anos* e *Portela, Patrão; Mário, Motorista* (2009); *Cartas do Paraíso* e *Vaudavila* (2010); *Agda* (em parceria com o Grupo Matula Teatro) e *La Falecida* – direção de Cláudia Echenique, coprodução Chile-TEUC (2011); *Trilogia Circo K* (nova parceria com Matula Teatro e artistas independentes) e *Sr. Ma-*

caco – *20 Anos de Boa Companhia* (2012); *Uma Opereta Barata* em parceria com Matula; Projeto Brecht *É um Bom Companheiro* (2013); *Banho e Tosa* e o Projeto Poéticas da Vila, Epifanias do Cotidiano, em parceria com Matula Teatro (2015).

De todas as montagens, *Primus* foi o trabalho mais longo e reconhecido do grupo, mas, *Circo K*, em retrospectiva, é considerado uma síntese de sua trajetória, em termos estéticos, temáticos e políticos.

Desse repertório amplo e diversificado, *Primus* foi o trabalho mais longo e reconhecido do grupo, mas *Circo K*, em retrospectiva, é considerado uma síntese da trajetória da companhia, em termos estéticos, temáticos e políticos. A Boa Companhia fez sua última apresentação em 2016, e encerrou sua trajetória sem que isso fosse realmente uma decisão. Não houve atritos, não houve despedidas, nenhuma cerimônia. Apenas o fluxo da vida levando cada integrante a novos percursos, apenas o tempo esgarçando, suavemente, os vínculos de trabalho dessas pessoas que, no entanto, continuam sendo um grupo de amigos.

De lá pra cá, Verônica e Moacir mantêm juridicamente a companhia e o espaço, e Verônica continuou levando o nome da companhia em seus projetos, como a circulação de *Mujeres Violentas* (direção de Claudia Echenique), apresentações de *Agda* (direção de Moacir Ferraz) e a mostra *O Grito da Medusa*, no Espaço Útero de Vênus.

BRAVA COMPANHIA: TEATRO QUE DIVERTE E DIVERGE, por Carina Maria Guimarães (coord.), Ana Paula Milagres Tostes, Beatriz Valquíria Ribeiro, Mariana Starling Santiago, Paolla Andrade Vilela, Nivaldo Todaro (Universidade Federal de São João del Rei)³⁸⁵.

Desde sua formação, no ano de 1998, a Brava Companhia sempre buscou promover o acesso das pessoas da periferia ao teatro, sendo assim, o coletivo procurava se apresentar em espaços não convencionais ou naqueles aonde, historicamente, o teatro não chegava. Tal atitude levou seus integrantes a se apresentarem em ruas, escolas, praças, igrejas etc. Sendo assim, em sua primeira fase da formação de 1998, a companhia se apresentou em centenas de bairros, chegando a realizar inúmeras oficinas de teatro, espalhadas pela cidade, formando uma rede, em que realizava encontros de formação e tutoria para grupos. A Brava Companhia se forma a partir da prática, “[...] foi por meio da ação que aprendemos os porquês do que estávamos fazendo, e não o contrário” afirma Fábio Resende, que completa:

Não tínhamos maturidade para pensar, mas sabíamos que o teatro tinha uma função social e que era divertido fazer... divertíamos-nos com aquilo... Divertir-se no sentido duplo mesmo, tanto da alegria em fazer, como conseguir divergir ao criar versões sobre a realidade, a sociedade e, muitas vezes, versões que estavam escondidas.

Podem-se apontar dois elementos marcantes na história e formação da Brava Companhia. O primeiro é o fato de ser um coletivo de teatro formado na periferia, entrelaçando sua história àquelas das lutas cotidianas, nos bairros em que trabalharam; no convívio direto com as pessoas e os movimentos sociais em cada localidade da Zona Sul de São Paulo, que corresponde a um espaço com cerca de dois milhões de habitantes e diversas questões de ordem política, econômica e social. O outro elemento se encontra no movimento político-cultural do chamado teatro de grupos de São Paulo e no Movimento Arte Contra a Barbárie³⁸⁶.

385. A pesquisa para elaboração deste texto foi realizada no âmbito do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena-GPHPC/UFSJ pelos integrantes do Coletivo Fuzuê formado pelas estudantes do Curso de Teatro da UFSJ Ana Paula Milagres Tostes (bolsista de Extensão/UFSJ), Beatriz Valquíria Ribeiro (bolsista de Iniciação Científica/CNPq), Mariana Starling Santiago (voluntária de Iniciação Científica), Paolla Andrade Vilela (bolsista de Iniciação Artística/UFSJ) e pelo ator e diretor Nivaldo Todaro. A coordenação do processo de pesquisa e a redação final do texto foram da professora Carina Maria Guimarães Moreira. Carina Maria Guimarães Moreira é docente do quadro permanente do PPGAC e do curso de Graduação em Teatro da UFSJ. Atua principalmente no campo de investigações sobre teatro político, reunindo seus trabalhos de ensino, pesquisa e extensão no Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena. Destaca-se também a criação e coordenação do Coletivo Fuzuê, grupo de teatro universitário para onde conflui grande parte do trabalho desenvolvido como diretora e dramaturga no desenvolvimento de investigação e prática laboratorial cênica. Trabalha principalmente com Teatro Político, Direção Teatral e Cultura Afro-Brasileira, com ênfase, nos últimos anos, na compreensão da relação entre teatro e luta de classes. Além dos materiais de pesquisa, foi realizada uma entrevista com Fábio Resende, em 16/04/2021.

386. Em 1998 alguns integrantes de grupos teatrais paulistas se articularam em torno de discussões acerca de suas condições atuais de trabalho e sobrevivência no teatro. Esses debates, segundo Iná Camargo, foram possivelmente impulsionados pela aproximação da campanha eleitoral “[...] que acabaria levando o Partido dos Trabalhadores de volta à administração municipal. A experiência da administração Luiza Erundina (1989-1992) – cuja secretária de cultura, Marilena Chauí, pautara as ações de política cultural como direito dos cidadãos” (Costa; Carvalho, 2008, p. 20). As discussões, que tiveram como gênese a necessidade de sobrevivência, procuravam refletir sobre o papel do teatro na sociedade atual, levantando temas como a relação e a distinção entre o público e o privado e, acima

Nos primeiros anos do grupo, foram produzidas as peças: *A Farsa do Cangaço Oxi!*; *Caravelas de Papel*; *Muita Sede*; *Perfeição – Quando a Tempestade Nasce das Luzes*; *Aprendiz de Poesia*; *Ombojera – Uma História do Mundo*; e *Kaosu – O Maior Espetáculo da Terra*. O trabalho que já vinha sendo feito pelo coletivo, de proporcionar o acesso ao teatro por parte de um tipo de público que, historicamente, não usufruía da arte teatral, a partir de 2006, se aprofunda em um sentido crítico, em perspectiva materialista. Nessa perspectiva, o trabalho desenvolvido pelas peças teatrais e oficinas de formação oferecidas pela companhia passou a buscar, nas palavras de Fábio Resende “[...] um fazer teatral que tem como função não colocar o mundo em cena, mas suas contradições”. Na tarefa árdua de realizar uma “prestação de contas do real” e na tentativa de “anunciar o desejável”. Encenaram, desde então, as seguintes peças: *A Brava* (2006); *O Errante* (2010); *Este Lado para Cima – Isto não É um Espetáculo* (2010); *Corinthians, Meu Amor – Segundo Brava Companhia – Uma Homenagem ao TUOV* (2012); o experimento cênico *A Quadratura do Círculo* (2013); o experimento cênico *Júlio e Aderaldo* (2013); *JC* (2014); *O Show do Pimpão* (2017) e *O Chão não Tá pra Urso* (2019). Todos esses espetáculos e experimentos cênicos trazem um emaranhado de referências críticas, dialéticas e materialistas, aflorando desde marcas do teatro que trouxe o olhar para a luta de classes – o teatro épico –, que tem em Bertolt Brecht um de seus principais expoentes; passando por fortes influências da cultura popular, dialogando com as próprias raízes dos integrantes da companhia; e o cômico, por meio da pesquisa de linguagem na *commedia dell’arte*, no palhaço de rua e no bufão. Não podemos perder

de vista que todas essas influências e filiações estéticas marcadas em seus espetáculos e experimentos cênicos caminharam historicamente na própria formação do coletivo em diálogo com o Movimento Arte Contra a Barbárie e uma série de encontros e reuniões em torno do Movimento de Teatro de Grupo em São Paulo. Tal movimento, ainda hoje, apesar das condições políticas e econômicas enfrentadas, articula os coletivos em redes, realizando amplas discussões que repercutem nas instâncias estéticas e políticas do teatro de São Paulo. Nessas redes, a Brava teve a oportunidade de encontrar com pessoas do teatro e intelectuais que foram fundamentais em seu caminho. Podemos aqui apontar o Celso Solha, o professor que passa pela história dos fundadores do coletivo como um primeiro mestre. Outros nomes igualmente importantes como Iná Camargo Costa, César Vieira, Luiz Carlos Moreira, Alexandre Mate, cada qual com uma importância ímpar dentro da história da Brava. Há ainda destaque ao nome de Reinaldo Maia, homem do teatro, declaradamente fundamental na formação do coletivo, como fica claro em diversas passagens da fala de Fábio Resende, como a seguinte: “[...] o Maia que me apresentou Marx, Lenin, Trotsky, tudo, tudo! Aquela diversão, aquele ímpeto jovem que a gente tinha, que eu tinha, de fazer teatro, foi com ele que eu aprendi o porquê...”

Refletindo sobre a estreita relação entre os processos históricos e socioeconômicos do coletivo, que cunharam os seus rumos estéticos e formais, podemos ainda destacar o engajamento e parceria com os movimentos sociais, sempre presentes desde a origem da Brava. Para além da já mencionada influência do Movimento de Grupos Teatrais de São Paulo e do Mo-

de tudo, a inserção do teatro na sociedade. Desses encontros e discussões, redigiu-se o manifesto Arte Contra a Barbárie, que, a partir de então, passaria a agregar um grupo cada vez maior de artistas em prol do que se tornaria o movimento de mesmo nome.

vimento Arte Contra a Barbárie, a Brava Companhia ainda mantém parceria com diversas organizações e movimentos sociais, como é o caso do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST, realizada a partir da Escola de Teatro Popular de São Paulo, ligada à Rede de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular Nuestra America³⁸⁷; participam da Rede Brasileira de Rua; atualmente compõem também o Fórum Cultural e Social Zona Sul e Sudeste de São Paulo; além das citadas parcerias com os movimentos locais, principalmente aqueles situados na Zona Sul da cidade de São Paulo, e alguns movimentos populares de Moradia.

Dessa feita, a Brava Companhia aqui nos apresenta, tanto em seu resultado estético quanto em sua história e parcerias, um tipo de teatro que se configura como “[...] uma opção consciente do modo de produção como ato político” (Moreira, 2015).

ESCURECEDORAS PALAVRAS SOBRE CAPULANAS CIA. DE ARTE NEGRA (SÃO PAULO/SP), por Toni Edson (coord.), Edjane dos Santos Oliveira, Elaine de Oliveira Neto, Laís de Paiva Gonçalves, Pamela Nobre Justino da Silva, Ticiane Simões dos Santos³⁸⁸.

Formada em 2007 por mulheres negras da periferia de São Paulo, Capulanas Cia. de Arte Negra é composta por ex-alunas do curso de Comunicação das

Artes do Corpo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Priscila Obaci são fundadoras do coletivo. Carol Rocha Ewaci está com as Capulanas há onze anos.

O nome foi escolhido por Capulana vir de Moçambique e ser um tecido usado para amarrar o bebê nas costas das mães. Escolheram tal nome como símbolo representado pelo trazer a criança para perto do corpo, assim a mãe e mulher, sempre às voltas com tantas outras tarefas, consegue exercer as outras funções com mais liberdade.

Com o foco na arte negra feminina periférica, elas promovem protagonismo negro da própria arte que as conecta com a ancestralidade. Com a linguagem da teatralidade africana que se expande, como esse espaço que multiplica todas as facetas da ancestralidade, através do teatro, dança, música, enaltecem a oralidade dessa diáspora negra. Atualmente, a companhia tem sua própria sede, a Goma Capulanas, em Jardim São Luís/SP (Zona Sul da cidade de São Paulo).

Partindo dos preceitos de manter na Capulanas dramaturgia negra, uma arte que não fragmenta, memória viva de povos negros, seres políticos que também têm o racismo em sua vida, iniciaram uma aproximação com as obras de Solano Trindade (1908-1973) com uma pesquisa que iniciou em 2007 e deu origem

387. Para o assunto: Rafael Litvin Villas Boas; Douglas Estevam. Trabalho Teatral Latino-americano: Pedagogias Dissonantes em Dois Tempos Históricos. In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 38, 2020, p. 1-24.

388. Toni Edson licenciou-se em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Ator profissional desde 2000, em 2003 passa a trabalhar com o teatro de rua. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (Ufba), cujo projeto foi o estudo dos procedimentos e tradição oral de contadores de história africanos, como inspiração para rodas de histórias de rua. Desde 2013 é professor de Encenação e Teatro de Rua da Escola Técnica da Universidade Federal de Alagoas (ETA/Ufal) e integra a Associação Cultural Joana Gajuru. Infelizmente, o professor-artista faleceu em 01/12/2021. Edjane dos Santos Oliveira, Elaine de Oliveira Neto, Laís de Paiva Gonçalves, Pamela Nobre Justino da Silva, Ticiane Simões dos Santos são estudantes da Ufal, em diversos períodos de cursos da instituição.

ao espetáculo *Solano Trindade e Suas Negras Poesias*. O que chama a atenção das Capulanas na literatura de Solano Trindade é que ela contém valores sempre presentes e vivos na cultura negra e enaltecimento de mulheres negras. A africanidade latente em seus versos, o valor das palavras e suas potentes referências que nos recordam o tempo todo de Afrika e da cultura afro-brasileira também fizeram com que a musicalidade do espetáculo tivesse a integração dos irmãos Trindade: Zinho e Manoel. Com tudo isso, fica a conscientização, o educar através da arte, a utilização da arte como potência de informação para a população preta, trazendo um acolhimento das dores, das vidas cotidianas, incômodos, inquietações, que proporciona o reconhecimento de corpos negros aquelas falas, ações, memórias que atravessam.

Em 2008, as Capulanas foram contempladas pelo Programa Valorização de Iniciativas Culturais – VAI em São Paulo. Em 2009 pelo ProAC – Edital Inédito de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura, e pelo edital de Intercâmbio Cultural do MINC, que possibilitou ficar em cartaz em Salvador/BA. Em 2010 foram premiadas por 16ª Edição da Lei Fomento ao Teatro, São Paulo- SP, com projeto “Pé no Quintal”, cujo resultado foi apresentado em trinta quintais nas periferias de São Paulo. Ao perceber e sentir a necessidade de trazer uma familiarização, atrevimento dizer, até um aconchego, ao público, de quintal em quintal, Capulanas e sua arte negra se apresentaram com o espetáculo *Solano Trindade e Suas Negras Poesias*. O espetáculo retrata de forma poética poesias de Solano Trindade e textos autorais das próprias atrizes, que juntas constroem um trabalho de investigação e possibilidades da teatralidade negra, por diversas vezes excluída da sociedade. A obra colocava o coletivo diante de plateias com as mesmas marcas, superações, vitórias e anúncios narrando suas vivências e potencializando questões como a for-

ça da mulher negra, preconceitos encarnados, dores, fortalecimento, afirmação da pele negra, denúncia, medo e aceitação do cabelo crespo. O espetáculo unia as questões apresentadas, traduzidas em uma teatralidade negra, performática, potente e necessária para as comunidades das periferias por onde passou. Foi um verdadeiro encontro de almas, um processo de afetividade que se deu naturalmente em cada apresentação. Reencontrou-se naqueles quintais com um espaço de convivência e familiaridade, para que todos tivessem uma experiência da ancestralidade pertencente a cada um. As mulheres negras que ali estavam de igual para igual falando para mulheres negras, homens e crianças afirmando que aquele teatro e aquela arte foram feitos para eles e estava sendo construída com eles. Consequentemente, foram produzidas memórias e questionamentos acerca das reflexões geradas a partir daquele momento sobre racismo, aceitação, luta, sobretudo autoconhecimento: quem fomos, quem somos, o que queremos e para onde vamos.

Em 2012, essas mulheres sábias vão compartilhar práticas e vivências em Moçambique (na África). Um compartilhamento de teatro, danças, toques, canções, gestuais, repertórios e, sobretudo, experiências. As Capulanas sempre preconizaram, em sua trajetória, os processos de formação, compreendendo as questões pessoais, a saúde, as questões técnicas e teóricas, em oficinas introdutórias a grupos de estudo para construir projetos de mestrado e espaços para se pensar o bem-estar das pessoas pretas. Em Moçambique foi uma via de mão dupla, levar reflexões de mulheres negras, em diáspora, para se conectar com crianças, adolescentes, adultas e adultos num sentido de realçar mais nossas semelhanças. Uma experiência coletiva que marcou cada uma delas de maneira única. Sobressaiu, no discurso e na prática, um conceito de família, e assim elas foram acolhidas, nos espaços de elite, no

meio universitário, na periferia da capital. Ali elas se reterritorializaram, vendo os contrastes, revisitando posturas e pouco antes de retornar puderam viver a leitura de uma Sangoma (casa sagrada) sobre a ancestralidade de cada uma. De volta ao Brasil, em 2013, a Capulanas lança a peça *Sangoma – Saúde às Mulheres Negras*, que se caracterizou na segunda produção teatral do coletivo. O espetáculo discute temas relacionados à saúde das mulheres negras, retratando seis personagens que habitam uma Sangoma e que possuem entre elas laços ancestrais. A encenação foi dirigida por Kleber Lourenço e o texto, coletivo, em parceria com Cidinha da Silva. A peça foi apresentada na sede do grupo e cada cômodo foi utilizado como cenário. A ideia de criar a peça surgiu através de pesquisas que o coletivo realizou sobre a relação da mulher negra, suas dores e os modos de refletirem suas vidas. Sangoma é ritual, partilha de sangue e ervas para renascimentos mais fortes.

Na tradição Nguni (Zulu, Xhosa, Ndebele e Swazi), sociedades da África do Sul, ouvir um Sangoma se manifestar é acessar uma fala ancestral, de um parente, um ancião – isso lá –, aqui, numa uma casa na periferia de Sampa, encontramos uma Sangoma Fêmea, que sacrifica sua própria carne, doa seus líquidos em canto, dança e poesia para a visita que adentra sua casa. A intimidade familiar ofertada pela montagem transborda os lugares de atuação: teatro, *performance*, dança, sarau. Bebendo seus líquidos, comendo sua cura, somos convidadas a ouvir narrações sobre amor, abandono, dor, recordações de infância e superação que, partilhadas com o público, tornam-se pensamentos reflexivos sobre o lugar da mulher negra na sociedade em que vivemos.

Em 2014, a Capulanas inicia o projeto *Sã*: da Cura ao Gozo, e sessenta apresentações de Sangoma, que resulta no vídeo, *A Cama, o Carma e o Querer*, como encerramento do projeto, realizado em 2015, em parceria com o Núcleo de Comunicação Alternativa – NCA. O

vídeo é separado em quatro capítulos, que tratam da cura e do prazer da mulher negra, com um foco maior no gozo. O vídeo e o projeto também mostram as ligações com os antepassados e consigo mesmas, com seu corpo, de sua dor e de tantas outras mulheres negras. A cura do físico e do psicológico traz a força daquelas mulheres que combatem o preconceito e o machismo, mas também gozam, se curam, se reinventam, buscando na união umas com as outras afeto e companheirismo. Em 2018, pelo projeto Ialodês – Trilogia da Mulher Afrofuturista, contemplado pela 29ª edição da Lei do Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, a Capulanas desenvolve seu terceiro espetáculo. Elas transitam entre projeções e instrumentos que ecoam sonoridades de marcação e são objetos esteticamente ornamentados como parte de uma colmeia. Os passos renascem lembrando tudo o que é vivo, que sangra e chora. As atrizes evocam a plateia a pensar quem foi nossa mãe antes de ser nossa mãe. Ialodês – um Manifesto da Cura ao Gozo é uma convocação à grande mãe ancestral cujas asas protegem as jovens bruxas que riem e cantam, negras mulheres que sabem onde têm suas vozes e são donas de si.

No conjunto compreendido pelas filiações estéticas, mestres e mestras da Capulanas, podem ser destacadas as seguintes pessoas e entidades: Raquel Trindade, Salloma Salomão, Júlio Moracen Naranjo, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Thereza Santos, Jurema Werneck, a autora bell hooks (que grafa seu nome com letras minúsculas), Lucrécia Paço, Teatro Experimental do Negro – TEN, Fernanda Julia Onisajé, Bando de Teatro Olodum, Audre Lorde, Marcos Ferreira, Cidinha da Silva, Sueli Carneiro, Leda Maria Martins, Grupo Umoja, Grupo Clariô de Teatro e Kleber Lourenço.

ESSE TAL DE CENTRO TEATRAL ETC E TAL (RIO DE JANEIRO/RJ), por Mario Bolognesi³⁸⁹.

Fundado por Alvaro Assad, em 1993, o Centro Teatral Etc e Tal nasceu no Rio de Janeiro, consolidando o seu trabalho com a linguagem teatral através do humor e da mímica. A partir de 1998, o coletivo incluiu no seu núcleo os artistas Marcio Moura e Melissa Teles-Lôbo, compondo a tríade com Alvaro Assad.

Os espetáculos apresentados pelo Etc e Tal foram: *Enrola & Desenrola* (1993) – Shopping Fashion Mall (Rio de Janeiro/RJ); *Palavras do Silêncio* (1994) – escolas, bibliotecas e encontros literários, com a Bienal do Livro (Rio de Janeiro/RJ); *Fulano & Sicrano* (1999) – Teatro do Museu da República (Rio de Janeiro/RJ); *Victor James* (2001) – Casa de Cultura Laura Alvim (Rio de Janeiro/RJ); *O Macaco e a Boneca de Piche* (2002) – Sesc Tijuca (Rio de Janeiro/RJ); *Onipotência do Sonho – Intervenções Cênicas do Surrealismo* (2001, 2018 e 2021) com Patrocínio Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro/RJ); *No Buraco* (2004) – Porto dos Palcos (Rio de Janeiro/RJ); *¿Branca de Neve?* (2006) – Espaço Cultural Telemar (Rio de Janeiro/RJ); *O Maior Menor Espetáculo da Terra* (2010) – Sesi Vila das Mercês (São Paulo/SP); *De Férias no Sítio* (2013) – Parque da Ruínas (Rio de Janeiro/RJ); *João o Alfaiate – Um Herói Inusitado* (2017) – Sesc Pompeia (São Paulo/SP).

Entre 1994 e 2001, em parceria com livrarias Eldorado, Curió e Editoras Ediouro, Paulinas e Moderna, o coletivo apresentou as chamadas “pantomimas literárias” para 98 escolas e em bienais do livro. Eram cenas curtas que associavam mímica e narração. Além disso,

o coletivo participou de festivais e mostras nacionais e internacionais. Dentre os nacionais, constam: Palco Giratório – Sesc Nacional; Festival Internacional de Londrina; Janeiro Brasileiro da Comédia; Festclown Brasília e Anjos do Picadeiro – Encontro Internacional de Palhaços; os internacionais ocorreram na Argentina, Alemanha, Dinamarca, Portugal e Paraguai. As principais instituições parceiras que apoiam a produção e circulação das obras do Centro Teatral Etc e Tal são Sesc SP e RJ, Sesi SP e RJ, Caixa Cultural, além dos festivais supracitados.

No decorrer dos 28 anos do Centro Teatral Etc e Tal, foram estabelecidas parcerias artísticas com grupos de circo e de teatro. A Cia. Gente Falante participou da elaboração de silhuetas e das técnicas de manipulação de sombras para o espetáculo *¿Branca de Neve?* com a Companhia La Mínima de São Paulo (SP), Alvaro Assad participou na direção do espetáculo *Noite dos Palhaços Mudos* (2008), também na direção, criação de roteiro e preparação mímica no espetáculo *Ordinários* (2018). Em contrapartida, na criação d’*O Maior Menor Espetáculo da Terra*, a cenografia e a assessoria circense foram de Domingos Montagner, integrante do La Mínima. Esta última obra ainda contou com a elaboração estética dos figurinos feita pela Artesanal Cia. de Teatro. Alvaro Assad dirigiu *Melhor dos Mundos* (2010), com o grupo Teatro de Anônimos, do Rio de Janeiro. Em São Paulo, dirigiu também *Os Mequetrefe* (2015), do grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões, *O Mundo de Hundertwasser* (2019), com a companhia Va da Bordo e com a Cia. Solas de Vento, *20.000 Léguas Submarinas* (2021).

³⁸⁹. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp; Professor Visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA; pesquisador de circo e de palhaços; autor, dentre outros, do livro *Palhaços* (2003).

O Centro Teatral Etc e Tal caracteriza-se pelo aprofundamento técnico da mímica e da comichidade. Alvaro Assad iniciou as pesquisas, que tiveram a parceria dos mímicos Luís de Lima³⁹⁰ e Jiddu Saldanha³⁹¹. Compartilhadas com Marcio Moura e Melissa Teles-Lôbo, elas foram aprimoradas e, assim, o coletivo encontrou uma linguagem própria e peculiar para seus espetáculos, que buscam a precisão gestual e o humor da comédia popular, integrando a comichidade e a plasticidade mímica.

Segundo Álvaro Assad, o Etc tem a intenção de: “Levar o teatro e a literatura, mas sempre utilizando a mímica como cerne de comichidade e linguagem. É daí que vem a pantomima literária que é uma das características mais marcantes do Etc e Tal, que é narração simultânea na ação em mímica” (*Teatro e Circunstância*, 2008).

O processo de montagem adotado pela Etc e Tal tem como ponto de partida um roteiro de ações. A partir dele, as personagens dialogam com os elementos plásticos da cena, como a iluminação e o próprio público. O coletivo desenvolve situações derivadas do cotidiano. A literatura é fonte de inspiração para a construção de cenas, que por vezes conflui pelas linguagens da animação e das HQs.

No espetáculo *Fulano e Sicrano* (1993), mais antigo ainda em repertório, o público é apresentado à pantomima literária, por meio da cena “Elizabeth Maria”. No palco, apenas um narrador e um ator. Roupas comuns, sem maquiagem ou adereços. O narrador apresenta um dia da vida de Elizabeth Maria, uma professora que, por falar

muitas línguas, se expressa de forma estranha. O ator dá vida à personagem por meio da mímica, expressão corporal, máscara facial, voz e um idioma desconhecido – o recurso chamado gramelô. É uma sucessão de sons que corresponde a uma língua inventada, que o público só consegue compreender pela entonação do ator, um jogo, enfim, que provoca muita comichidade.

A interpretação dos artistas sempre busca a precisão da técnica da mímica, levando o espectador a crer na existência de objetos em cena. Mas tal precisão é temperada com exageros e quebras de códigos estabelecidos para gerar ainda mais cumplicidade com o público. Resultado: mais riso! O roteiro propõe acontecimentos cômicos, no nível da ficção, mas o espetáculo extrai o riso principalmente do jogo no qual o narrador surpreende o ator ao descrever situações que dificultam sua interpretação e que “sacaneiam” a personagem. Por exemplo: a personagem precisa ir ao 10º andar de um edifício, portanto, o ator inicia a mímica que mostra um elevador. Em alguns instantes, o narrador o contraria: mas o elevador estava quebrado. O público cai na gargalhada. O ator e a personagem se encontram nos mesmos gestos para reclamar da situação e da “onipotência” do narrador. Contrariados e indispostos, eles passam a subir as escadas. Após diversos degraus, o narrador diz: então, chega ao térreo. Mais uma decepção, mais riso.

Já no espetáculo *João, o alfaiate*, o palco vazio e as roupas neutras dão lugar a um cenário vistoso e uma

390. Luis Lima formou-se na Escola de Mímica Etienne Decroux e trabalhou junto a Marcel Marceau. Foi um renomado diretor teatral e um dos precursores da mímica no Brasil na década de 1950, seguindo principalmente a pantomima clássica – muito presente nos *boulevards* parisienses no século XIX. Foi contemplado com o Prêmio Governador do Estado (1953), Prêmio Saci (1954), a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais-ABCT (1957) e o Prêmio Ibeu (1968).

391. Jiddu Saldanha tem formação em mímica e pantomima com Everton Ferre e Luis de Lima. Ganhou os prêmios Jardim das Artes (SP-2004), Marcio Carvalho (RJ-2007) e Gran Prêmio Internacional Yolanda Hurtado (Chile-2014).

sofisticada caracterização, com maquiagem detalhada e a utilização de posições. As personagens são interpretadas como máscaras muito bem delineadas, com grande expressividade corporal e vocal. A marca da mímica e comicidade também marcam presença.

Em suas obras, o Centro Teatral Etc e Tal “[...] vem imprimindo uma linguagem própria e aprofundada sobre a mímica e a comicidade, sem perder o que mais se preza no fazer teatral: a relação empática com o público...” (Etc e Tal, 2021). O trabalho do coletivo tem uma identidade própria, construída ao longo dos anos, que trouxe reconhecimento nacional e internacional. A companhia e seus espetáculos transitam entre várias expressões cênicas, participando de festivais e encontros de comicidade, palhaços, teatro, circo, na rua, na lona ou no teatro.

À guisa de advertência³⁹².

COMO O ETC E TAL É PERCEBIDO POR UMA ATRIZ-PEDAGOGA, por Janaina Russeff³⁹³.

Constituído pelos artistas Alvaro Assad, Marcio Moura e Melissa Teles-Lôbo, o Centro Teatral Etc e Tal é

uma companhia carioca de repertório que desenvolve pesquisas artísticas “calcadas na tríade teatro-mímica-humor”³⁹⁴. Fundado em 1993, na cidade do Rio de Janeiro, pelo ator Alvaro Assad o Etc e Tal apresentou-se com as primeiras criações/experimentações de “pantomima literária”³⁹⁵ apresentadas em eventos literários, em feiras de livros cariocas. Atualmente, o coletivo possui um repertório permanente de dez espetáculos, cujos trabalhos destinam-se ao público adulto e infantil, e participa de encontros e festivais de teatro, de mímica, novo circo e comicidade por todo o mundo.

Os espetáculos apresentados pelo Etc e Tal foram: *Enrola & Desenrola* (1993) – Shopping Fashion Mall (Rio de Janeiro/RJ); *Palavras do Silêncio* (1994), espetáculo juvenil, que une teatro-mímica-humor – escolas, bibliotecas e encontros literários, com a Bienal do Livro (Rio de Janeiro/RJ); Projeto Leva e Traz, desenvolvido em parceria com a Livraria PLIC (Beth Velasco e Cida). Por meio do Projeto promoveu-se o intercâmbio de leitura entre estudantes ao levar para as escolas as Pantomimas Literárias e, também, oficinas do coletivo. O projeto teve duração de sete anos (1994 e 2001) e atendeu aproximadamente 98 escolas³⁹⁶; em 1995, o coletivo desenvolveu o Festival de Pantomima

³⁹². Em razão de, no concernente à produção da obra, eu ter desenvolvido o projeto e sua realização sozinho (evidentemente, não me refiro aqui aos textos criados pelas colaboradoras e colaboradores), solicitei a duas pessoas distintas a mesma coisa: escrever sobre o Etc e Tal. Melhor para o Centro que, de uma só vez, teve duas apreciações...

³⁹³. Artista-docente, especialista em educação pela UFRJ, mestra em Ensino das Artes Cênicas pela Unirio e licenciada em Teatro pela mesma Universidade. É membro fundadora da Anti Cia. de Teatro e atua há mais de 17 anos como professora da educação básica na rede pública e privada do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de artes, com ênfase nos seguintes temas: interpretação teatral, formação continuada e ensino do teatro na educação básica. Atualmente atua como atriz, responde pela Coordenação da equipe de professores de Arte do Colégio Qi, pelos projetos educativos do Teatro do Saara/ Anti Cia. de Teatro e é idealizadora/responsável do site Portal Teatro Na Escola (www.teatronaescola.com; acesso em: 7 fev. 2024).

³⁹⁴. Informação disponibilizada no site da companhia: <http://www.etcetal.art.br>. Acesso em: 7 fev. 2024.

³⁹⁵. Termo cunhado no Centro que, segundo Assad, trata-se de uma conjugação entre mímica e narração.

³⁹⁶. Informação retirada do site Itaú Cultural.

ma Literária, apresentado pelo coletivo em diferentes espaços institucionais; *João Mata 7* (1998); *Fulano & Sicrano* (1999) – Theatro do Museu da República (Rio de Janeiro/RJ); *Rio que Te Quero Riso* (1999); *Victor James* (2001) – Casa de Cultura Laura Alvim (Rio de Janeiro/RJ); *O Macaco e a Boneca de Piche* (2002) – Sesc Tijuca (Rio de Janeiro/RJ); *Onipotência do Sonho – Intervenções Cênicas do Surrealismo* (2001, 2018 e 2021) com Patrocínio Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro/RJ); *No Buraco* (2004) – Porto dos Palcos (Rio de Janeiro/RJ)³⁹⁷; *¿Branca de Neve?* (2006) – Espaço Cultural Telemar (Rio de Janeiro/RJ)³⁹⁸; *Draguinho – Diferente de Todos Parecido com Ninguém* (2008); *O Maior Menor Espetáculo da Terra* (2010) – Sesi Vila das Mercês (São Paulo/SP); *De Férias no Sítio* (2015) – Parque da Ruínas (Rio de Janeiro/RJ); *João o Alfaiate – Um Herói Inusitado* (2017) – Sesc Pompeia (São Paulo/SP).

Com relação às principais filiações estéticas do coletivo, podem ser destacadas: Luís de Lima, Marcel Marceau, Étienne Decroux, pantomima clássica, mímica e comicidade, teatro físico. Desse modo, o coletivo aponta como mestras e mestres a orientar os trabalhos e criações do coletivo o próprio Centro Etc e Tal.

PRESENCAS INTERCULTURAIS – O COMPROMISSO DA CIA. DE TEATRO BALAGAN COM A PESQUISA TEATRAL, por Maria Brígida de Miranda³⁹⁹ e Juçara Gaspar⁴⁰⁰.

O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo lembrar.

Anne Bogart (*A Preparação do Diretor*).

A Cia. de Teatro Balagan é uma companhia sediada em São Paulo, com uma trajetória de 22 anos com circulação de espetáculos pelo país, muitos dos quais mereceram indicações e premiações da crítica especializada. Em 2014, a “Cia. de Teatro Balagan foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Cidade de São Paulo (junto a um conjunto de vinte e dois (22) teatros independentes da cidade) por suas atividades de valor cultural referencial para a construção da identidade paulistana”⁴⁰¹. A companhia deve suas origens ao grupo de estudos sobre a Biomecânica de Vsevolod Meyerhold (1874-1940), criado por Maria Thaís em 1995⁴⁰². Mas a fundação e estreia profissional da Cia. de Teatro Balagan foi em 1999 com o espetáculo teatral

397. Neste mesmo ano, o coletivo recebe do Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude – CBTIJ, o Prêmio Destaque 2005 pelo desenvolvimento de seu trabalho, comprometido com o teatro para crianças e jovens.

398. A atriz Melissa Teles-Lôbo recebe o Prêmio Zilka Sallaberry de Teatro Infantil como melhor atriz e o Etc e Tal recebe o prêmio especial pela proposta de renovação da linguagem.

399. Doutora em Teatro pela La Trobe University, Austrália. Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

400. Atriz da Companhia Dramática, sediada em Porto Alegre. Mestranda em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

401. Disponível em: <https://livreopiniaoportal.wordpress.com/2017/03/06/a-saga-da-comida-uma-acao-casa-balagan/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

402. LIMA, Maria Thaís dos Santos apud MIRANDA, Maria Brígida de. Training Actions to Convey Theatrical Emotions: An Interview with Brazilian Director, Maria Thaís. In: *Australasian Drama Studies*, n. 49, Oct. 2006, p 101-9.

Sacromaquia (1999). Seguiram-se os espetáculos *A Besta da Lua* (2003), *Tauromaquia* (2004), *A Tragédia do Poder* (2007), *Prometheus – A Tragédia do Fogo* (2011), *Recusa* (2012) e *Cabras – Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam* (2016). Dos integrantes originais, além de Maria Thaís, está Márcio Medina, também fundador e criador da cenografia e dos figurinos de todos os espetáculos da Balagan. No elenco, encontram-se atores e atrizes que trabalham na companhia há mais de dez anos: Ana Chiesa Yokoyama, Antônio Salvador, Déborah Penafiel, Gisele Petty, Gustavo Xella, Jean Pierre Kalerianos, Leonardo Antunes e Natacha Dias.

Um traço marcante da Balagan é o comprometimento do elenco com longos e intensos processos de criação e pesquisa, que envolvem regimes de treinamento psicofísico e aquisição de habilidades que impactam diretamente na estética de cada encenação. Um exemplo recente está no último espetáculo *Cabras – Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam* (2016), para o qual os atores e atrizes “[...] aprenderam a criar e tocar rabecas, além de outros instrumentos”⁴⁰³.

A cada montagem, a formação dos atores e atrizes é aprofundada pela diretora-pedagoga Maria Thaís. Outra característica da companhia é a comunhão entre teatro e pedagogia. Além de ter sido professora de Direção e Atuação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade

de São Paulo (ECA-USP), Maria Thaís traz uma sólida formação na Rússia, onde focou a pesquisa de doutorado nos estudos de Biomecânica de Meyerhold. E é da Eurásia e do Oriente Médio que veio a inspiração para o nome da companhia. A palavra Balagan “[...] presente em diversos idiomas como o russo, o turco, o árabe e o hebraico e pode significar teatro de feira, baderna, bagunça ou confusão”⁴⁰⁴, reflete o compromisso com os estudos de culturas específicas, desde a mitologia grega e cultura do cangaço em *Tauromaquia* (2007), aos rituais ameríndios, no espetáculo *Recusa* (2012), além dos desafios das experimentações interculturais. A Cia. Balagan explica que: “Foram mais de três anos e meio de pesquisa, inclusive com incursão à Terra Indígena Sete de Setembro, dos integrantes da Aldeia Gãpgir, do povo Paiter Suruí, em Rondônia”⁴⁰⁵. O espetáculo *Cabras* entrelaçou camadas simbólicas de contextos culturais bastante distintos:

Marcada pela exuberância, a peça traz aspectos do cangaceiro e do samurai, da mitologia hindu e da indígena, da cabra de João Cabral e da cabra de Dionísio, do pandeiro e da rabeca, da dança dos caboclinhos e dos cantos das Caixeiros do Divino, dos estudos biomecânicos e dos arquétipos animais do Kempô em sua inspiração para o gestual dos corpos e a modulação das vozes – dos atores e das matérias da cena⁴⁰⁶.

403. Cia. Teatro Balagan comemora 20 anos com novo espetáculo no Rio. Publicado em 13 de fevereiro de 2019, disponível em: <https://www.correiodobrasil.com.br/cia-teatro-balagan-comemora-espetaculo-rio/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

404. Frase disponível no site da Cia. de Teatro Balagan e em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/15826/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

405. “Recusa é um ato político”. Publicado em 05 de agosto de 2014. Disponível em: <http://documentacena.com.br/2014/08/05/recusa-e-um-ato-politico/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

406. “Cia. Teatro Balagan comemora 20 anos com novo espetáculo no Rio”. Publicado em 13 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.correiodobrasil.com.br/cia-teatro-balagan-comemora-espetaculo-rio/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

Interessante observar que as questões identitárias e interculturais marcam a trajetória pessoal e pesquisas da diretora. Maria Thaís, em uma entrevista publicada na *Australian Drama Studies* (out/2006), reflete sobre sua formação cultural anterior aos ambientes formais das artes cênicas e aos estudos acadêmicos. A diretora nascida no interior da Bahia relata como sua identidade mestiça — descendente de ameríndios, afro-americanos e portugueses — marca seu olhar e reverbera em seu trabalho artístico. Ela reflete sobre sua formação primeira nas danças populares e nos folguedos e, posteriormente, sobre seu aprendizado nas escolas de teatro, sua pesquisa sobre o teatro russo e seu encontro com Anatoli Vassiliev. Maria Thaís pondera que não busca uma simples aplicação de técnicas diversas mas observa que cada fenômeno cultural exige uma “[...] antecipação e entendimento das motivações poéticas na prática”⁴⁰⁷.

GREGOS E PROFANOS: OS SATYROS ENTRE AS PRAÇAS DO (IM)POSSÍVEL (SÃO PAULO/SP), por Carlos Eduardo dos Santos Zago⁴⁰⁸.

O teatro, de certa forma, sempre foi regido por uma espécie de *daimon* político e/ou ritualístico – força ou espírito que abre caminhos e conduz cortejos. Na mitologia grega, por exemplo, os Sátiros, também chamados de Silenos, seguiam agrupados às comitivas de Dionísio. Mescla de homem e bode, exibiam virilidade,

malícia e luxúria ao se entregarem amorosamente ao vinho, à dança, à música.

Séculos se passaram para que essas entidades encontrassem morada em São Paulo, na Praça Roosevelt. Entretanto, a caminhada da Satyros, coletivo teatral brasileiro, seguiu espaços distintos até sua consolidação, incluindo diversas cidades e países.

Deve ser lembrado, portanto, que a criação da companhia na “Paulicéia Desvairada” ocorreu em 1989, quando o diretor paulistano Rodolfo García Vázquez conheceu o ator paranaense Ivam Cabral. Influenciados pela leitura de *O Nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche, decidem desenvolver espetáculos que trouxessem à tona elementos dionisíacos. Assim, no mesmo ano, dividem a escrita de *Aventuras de Arlequim*, espetáculo infantil, cuja montagem no Teatro Zero Hora, dirigida por Vázquez, contou com o seguinte elenco: Ivam Cabral, Lauro Tramujas, Susana Borges, Mariyvone Kloch, Rosemeri Ciupak e Camasi Guimarães. No ano seguinte, 1990, a linguagem dos Satyros potencialmente apresentar-se-ia em *Sades ou Noites com os Professores Imorais*. Ao elenco já citado, com exceção de Lauro Tramujas e Susana Borges, acrescentam-se Silvanah Santos, Pitxo Falconi, Mário Rebouças e Regina Gomes. A estreia do espetáculo ocorreu em Curitiba, no Auditório do Teatro Guaíra Salvador de Ferrante. A peça, que faz parte de uma linhagem advinda do Teatro Oficina, é baseada em *A Filosofia na Alcova*, do Marquês de Sade, outra forte influência para a companhia, e começa a exhibir doses de teatro físico, juntamente à presença do

⁴⁰⁷. LIMA, Maria Thaís dos Santos. In: MIRANDA, Maria Brígida de. Training Actions to Convey Theatrical Emotions: An Interview with Brazilian Director, Maria Thaís. *Australasian Drama Studies*, n. 49, oct. 2006, p. 101–9.

⁴⁰⁸. Carlos Eduardo dos Santos Zago é doutor em Literatura e Vida Social pela Unesp de Assis/SP, onde também se graduou em Letras. Atualmente, ministra aulas no Centro Universitário do Sagrado Coração e atua sobretudo nas disciplinas Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria da Literatura.

obsceno. *Saló, Salomé* (1991) reafirmaria os elementos anteriores, acrescidos de uma maior inspiração artaudiana e vanguardista que reencontrariam em São Paulo, mais especificamente no Teatro Bela Vista, o local para se exibirem. No segundo semestre dos mesmos ano e local, vieram à tona as *Folias Teatrais*, festa que contou com uma extensa e ininterrupta programação de arte e debate ao longo de quatro dias, em que se atinaram atores, críticos, diretores e escritores do país. Posteriormente, os Satyros seriam reconhecidos pelas Satyrianas, evento que, a partir de 2000, sistematizaria anualmente o que foi embrionado pelos foliões.

Voltando para a década de 1990, mais especificamente entre 1992 e 1999, devido a convites de festivais estrangeiros e às péssimas condições que o governo brasileiro impunha aos artistas nacionais, a companhia se expandiu por cidades europeias: Porto, Cádiz, Avignon, Edimburgo e, sobretudo, Lisboa, onde consolidou sede, espetáculos e cursos livres de formação. É no Teatro Ibérico, na capital lusitana, que *Sade* ganha remontagem, então com título homônimo ao do romance de inspiração, *A Filosofia na Alcova*, com o seguinte elenco: Ivam Cabral, Silvanah Santos, Andrea Rodrigues, Daniel Gaggini, Silvia Altieri, Bia Almeida, Marcelo Moreira e José Pedro Laginha. Destacam-se ainda as crescentes *performances* de rua e, em 1993, *De Profundis*. Escrita por Ivam Cabral a partir da obra de Oscar Wilde, a peça contou com a direção de Rodolfo Vázquez e foi concebida para o banheiro do Bardarte Lisboa, indicando a preocupação do coletivo com espaços alternativos aos palcos convencionais.

A partir de 1997, os Satyros passam a atuar tanto lá quanto cá, mas é com *Medea* (1998), no Teatro Paulo Autran, em Curitiba, que traços marcantes da companhia se solidificam. Ana Fabrício, Marcelo Jorge Erven, Mazé Portugal, Adriano Butschardt, Eddie Moraes, Fabiano Machado, Gláucia Domingos, Magno

Mikosz, Maristela Canário Cella e Guaraci Martins são nomes que formaram o elenco junto a outro já conhecido, Silvanah Santos. Com direção de Vázquez e texto assinado por Ivam Cabral e Ana Fabrício, o espetáculo é resultante de processo e dramaturgia coletivos, com relatos dos integrantes e um forte investimento no trabalho do ator, que já havia começado a ganhar metodologia própria a partir de *Killer Disney* (1997), texto de Philip Ridley dirigido por Marcelo Marchioro, e de *Os Contos de Maldaror*, adaptado por Ivam Cabral a partir da obra de Lautréamont, com direção de Vázquez. Trata-se de uma série de exercícios baseada no aterramento (*grounding*) e desenvolvida pela preparadora corporal Sandra Zugman.

A partir de 2000, os Satyros retornariam definitivamente para São Paulo, mais especificamente para o Espaço Satyros, localizado na Praça Roosevelt. Junto aos espetáculos que surgiram a partir de então, destaca-se a revitalização do espaço urbano, propiciada por uma prática teatral que oferece vasto cardápio de espetáculos baseados na metodologia satyriana, batizada com o nome de “Teatro Veloz”. Isso significa dizer que a companhia oferece montagens que negam fórmulas prontas e mercantilistas da arte, mas que valorizam o caráter ritualístico do teatro, incitando a redescoberta do corpo e de expressões subversivas, cuja busca é revelar as repressões sociais e psíquicas. Somam-se, portanto, às influências já citadas ao longo deste texto, a psicanálise, sobretudo de base reichiana, na busca de um teatro desalienador, cujo intento é colocar o sujeito diante de suas camadas psíquicas profundas, onde se encontram fantasmas, medos, traumas, mas também potências criativas.

Por fim, no contexto pandêmico, os Satyros reinventaram-se mais uma vez, oferecendo produções no ambiente virtual, em que se destacam peças como *As Mariposas*, escrita por Ivam Cabral e Rodolfo García

Vázquez, que dirige o seguinte elenco: Diego Ribeiro, Eduardo Chagas, Fabio Penna, Gustavo Ferreira, Henrique Mello, Ivam Cabral, Ju Alonso, Julia Bobrow, Nicole Puzzi, Marcia Daylin, Mariana França, Sabrina Denobile e Silvio Eduardo.

Evoé!

CIA. DO GIRO: UM TEATRO ACONTECIDO NA ITINERÂNCIA ENTRE CIDADES (PORTO ALEGRE/RS), por Osvanilton Conceição (Tom Conceição)⁴⁰⁹.

A Cia. do Giro foi um coletivo teatral que, durante onze anos, desenvolveu espetáculos e apresentou-se em palcos de diferentes cidades do Brasil, países da Europa e da América Latina. A companhia foi idealizada no ano de 2003 pela atriz, diretora e dramaturga Daniela Carmona e pelo ator, diretor e músico Adriano Basegio quando estavam participando de uma formação sobre a mímica corporal dramática⁴¹⁰ no Institute Hippocampe em Paris/França.

Em 2004, de volta ao Brasil e sediados na cidade de Porto Alegre, os idealizadores iniciam as atividades da Cia. do Giro, cujo nome foi cunhado a partir de duas inspirações que estiveram presentes no desenvolvimento das atividades artísticas e no processo de formação da identidade cênica que a caracterizou – a primeira foi a dança dos Dervixes Rodopiantes que, com uma

palma da mão para cima e outra para baixo, gira em torno do próprio eixo por uma média de noventa minutos ou mais; a segunda inspiração foi o entendimento da palavra giro como sinônimo de pequena excursão, de deslocamento entre ruas e localidades de uma cidade ou região, de uma viagem sequenciada por diversas paradas ao longo do percurso.

Ainda que distanciados do sentido mágico-religioso com que são praticados pelos sufis na Turquia e em outras partes do mundo, os giros inspirados nos Dervixes Rodopiantes foram utilizados pelos dirigentes da Cia. do Giro como uma de suas propostas para o desenvolvimento de uma prática corporal, com potencial para a promoção da calma do corpo e, igualmente, como estímulos que oportunizassem a abertura da expressividade dos atores para os processos imaginativos a partir dos quais eram trabalhadas as encenações.

Com o processo de criação iniciado no ano de 2004, o espetáculo *Larvárias* estreou no final de 2005, na Venezuela, e circulou por diferentes países e cidades brasileiras por nove anos. Assim, a Cia. do Giro inicia a sua primeira temporada teatral fazendo jus ao nome escolhido por seus integrantes, que entenderam que a palavra “giro” possibilitaria uma conexão com a ideia de constante movimento migratório, caracterizador das práticas dos artistas itinerantes, que viajam por diferentes cidades e atuam em variados espaços.

409. Osvanilton Conceição é intérprete-criador, encenador e docente-pesquisador do Curso de Teatro e de Dança da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Atualmente, desenvolve investigações teórico-práticas que envolvem manifestações populares brasileiras, poéticas negras na cena contemporânea, teatro de rua, teatro de formas animadas, máscaras expressivas, jogos teatrais, danças afro-brasileiras e danças populares regionais, como: coco, ciranda, frevo, jongo, maracatu, batuque de umbigada e samba de roda.

410. Uma técnica teatral que foi criada pelo ator e mímico francês Étienne Decroux (1898 – 1991), sendo composta por escalas corporais e partituras de movimentos e tendo como base a máxima conscientização sobre o corpo humano e a exploração da expressividade corporal no desenvolvimento da atuação teatral.

Com roteiro e direção de Daniela Carmona, que também dividiu a atuação com Adriano Basegio, *Larvárias* trouxe para diferentes públicos um conjunto de comportamentos, sensações e situações, apresentados por dois seres mascarados que se multiplicavam com diferentes caracteres. As máscaras representavam um misto de humanos e insetos, sem delineamentos precisos, mas com abertura para diferentes formulações a partir do estabelecimento de relações ora amistosas, ora conflitantes. Além do uso de máscaras, a partir de *Larvárias*, foram intensificadas as técnicas de treinamento corporal constante e um mergulho na linguagem da palhaçaria. Em razão disso, em 2006, estreia o espetáculo *Clownssicos*, cujo principal mote centrava-se em um conjunto de palhaços apresentando cenas e momentos de dramaturgias clássicas. A montagem ocorre em razão de a Cia. do Giro gostar de transitar com o expediente de metateatralidade. Assim, por meio do uso do expediente no espetáculo, a companhia falava também de si. A montagem contou com a participação de João Pedro Madureira, Larissa Sanguiné, Daniela Carmona, Laura Leão, Leo Maciel, Adriano Basegio, que também fez a composição musical e a assistência de direção ao lado de Daniela Carmona. Daniela, além de atuar, assinou a direção e adaptação dramática do espetáculo.

Em 2007, a Cia. do Giro estreia *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare (1564-1616). O espetáculo foi dirigido por Daniela Carmona e Adriano Basegio que, para compor a encenação desse texto escrito no final do século XVI, contou com a atuação de quinze atores ex-alunos e ex-alunas do Teatro Escola de

Porto Alegre⁴¹¹ e já trabalhavam em outras montagens teatrais na cidade.

Apesar do clima fantasioso e da presença de personagens fantásticas como fadas e elfos, o tema central da peça é o amor, sentimento que serviu de inspiração para outras obras do bardo inglês. Para auxiliar na atmosfera requerida pela obra, a encenação teve uma trilha sonora exclusiva que foi composta por Adriano Basegio, Álvaro Costa e Fábio Mentz, sendo a mesma realizada ao vivo pelos próprios atores.

A Cia. do Giro circulou por diferentes cidades brasileiras e por alguns países da Europa e da América Latina com o espetáculo *Gueto Bufo*. Tal obra estreou em 1999, quatro anos antes da idealização e formação da Companhia do Giro. Entretanto, ele foi inserido no repertório da Cia. do Giro por ser um trabalho com direção e atuação de Daniela Carmona, em parceria com a atuação da atriz e diretora Claudia Sachs. Além da direção e atuação, Daniela Carmona assina a dramaturgia do espetáculo, que apresenta uma crítica social através de duas personagens (figuras bufonescas) sujas e maltrapilhas que, banidas dos espaços públicos da cidade, vivem num gueto onde narram e revivem com humor, escárnio e ironia diversas situações, sempre interpeladas, devido ao aspecto grotesco e pouco amistoso que as caracterizava.

As filiações estéticas apresentadas pela Cia. do Giro correspondem às investigações que foram empreendidas por seus idealizadores ao longo de suas respectivas trajetórias artísticas. Assim, podem ser destacados, do processo de treinamento permanente, o trabalho e pesquisa com técnicas teatrais a partir da

⁴¹¹. Fundado em 1996 por Daniela Carmona juntamente com o ator José Adão Barbosa Junior, o Teatro Escola de Porto Alegre ficou conhecido como TEPA e foi um centro de experimentação artística, de produção cultural e de formação de atores que, por quase duas décadas, contribuiu com o desenvolvimento profissional de atores de Porto Alegre e de diferentes cidades brasileiras.

utilização de máscaras neutras e larvárias, referências ligadas à bufonaria, à palhaçaria, cujo conjunto caracterizou-se como elemento norteador de práticas psicofísicas para o trabalho corporal de atores. A utilização das máscaras larvárias pela Giro tem referências na metodologia de trabalho teatral idealizado e desenvolvido Jacques Lecoq (1921-1999), que sistematizou um conjunto de atividades corporais a partir do uso de grandes máscaras brancas que mesclavam características antropomórficas e zoomórficas, que foram denominadas, também, de larvárias.

A técnica de *clown* e o aporte para a imersão na poética do bufão são resultantes das experiências formativas que os idealizadores da Cia. do Giro tiveram na École International Philippe Gaulier⁴¹², escola criada em Paris (1980).

Nos últimos anos de atividades da Cia. do Giro, seus idealizadores participaram de uma formação na Saratoga International Theatre Institute – SITi na Cidade de Saratoga em Nova York. A partir dessa formação, a Cia. do Giro incluiu a técnica de *viewpoints*⁴¹³ em suas propostas de trabalho corporal para atores de modo que a poética proposta pela encenadora e pesquisadora estadunidense Anne Bogart também se tornou uma forte referência teatral na companhia.

Os mestres dos processos empreendidos pela Companhia do Giro foram os artistas-pesquisadores Daniela Carmona e Adriano Basegio que, como fruto de uma parceria artística, desenvolveram diferentes

propostas de treinamento corporal para atores e coordenaram os laboratórios de criação cênica que resultaram nos espetáculos criados durante a existência da referida parceria. Além da atuação, direção teatral e pesquisas voltadas para o entendimento da energia criativa e expressiva dos atores, os dois artistas-pesquisadores acumularam vivências formativas dentre as quais destaca-se a formação em mímica corporal dramática através da técnica de Étienne Decroux, com orientação de Thomas Leabhart; a exploração do universo do bufão, da palhaçaria e das máscaras larvárias na École Philippe Gaulier com orientação do próprio Philippe Gaulier e a imersão na poética da Saratoga International Theatre Institute – SITi com orientação de Anne Bogart.

Como a Companhia do Giro circulou bastante, por diferentes cidades e estados brasileiros, os festivais de teatro que aconteciam no país foram, de alguma forma, os intermediadores de trocas culturais entre artistas e suas criações. Nesses eventos os atores e atrizes da Cia. do Giro ministraram muitas oficinas, que faziam parte da programação. Entre esses festivais, podem ser citados: o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, o Festival Cena Contemporânea e o Festival Porto Alegre em Cena.

Em termos de parcerias mais específicas, lista-se como parceiro primordial o Teatro Escola de Porto Alegre, que forneceu o espaço utilizado para a realização de laboratórios artísticos e ensaios de todos os espetáculos da Cia. do Giro. E ainda, numa escala me-

412. Mesmo sendo criada em Paris/França, a École International Philippe Gaulier também sediou-se em Londres/Inglaterra, permanecendo por um pouco mais de uma década até regressar a Paris onde mantém suas atividades até os dias atuais.

413. Uma proposta de treinamento corporal que foi inicialmente idealizada pela bailarina e coreógrafa estadunidense Mary Overlie (1946-2020) em 1970, sendo retomada e aprimorada por Anne Bogart em parceria com a dramaturga e encenadora Tina Landau. Em tese, a técnica consiste na utilização de nove pontos de vistas físicos e seis vocais que são investigados e explorados na gestão consciente da ação, do movimento, da expressividade, das possibilidades de composição cênica e da relação com o tempo e o espaço de atuação, de forma criativa.

nor, mas com parceria também significativa, o Grupo Espanca de Belo Horizonte/MG, Os Clowns de Shakespeare de Natal/RN e o International Theatre Institut – ITI de Cingapura.

CIA. DO QUINTAL (SP). IMPROVISO/PALHAÇO E A SINGULARIDADE DE UM QUINTAL IMAGINÁRIO, por Alda Fátima de Souza⁴¹⁴ e Marcelo Paixão⁴¹⁵.

As origens da Cia. do Quintal perpassam pela vida artística e poética de César Gouvêa. 28 anos vivendo da sua arte na cidade de São Paulo, aluga uma casa na Rua Cotoxó, 337, Pompeia, na qual havia um pequeno quintal. O espaço, pequeno em extensão, mas grande no imaginário de César, se tornou um lugar fértil para o lúdico e a criatividade, a princípio com palhaços-jogadores convidados e posteriormente crescendo e se expandindo para o mundo. César menciona o “desespero” de um artista em transformar as adversidades da vida em oportunidades, foi esse pensamento que o conduziu a transformar um espaço de moradia em um território de produção do seu fazer artístico. Com tal atitude, o artista reflete bem o que nossos ancestrais realizavam, ao transformar suas carroças de moradia

em palcos para representações do imaginário e do impossível.

A Cia. do Quintal surge a partir de uma “realidade urbana” e artística na qual foi necessário potencializar o que se tem para realizar suas produções cênicas, em meio a uma megalópole que não permite ao artista custear toda a produção de um espetáculo: pautas dos teatros, pagamento das equipes, figurinos, divulgação, transporte e ainda assim não ter o público presente e se ver obrigado a cancelar o espetáculo, em meio a uma grande frustração. A realidade da grande metrópole faz com que a paixão pelo fazer artístico origine grupos e coletivos cada vez mais à margem das produções capitaneadas pelo lucro desmedido das grandes empresas culturais.

Em meio a tudo isso surge a Cia. do Quintal, coligindo a arte do palhaço, tendo como referências iniciais Cristiane Paoli Quito e Luiz Carlos Vasconcelos (Palhaço Xuxu). Além da experiência adquirida na Companhia Doutores da Alegria em São Paulo, César optou por trazer toda essa criatividade para seu quintal. No Festival Internacional Anjos do Picadeiro em 1998, César entrou em contato com palhaços internacionais como: Tortell Poltrona (espanhol), Nani e Leris Colombaioni (italianos) e Moshe Cohen (estaduniden-

⁴¹⁴. Alda Fátima de Souza é licenciada em Teatro (2005) pela Escola de Teatro da UFBA; mestrado em Artes Cênicas pelo PPGAC – UFBA (2012), doutoranda pela PPGIA – Unesp (ingresso 2017) e professora assistente da UESB. Iniciou sua carreira artística aos 7 anos de idade, aos 16 anos participou do projeto “Teatro na Comunidade” idealizado por Ademar Guerra e concluído com Sebastião Milaré; aos 17 anos criou um grupo de teatro de rua, a Cia. Trapos e Farrapos, com Márcio Douglas, Ronaldo Alves e Marcos Siqueira. Ao longo de sua carreira fez diversos espetáculos de teatro e de circo. Foi coordenadora do Núcleo de Artes Cênicas da Funeb/BA, entre 2008 e 2013. Autora do livro *O Palhaço Cadillac: a Memória do Circo e a Reinvenção de uma Tradição*, publicado pela EDUFBA.

⁴¹⁵. Marcelo Paixão é bacharel em Gestão Ambiental pela Universidade Estácio de Sá (2010), possui Licenciatura em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp (2019). É membro cofundador da companhia circense Trupe Trapaceros desde 2015; integrante do grupo de teatro animação Sobrevento; é arte-educador da Secretaria Adjunta de Cultura de Franco da Rocha – SP desde 2015; integrou o grupo de extensão da Unesp Circo da Barra. De sua formação constam diversos cursos de técnicas de animação e manipulação de bonecos (sombra, marionetes e outros).

se), além de grupos nacionais, como: Teatro de Anônimo; La Mínima e Parlapatões, Patifes e Paspalhões. Porém foi no Encontro Internacional de Palhaços Riso da Terra (2001), na Paraíba, que se aproximou e conviveu com esses artistas, somando ainda os palhaços Chacovachi (argentino) e Django (estadunidense). A convivência com os palhaços durante o Festival Riso da Terra levou César a compreender a importância do jogo e do improviso na formação do “ser” palhaço. Foi ao perceber o quanto possuía um espírito agregador que transformou o seu pequeno quintal em um “laboratório artístico”, tornando-o Estádio da Cotoxó, com capacidade de 70 lugares distribuídos entre a pequena arquibancada, a cozinha, a sala e outros espaços da casa. O Clube de Regatas Cotoxó, nome fictício de um time de jogadores, representa bem o imaginário e a maximização do lúdico, que fez do seu quintal um espaço em que o público mergulhava em um “clube de jogo”, com direito a cambistas, vendedores ambulantes, torcida, juiz, hino do clube e tudo mais. Nesse sentido os jogadores se preparavam para improvisar (jogar) de acordo com a participação do público, assim os espetáculos se tornam únicos a cada apresentação.

Depois de cerca de um ano jogando com o Clube de Regatas Cotoxó, surgiu o espetáculo *Jogando no Quintal* (2002), um jogo de improvisação, em que, segundo César, ao longo do tempo, foi possível desenvolver um método no qual a ato de improvisar ocorre em cena, no momento do espetáculo e não como processo para chegar a um roteiro. Nesse espaço de grande experiências simbólicas e estéticas, as brincadeiras são levadas às últimas consequências, tal como na peça *A Rainha Procura* (2013), em que todo o espaço cênico para o jogo foi transformado em um grande tabuleiro de xadrez. De modo artesanal todos os espetáculos foram criados com o que “se tem”, sem o sofrimento do que “se poderia ter”. A partir desse pensamento a Cia. do Quintal se

move para executar os enunciados como um presente, entendendo que “esses enunciados” podem se referir a qualquer acontecimento que pode ser ressignificado na criação de um espetáculo. A estética dos espetáculos é intrinsecamente ligada a uma filosofia das experiências coletivas, do convívio, do improviso, do respeito mútuo, que através da arte contínua do palhaço tem como lema “rir uns com os outros e não dos outros”.

A partir das trocas de experiências com os parceiros e parceiras ao longo de vinte anos, foram criados espetáculos improvisados que adentraram também outros “quintais” e compõem o repertório da companhia: o já citado *Jogando no Quintal*, como “pontapé” do Clube de Regatas Cotoxó; *Mágico de Nós – uma Fábula Improvisada* com estreia em setembro de 2008, no Tucarena, foi o primeiro espetáculo destinado ao público infantil; *Histórias Descubiertas – onde o Passado Pode Ser Reinventado*, estreia no Uruguai em outubro de 2009, partindo do clown, improvisação e música; *Passageiro – uma Experiência Teatral com o Roteiro da Sua Vida* estreia em 2012, em parceria com Gustavo Miranda, integrante, na época, do grupo colombiano Acción Impro, partindo da improvisação e construção de personagens através da máscara; *A Rainha Procura...* segundo espetáculo infantil da Cia, teve sua estreia marcada em 2013; *O Maestrino – um Espetáculo para Sonhar Acordado* estreia em 2015 no Teatro Alfa (SP), também voltado para o universo infantil, abordando duas linguagens: palhaço e máscaras expressivas; *Improvisações Mínimas* estreia em 2016 no Teatro Pequeno Ato (SP), mais uma parceria internacional desta vez com o diretor Sergio Paris do Grupo Keto (Peru), que já vinha realizando um jogo improvisado em diversos países. Através dessa parceria, a Cia. do Quintal se tornou a grande disseminadora desse formato teatral no Brasil; *QFC – Batalhas Improvisadas* estreia em 2016 na Virada Cultural Paulista; *Mínimas Virtual* estreia em setembro de 2020, versão ao vivo na plataforma Zoom,

com jogadores do Brasil, México, Peru, Portugal e Colômbia, que parte da ideia do espetáculo Improvisações Mínimas, sem roteiro preestabelecido ou texto decorado. Em 2021 o espetáculo continua na plataforma Zoom, com uma versão para atores paulistanos sob o título de *Histórias Mínimas SP*.

A condução da Cia. do Quintal cabe a César Gouvêa que, com suas ideias criativas, consegue agregar pessoas e transformar sonhos em realidade; fantasias em imagens visíveis ao público. O quintal imaginário carregado de uma potência criadora e inspiradora para César extrapolou fronteiras indo a diversos cantos não só da cidade, mas do país, e mesmo fora dele em festivais e temporadas, evidenciando um vanguardismo no modo de improvisar e jogar em cena. Esse mesmo “quintal” proporcionou ao artista elevar a arte do palhaço e do improviso para lugares onde eram pouco valorizadas, como o meio corporativo. O “quintal” também conduziu o artista ao seu lado “educador” através de cursos, oficinas e *workshops*, potencializando toda a sua criatividade, além de difundir um método muito próprio e original, desenvolvido no decorrer de vinte anos, através de pesquisas e experimentos. Ao longo de todos esses anos muitas foram as parcerias junto à Cia. do Quintal, mas respeitando a todas elas, César destaca duas que são parcerias também para a vida: Elisa Rossin, doutora em artes cênicas pela USP, diretora de arte, figurinista, atriz e pesquisadora da linguagem da máscara, companhia, e Gustavo Miranda dramaturgo, improvisador e ator com quem tem uma conexão de longa data. Devido à pandemia de covid-19, a Cia.

do Quintal mais uma vez teve de se reinventar e ressignificar o momento atual, com afeto e convívio, já que as aglomerações atualmente estão proibidas.

CIA. DO TIJOLO ROMPE O ASFALTO E NOS APRESENTA SUA FULÔ, por Osvaldo Pinheiro da Silva (coord.), Ana Carolina Santos Melo, Agatha Gabriela e Silva, Daniel Costa Barros⁴¹⁶.

A companhia nasceu em São Paulo, em 2008, e tem como grande mestre o eterno Ilo Krugli, do Teatro Ventoforte. Formada por integrantes que faziam parte de dois renomados coletivos teatrais de São Paulo: o Teatro Ventoforte e a Cia. São Jorge de Variedades, o projeto nasceu do desejo de Dinho, atualmente ator e diretor da companhia, em realizar um monólogo sobre o poeta cearense Patativa do Assaré. Segundo informações disponíveis, as/os integrantes da companhia são: Dinho Lima Flor, Fabiana Vasconcelos Barbosa, Jonathan Silva, Karen Menatti, Lilian de Lima, Maurício Damasceno, Rodrigo Mercadante, Rogério Tarifa, Thais Pimpão e William Guedes.

Depois de nove meses de processo nasceu o espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô* (2009^{*}). A proximidade da poesia como forma de discurso impeliu o conjunto de artistas a acercar-se de outro poeta, Federico Garcia Lorca, como fonte motriz e inspiradora do segundo espetáculo *Cantata para um Bastidor de Utopias* (2013). Mas não foi só a forma poética que levou a companhia de Patativa à Lorca. Ambos foram poetas que transformaram suas vivências cotidianas em experiências humanas, extremamente sensíveis.

⁴¹⁶. Osvaldo Pinheiro da Silva é ator integrante da Cia. Estável de Teatro, articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) e mestrando do ProfArtes. Ana Carolina Santos Melo – foi participante de Oficina com a Cia. Estável de Teatro e reside em Santos-SP; Agatha Gabriela e Silva – foi participante dos cursos da Fábrica de Cultura Cidade Tiradentes e Cia. Estável de Teatro; Daniel Costa Barros – é participante de curso teatral na Fábrica de Cultura Sapopemba.

O terceiro espetáculo vem ao encontro do pensamento e prática do educador Paulo Freire, *Ledores no Breu* (2015), obra que trata das relações entre o homem, sem leitura formal e sem escrita, com o mundo ao seu redor.

No último trabalho *O Averso do Claustro* (2016), a companhia fez um convite ao público para um encontro com uma das figuras mais importantes da história brasileira do século XX, Dom Helder Câmara, o chamado “bispo vermelho”. A biografia do grande ser humano já seria suficiente para justificar a escolha do tema. Segundo o coletivo, em peça gráfica do espetáculo:

Dom Helder entra em cena para dialogar com os tempos turbulentos em que vivemos. Foi uma estratégia de invocar o santo rebelde como companheiro de trincheira em tempos obscuros e convidar camaradas com Deus ou sem Deus para se juntarem nesse desafio cotidiano de reinventar formas de vida que anseiem o impossível.

A companhia se caracteriza e se reconhece como um agrupamento de teatro político que expõe seu ponto de vista utilizando poesia, teatro e música. Sua forma do fazer teatral é bastante singular, lúdica e mambembe. Desse modo, o conjunto criador da companhia cria um teatro com discurso poético, que busca transformar e ressignificar o cotidiano em experiências humanas significativas e acolhedoras, com forte influência na realidade social e política.

Como principais mestres e mestras dos processos destacam-se: Ivone Gebara, Paulo Freire, Zé da Luz, Frei Betto, Ledo Ivo, Luiz Fernando Veríssimo, Patativa do Assaré, Dom Helder Câmara, Nise da Silveira, Nísia Floresta, Lélia Abramo, Patrícia Galvão, Bárbara de Alencar, Margarida Maria Alves, Niede Guidon, Dorothy Stang e tantas outras.

CIA. DOS ATORES – PESQUISA CÊNICA E CORPORALIDADE EM COMPANHIA DE A(U)TORES, por Antonio Guedes (coord.), Rafael Torres (texto), Barbara Faccioli, Sophia Mello, Suellen Refrande (pesquisa)⁴¹⁷.

Num período em que se realizavam grandes festivais de teatro e dança, como o Carlton Dance Festival, criado pela produtora Monique Gardemberg e o Projeto Mambembão, do então Serviço Nacional de Teatro, atual Funarte, jovens cariocas começaram a se reunir para improvisar, principalmente com o objetivo de colocar para fora a energia acumulada pela absorção constante de estímulos cênicos e pela prática de teatro amador que desenvolveram no Tablado. O interesse que a experiência teatral exerceu sobre esses jovens atraiu Susana Ribeiro, Enrique Diaz, Marcelo Olinto e André Bastos para montarem *Marat/Sade*, de Peter Weiss (1988), na extinta Casa de Ensaio, no Humaitá. Nos anos seguintes, Bel Garcia, César Augusto, Marcelo Valle, Drica Moraes, Gustavo Gasparani foram se aproximando... o grupo foi ganhando corpo e, quando surgiu a necessidade de dar-lhe um nome, Bel sugeriu

⁴¹⁷. Antonio Guedes é professor adjunto da Escola de Belas Artes da UFRJ. Formado em direção teatral pela Unirio, onde fez também o mestrado (em Comunicação e Cultura); doutor em artes pela Universidade de Lisboa. Em 1991 fundou a Companhia Teatro do Pequeno Gesto com a qual realizou a encenação de mais de vinte espetáculos. Em 1998 criou, com Fátima Saadi, a revista de ensaios sobre teatro *Folhetim*. Rafael Torres, Bárbara Faccioli e Sophia Mello são estudantes de Figurino no Curso de Artes Cênicas da EBA/UFRJ; Suellen Refrande é estudante de Cenografia no Curso de Artes Cênicas da EBA/UFRJ.

Cia. dos Atores, já que todas as pessoas desejavam se aprofundar na área da atuação. E assim ficou conhecida a companhia que tem desenvolvido trabalhos importantíssimos na história recente do teatro brasileiro.

A Cia. dos Atores é impulsionada na direção da experimentação. O Colégio Senador Corrêa foi o primeiro abrigo no qual amadureceram discussões que brotavam dos espetáculos que os instigavam e realizaram improvisações que serviram como base das suas experimentações cênicas. Esse início aponta para algumas características que serão atribuídas, no futuro, à Cia. dos Atores: o uso do corpo como forte elemento narrativo, o processo de criação sempre colaborativo e a curiosidade que articulou muitas referências nos espetáculos. A equipe começou a desenvolver uma concepção de espetáculo entendido como a construção de uma teia de dramaturgias que se misturam e se revelam como um exercício autoral. As dramaturgias do ator, do texto, do movimento, da luz, do espaço se entrelaçam e fazem surgir o espetáculo.

Enrique Diaz – o Kike – desde o início demonstra interesse pela direção e pela organização das cenas que surgiam dos improvisos, feitos, muitas vezes, a partir de espetáculos vistos recentemente. A construção em processo colaborativo vai se tornar uma marca no modo de criação dos seus espetáculos. Entretanto, qualquer tentativa de enquadrar a Cia. dos Atores em uma tendência fracassará. Se há uma característica dominante nos seus espetáculos, é a diversidade de estilos e de abordagens. Entretanto, sua produção tem foco, em especial, na questão da linguagem.

A Bao A Qu – Um Lance de Dados (1990) foi a terceira encenação da companhia e o primeiro trabalho com grande repercussão de crítica, que a projetou no panorama teatral do país. O espetáculo tinha como mote a construção da linguagem e explorava a cena a partir de um tratamento abstrato. Segundo Eleonora

Fabião, assistente de direção do espetáculo, atores ali não representavam personagens,

[...] mas criaturas cênicas a partir de relações improvisacionais. Os *A Bao A Qu*s não eram pessoas, entidades morais e psicológicas, tampouco o *A Bao A Qu* era “outro” que não o ator. Estranheza ontológica. [...] são como que derivações dos atores, desdobramentos lúdicos deles. Nesse sentido um *A Bao A Qu* não será exatamente encarnado pelo ator, mas descoberto no ator: um processo de revelação, não de composição.

Lúcia Aratanha foi a preparadora corporal da Companhia de *A Bao a Qu* (1990), a *Cobaías de Satã* (1998) e figura importante tanto para o treinamento como para a elaboração dos desenhos de cena coreografados que marcaram muitos dos espetáculos da Cia. dos Atores. Lúcia possibilitou que conhecessem seus próprios corpos a partir de noções básicas de conscientização corporal, direcionamento, limpeza, precisão, flexibilidade e tonicidade. Mesmo sem a pretensão de se tornarem bailarinos, a companhia experimentava, no treinamento, coreografias de espetáculos como do *La La La Human Steps* ou do Grupo Corpo.

Em 1995 o dramaturgo Filipe Miguez se junta ao coletivo para a realização de *Melodrama*. Esse espetáculo é o resultado de uma pesquisa cênica a partir das diversas manifestações do gênero melodramático no rádio, no cinema, na televisão e no teatro. O processo colaborativo que marca o grupo desde as primeiras experiências se evidenciou na criação desse espetáculo. Situações melodramáticas eram improvisadas nos ensaios e se tornavam material para a elaboração do texto escrito por Filipe. O roteiro de montagem contou com a participação de Kike e com a colaboração de Elena Soárez e Isabel Muniz Lyra.

Em 2001 Kike passou um período estudando a técnica dos *viewpoints* com Anne Bogart, diretora da SITI Company, em Nova York. Ao retornar, inseriu a técnica no treinamento de atuação. Nesse momento, perceberam que as improvisações que costumavam fazer em seus processos, os chamados *workshops*, já antecipavam essa perspectiva de construção. *Ensaio.Hamlet* (2004) foi a primeira peça depois dessa viagem, e marcou esteticamente a companhia, tanto pela dinâmica dada à adaptação da obra shakespeariana quanto pelo emprego da técnica dos *viewpoints* que refinou o processo de criação do grupo.

Ao longo da sua história, a Cia. dos Atores conviveu diversas parcerias importantes que pudessem colaborar com as experiências do grupo. Em 2002, pela primeira vez um diretor de fora da companhia foi convidado: Gilberto Gawronski encenou uma adaptação do folhetim *Meu Destino É Pecar*, de Suzana Flag (pseudônimo de Nelson Rodrigues), colocando no palco diferentes atores trabalhando as mesmas personagens. Essa parceria se somou a outros convites, tão importantes para a oxigenação da Cia. dos Atores, como o que foi feito ao dramaturgo João Bilac, por ocasião da montagem de *Conselho de Classe* (2014), dirigida pelas integrantes do grupo Bel Garcia e Susana Ribeiro. A troca com João se repetiu em 2018 na montagem de *Insetos*, que comemorava os 30 anos da companhia e que trouxe, ainda, a primeira parceria com o diretor Rodrigo Portella.

Susana Ribeiro, ao ser perguntada sobre a relação da companhia com a ideia de antropofagia de Oswald de Andrade, respondeu: “Sim, somos, seremos, sempre antropofágicos!”. Tal atitude de digerir tudo o que passa por perto – que vem desde os tempos da criação, quando bebiam dos espetáculos internacionais apresentados nos festivais – faz com que não seja possível estabelecer uma linha estética única. A trajetória da companhia é uma instigante “sopa” com ingredientes

sofisticados como o próprio Oswald, de quem montaram *A Morta* (1992) e *O Rei da Vela* (2000), somado à observação dos procedimentos cênicos empregados por diretores que estavam iniciando suas trajetórias naqueles anos 1980, como Bia Lessa, Moacyr Góes e, na dança, Deborah Colker, inclusive diretores de gerações anteriores mas que seguiam influenciando os jovens artistas, como Gerald Thomas, Antunes Filho, poetas de todos os tempos como Mallarmé, mestres da cena como Tadeusz Kantor, importantes criadores da dança moderna como Pina Bausch e, claro, Nelson Rodrigues, Shakespeare...

Sendo uma companhia cuja formação foi eminentemente prática, assumir outras funções dentro dos espetáculos tornou-se algo comum. Drica Moraes já foi cenógrafa, César Augusto e Marcelo Valle também se ocuparam da produção e Marcelo Olinto foi o figurinista de vários espetáculos da companhia. Entretanto, os integrantes da Cia. dos Atores nunca se furtaram a mergulhar na busca por diferentes modos de contar histórias. E, tomando de empréstimo uma imagem sugerida por integrantes do coletivo, são verdadeiras esponjas, que vão absorvendo o mundo e reverberando-o na cena.

Hoje, mais de trinta anos depois daquele início no Colégio Senador Corrêa, após muitas indicações, prêmios, festivais nacionais e internacionais, alguns integrantes se aproximam da academia em busca da sistematização do trabalho e da reflexão que realizam há tanto tempo. E podemos afirmar que esse encontro com a companhia será, certamente, muito proveitoso para a universidade, que terá o privilégio de dialogar com uma das mais importantes companhias brasileiras da atualidade.

Outras montagens não citadas anteriormente, são: *Rua Cordelier – Tempo e Morte de Jean-Paul Marat* (1989); *Só Eles o Sabem* (1993); *Campanha contra a Fome* (1993); Projeto Arte/Cidade (Cidade Sem Jane-

las) (1994); *As Cidades Invisíveis* (1994); *A Babá* (1994); *João e o Pé de Feijão* (1996); *Tristão e Isolda* (1996); *Branca como a Neve* (1997); *O Enfermeiro/ Coração Denunciador* (1997); *Cobaias de Satã* (1998); *Melodrama de Bolso* (1999); *Notícias Cariocas* (2004); *Ensaio Hamlet* (2004); *O Bem Amado* (2007); *Talvez* (2008); *Os Vermes* (2008); *Apropriação* (2008); *Bate Man* (2008); *Esta Propriedade Está Condenada* (2008); *Devassa* (2010); *Laboratorial* (2013); *Como Estou Hoje* (2013).

Atualmente, integram a Cia. dos Atores em 2021 Susana Ribeiro, Marcelo Olinto, César Augusto, Marcelo Valle e Gustavo Gasparani. Evoé!

UM CAMPO DE VISÃO NA TRAJETÓRIA DA CIA. ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO (SÃO PAULO/SP), por Rodrigo Spina (coord.), Marcelo Ramos Lazzaratto, Pedro Haddad Martins, Ana Carolina Fabri, Thaís Rossi, Tathiana de Abreu Botth⁴¹⁸.

A Cia. Elevador de Teatro Panorâmico é um núcleo permanente de investigação em linguagem teatral, fundado em 2000 na cidade de São Paulo. Apropriando-se dos mais diversos temas, dialoga diretamente com o homem contemporâneo, estabelecendo um trabalho de pesquisa e criação, propondo a junção da verticalidade dessa pesquisa com a horizontalidade de sua abrangência ao público. Ao longo de vinte anos de trajetória (completos em 2020), a companhia desenvolveu um repertório de quinze espetáculos – que cumpriram temporada, se apresentaram em diversas

cidades brasileiras e participaram de inúmeros festivais –, além de organizar oficinas, cursos, encontros, seminários, *workshops* e mostras. Desde 2006, a companhia mantém uma sede, o Espaço Elevador, teatro que se propõe como centro gerador e propagador de cultura, ampliando o diálogo entre artistas da cena e nossa cidade. Hoje a companhia – por onde já passaram mais de cinquenta artistas –, é constituída pelo diretor artístico Marcelo Lazzaratto e por Carolina Fabri, Pedro Haddad, Rodrigo Spina, Tathiana Botth e Thaís Rossi.

A Cia. Elevador tem como premissa investigar a linguagem cênica a partir do Sistema Improvisacional Campo de Visão. Entre nossas influências estão o poeta Stéphane Mallarmé que, em seu *Um Lance de Dados jamais Abolirá o Acaso*, poema fundador da modernidade, lança o acaso e a escolha como integrantes fundamentais, tanto para a criação como para a recepção estética; o conceito de contaminação-contágio de Antonin Artaud e os processos criativos de Pina Bausch. Em nossos primeiros dez anos, percebe-se uma ênfase ao trato com materiais não dramatúrgicos e/ou com experimentações dramatúrgicas não dramáticas. Na segunda década de nossa jornada decidimos trafegar entre duas vertentes, para nós fundamentais:

1. Estabelecer diálogo mais estreito entre nossa pesquisa em linguagem cênica e atuação, com os materiais entendidos como clássicos. Isso porque tais obras são matrizes estruturais sobre as quais a sociedade ocidental se entendeu e se estruturou ao longo do processo civilizatório – as-

⁴¹⁸. Rodrigo Spina é professor associado de Expressão Vocal no curso de Artes Cênicas da Unicamp e, na mesma instituição, atua como docente no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena. Seu doutorado e mestrado, cujo foco centra-se no trabalho de voz do ator, e foram defendidos na mesma instituição em que trabalha atualmente. Possui graduação em Audiovisual pela Universidade de São Paulo. Formou-se ator pelo Teatro-escola Célia Helena. Integra a Companhia Elevador de Teatro Panorâmico desde 2007. Os outros nomes são de integrantes da Companhia aqui em destaque.

sim, Shakespeare, Tchekhov, Eurípedes e Sófocles passaram a ser nossos parceiros de criação.

2. Estabelecer parcerias com dramaturgos brasileiros contemporâneos que, atentos ao nosso processo de criação, escreveram textos especialmente para a companhia sobre temas fundamentais de nossa realidade – assim Carla Kinzo, Cássio Pires e Leonardo Cortez se tornaram nossos parceiros de criação.

Em diálogo com as referências apontadas, desenvolvemos um trabalho em improvisação teatral, criado pelo diretor Marcelo Lazzaratto, chamado Campo de Visão: pressuposto estético em que se exercita a alteridade e a relação individualidade-coletividade, conceitos essenciais ao nosso processo criativo e à contemporaneidade. Trata-se de um procedimento criativo e linguagem cênica. Sua manifestação ocorre através do movimento coral no espaço, oferecendo aos atores e atrizes a compreensão do conceito de ação, a ampliação do repertório gestual e imagético e o apuro da percepção sensitiva. Em todos os espetáculos da Cia. Elevador, o Campo de Visão esteve presente orientando, estimulando e estruturando o trabalho de criação de algum modo, e também estruturando a cena através de seus códigos revelando sua força integradora na composição da linguagem. Desse modo, Marcelo Lazzaratto, em seu livro *Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica* (2011) apresenta a seguinte afirmação:

O Campo de Visão exercita o convívio com os paradoxos. Mais do que conviver com a relatividade DAS coisas, ele nos conduz a conviver com a relatividade NAS coisas. Somos ao mesmo tempo a parte e o todo. Metonímia e metáfora. Somos sujeito e objeto. Ele ajuda a entendermos que a relação indivi-

duo X coletivo não é contraditória e sim paradoxal. É um aprendizado conviver em paradoxos.

Entre nossas parcerias, destacam-se o Instituto Goethe (*A Hora em que não Sabíamos nada uns dos Outros*, 2002 e 2010); o Banco do Brasil (*Peça de Elevador*, 2006), o Consulado Geral da França (*Eu Estava em Minha Casa e Esperava que a Chuva Chegasse*, 2007) e os grupos Os Barulhentos e Cia. Histriônica (*Diásporas*, 2017); o Sesc-SP, parceiro constante, onde cinco de nossos espetáculos estrearam e muitos cumpriram temporada em diversas unidades da capital, interior e outros estados; o Sesi-SP, através do seu Edital de Circulação (2014, 2015, 2018). A companhia foi contemplada com a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em quatro edições (2006/2007, 2009/2010, 2011/2012, 2016/2017), com o Prêmio Nacional de Teatro Myriam Muniz (2013); três vezes com o Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (ProAC) – 2013, 2016 e 2018), e com o Prêmio Zé Renato (2020). Importante destacar, também, que ao longo de nosso percurso tivemos a preciosa colaboração de mais de cinquenta artistas-pesquisadores que nos ajudaram com suas práticas, olhares, criações e reflexões.

Fazem parte da trajetória cênica da Elevador: *A Ilha Desconhecida* (2001); *Loucura* (2001); *A Hora em que não Sabíamos nada uns dos Outros* (primeira versão: 2002; segunda versão: 2010); *Amor de Improviso* (2003); *Peça de Elevador* (2006); *Ponto Zero* (2007); *Eu Estava em Minha Casa e Esperava que a Chuva Chegasse* (2007); *Do Jeito que Você Gosta* (2010); *Ifigênia* (2012); *O Jardim das Cerejeiras* (2014); *Sala dos Professores* (2016); *Diásporas* (2017); *Fronteira* (2019); *Tebas* (estreia prevista para 2021).

CIA. MUNDU RODÁ DE TEATRO FÍSICO E DANÇA (SÃO PAULO/SP), por Marcelo Gianini (coord.), Millena Brandão e Natasha Cardoso – Universidade Federal de Alagoas ⁴¹⁹.

Mundu Rodá resume a origem e os propósitos desta companhia, que nasce e produz sempre em movimento, em andanças, rodando pelo mundo, entre São Paulo e a Zona da Mata Norte de Pernambuco, passando e vivendo em diversas outras chãs e terreiros, pesquisando e criando a partir do diálogo entre “[...] as urgências e formas de nossa própria época e com os saberes ancestrais que constituem nossas fontes ativas”, como se apresentam em seu *site* (www.munduroda.com; acesso em: 7 fev. 2024).

Pode-se determinar o início desse projeto conjunto quando, por volta dos anos de 1999 e 2000, Juliana Pardo e Alício Amaral resolvem fazer suas trouxas, sair de São Paulo e se fixar em Chã de Esconso, entre os municípios de Aliança e Condado (PE), para estudar uma brincadeira popular pouco conhecida fora de seus terreiros até então, o Cavalo Marinho. *Estudar* talvez não seja o verbo mais apropriado para as intenções do casal, pois, movidos por uma paixão, o que ela e ele tinham era uma necessidade de conhecer outros mundos, outras culturas, outras perspectivas de vida, não como pesquisadores distanciados, que observam e registram a vida de outros, mas viver esses outros modos de pensar e agir no mundo através das chamadas artes cênicas.

Juliana Pardo levava em seu jmaxim sua formação como atriz, bailarina e arte-educadora, tendo passado por instituições como a Escola Livre de Teatro de Santo André e a Escola Klauss Vianna; enquanto Alício Amaral carregava sua formação como violinista na Universidade Livre de Música, de São Paulo. Mas não só. Esses multiartistas da cena, apaixonados pelo frevo, caboclinho, maracatus, rabecas, teatro popular e de máscara, e pela Mestre Raquel Trindade, vão (se) encontrar em uma ação do Teatro-Escola Brincante (SP), de Rosane Almeida e Antonio Nóbrega, (com) diversos artistas pernambucanos, como Vera Athaide, Fofão do Frevo, Mestre Meia-Noite e Hélder Vasconcelos e sua banda Mestre Ambrósio, com quem conhecem aquela brincadeira de boi, aquela brincadeira de terreiro feita por cortadores de cana da Mata Norte de Pernambuco chamada Cavalo Marinho.

Inicialmente às próprias custas, e, depois, através de Bolsa da Fundação Vitae de Artes, a Cia. Mundu Rodá se fixa por alguns anos em Chã de Esconso, e de lá, junto com diversos brincadores e brincadoras, mestres e mestras das manifestações tradicionais brasileiras, como Ambrósio, Mestre Inácio Lucindo, Mestre Aguinaldo Roberto, Mestre Sebastião Martelo, Mestre Biu Alexandre, Mestre Grímário, Mestre Antônio Teles, Mestre Duda Bilau, passam a viver as figuras (personagens), as danças, as loas e toadas do Cavalo Marinho e do Maracatu Rural. Dali partem para outras andanças por outros terreiros, como Laranjeiras, em Sergipe, chã de Mestra

⁴¹⁹ Marcelo Gianini é professor adjunto do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Doutor em Pedagogia do Teatro (2016) e mestre em Artes Cênicas (2009), pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisas nas áreas de Pedagogia Teatral, com ênfase na formação de docentes de Arte/Teatro, da Pedagogia da Encenação, na difusão do teatro em ações socioculturais e nas interseções entre teatro e manifestações espetaculares de tradição popular. Também é diretor teatral e ator. Millena Brandão é discente no 5º período do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Natasha Cardoso é discente no 7º período do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

Nadir, do Samba de Pareia de Mussuca, e em terras potiguares, vivendo o Coco de Zambê, com Seu Geraldo do Coco, e com Mestre José Candito, o Boi de Reis, no Rio Grande do Norte. Pessoas maravilhosas que, segundo as palavras de Juliana e Alício, lhes “deram um rumo de pensamento” para viver “[...] o nosso terreiro, da cultura brasileira afro-indígena” para além de suas características festivas, isto é, para o que está oculto atrás das cores, movimentos e materiais dessas brincadeiras.

Andanças que os trouxeram de volta à Grande São Paulo, mas agora acompanhados por estes mestres e mestras, que passam também a ser seus *pareias* (parceiras e parceiros) em diversas *empeleitadas* (empreitadas) artístico-pedagógicas, o que inclui a criação do Núcleo Manjarra, em 2004, batizado por Mestre Inácio Lucindo, por se tratar da roda girada constantemente por cavalos ou bois para moer a cana-de-açúcar e que também denomina um movimento coreográfico da Dança dos Arcos, presente no Cavalo Marinho. O Manjarra irá, desde então, fomentar e divulgar o Cavalo Marinho, o Boi de Reis (RN) e suas experiências na Festa do Divino Espírito Santo, em terras paulistas e além.

Ao lado das pesquisas (“estar lá onde a coisa acontece”) e dos processos pedagógicos, a Mundu Rodá produz espetáculos cênicos, laboratórios de criação, estudos, cujas andanças levaram o coletivo a entrar em contato com o Grupo Lume (Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão), de Campinas (SP), e a consequente participação na direção do espetáculo *Donzela Guerreira* (2007), realizada por Jesser de Souza; a participar de alguns encontros da International School of Theatre Anthropology (Ista), com o Odin Teatret, de Eugenio Barba; além de realizarem centenas de apresentações de espetáculos, experimentos, oficinas e encontros nos mais de vinte anos do grupo.

Andanças que passaram pelo Vale do Ribeira, de São Paulo, e sua cultura caiçara, quilombola e indígena,

em contato intenso com os mais diversos rabequeiros dali e de outras paragens, como Mestre Nelson da Rabeça, de Marechal Deodoro (Alagoas), Mestres Salustiano, Mané Pitunga, Luiz Paixão e Mané Pereira (Pernambuco), Seu Artur (Paraíba) e Mestres Damião e Mestre José de Sena (Rio Grande do Norte). Desses encontros nasceram não só novas amizades e parcerias, mas também um novo espetáculo: *Memórias da Rabeça* (2016), solo de Alício Amaral e direção de Juliana Pardo.

Andanças pelas comunidades ribeirinhas da Amazônia onde criaram relações afetivas com os chamados “soldados da borracha” e seus descendentes, enganados por sucessivos governos brasileiros, que lhes prometiam “terras sem homens para homens sem terra”, ignorando intencionalmente a presença dos povos indígenas na região. Homens e mulheres como Dona Zenaide, parteira em Rio Branco, Acre, em geral vindos da região Nordeste do país, onde “[...] morriam de sede e que agora passaram a morrer afogados...”. Dessas experiências nasceu o espetáculo *Arigós, Primeiros Riscos de Borracha* (2017), concepção e atuação de Juliana e Alício, com direção de Antonio Salvador e coordenação dramática de Maria Thaís e Luís Alberto de Abreu e texto de Murilo de Paula.

O repertório da Mundu Rodá registra ainda os espetáculos *Estrada* (2009), sob orientação cênica de outro grande parceiro, Viliam Docolomansky, do Grupo Farm in The Cave (República Tcheca), tendo no elenco, além de Juliana e Alício, Val Ribeiro, Marcelo Bulgarelli e Daniel Zacharias; e *Vida de Cão, Coração de Herói* (2019), voltado para o público infantil, com dramaturgia de Alessandro Toller, direção de Juliana e atuação de Alício. *Figuras Inesperadas*, em fase de produção, tem dramaturgia de Luís Alberto de Abreu e Calixto de Inhamuns, com criação cênica e atuação de Juliana, Alício, Carla Passos, Cibele Mateus, Eduardo Oliveira e Val Ribeiro. Produções artísticas originadas a partir

de uma “[...] pesquisa que não tem regras preestabelecidas”, pois “[...] cada experiência de aprendizado e criação é única”, que se alicerça a princípios éticos “[...] com as gentes e as artes que nos transformam”. “Muitas vezes o que nos atravessa não é aquilo que originalmente fomos buscar, e assim de forma porosa nos deixamos transformar, mudamos o rumo, vamos seguindo o fluxo das águas...”

Princípios e fundamentos de pesquisa e criação artística, que se refletem na busca de metodologias para seus processos pedagógicos (1º e 2º Programa Artístico-Pedagógico). Um exercício de aprendizado diferente e crítico de uma pesquisa distanciada, que objetiva a arte e os artistas envolvidos, capturando tudo em suas câmeras de vídeo, atenta às informações, ausente e ignorante das experiências. Uma busca expressa nas palavras de Juliana e Alício:

Tem uma dificuldade nas pessoas de quebrar o lugar do *como*: “*Como* vivenciar isso? *Como* se trabalha isso em sala? *Como* é a forma?”. Conformado em um modelo eurocêntrico: isso depois daquilo, decupado, mastigado para as pessoas digerirem. A gente vem quebrando e se quebrando nisso, trazendo maneiras mais próximas na relação de aprendizado, de como se dá na tradição. É um exercício de escuta, um exercício fino. [...] Cada coisa tem sua hora, leva-se tempo para apurar o olhar, a escuta, o corpo todo... A gente aprende

assim, olhando, escutando, trocando, durante anos, olhando de dentro⁴²⁰.

DUELOS URBANOS NA MIRA DA COMPANHIA PESSOAL DO FAROESTE (SÃO PAULO/SP), por Newton de Souza (Universidade Federal de Goiás) e Itamar Silva Costa Neto⁴²¹.

A Companhia Pessoal do Faroeste foi criada em 19 de janeiro de 1998, por Paulo Faria, com o objetivo de revisitar momentos marcantes da história da sociedade brasileira, enaltecendo a cidade de São Paulo, em particular destacando as contradições e desigualdades encontradas na sua região central. Após uma enchente ter atingido a primeira sede, no bairro dos Campos Elíseos, a companhia transferiu-se para o Bairro da Luz, em 2012, no Ateliê Amarelinho, onde promoveu o contato entre artistas, coletivos e trabalhadores da cultura em geral, visando manter um diálogo direto entre o conjunto da cidade e a região central, através de encontros de reflexão e criação artística, voltados para os direitos humanos, política e cultura.

A primeira montagem da companhia, em 1988, o musical *Um certo Faroeste Caboclo*, homenagem póstuma a Renato Russo, desencadeou um processo movido pelos responsáveis pelo espólio do cantor e compositor contra Paulo Faria. A repercussão do processo junto à

420. O texto coligiu pesquisa em materiais impressos e entrevista com Juliana e Alício, 04/04/2021. Consulta à página do coletivo: <https://www.munduroda.com>. Acesso em: 31 jan. 2024.

421. Newton de Souza é professor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – EMAC/UFG, nas áreas de Montagem de espetáculos e Pedagogia do Teatro. Formado em Desenho de Ilustração; graduado em Educação Artística, com habilitação em Teatro; especializado em Teatro e Dança, com ênfase em Jogo e Improvisação, pela Universidade de São Paulo; mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp; doutor em Estudos de Teatro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Orienta no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, da EMAC/UFG. Responsável pelo Laboratório de Jogo Teatral e Trabalho de Ator (Lajotta-EMAC/UFG) e pelo Projeto Atrás do Grito de Teatro, voltado ao Teatro de Rua. Itamar Silva Costa Neto é estudante do segundo período do Curso de Teatro/Licenciatura – EMAC/UFG.

imprensa ofereceu grande visibilidade à companhia e, após saírem vitoriosos na contenda judicial, os integrantes passaram a ser reconhecidos como “o pessoal que fez o Faroeste”, o que levou a que adotassem tal nome para batizar a companhia.

Em 2000, apresentaram a peça *Sábia*, integrando o projeto Viagens Teatrais do Sesi, e foram consagrados vencedores do Concurso Nacional de Dramaturgia Plínio Marcos, com o texto *A Mulher Macaco*, produzido e encenado por dois anos em parceria com o Instituto Cultural Capobianco, durante um processo de ocupação cultural, atingindo um público estimado em 50 mil espectadores. Em 2002, em comemoração aos cinco anos de atividade, o Pessoal do Faroeste estreou a peça *Re-bentos*, resultante do primeiro projeto financiado através do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. Em 2003, realizou o espetáculo *O Índio*, mantido em cartaz por quatro anos e, em 2006, conquistaram a sua primeira sede, no bairro dos Campos Elísios, na qual desenvolvem a *Trilogia Degenerada* composta de *Os Crimes de Preto Amaral*, *Re-Bentos* e *Labirinto Reencarnado*, concluída em 2008, com apresentações na Sala Paulo Emílio, do Centro Cultural São Paulo, integrando as comemorações dos dez anos de existência da companhia.

Em 2012, com a mudança para o bairro da Luz, o coletivo apresenta o espetáculo *Cine Camaleão, a Boca do Lixo*, para inauguração da nova sede. Em 2014, o Faroeste recebe o Prêmio Shell de Teatro, na categoria Inovação, em reconhecimento ao trabalho de ocupação e intervenção social e artística na região da Luz. Em 2015, conquista o Prêmio R7 de Teatro pela peça *Luz Negra* e, em 2019, recebe o Prêmio Santo Dias de Direitos Humanos, oferecido pela Comissão de Defesa dos Direitos Humanos, da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Ao longo de seus 23 anos, o Pessoal do Faroeste desenvolveu cerca de 22 projetos, sendo 18

deles experimentações cênicas, além de ações culturais como oficinas, documentários, bate-papos, mostras, programas de rádio, entre outras.

O Pessoal do Faroeste tem como objetivos incluir a cultura nas agendas de desenvolvimento social, valorizar as manifestações culturais como fator identitário dos diferentes segmentos da sociedade, contribuir para o reconhecimento das atividades culturais como fatores de promoção da qualidade de vida do cidadão, colocar o teatro e o cinema como elementos fundamentais para educação e expressão artísticas, situar as brasileiras e o povo brasileiro como foco de pesquisa dramática e recuperar memórias da região central de São Paulo. Em termos gerais, o coletivo busca promover e valorizar a diversidade cultural, como fator de fortalecimento da sociedade; a arte, como forma efetiva de militância; e o teatro, como um dos meios possíveis para formar a consciência e o papel social do cidadão. Em última análise, o coletivo se pauta pelo compromisso de promover o acesso a formas de expressão culturais e artísticas, em fortalecimento ao papel do cidadão na formação de “[...] uma sociedade crítica e atuante”.

Em atendimento ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo, a companhia custeou sua manutenção e produção artística desde o ano de 2002, mas desde de 2019 vem enfrentando dificuldades financeiras, tendo sofrido, inclusive, ações de despejo. Através da ação “#FicaFaroeste”, em 2019, os/as integrantes da companhia conseguiram um acordo junto ao proprietário do imóvel, que abriga sua sede, saldando as dívidas existentes. Entre os anos de 2019 e de 2020, sem abdicar das ações culturais, deram andamento à campanha #FomeZeroLuz, em apoio a diversas famílias em condições de vulnerabilidade social, através da arrecadação de alimentos e itens de higiene, para residentes do entorno da Cracolândia, antes mesmo da pandemia. Apesar dos esforços e compromissos, em

agosto de 2020 as dificuldades financeiras voltaram a aparecer e o Pessoal do Faroeste sofreu uma nova ação de despejo, agravada pela ausência do apoio financeiro que vinham conquistando junto ao Programa de Fomento ao Teatro⁴²².

SOBRE A VIGOR MORTIS. SOBRE PAULO BISCAIA FILHO. SOBRE FAZER TEATRO. SOBRE COMO RESISTIR E EXISTIR... (CURITIBA/PR)⁴²³, por Roberta Ninin (coord.), Maria Eduarda Forti (Madu), Fabio Conceição Ferreira da Costa (Fabio Costa), Marcilene Moraes – Universidade Estadual do Paraná⁴²⁴.

Antes de abordar a criação e atuação da Cia. Vigor Mortis de Curitiba, Paraná, é oportuno apresentar, brevemente, seu criador: Paulo Biscaia Filho. Formado em Bacharelado em Artes Cênicas, no ano de 1990, Paulo compôs a

terceira turma deste curso oriundo da Fundação Teatro Guaíra em parceria com a PUC/PR, tornando-se, em 1997, para sermos mais precisos, professor neste mesmo curso, alocado na Faculdade de Artes do Paraná/FAP, atual *campus* Curitiba II, da Universidade Estadual do Paraná/Unespar. Interessante observar, logo no início dessa apresentação, que o ano de 1997 para Biscaia foi um período profícuo de concretização de suas ações artísticas e pedagógicas: docente na universidade, fundador, diretor e dramaturgo da Cia. Vigor Mortis e coordenador da Cinemateca de Curitiba.

No início de sua trajetória de experimentações cênicas, Paulo já percorria o desejo de adaptações literárias inspiradas no “gênero horror”, em temas como a morte e a violência, presentes em obras inglesas do século XIX. Trabalhou, por exemplo, com Janine Rhinow, sua colega de graduação, na adaptação do livro *Frankenstein* de Mary Shelley; e, a partir de contos e

422. As referências consultadas para escritura deste texto encontram-se apresentadas ao final, no item bibliografia geral deste material.

423. Fontes para essa pesquisa: sites da companhia e de reportagens sobre ela, artigos e dissertação de mestrado de Raphael Cassou: *O Teatro do Grand Guignol de Paris* [1987-1962]: sob a perspectiva da contemporaneidade no trabalho da Cia. Vigor Mortis, Unirio, Rio de Janeiro, 2017.

424. Roberta Ninin é atriz e pesquisadora teatral, professora no curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes da Unespar, integrante da Cia. Artechúmus de Teatro. Diretora, doutora em Teatro pela Universidade de São Paulo; docente do curso de Licenciatura em Teatro da FAP/Unespar. Maria Eduarda Forti (Madu) é artista e atriz, graduanda no curso de Licenciatura em Teatro da FAP/Unespar. Madu canta, escreve, dança, produz e, principalmente, pergunta. A semente do teatro, assim como a da dúvida, floresce desde a infância, encontrando solo fértil também em Curitiba, longe da sua terra natal no interior de São Paulo. Em 2018, integrou a Cia. Projeto Broadway, apresentando o projeto “Broadway Canta o Circo Místico”, apoiado pelo programa de incentivo à cultura Pro-fice/PR, circulando pelo interior do estado com músicas do disco de Chico Buarque e Edu Lobo. Fabio Conceição Ferreira da Costa (Fabio Costa) atua como sonoplasta, *performer*, contrarregista, mediador e professor de teatro, é ator formado pelo Colégio Estadual do Paraná, foi integrante de grupos amadores de Curitiba. Espectador dos teatros e movimentos culturais da cidade de Curitiba, concluiu sua graduação no curso de Licenciatura em Teatro na FAP/Unespar em 2017. Marcilene Moraes é atriz, produtora cultural e professora de teatro, Marcilene atua na área teatral curitibana há mais de 20 anos, em diversas peças para adultos e crianças com diferentes diretores e produtores da cidade. Atualmente, é professora de Comunicação e Expressão no Projeto Garoto Cidadão da Fundação CSN em Araucária/PR. Participou do Grupo Resistência de Teatro e do Núcleo de Encenação do Sesi. Fundadora, em 2017, da Crisálida Cia. de Arte, visa realizações culturais e autonomia criativa. Formada em Artes Cênicas pela PUC/PR e Fundação Teatro Guaíra, é pós-graduada em Teatro pela FAP/Unespar, em Gestão e Produção Cultural pela Universidade TUIUTI, como também cursou Alternativa para Uma Nova Educação – ANE, pela UFPR Litoral.

poemas de Edgar Allan Poe, produziram espetáculos, entre eles, o *Cantos Fúnebres da Esperança* (1991), com participação de Ianê Giovanetti e a *Máscara da Morte Rubra* (1992), com Marcia Moraes. Para a veiculação dessas experimentações, os jovens artistas utilizavam-se, até então, da empresa teatral do artista Edson Bueno, do Grupo Delírio (de Curitiba, criado em 1982).

Conforme percebiam que era necessária uma companhia teatral própria, Biscaia compôs com sua parceira Janine a Cia. Aqualoucas, atuantes até o ano de 1996. Realizaram, dessa maneira, o espetáculo *Sangue para uma Sombra* (1993), a partir de *Gato Preto* e *William Wilson*, de Poe, com participação de Janja Rosa, Demian Garcia, Cinthia de Andrade e Ênio Carvalho (1941 - 2021). Destacamos que as apresentações desse trabalho ocorreram no teatro do Centro de Criatividade do Parque São Lourenço, atual Teatro Cleon Jacques, e este acontecimento merece a devida atenção na trajetória de Paulo: em razão de o espetáculo ter sido assistido por Antônio Abujamra (1932 - 2015), amigo de Paulo. Após o espetáculo, Abujamra apresentou um comentário que contribuiu para os próximos passos de Paulo Biscaia nos caminhos do gênero horror no teatro. Curioso saber que Abu – como o diretor da Vigor Mortis carinhosamente o chama – tornou-se seu amigo após ser seu assistente em um evento organizado por Lúcia Camargo (1944 - 2020), presidente da Fundação Cultural de Curitiba, na época. Em entrevista conosco, Biscaia compartilha que Abujamra, apesar de não ter gostado do espetáculo e comentado que “[...] o teatro curitibano estava com as cortinas eternamente fechadas”, lhe sugeriu que estudasse o teatro de horror Grand Guignol, de Paris.

A saber, o famoso teatro de horror de Paris nasceu em 1897 e atingiu o auge de sua popularidade na década de 1920, fechando suas portas em 1962. Suas peças se baseavam nas cenas de violência típicas do naturalismo,

com mutilações, decapitações, esfaqueamentos e muito sangue. O Grand Guignol – Théâtre du Grand-Guignol – foi o nome dado a um teatro parisiense, escolhido pelo dramaturgo Max Maurey, situado no distrito de Montmartre, bairro que abrigou diversos cabarés, teatros e ateliês durante a chamada *belle époque*. Desenvolvendo o gênero, nos espetáculos de Oscar Métenier, entre outros dramaturgos, predominavam o tom macabro, a violência, dando inspiração ao cinema de horror britânico e estadunidense, bem como ao cinema expressionista alemão, além de abordagem de temas como loucura, torturas e delitos, sádicos-eróticos-cômicos. O termo Guignol era o nome dado a um fantoche, criado em Lyon (França) no final do século XIII e que se popularizou por fazer sátiras políticas (Cassou, 2017).

Com isso, em 1993, o estudo sobre a história e a estética do Grand Guignol convergiu na pesquisa de mestrado de Biscaia, que foi realizada na Royal Holloway University of London, para a qual já estava se preparando desde seu interesse pela cultura anglófona e pela bolsa de estudos do governo britânico. Já em terras estrangeiras, Biscaia aproveitou a viagem e se aproximou diretamente da pesquisa e dos resquícios daquele teatro e de outros arquivos em bibliotecas. Em Paris, teve contato com Agnès Pierron, estudiosa e autora do livro *Le Grand Guignol* (1999), e com a arquitetura e o ambiente daquela região. Em 1995, Paulo conclui seu mestrado com o título *The Horror of the Grand Guignol*, sob a orientação de David Bradby (1942 - 2011). O dramaturgo e diretor da Cia. Vigor Mortis nos salientou que desde essa experiência na Inglaterra, fazendo uma sátira ao termo médico “rigor mortis” referente à rigidez apresentada pelo corpo humano depois de morto – termo, este, presente no gênero horror –, resolveu fazer o trocadilho do termo para “vigor mortis” aludindo-se ludicamente ao vigor e energia da morte, às icônicas figuras do universo do terror: os zumbis.

Depois dessa viagem acadêmica e cultural, Biscaia decide retornar a Curitiba, para prestar o concurso na Faculdade de Artes do Paraná. Com intuito de criar um espaço – não apenas físico – para experimentação artística e intelectual de sua pesquisa, para desenvolver novas possibilidades sobre a estética do teatro *Grand Guignol*, convidou estudantes do curso de Artes Cênicas a compor a recém-nomeada Cia. Vigor Mortis. A companhia, assim, foi composta por um elenco “entregue”, cujos artistas eram: Leandro Daniel, Mariana Zanete, Alvaro Sena, José Padilha, Maria Luciana e Danielle do Rosário – esta, advinda de uma banca do Sated/PR em que o Paulo foi um dos avaliadores. A Vigor Mortis estabeleceu, desde o início, uma conexão estética com o teatro europeu do *Grand Guignol*, mas Biscaia esclareceu que o seu teatro “não era europeu”. E o que isso quer dizer? Que ele, junto aos artistas da companhia, tem liberdade de criação; com o que se quer fazer, como fazer, com quem fazer e para quem fazer. Construindo pactos com o público, formas e relação estética específica a cada espetáculo, apesar da base comum para a criação artística: o gênero horror. Gênero este considerado inferior, segundo Biscaia, no meio acadêmico, assim como a comédia – relembramos.

Portanto, a busca da Vigor Mortis tem sido explorar possibilidades narrativas de horror e de encontro com outras mídias, em especial o cinema e os quadrinhos. Nesse percurso, mais uma vez é salientada a liberdade de utilização de filmes e estéticas múltiplas para satisfazer o ímpeto criativo dos artistas da companhia. E por que o horror? Biscaia explica que o horror propõe uma charada para o público, aguçando a sua apreciação

da obra. Por isso, a escolha pela fábula – histórias com personagens, coloridos, lugares fantásticos, permeadas de aventuras e mortes – propondo leituras e construção de significados que não estão necessária e objetivamente postos na história encenada. “O que falta fazer? O que é importante falar hoje em dia e o que a gente não fez ainda?” são perguntas que impulsionam o processo de criação segundo o diretor e dramaturgo da Vigor.

Como foi possível perceber, a trajetória da Vigor Mortis nasceu do interesse de Paulo Biscaia em colocar em cena o gênero do horror, há muito latente em seu imaginário, destacando-se, como mencionado, a influência de produções literárias⁴²⁵ e fílmicas para a produção de suas diversas peças.

Ao compreender um pouco mais da estética do *Grand Guignol*, importante salientar os elementos característicos das correntes teatrais do naturalismo e do melodrama utilizados “a seu favor”: eventos brutais, detalhes realistas; atmosfera e emoções extremadas, artificialidade e fingimento – a teatralidade. Nesse sentido, a Vigor Mortis vem explorando, há 25 anos, simulações de violência para suscitar o horror no público, buscando criar, para tanto, uma realidade crível – ilusória. Nesse contexto, atores são treinados para que tenham segurança na criação desses efeitos chocantes em cena, trabalhando elementos de horror e comédia, compondo uma dramaturgia visual.

Tendo em vista que o processo de criação do dramaturgo Paulo Biscaia Filho é permeado de sua experiência como diretor de cinema e de teatro, ele parte também de notícias para escrever ficções que possam se equiparar ao absurdo da realidade; um trabalho de

⁴²⁵. Em uma entrevista, o diretor confirma também a influência de Julio Verne, Stuart Gordon, Rubens Francisco Lucchetti e Ed Wood em sua obra: *O que Seria de Nós sem os Nossos Mestres e Mentores?*. *Entrevista com Paulo Biscaia, Escotilha*, 2017. Disponível em: <https://escotilha.com.br/colunas/espanto/entrevista-paulo-biscaia-filho/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

pesquisa e escrita constante. “Escrever nada mais é do que interpretar a realidade criando uma nova realidade. Em especial quando o autor escreve narrativas fantásticas que, por natureza, têm vocação para um lugar fabulesco⁴²⁶”. E Paulo complementa que o exercício de compreensão e revisão de sua escrita dramática acontece no corpo dos intérpretes, ou seja, quando ouve o texto da boca de seus atores e atrizes. E, assim, o terror – a partir da realidade ou da ficção – lhe oferece possibilidades de fábulas.

As peças da Vigor Mortis abordaram histórias sobre assassinos, como *Peep – Através dos Olhos de um Serial Killer* (1997), retomada em *Vigor Mortis Peep Shows* (2010); *DCVXVI – Eis o Filho da Luz* – tratando da história de Febrônio Índio do Brasil, interno do Instituto Pinel que matou diversos garotos; *Duplo Homicídio na Chaptal 20* (2014) – abordando duas histórias: “Crime no Manicômio” e “Farol em Fúria”; *Nervo Craniano Zero* – horror e comédia, histórias ao estilo Grand Guignol clássico. Sobre cineastas, como *Moby Dick e Ahab na Terra do Sol*; *Acordei Cedo no Dia em que Morri* (2017) – viagem delirante pela mente de Edward D. Wood Jr., em que a cena acontece diante de uma tela gigantesca, envolvendo também questões de gênero; *A Meia-noite Levarei Seu Cadáver* – uma homenagem ao cineasta José Mojica Marins, o Zé do Caixão; *Hitchcock Blonde* – tratando de um romance perigoso entre um professor de cinema e uma aluna.

Para um público adolescente, *Nautilus* – o retorno de um capitão congelado. Para toda a família: *Lobos nas Paredes* – uma peça baseada na obra de Neil Gaiman, conta a história de uma menina que tenta convencer sua família de que existem lobos morando dentro das pare-

des. Peça que enaltece a literatura: *A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti* (2017), inspirada na obra e nos personagens de Rubens Francisco Lucchetti, ficcionista, desenhista e roteirista brasileiro. Peça com musical: *Manson Superstar* – documentário e musical de terror sobre o assassinato da atriz Sharon Tate pela seita de Charles Manson; *Jukebox Vol.1* – usando músicas de Nick Cave como referência; *Av. Independência 161 – Trilha Sonora para Coisas Irreversíveis* – onde filhas de um guerrilheiro tentam reconstruir suas vidas através da música.

Outras peças como Marlon Brando, Whiskey, Zumbis e outros Apocalipses – um apocalipse zumbi; *Seance – As Algemas de Houdini* – caso sobre tortura de um regime ditatorial; *Os Catecismos Segundo Carlos Zéfiro* – história do desenhista pornográfico Carlos Zéfiro; *Forsaken Laboratory* – sobre criação de um demônio em laboratório; *Santa e Domenica* – duas amigas donas de um restaurante, onde há acontecimentos misteriosos na cozinha; *Garotas Vampiras nunca Beberem Vinho* – uma policial acredita que é uma vampira; *Pinéis e Facas* – histórias baseadas em quadros da pintora mexicana Frida Kahlo; *Graphic* – sobre desenhistas que buscam trabalhar e amar; *Dimensão Desconhecida* – histórias fantástica, espetáculo realizado em parceria com a Cia. Antropofocus de Curitiba; *Snuff Games* – sobre um prostíbulo de luxo.

Considerado o sucesso da companhia pela grande audiência, reunindo um público de quadrinhos, games e cinéfilos: o espetáculo *Morgue Story – Sangue, Baiacu e Quadrinhos* (2004) trata de uma desenhista de quadrinhos e um vendedor de seguros que enfrentam um médico legista psicopata. Com estética teatral permeada de elementos poéticos do cinema e dos quadrinhos e com

426. Disponível em <https://comoeeucrevo.com/paulo-biscaia-filho> Acesso em maio de 2021.

direito a sangue e tudo mais, a peça é baseada no filme *21 Gramas*⁴²⁷, trazendo três personagens solitários que só conseguiam sanar a solidão com encontros conflituosos.

Além da parceria com a Cia. Antropofocus, a Vigor Mortis realizou um trabalho com a Thrillpeddlers⁴²⁸, dirigida por Russel Blackwood, companhia teatral de São Francisco, na Califórnia/EUA, que se dedicou à estética do Grand Guignol desde 1982. Em 2010, a Vigor apresentou-se no espaço deles e, em 2013, via edital público da Caixa Econômica Federal, Vigor conseguiu trazê-los para o Rio de Janeiro. Com a estética do *vaudeville* e do burlesco, foram organizados a partir de espetáculos prontos das duas companhias vários espetáculos menores com *performances* ensaiadas e produzidas desde essa experiência e convivência no Brasil. Essa parceria também rendeu, após dois anos, uma encenação da companhia estrangeira dirigida por Biscaia, a distância.

No ano de 2021, a Vigor Mortis tem interesse em fazer uma peça de rua, longe do centro da cidade, em regiões com menos acesso às produções teatrais; desejo de fazer algo inédito da companhia, segundo Paulo. Suas pesquisas têm caminhado para a criação do espetáculo *O Circo de Curiosidades do Doutor Lau*, um circo de *freak show*, de figuras e criaturas místicas e bizarras. Essa ideia vem sendo tomada pelo fato de perceberem que “o público não quer mais ir ao teatro (crise)”, em especial, a perda de público que tiveram em 2019, antes da pandemia no mundo. Em entre-

vista, Biscaia observa que: “[...] quem quer não está podendo frequentar o teatro e quem pode não está querendo” e que o principal horror, no caso, é “a falta de público na plateia” e “a falta de esperança”. A nossa realidade tem sido um horror, violenta, perante tantas mortes... E a companhia não pretende competir com ela: “Complicado narrar o horror no tempo em que vivemos”. Como brincar de fazer teatro, hoje? Criar com o teatro momentos em que as coisas não são reais e são divertidas⁴²⁹.

No contexto da capital paranaense, a Cia. Vigor Mortis representa um modo – que parece característico – de se fazer teatro na cidade: ligado a um CNPJ, a um líder e/ou empreendedor à frente da empreitada artística; movendo e abrindo caminhos, viabilizando financeiramente uma ideia e agregando outros artistas chamados de colaboradores eventuais. Composição, enfim, de um núcleo que faça parcerias artísticas. Segundo o dramaturgo e diretor, a dependência financeira dos editais públicos de cultura impede que tenham um elenco fixo e disponível para a Cia. Vigor Mortis, que é o Paulo e Lucia Biscaia, sua irmã, já teve um elenco e equipe fixos e vem trabalhando com quase as mesmas pessoas durante todos esses anos, sem o vínculo de trabalho, salário, papéis e personagens.

Ressaltamos que as equipes⁴³⁰ compostas pela Vigor Mortis formaram muitos artistas na cidade, fizeram escola. Paulo Biscaia observa que aprendeu a montar uma

427. *21 Gramas*, filme estadunidense de 2003, compreendido entre os gêneros drama, policial e suspense, dirigido por Alejandro González Iñárritu, com roteiro de Guilherme Arriaga.

428. Mais informações sobre a Companhia disponíveis em: <http://thrillpeddlers.com/>. Acesso em 31 jan. 2024.

429. Entrevista com Paulo Biscaia Filho em 17 de maio de 2021.

430. Equipe. Diretor artístico e dramaturgia: Paulo Biscaia Filho. Iluminação: Nadia Luciani, Nadja Naira, Wagner Correa. Sonoplastia: Paulo Biscaia Filho, Demian Garcia. Figurinos: Gui Almeida. Cenografia: Guenia Lemos, Guilherme Sant’anna, Paulo Vinícius. Fotografia: Lucia Biscaia. Participação no repertório: Ales de Lara, Álvaro Senna, Ana Clara Fischer, Anderson Faganello, Andrew Knoll, Angela

equipe a seu gosto e este seja, talvez, um artífice do diretor: saber montar uma equipe de trabalho que se dedica a ensaios para além do tempo programado, um ambiente onde perder a noção do tempo expresse um processo prazeroso e divertido de envolvimento com o trabalho.

CIRQUINHO DO REVIRADO: "DAR VOZ A QUEM NÃO TEM VOZ" (CRICIÚMA/SC)⁴³¹, por Fátima de Costa Lima e Marília Carbonari⁴³².

Trata-se de um grupo de teatro de rua que comemora 24 anos em 2021.

Os integrantes fundadores e, ainda hoje, responsáveis pelo trabalho vivo e consistente do grupo são Yonara Marques e Reveraldo Joaquim. Eles se conheceram em apresentações teatrais de grupos de jovens ligadas às Comunidades Eclesiásticas de Base da Igreja, na década de 1990. Yonara e Reveraldo relatam que essa experiência de fazer teatro popular para mais de três mil pessoas, e de percorrer bairros e ruas de toda

a região sul de Santa Catarina, foi uma verdadeira base impulsionadora para todo o trabalho e descobertas que viriam a seguir.

Em 1997, Yonara e Reveraldo – companheiros numa estrutura familiar com um filho de 1 ano e meio e residentes em Criciúma (SC) –, decidem comprar uma lona de um minicirco para apresentar teatro de fantoches. As encenações eram, em sua maioria, clássicos da literatura infantil, contados a partir da lógica muito peculiar do boneco Revirado. A lona tinha capacidade para 150 crianças e o grupo fazia até seis apresentações por dia. Em um ano eram realizadas mais de trezentas apresentações.

Foi na interação diária com o público infantil que surgiu um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil. Nos 24 anos de existência do coletivo, foram construídos diversos espetáculos: *O Sonho de Natanael*, autodireção; *Amor por Anexins*, direção de Lourival Andrade; *O Contra Regra*, direção de Jackson Zambeli; *Julia*, direção de Pepe Sedrez; *Arroz e Feijão*

Stadler, Anita Gallardo, Camila Fávero, Carol Roehrig, Carolina Fauquemont, Chico Nogueira, Clara Serejo, Cleydson Nascimento, Clovis Inocêncio, Cristiane Macedo, Daniel Bakken, Daniele do Rosário, Daniele Mariano, Demian Garcia, Diego Davoli, Ed Canedo, Edson Bueno, Eduardo Walger, Eliane Campelli, Elisângela Rosa, Eloise Nardelli, Evandro Santiago, Flynn de Marco, Guenia Lemos, Guilherme Almeida, Gustavo Saulle, Graziela Meyer, Hortensia Labiak, Iria Braga, José Padilha, Kassandra Speltri, Karla Fragoso, Kenni Rogers, Laura Haddad, Leandro Daniel Colombo, Lucas Ribas, Luciana Cabral, Luiz Bertazzo, Luiz Carlos Pazello, Marco Novack, Maria Luciana, Mariana Zanette, Michelle Pucci, Michelle Rodrigues, Murilo Cesca, Paulo Rosa, Pe Veiga, Rafaela Marques, Rafaelle Cristina, Raquel Rizzo, Ricardo Nolasco, Rodrigo Nossaki, Rosana Moro, Rubia Romani, Russell Blackwood, Samantha Monteiro, Simone Martins, Suellen Alves, Uyara Torrente, Vida Santos, Viviane Gazotto, Wagner Correa.

431. Segundo as pesquisadoras, o material informativo coligiu fontes documentais e entrevista com Yonara e Reveraldo.

432. Fátima de Costa Lima é atriz, cenógrafa e carnavalesca, graduada em Artes Plásticas, especialista em Teatro, mestre em Educação e doutora em História. Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Pesquisa espaço cênico, imagem e alegoria com referencial na teoria crítica de Walter Benjamin. Pesquisadora da Rede de Estudos de Artes Escênicas Latinoamericanas – REAL. Marília Carbonari é diretora e dramaturga; diretora do Grupo INCLASSIFICÁVEIS (Florianópolis – SC). Professora efetiva de Direção no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Autora do livro *O Papel do Diretor no Método de Criação Coletiva de Enrique Buenaventura* (TEC – Colômbia). Trabalhou como diretora de teatro e coordenadora de projetos comunitários na Companhia Nacional de Teatro (CNT) em Caracas, Venezuela (2010). Coordenou as demonstrações de trabalho e mesas de debate das cinco primeiras edições da Mostra Latino-americana de Teatro de Grupo de São Paulo.

em *Colapso no Sistema; Suja ou Esculacha, Revirando a Padaria; Girândola*. Além das produções atuais adaptadas para o contexto da pandemia.

Desde o começo, o Cirquinho do Revirado vive exclusivamente de teatro e para o teatro. Durante os anos 2000, o grupo participou de vários festivais, editais, projetos de circulação e mostras importantes por todo o Brasil, recebendo vários prêmios e intensificando sua trajetória na pesquisa viva do teatro de rua.

Em 2001, o Cirquinho do Revirado ganhou seu primeiro prêmio nacional, Em Cena Brasil, da Funarte, com o projeto de encenação da peça *Amor por Anexins*, de Artur de Azevedo (que estreou em 29 dezembro 2001), com Yonara Marques, Reveraldo Joaquim e Fabiano Peruchi. Essa produção foi dirigida por Lourival Andrade, para essa montagem o coletivo investiu em um curso de farsa, ministrado pela professora Neyde Veneziano.

Durante todo o tempo, entre turnês regionais e nacionais, o Revirado manteve firme o contato com a cidade de Criciúma, montando de modo concomitante a peça *Sonho de Natanael*, em conjunto com a Secretaria Municipal de Educação (estreia em 19 de fevereiro 2001). Com esta peça ocorre a entrada oficial de Fabiano Peruchi, que permanece no grupo por dez anos).

Através de uma trajetória intensa, o coletivo estabelece uma produção que, apesar dos estímulos diversos para suas diferentes criações, possui como traço artístico, personagens e temas que convergem para “dar voz àqueles que não tem voz”, aos excluídos, marginalizados.

Júlia, cuja estreia ocorreu em 5 de fevereiro de 2011, teve grande destaque nacional e colocou definitivamente o Cirquinho do Revirado como um dos principais grupos de teatro de rua do país. Ela conta a história de uma mulher das ruas e seu fiel escudeiro, Palheta. Ambos, acompanhados com uma carroça estrambólica com os restos de um circo que pegou fogo, prometem que naquele dia, naquela praça, aquela mulher, que não

tem pernas vai dançar, fará coisas inacreditáveis. Pépe Sedrez, diretor da Cia. Carona de Teatro, de Blumenau, dirige o espetáculo. Desse modo, afirma o diretor:

Partimos de uma gama de temáticas ícones, como circo de horrores, bufonaria, ciganagem, rodas e saias... Buscamos entrar no universo dessas figuras errantes e imprimi-lo no corpo dos atores. Um momento crucial na construção do trabalho é quando tais estímulos externos passam a dialogar com as verdades do próprio ator. Acredito que somente assim o ator se apropria das informações, criando um ser ímpar.

A cada nova montagem, O Cirquinho chama um diretor diferente por acreditar que relacionando-se com pessoas e processos distintos aprende na prática que a arte teatral é múltipla. Hoje, contando com reconhecimento nacional, o Cirquinho destaca as mestras e mestres que compuseram sua jornada, iniciada com a inspiração de Jair José Nazário, mas fortemente marcada pelas oficinas, parcerias e trabalho em conjunto com: Renato Perré, Lourival Andrade, Pepe Sedrez, Jackson Zambelli, Máira Coelho, Carlos Eduardo Silva, Fabiano Peruchi, Adriano Medeiros, Priscila Schaukoski, Bruno Andrade, Antonio Rozeng, Emanuele Werber e Marcello Ciepielewski. Um lugar especial ocupa o trabalho com Luan Marques Joaquim, escritor, poeta, dramaturgo e ator, que é o filho dos fundadores. Luan cresceu absorvendo este universo. Já fez diversos trabalhos dramáticos para o grupo e atuou em três espetáculos, bem como foi técnico em várias circulações.

O trabalho provocador, intuitivo e potente do Cirquinho é um ponto de referência na criação da linguagem cênica para a rua, mas extrapola toda classificação. O grupo catarinense é um coletivo de artistas vivos, tão

vivos que puderam desafiar os limites entre a vida e a morte com seu último trabalho: no ano de 2021, em plena pandemia, o grupo realizou o projeto O Artista da Fome e Teatro sobre Rodas.

DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES, por Jade Percassi (integrante da coordenação nacional do MST)⁴³³.

O coletivo Dolores configura-se como um grupo de trabalhadores e trabalhadoras que exercem o direito de expressar o mundo que lhes atravessa através da arte.

Autoria colaborativa em documento do Dolores.

O grupo teatral Dolores Boca Aberta nasceu em 2000, no Jardim Triana, periferia da Zona Leste de São Paulo, por meio da ousadia de quatro jovens trabalhadores/as que decidiram fazer da arte seu modo de vida. As atividades artísticas iniciaram-se por meio da ocupação artística das dependências de uma escola municipal da região, com oficinas de teatro para adolescentes e, desde então, apresentou seus trabalhos nos mais variados espaços, como teatros municipais, unidades do Sesc, Centros Educacionais Unificados – CEUs (equipamentos de educação e cultura da prefeitura de São Paulo); pátios ao ar livre, vias públicas, salas de aula, ocupações de prédios, acampamentos e assentamentos rurais, em manifestações de rua etc.

Integram hoje o coletivo: Cristiano Carvalho, Cristina Adelina Assunção, Erika Viana, Fernando Couto,

Fernando Oliveira, Luciano Carvalho, Luís Mora, Nica Maria, Tati Mattos, Tiago Mine, João Alves. Contribuem pontualmente: Tiganá Macedo e Sheyla Melo.

Entre suas principais influências estéticas constam como inspirações a poética paulistana e urbana de Roberto Piva, Adélia Prado, Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade, Artur Gomes. A estes, somam-se ícones como Augusto Boal, Itamar Assunção e Paulo Freire, com seus métodos de leitura do mundo. O legado de Brecht, que alia à arte a luta de classes, chega ao grupo mediado pelas montagens da Cia. do Latão. As referências do teatro popular se localizam entre o TUOV, o Folias, o Engenho Teatral, a Cia. Antropofágica e as místicas do MST. Dos movimentos sociais com que os integrantes se relacionam vieram ensinamentos organizativos e projetivos, que se refletem na sua produção estética.

Ao longo de sua história, o coletivo artístico foi constituindo linhas de ação, que configuram uma espécie de *programa político-estético*, que preza pela construção de novas relações sociais de produção entre seus integrantes e destes com o espaço, e busca dialogar artisticamente com o público a partir de questões prementes.

O Teatro Mutirão é o pressuposto da busca pelo trabalho não alienado, de organizar-se sempre coletivamente e de forma horizontal, pela consciência de que o fazer (como produção da materialidade) influi sobre a criação artística e sua relação com o entorno.

O conceito de Teatro Perene refere-se à necessidade de constituir processos continuados de manutenção, persistência e mobilização para dar e

⁴³³. Jade Percassi vive na selva de pedra paulistana, é pesquisadora, educadora popular, militante e mãe. Cientista social pela FFLCH-USP; mestra e doutora em Educação pela Faculdade de Educação da USP. Integra o Grupo As Cantadeiras e a Frente Palavras Rebeldes do MST; contribui com a Escola Popular de Teatro e Vídeo de São Paulo.

construir sentidos comunitários para a ocupação do espaço público. A sede do Dolores, no Clube da Comunidade (CDC) Vento Leste, que já foi um Centro Desportivo Municipal abandonado, hoje é um espaço cultural de referência que abriga grupos organizados de diversas áreas e linguagens (Dolores, Canina, Capoeira, Comunidade Paraguaiois, Grupo de Basquetebol, Grupo de Futebol, La Pacata, Dança da Terceira Idade, Narcóticos Anônimos, entre outros). Partindo desse entendimento, o diálogo com o espaço ocupado não se restringe aos espetáculos montados; o Dolores promove eventos periódicos como o Pilhéria no Macedo (teatro, música e brincadeiras de rua para crianças), saraus, debates Comunidade Boca Aberta, Cine Barranco (projeção de filmes ao ar livre) e a Trama do Morro Vermelho (mutirão de grafite e apresentações musicais). Entre as atividades desenvolvidas coletivamente no espaço, destaca-se a construção de um teatro de arena ao ar livre – a Arena Arbórea.

Essas linhas se entrecruzam com a realização dos Festivais de Teatro Mutirão. O I Festival, em 2012, caracterizou-se como ocupação artística em praça pública em Artur Alvim, com duração de quinze dias e que, além de receber diversos eventos cênicos, poéticos e musicais, deixou no local um monumento – um Elefante de 5 metros de altura. Apresentaram-se Mamulengo da Folia, Coletivo Alma, Trupe Olho da Rua, Cia. Kiwi, Jongo de Guaianases, Nhocuné Soul, Cia. Antropofágica, além de uma roda de discussão sobre a intervenção com o professor Alexandre Mate, e a roda de samba Sexta Socialista. O II Festival, realizado no CDC Vento Leste, recebeu grupos teatrais parceiros e, em mutirão, construiu um Jardim de Esculturas a céu aberto, dialogando produções cênicas com objetos perenes. No III Festival de Teatro Mutirão, as transformações físicas do espaço por meio dos mutirões e das esculturas se mesclaram com um ato cênico-poético com a presença de

seis Saraus da cidade, culminando na inauguração de tótems-poesia, convertendo o terreno abandonado em parque comunitário com esculturas a céu aberto.

Também se configuram como eixos fundamentais do trabalho de Dolores a poesia e a música como linguagens, desenvolvidas e aprofundadas paralelamente e na fusão com as montagens cênicas. Fazem parte deste universo criativo as *Dolorianas*, livro que reúne uma seleção de poemas, fotografias, colagens, imagens de percursos e produções de diversos sujeitos que contribuíram com o coletivo em seus primeiros 15 anos, e o bloco carnavalesco Unidos da Madrugada, que todos os anos compõe um samba-enredo, ensaia sua batucada e apresenta intervenções cênicas pelos arredores do CDC e nos encontros das Batucadas do Povo Brasileiro pela cidade.

Nos últimos anos, inspirado em práticas de movimentos sociais, o Dolores se reorganizou para criar uma Ciranda Infantil, espaço com jogos, brinquedos, livros e que, através do revezamento na condução de atividades, colabora com o processo de desenvolvimento, cuidados e aprendizado das crianças, ao mesmo tempo que possibilita os ensaios das mães e pais do coletivo.

Bonecos Chineses (2001), de Caio Fernando Abreu, foi montada em um espaço não convencional: a sala de aula. A escola virava teatro durante as noites do fim de semana, em uma região que não dispõe de equipamentos culturais num raio de muitos quilômetros. A montagem também foi realizada em outros espaços não convencionais, a convite das ONGs Ação Educativa e Instituto Paulo Freire. A segunda montagem do grupo, *Casa de Dolores* (2003), foi inspirada nos saraus realizados pelo coletivo, na arte dos contadores de história e incorporava músicos e atores que cantavam e tocavam instrumentos. A estrutura fragmentada, composta de poemas, pequenas histórias e canções, permitiu a circulação por diferentes espaços

públicos e privados. *Sombras Dançam Neste Incêndio* (2006) apontava o amadurecimento do grupo na perspectiva do teatro épico, com uma dramaturgia própria sobre os dilemas do envolvimento afetivo e político entre jovens da universidade e dos movimentos sociais, sendo apresentada em comunidades de assentamentos e acampamentos rurais, na favela Real Parque, e também na Escola Nacional Florestan Fernandes do MST.

Durante os meses que antecederam as eleições para prefeito e vereador de 2008, o coletivo Dolores experimentou uma nova forma de pensar o teatro. Saíram às ruas realizando a campanha eleitoral de um candidato inventado, o Armando Boas Praça, do Partido Oportunista Brasileiro (POB), alertando para as práticas oportunistas de políticos aproveitadores de uma maneira bem-humorada e caricata. Em pouco tempo o nome já tinha caído na boca do povo, e terminou por se perenizar com um busto numa praça capinada, plantada, reformada e pintada pelo coletivo.

Em 2009, *Saga do Menino Diamante – Ópera Periférica* surge como resultado da intensificação de estudos e práticas durante os anos anteriores. O processo de criação coletiva e montagem contou com uma equipe de 28 pessoas, conciliando atores/atrizes e músicos com diferentes graus de experiência. A peça tinha como objetivo proporcionar a reflexão e o debate a respeito do caráter histórico do sistema de dominação, e, apesar de abordar temas complexos, mostrou-se um sucesso de público, reunindo cerca de seiscentas pessoas em sua última apresentação e superando todas as expectativas possíveis para um espaço não convencional no contrafluxo do teatro tradicional da cidade. Recebeu importantes premiações e indicações a prêmios (Shell – Prêmio Especial e CPT 2010 – Trabalho apresentado em espaço não-convencional e Ocupação de espaço).

Nos anos de 2010 e 2011, *Insônias de Antonio* participou das mostras Nós da Periferia (Engenho Teatral), Militância Teatral na Periferia, Mostra de Teatro Monte Azul, Circuito TUSP. A peça nasceu como parte do processo da *A Saga do Menino Diamante*, um potencial segundo ato do espetáculo, que se destacou, tornando-se uma obra teatral autônoma. Tratava dos anseios de um homem da classe média e suas idiosincrasias. Esses anos também foram marcados pela criação de núcleos de pesquisa teatral sobre o tempo livre do trabalhador (ou a falta de) – Poesia, Erotismo e Periferia; Direito à Preguiça e Narrativas na Cozinha. Com funcionamento independente entre si, os núcleos aprofundaram-se sobre os temas, subsidiando a realização de *performances* apresentadas de modo separado ou conjunto como a Trilogia da Necessidade.

Em 2012, o coletivo dedicou-se à preparação do Festival Teatro Mutirão, sendo preciso criar uma estrutura para dormir, cozinhar, ir ao banheiro, tomar banho, sediar apresentações teatrais, musicais e debates. Por esta ação o Dolores ganhou o CPT Prêmio Especial 2012 – Ocupação Cultural e Festival Teatro Mutirão. Ainda no mesmo ano, participou de estudos teóricos e práticos de agitprop em parceria com as companhias Ocamorana, Brava, Estável e Antropofágica, realizando experimentos de Opereta, Peça Curta de Agitação e Teatro-Jornal sobre o processo de mobilização dos trabalhadores brasileiros desde o final da ditadura civil-militar até a redemocratização.

Nos anos de 2013 e 2014, com o projeto Trama do Morro Vermelho, o coletivo dedicou-se especialmente ao espaço do CDC Vento Leste e aprimoramento musical da batucada, que se somou a muitas lutas e ações culturais pela cidade, entre elas: Cordão da Mentira, 1ª Feira Paulista Antropofágica de Opinião, carnaval do Coro de Carcarás da Faculdade de Arquitetura da USP, carnaval da Unidos da Lona Preta do MST, evento Estéticas de

Periferia, virada cultural do Sesc Pompéia, VIII Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas, entre outros, consolidando o bloco Unidos da Madrugada. Realizou-se também o II Festival de Teatro Mutirão, contando com a presença de importantes grupos teatrais da cidade que apresentaram seus espetáculos e experimentos cênicos e perenizaram sua presença no espaço com esculturas produzidas em colaboração com o Dolores. Em reconhecimento ao trabalho de ocupação cultural, o CDC Vento Leste ganhou o Prêmio CPT 2013 na categoria Ocupação de Espaço.

No ano de 2014, a partir das pesquisas carnavalescas, estreou e circulou o Rolezinho Político Carnavalesco, um espetáculo de rua satírico que parte do duelo entre o Capitalismo e a Santa Preguiça, em suas disputas no mundo do trabalho e do consumo, para chegar com a força da batucada do Dolores nas protegidas portas do palácio do Rei Momo Governador, instaurando um impasse na luta entre a força institucionalizada e a organização popular.

Em 2015, contemplado pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro em comemoração ao aniversário de 15 anos de história, realiza uma série de ações. A temporada dos atos teatrais da sua Trilogia da Necessidade, cada um comportando sua autonomia cênica, de linguagem e tema, compunha uma unidade de reflexão estética – as necessidades básicas dos sujeitos, como o sexo (*PUT.O. – um Ato Poético*), o descanso (*O Direito à Preguiça*) e a alimentação (*Narrativas na Cozinha*), e como se dá essa relação entre necessidade e possibilidade na dinâmica da sociedade orientada para a produção de serviços-mercadoria e produtos-mercadoria, permeados pela alienação do mundo do trabalho e suas contradições. Naquele ano realizou-se o III Festival de Teatro Mutirão, no espaço do CDC Vento Leste.

Em 2016, Dolores saiu às ruas com o carnaval da Unidos da Madrugada com o samba feminista “Sou de

Luta, Sou Mulher”. Além das formações teóricas e práticas, nas quais se manifestava sua busca permanente por aprofundamento e compreensão do momento histórico, realizou o lançamento do livro *Dolorianas*.

Em 2017 o Coletivo Dolores foi contemplado com o projeto Trama do Morro Vermelho na primeira edição da Lei de Fomento à Cultura da Periferia e optou pelo retorno à pesquisa para a encenação do Rolezinho, além de realizar ações de formação teórica e de manutenção da sede do coletivo. O espetáculo marcou a volta do Dolores às experimentações com grandes elencos, com uma fábula carnavalizada pelo coletivo sobre a metáfora do monopólio das riquezas e da cegueira social.

Em 2018, o coletivo teve mais um projeto contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, em sua 32ª edição. Outra vez TRABA-LHO permitiu ampliar a circulação do *Rolezinho* por dezenas de praças, espaços culturais e escolas públicas da cidade, e direcionar no ano seguinte o trabalho de pesquisa em cinco novas frentes para aperfeiçoamento teórico do coletivo e da comunidade. Ao longo de 2019 foram realizados debates abertos com os temas Trabalho, Luta de Classes e a Inserção do Negro no Brasil, Reforma trabalhista e sindical: uma perspectiva de classe, Gênero e Trabalho, além de mostras de processo de música e poesia.

Durante 2020, Ano da Peste, e também de seu vigésimo aniversário, Dolores precisou novamente se reinventar. Com parte do coletivo vivendo em uma Comuna em Guaianazes e outros integrantes em isolamento social, distantes do público e do povo em movimento, foi necessário encarar o desafio da apropriação técnica e estética da linguagem audiovisual. No período da pandemia, além de participar de debates e palestras, o coletivo ministrou oficinas virtuais de batucada e videoteatro, e produziu as intervenções artísticas *Bóris não Está Pronto*, *Noite de Queimada*,

Coras e o Trabalho, Vala Comum – disponíveis em plataforma aberta (YouTube).

ESTOPÔ BALAIIO: TEATRO DE PELEJA ÀS MARGENS DAS MARGENS (NATAL/RN E SÃO PAULO/SP), por Luciana Lyra⁴³⁴.

Existe uma marca-d'água na parede da sala de aula, vestígio de devastação. Existe a enchente. Existem os espelhos estilhaçados, pedaços de gente. Existem caboclos migrantes do Brasil. Existe o trem. Existe a serpente de ferro, que avança ao leste encurtando a cidade de todes e de ninguém. Existem as cartas que acalentam promessas. Existem os sonhos e as saudades de lá. Existe o Nordeste. Existem territórios e tempos prestes a sumir diante das pestes. Existe a cena como plataforma firme a resistir. Existe o Estopô Balaio, coletivo de teatro aguerrido às margens das margens de São Paulo. Existe um rio farto e dentro a fluir.

Assim, no repente, tentando a rima, pensamos o Estopô, teatro de brabeza no ato, como diz seu nome, teatro de poesia de fato, teatro. Há dez anos o coletivo brotou no Jardim Romano, um pedaço do cinturão periférico da capital paulista, que guarda em seu relicário lembranças da urbe submersa, lembranças segregadas da construção histórica da cidade-castelo. Arranhando os céus, grandes edificações velam um tanto de povo do Jardim, que não pode habitar suntuosos condomínios, mas dorme, come, trafega, faz arte no quintal da realeza.

São os fios da memória partilhada nos anos de residência artística no Jardim Romano que são tomados

para urdidura dos trabalhos do Coletivo Estopô Balaio. O encontro com o bairro se deu num jogo de espelhos, pois a maioria de seus moradores são também migrantes nordestinos e, como os integrantes do coletivo, ficaram suas histórias de vida nos recantos de São Paulo.

Mas tudo tem mesmo seu princípio, em 2011, com espanto do diretor João Júnior ante às narrativas de crianças participantes das atividades de iniciação artística, sob sua orientação, no CEU Três Pontes. Encenando espontaneamente fábulas de enfrentamento da enchente vivida no Jardim Romano, dois anos antes, as crianças tramavam atos recheados de imagens de pescarias no asfalto, peixes gigantes, sala que virou rio, lua refletida na rua. Tais histórias foram suficientes para fomentar o desejo no diretor potiguar, radicado em São Paulo, de convidar duas outras artistas conterrâneas e recém-chegadas em solo paulistano: Ana Carolina Marinho e Recy Freire, para testemunhar as fábulas elaboradas pelas crianças, que davam conta ludicamente do trauma social vivido em seu bairro.

Sim, foram as crianças, especialmente Larissa, Luana, Tiago, que mais pactuavam com o jogo que o diretor propunha nas oficinas, e que os levaram aos seus parentes, abrindo os portais da comunidade e seu espectro de migração. Da fuga da seca à fuga da enchente, sempre a busca de estratégias para sobrevivência e a revelação de um Nordeste que persiste mesmo em território distante. Entre João, Recy, Ana Carolina, Larissa, Luana, Tiago e agora Francisca, Luzia e Fátima, mães das crianças, suas comadres de então, muitas histórias

⁴³⁴. Luciana Lyra é atriz, encenadora, dramaturga, escritora, professora; Docente Efetiva do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular e do Programa de Pós Graduação em Artes (UERJ); coordenadora do Programa de Pós Graduação em Artes (UERJ); docente colaboradora do Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFRN) e de Pós-graduação em Teatro (UDESC); pesquisadora líder do Grupo de Pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (UERJ/CNPq); artista fundadora do Estúdio Unaluna – Pesquisa e Criação em Arte – SP.

foram tecidas em meio a gravadores, câmeras, pó de café e manteiga da terra, muitos mimos e dengos trocados para alimentar uma primeira pesquisa que conta a comunidade por meio de seus artistas vocacionados (grupo Geração de Arte, atual hoje Coletivo Acuenda). Através desses artistas, a comunidade se pensava nas suas tragédias.

Da amálgama deu-se o Estopô, um balaio de gente a pensar a condição de vida de um ser migrante. O Estopô Balaio a refletir expansão desordenada da cidade, junto com a comunidade, falando de outros e os escutando falar deles por eles mesmos, tornando isso um percurso de arte. O coletivo a discutir por meio do teatro a distância geográfica da terra natal, numa tentativa de pertencimento a outro lugar, num processo-documento de reinvenção.

Assim, naquele encontro com o Jardim, o Estopô iniciou as suas trilologias cênicas. A primeira delas chamada de Trilogia das Águas, composta de três espetáculos: *Daqui a Pouco o Peixe Pula* (2012), *O que Sobrou do Rio* (2013) e *A Cidade dos Rios Invisíveis* (2014-2015). Os três espetáculos giram justo em torno das memórias de enfrentamento das enchentes no Jardim Romano. No espetáculo *Daqui a Pouco o Peixe Pula* estão apenas os artistas moradores do bairro; no segundo principia-se o atrito daquele espaço de representação, contando com artistas moradores e artistas “estrangeiros”, como o Estopô chama os não moradores do bairro. No segundo espetáculo, são compartilhadas problemáticas de representação, de ser o outro, de falar pelo outro, com o outro. O terceiro espetáculo da trilogia, *A Cidade dos Rios Invisíveis*, agraciado com o Prêmio Shell na categoria Inovação, em 2019, “projeteu” o coletivo, que fez mais de cem apresentações. A peça sucede por meio de uma viagem de trem, um “audiotour” com aparelhos disponibilizados pela produção. No áudio elaborado pelo coletivo, são contadas algumas histórias

dos bairros cortados pela Linha 12 – Sáfira da Companhia de Trens de São Paulo (CPTM), de forma poética e sensível. Relatos, músicas, poesias se misturam na experiência sonora e o trem, assim como a cidade, vira, também, personagem do espetáculo.

A segunda trilogia intitulada *Nos Trilhos Abertos de um Leste Migrante* foi composta por cartas escritas durante anos, a partir do Ateliê de Memória Narrativa, capitaneado por Ana Carolina Marinho. Epístolas escritas em estações de trem ganharam seus remetentes na criação do espetáculo *A Carta 1 – Promessa de Mãe*, escrita por Marta Zelaia, imigrante boliviana, que conta um sonho/promessa em torno do cabelo de seu filho. *A Carta 2 – a Vida Adulta, a Mulher*, o segundo espetáculo da trilogia conta sobre Janaína, uma migrante nordestina que foge da violência doméstica que sofria em Pernambuco e vem para São Paulo, onde trabalha na estação Brás do metrô. O terceiro espetáculo *A Carta 3 – a Velhice, o Artista*, traz a história de Seu Vital, hoje com 78 anos, e seu desejo de ser artista.

Em 2020/2021, o coletivo inicia a nova trilogia que tem a alcunha de *Trilogia da Amnésia*, trazendo à baila sumiços de territórios e a implicação de tal assunto no campo simbólico, imagético, geográfico, histórico, político e cultural. O primeiro espetáculo chamado de *Ex-Nordestines* está em processo de montagem e estreia no final de maio de 2021, partindo do sumiço do Nordeste do mapa do Brasil, com direção de Quitéria Kelly, dramaturgia de Henrique Fontes e direção musical de Marco França, artistas natalenses convidados. O segundo espetáculo da trilogia ainda em projeto será o *Ex-Brasileiros*, que apresenta o sumiço do Brasil do mapa da América Latina, assim como o terceiro espetáculo *Ex-Latine Americanes* traz como metáfora o desaparecimento da América Latina do mapa-múndi.

Com sua sede própria, A Casa Balaio, o Estopô vem firmando parcerias constantes como: o Coletivo

Acuenda, o Teatro Interrompido, a Coletiva Arenga Filmes, o Jardim Rimano (projeto de *rappers* do bairro). O Estopô também vem trilhando importantes diálogos com outros coletivos no mesmo território como: a Zózima Trupe e as Filhas da Dita. Os trabalhos do coletivo trafegam pelos estudos do teatro documental, o biodrama, o teatro como experiência, tendo como seus principais guias os mestres da oralidade, as pessoas com quem trabalham, as histórias que ouviram e reinventaram para o constructo de seus espetáculos.

Ao longo de seus dez anos de trabalho, a formação do coletivo foi mudando, atualmente, o Estopô conta com um núcleo fixo formado por Ana Carolina Marinho, Anna Zêpa, João Nyn, Wemerson Nunes, Lisa Ferreira e Keli Andrade, mas ainda conta com o colaborador permanente David Costa, além de todos os integrantes do Coletivo Acuenda, e os outros tantos parceiros e tantas parceiras que compõem as fichas técnicas dos citados espetáculos.

Existe sim o Estopô Balaio, o Estopô há de ficar!

COLETIVO NEGRO: UM GESTO DE INSURGÊNCIA (SÃO PAULO/SP), por Judson Cabral⁴³⁵.

A linguagem também é um lugar de luta.

bell hooks (*Olhares Negros: Raça e Representação*).

[...] para muitos outros pretos, a desalienação nasce-
rá da recusa em aceitar a atualidade como definitiva.

Frantz Fanon (*Pele Negra, Máscaras Brancas*).

Nasce em 2008 o Coletivo Negro, um grupo teatral formado por afrodescendentes interessados em se debruçar sobre assuntos concernentes à investigação racial, ética, estética e política da linguagem teatral. Por meio de uma cena poética que procura interlocuções e diálogos possíveis, o coletivo busca realizar uma teatralidade, alguém ou além dos valores e práticas presentes na produção teatral brasileira, que seja majoritariamente branca. Buscando, assim, recriar o imaginário em relação ao negro brasileiro. O conjunto criador do coletivo foi formado por aprendizes egressos da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) e da Escola de Arte Dramática (EAD-USP).

O Coletivo Negro tem em sua trajetória a montagem de seis espetáculos. São eles: *Movimento Número 1 – o Silêncio de Depois...* (2011); *{ENTRE}* (2014); *Revolver* (2015); *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens* (peça-show); *Catula e Ida* (obras de 2016); *FALA* (2020).

O coletivo se filia e é atravessado esteticamente por algumas referências, entre elas, as experimentadas e revisadas pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), o Bando de Teatro Olodum, o teatro épico de Bertolt Brecht, o *rap*, o samba, a cultura popular, assim como os terreiros em sua dimensão de religião com a ancestralidade, resistência e re-existência. Nesse sentido, alguns mestres foram fundamentais no que diz respeito a fomentar e a orientar a pesquisa acerca do imaginário e representação do negro brasileiro, são elas e eles: mães e pais de santos, a atriz Ruth de Souza, a escritora Carolina Maria de Jesus e o intelectual, professor, poeta, ator Abdias do Nascimento, entre outros.

⁴³⁵. Judson Cabral é ator formado pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), graduação em Sociologia e Política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP), mestrado e doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), pesquisador do Núcleo de Arte, Mídia e Política (NEAMP); professor da Escola Livre de Teatro de Santo André, entre outras instituições.

Essas referências trouxeram ao coletivo a possibilidade de investigar uma estética cruzada com a questão da invisibilidade social, principalmente através da pesquisa pela racialidade. O Coletivo Negro surge, no que diz respeito à cidade de São Paulo, quiçá do Brasil, ainda sob um panorama de um teatro negro que não tinha configurado uma pesquisa racial no teatro de forma ampla. Foi, aliás, a consciência desse panorama e o desejo de narrar a si mesmos (enquanto testemunho de uma existência coletiva e de uma representação que não a que se apresenta deles) que levou os integrantes a se unirem em torno da questão racial na intenção de aprofundar e debater questões afetas ao universo em evidência. Por conseguinte, como decorrência dos aprofundamentos de pesquisa, o coletivo leva para a cena um teatro engajado com questões étnico-raciais que buscam refletir quanto às representações e consequências da diáspora África-Brasil. Surgia, assim, um coletivo de pesquisa em teatro que se volta para a situação socioeconômica e a produção estética do negro brasileiro.

São Paulo, a despeito de ser considerada a cidade com a maior cena teatral do país e da América Latina, contava (e ainda conta) com poucos grupos ordenados sob a temática e estética negra. É verdade que, no momento de surgimento do coletivo, existiam artistas negros integrando elencos de produções ou fazendo parte de grupos de teatro pela cidade, contudo, não havia experiências expandidas de grupos de teatro negro, falando de si através da linguagem teatral, sendo, assim, agentes da sua própria narrativa.

Também foi fundamental para o coletivo a experiência de seus integrantes terem passado por escolas ou grupos que tinham na sua forma de ensino e produção o modo colaborativo de produção teatral. O coletivo viu na forma de produção de grupo a possibilidade de dar seguimento às suas investigações. Entretanto, a despeito de serem escolas e grupos engajados

com o desenvolvimento do trabalho simétrico e com a emancipação, tais espaços não foram capazes de suprir a escassez de referências acerca do teatro negro. Para isso, teriam de ter passado por um processo de autocrítica e de revisão histórica, que nem todos foram capazes de realizar.

Nesse sentido, a forma de produção colaborativa foi um meio que possibilitou ao coletivo ser um espaço de investigação-formação, problematização e revisão, uma vez que se tornou, enquanto grupo de teatro, um instrumento de tensão em relação à disposição promovida pelo regime de visibilidade. Visto que os próprios integrantes são os corpos que historicamente têm sua existência repudiada e invisibilizada, seja pela insuficiência de espaços de representação que não aqueles em comum com a forma de vida branca-burguesa, seja pelo próprio apagamento epistemológico posto em prática por dispositivos em favor da ordem dominante, entre tais dispositivos, o próprio teatro.

Ora, não se pode perder de vista que o poder está, entre outras coisas, fundamentalmente associado à representação, o que faz do teatro um instrumento que foi e ainda é concebido – principalmente, o “teatro da revolução branca” (como elaborado pelo dramaturgo Heiner Müller em sua peça *A Missão*) – como um espaço para representar a coroação do projeto civilizatório colonial. Isso do ponto de vista de pesquisa e produção significou, por parte do coletivo, uma insubmissão à herança estética colonial. O que não é pouca coisa, haja vista estas vidas terem sido condenadas desde sempre pelo tribunal da “sociedade punitiva” e de controle da supremacia branca ocidental, a viver não apenas com o que produzem, mas também com o que herdaram, isto é, sob um regime de esquadramento que ao querer impor a sua forma de vida produz distinções entre os que devem ser mortos ou deixados para morrer e os que devem ser salvos, resgatados.

O Coletivo Negro enquanto criação e existência é um gesto de insurgência. Um rebento poético-crítico-social. E que conta com alguns aliados na guerra em curso pela existência e reconhecimento, entre os principais aliados, o multi-instrumentista Fernando Alabê e o artista-cenógrafo Julio Dojcsar.

O coletivo, atualmente, é formado por: Jé Oliveira, Raphael Garcia, Flávio Rodrigues e Aysha Nascimento.

COMPANHIA AMOK TEATRO⁴³⁶: NÃO APENAS, MAS, SOBRETUDO, AS REVELAÇÕES GROTESCAS EM INCONTÁVEIS ZONAS DE GUERRA E DE ESQUECIMENTO (RIO DE JANEIRO/RJ).

A companhia foi fundada em 1998 por Ana Teixeira e Stephane Brodt e, desde seu início, tem se caracterizado por uma busca permanente e em constante renovação de proposições estéticas que coligem e entrecruzam o épico, o experimental e, de diferentes formas, o ancestral, a partir de diferentes tradições estético-culturais. Nessa perspectiva, e de acordo com os materiais pesquisados, a companhia, com epicentro no Rio de Janeiro, defende uma tese, que pode ser verificada em suas montagens, segundo a qual no teatro, a maior potência da linguagem, encontrar-se-ia/materializar-se-ia pelo trabalho de interpretação. Desse modo, mesmo adotando temáticas complexas, contemporâneas e fundamentadas em conflitos e disputas reais e concretas, tantas vezes “ancestrais”, algumas das obras do coletivo conseguem seus intentos, por meio da criação de propostas de encenação, que tran-

sitam por meio do entrecruzando de imagens poéticas e teatralistas; o uso de expedientes épicos, conduzidos e apresentados pelos sujeitos da cena (atores e atrizes): a partir de corporalidade poética, estilizada e extracotidiana, manifestada de modo intenso, e ao paroxismo; a contundência das paisagens devastadoras do mundo contemporâneo por meio de cortes secos e precisos: algo como disparos de balas. Dentre as influências mais significativas da dupla que criou o coletivo, encontram-se: Etienne Decroux, Théâtre du Soleil, Antonin Artaud, Jacques Pimpaneau, Théâtre de L’Ange Fou.

Teatralmente, talvez, se pudesse mencionar que a estética/ esteticismo amokiano se caracteriza como espetáculos-bomba. Em nova especulação, tal característica tem levado a companhia a criar obras, tantas vezes, na condição de trilogias... A segura, o caráter incisivo e contundente das escolhas formais, a “jogabilidade” dos espetáculos... decorreria do conceito Amok que o jogo eletrônico com esse mesmo nome? De experimentos de contenda? Da alusão criada em filme? De síndrome que se manifesta por súbita explosão de raiva selvagem, que leva seu portador a matar indiscriminada e selvagemmente o que apareça à sua frente até o suicídio?

Enfim, a Amok, do ponto de vista estético, transita pelos campos do experimental, e tece suas obras, coligindo os procedimentos ditos performáticos aos expedientes do teatro épico-dialético, nos quais o político e o documental se entrecruzam de diferentes modos. Nessa junção, e acrescentando algo ao já apresentado, as obras da Amok ganham a condição de fenômenos estéticos (espetáculos) antinaturalistas, cujas fábulas de-

⁴³⁶. Neste texto, no bloco que se refere aos diretores e diretoras, Ana Teixeira escreveu um texto (como têm sido gestados e criados os espetáculos da Amok): trata-se de uma narrativa absolutamente apaixonada. Nele, todas as lacunas que caracterizam esta narrativa são preenchidas com detalhes absolutamente significativos.

nunciam e expõem o mundo em estado de dissolvência, entretanto, cabem neles tantas humanidades que, seguramente, não se pode afirmar tratar-se de obras distópicas. Portanto, a Amok, à semelhança de tantos outros coletivos espalhados pelo Brasil e pelo mundo, cria espetáculos na condição de experimentos estético-histórico e sociais.

Decorrente da exposição aqui apresentada, na totalidade das vezes em que assisti aos espetáculos da companhia, saía da casa de espetáculos absolutamente afetado. Alguma coisa irreparável, mudanças de estados se manifestavam, me aconteciam. Não era o mesmo sujeito-espectador que havia entrado naquele espaço. A primeira montagem a que assisti da companhia, no Teatro Anchieta do Sesc Vila Nova, foi *Cartas de Rodez* (1999). Bastante fundamentado em proposições mímicas amparadas no trabalho desenvolvido por Etienne Decroux, Stephane Brodt – ao transformar as cartas de Artaud, quando aprisionado, quer dizer hospitalizado, no Hospício de Rodez –, movia-se por entre os escombros do teatro mencionado, em processo de reforma.

Desde sua fundação, a companhia tem produzido espetáculos com bastante regularidade. Normalmente, as temáticas adotadas pela Amok não transitam com naturalidades ou com assuntos corriqueiros, mas com questões que abarcam determinações geopolíticas como: guerras, guerrilhas, violências, barbáries, gente fugitiva e refugiada, em processos diaspóricos. Dentre as obras apresentadas pelo coletivo ou em parceria com outros coletivos ou convites de artistas, encontram-

-se: *Memórias do Velho Mundo* (1996), obra dirigida pela dupla Teixeira e Brodt com um grupo de atores e atrizes da Casa das Artes de Laranjeiras; *O Dibbuk* (2000); *O Carrasco* (2001); *Macbeth* (2004); *Savina* (2006), cuja temática concerne a aspectos da vida e cultura ciganas: um povo apátrida. Trilogia da Guerra, composta de obras decorrentes de guerras sangrentas: *O Dragão* (2008)⁴³⁷, narrativa construída a partir de relatos sobre os conflitos do Oriente Médio (israelitas e palestinos); *Histórias de Família* (2012), da dramaturga sérvia Biljana Srbljanovic; *Agreste Malvorosa* (2010); *Kabul* (2010), obra que toma a (im)possibilidade de viver no Afeganistão, em guerra pelo Talibã e pelas perseguições fundamentalistas; Projeto Salina, decorrentes de processos diaspóricos africanos, com as obras: *Salina: A Última Vértebra* (2015), de Laurent Gaudé; *Os Cadernos de Kindzu* (2018), a partir de obra do moçambicano Mia Couto; *Jogo de Damas* (2019) colige várias influências, sobretudo a obra desesperançada de Samuel Beckett; *Bordados* (2020), foi a última obra apresentada pelo coletivo e depois de três apresentações no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro, tudo foi interditado.

Com relação aos mestres e mestras da companhia, no decorrer deste texto, muitos dos nomes aparecem descritos. Por outro lado, tendo em vista as temáticas e os assuntos que têm sido desenvolvidos, pode-se afirmar que as motivais (e parcerias) concernem à gente desterrada e esquecida, massacrada e vilipendiada, em situação diaspórica.

437. Assisti ao espetáculo em uma das edições do Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba – Festivale, em São José dos Campos. Inicialmente, a temática já me tomou... Pouco a pouco, a obra passou a exercer um fascínio indescritível. Tinha vontade de gritar!! O final do espetáculo, com palestinos e judeus, afastados por dois imensos bastidores construídos com tela de galinha, e colocados nos extremos do espaço de representação, cantavam ao/à seu/sua inimiga, imaginando como poderiam ser se pudessem se "ver". Expostos e de frente, mas impedidos de se ver, não pelo obstáculo material, mas pelos séculos de opressão, ódio e intolerância que condenava aqueles sujeitos.

Atualmente, a companhia administra e mantém o Espaço Amok, sediado em casa construída em 1897, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, e que foi reformada pelo coletivo em 2002. No espaço, a dupla Ana Teixeira-Stephane Brodt promove encontros, cursos/oficinas de diferentes temas e abordagens⁴³⁸.

COMPANHIA ANTROPOFÁGICA: ESSA GENTE ARTEIRA, TRABALHADORA E DEVORADORA, por Alexandre Falcão de Araújo⁴³⁹ e Dennis Weberton Vendruscolo Gonçalves⁴⁴⁰.

Fogo no rabo
Fogo no parquinho
Fogo pra esquentar as noites rurais na comunidade
No fogão a lenha, pro baião-de-dois que, de verdade,
Alimenta a companheirada
Como poesia e uma galinhada

A estrutura, tal como está,
Dói e é doída
A dor e o desejo movem teatros
Para reinventar a vida

Teatro de tijolos, galhos e folhas
De suor, afetos, escolhas?

Dentro dos limites do tempo histórico
Nutridos pelo estudo, não só teórico

Mas, da feitura da luta
Da denúncia e labuta
Em novas comunas que se erguem
Com festas e encontros no quintal
Com crioulas, sementes não se perdem
Muito além do canavial
Com arranjos, corais que não se verguem
Ao careta, opressor e malfadado
Espetáculo do Capital.

Alexandre Falcão de Araújo (obra sem título).

As raízes da Cia. Antropofágica têm fundamento nas ruas e espaços públicos da capital paulista, desde os primeiros ensaios e apresentações no Parque da Água Branca, na Zona Oeste de São Paulo, passando por deambulações e muitos experimentos e intervenções. A companhia surge em 2002, tendo “[...] a antropofagia como princípio motivador de seu processo sócio-artístico” e seu primeiro espetáculo *Macunaíma no País do Rei da Vela* (2002/2003) – criado a partir de textos de Oswald e Mário de Andrade – acontece nas ruas.

Para o breve panorama da companhia que aqui apresentamos, nos valem de uma entrevista, por nós

438. Sobre a companhia há algumas reflexões acadêmicas e muitos materiais à disposição. Do próprio coletivo, para mais informações, pode-se consultar o bem cuidado *site*, – repleto de fotos e com informações em versão português-inglês, disponível em: <https://www.amokteatro.com.br/index-ptbr>. Acesso em: 2 fev. 2024.

439. Artista de teatro de rua, de 2006 a 2014 fez parte do coletivo Aliança Libertária Meio Ambiente – ALMA, de Itaquera, Zona Leste de São Paulo, quando conheceu a Cia. Antropofágica. Formado como ator pela Escola Livre de Teatro de Santo André – ELT, atua como docente nos cursos do Departamento de Artes da Universidade Federal de Rondônia – UNIR. É mestre e doutor em Artes pela Universidade Estadual Paulista – Unesp.

440. Formado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), pós-graduado em Formação Pedagógica para Docentes do Ensino Profissional e Tecnológico pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM). É acadêmico do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) desde 2018.

realizada, com quatro de seus integrantes: Alessandra Queiroz, Flávia Ulhôa, Renata Adrianna e Thiago Reis Vasconcelos⁴⁴¹, além de consulta ao sítio eletrônico⁴⁴² e a documentos da Antropofágica e assistência a espetáculos e eventos da companhia. No contato com essa gente **arteira**, é evidente como o fogo da militância política e da criação artística aquecem sua trajetória e andam lado a lado. “Estamos, mais do que nunca, nos dedicando a desenvolver ações de lutas que envolvem o teatro e na busca de um modo participativo, não ficando só em uma espécie de crônica que ilustra esses processos”, analisa Thiago, acrescentando: “[...] temos trabalhado muito mais em imagens de ações de luta que de fato aconteceram e que entram de maneira documental em uma narrativa”.

Alessandra, que ingressa no grupo em 2003, bastante atraída pela obra *A Tragédia de João e Maria – Teatro da Deformação*⁴⁴³, ressalta o caráter libertário do agrupamento, que permitiu que ela se envolvesse livremente, sem teste, seleção ou algo do tipo, uma característica que também é reiterada por Flávia. “Quando ingressei no grupo eu não tinha a menor ideia do que seria. Não entendia se passaria por um teste ou não, e no final não teve teste, eu cheguei e participei”, relembra Flávia, que entrou na companhia em 2007. Assim, a Antropofágica torna-se um lugar de pertencimento, que atrai devido à forma como se pratica e se pensa teatro. Nas palavras de Thiago, no princípio era “[...] um monte de gente que trabalhava e queria participar do teatro. Queríamos experimentar de tudo [em relação aos gêneros teatrais e linguagens artísticas], íamos fazen-

do as coisas”. Essa gente trabalhadora, de escritórios, bancos, salas de aula, enfim, de “chão de fábrica”, que, em sua maioria, consiste na primeira geração de suas famílias a cursar o ensino superior, une-se para fazer teatro e dedica seu tempo e seus recursos em tal empreitada. “Eu vejo a Antropofágica como um processo que não apenas tem relação com o meu fazer teatral, mas ali eu começo a entender realmente do teatro político, que deixa de ser incipiente para mim, começo a entender e discutir sobre políticas públicas, discutir o teatro e a educação”, acrescenta Alessandra, que, além de atriz e outros papéis sociais e artísticos, é professora de Artes na rede pública de Educação Básica.

Já em 2004 o grupo monta sua primeira sede independente, o Espaço Pyndorama, no bairro da Barra Funda, também na Zona Oeste de São Paulo. Porém, devido à dificuldade de angariar recursos suficientes para manter o espaço, em 2005 muda-se para o Tendal da Lapa, importante equipamento público da cidade, onde promove oficinas e seus demais projetos. Com um número expressivo de integrantes (mais de 30), a Antropofágica espalha suas atividades na seara da formação e ação culturais e, desde 2004, promove oficinas em espaços públicos, escolas e na própria sede do grupo. Em 2007 dá início ao Núcleo PY, seu projeto de formação de atores e atrizes que, por sua vez, também gera espetáculos. “Nesse projeto vamos trabalhar questões que são muito orgânicas ao grupo. [...] Vamos trabalhar o ofício do ator, as dramaturgias brasileiras, o arcabouço mais teórico e discutir as formas do teatro de rua e do teatro de grupo”, conta Renata Adrianna, na companhia desde 2007.

441. Entrevista realizada por aplicativo de videochamada no dia 1º de julho de 2021.

442. Disponível em: <https://www.antropofagica.com/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

443. Uma adaptação adulta e deformada, com tons de teatro físico, da obra homônima dos Irmãos Grimm, relacionando-a às degradações e flagelos sociais.

Em 2008, o grupo inicia a pesquisa para a Trilogia *Terror e Miséria no Novo Mundo* – livremente inspirada no estudo dos períodos Colônia, Império e República da história brasileira, à luz de seus reflexos na contemporaneidade – trabalho cujo primeiro espetáculo resultante (*Terror e Miséria no Novo Mundo Parte I: Estação Paraíso*), já apresentado na “caixa cênica”, estreia em 2009 e insere a companhia no “circuito teatral paulistano”, trazendo visibilidade e permitindo acesso a novos públicos e espaços de apresentação. A partir da apreensão de Alexandre Mate, Thiago Vasconcelos nomeia a trilogia como um teatro de revista épico, misturado com elementos de vanguarda.

Dois aspectos muito importantes merecem ser destacados a partir da experiência da trilogia: o primeiro deles é que em 2008 o grupo conquista, pela primeira vez, o Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que viabiliza recursos para a pesquisa e montagem, incluindo a melhor estruturação do Espaço Pyndorama, agora já com sede à rua Turiassú, no bairro Perdizes, onde o grupo permaneceu por mais de dez anos. O segundo aspecto diz respeito à antropofagia de diversas influências e à poética híbrida que caracteriza a totalidade de suas obras: essa gente **devoradora** come, ruma e regurgita de forma bela e provocadora referências do modernismo brasileiro (Pagu, Oswald e Mário de Andrade etc.), das vanguardas históricas, do teatro popular/de feira/de variedades, dos *clowns* ou da palhaçada, do agitprop russo-soviético, de Bertolt Brecht e Tadeusz Kantor, entre tantas outras influências.

A companhia busca misturar o popular com as vanguardas, já que, em sua visão, no Brasil estas últi-

mas teriam ficado muito restritas à academia. Assim, a companhia recupera as práticas de vanguarda, porém em outra perspectiva, com um olhar não mais colonizado, e intenciona devolver as próprias vanguardas às suas origens, cujas raízes também são populares.

O processo de transformação poética/estética da companhia, ao longo dos anos, é encarado como um acúmulo de experiências, mas sem ponto de partida ou de chegada exatos, caracterizado por um vasto processo de trocas. A atriz Flávia Ulhôa brinca ainda com a dualidade da noção de acúmulo, uma vez que, segundo ela, a companhia também é um pouco acumuladora de cenários e bugigangas, algo que transparece em muitas de suas obras, carregadas na cenografia e na ocupação especial, construindo imagens intencionalmente sujas e caóticas, com objetos e referências advindos de montagens anteriores. Tal dualidade na noção de acúmulo aparece ainda no prólogo do espetáculo *Emergência* (2018), onde as reminiscências materiais de outras produções da Companhia surgem à tona, para serem, na sequência do espetáculo, contrapostas a uma encenação mais limpa e com tons predominantemente claros, ainda que tratando de temas pesados. A obra apresenta o vislumbre do risco de um futuro tóxico (ou seria da manutenção deste presente moderno e tóxico?), se não houver uma guinada de rumo nas sociedades humanas. Como diz certa Coruja, personagem infantil do ilustre comunista Jorge Amado: “[...] Era até bom que acontecesse uma revoluçãozinha... Estamos necessitando”⁴⁴⁴. E ela terá de ser também ecológica [entre tantos outros adjetivos], ou não será!

Mas, “vejam vocês, a história nos cercou”⁴⁴⁵ e o sujeito histórico teatro de grupo, que é a coluna ver-

⁴⁴⁴. Jorge Amado. *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.

⁴⁴⁵. Referência à canção, *Vejam Vocês – Entre a Coroa e o Vampiro*, letra de Lucas Vasconcelos e música de Diogo Noventa e Thiago Reis Vasconcelos que, em seu original, diz: “Vejam vocês, a escória nos cercou”. A canção, oriunda de uma montagem da Antro-

tebral do processo formativo da Antropofágica, reencontra-se com os movimentos sociais, inclusive em sua dimensão ecológica e do campo. Assim, em parceria com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), a companhia, desde 2015, vem construindo uma nova sede no periférico bairro de Perus, noroeste da cidade de São Paulo, junto ao acampamento “periurbano” Irmã Alberta. Porém, antes de tomarmos o trem rumo a Perus, a presente narrativa ainda tem outras paradas pelo centro da metrópole: o reencontro com a rua. “Não sei se podemos ser considerados um grupo de teatro de rua, mas somos um grupo que gosta muito de estar na rua. Então, fomos inventando várias ‘máquinas’⁴⁴⁶ para fazer teatro e estar na rua, em qualquer lugar e a qualquer momento”, afirma Thiago Vasconcelos, fundador e diretor da companhia.

Assim, em determinado momento da trajetória da coletividade antropófaga, o “bicho-da-rua” volta a mordê-los e, em paralelo à manutenção das atividades do Espaço Pyndorama, sempre sediado em bairros do chamado centro expandido, a companhia lança-se no vasto território paulistano e para além dele, por meio da Karroça Antropofágica. Trata-se de uma intervenção deambulante mantida há mais de dez anos, inspirada nos tropeiros do Brasil Império e nas máquinas de Kantor: um caminhar com *performance* e música, na busca de estar em outros lugares onde não existe o teatro formal. A experiência começa com um período longo de deambulação (especialmente a pé) entre o Extremo Leste e a Zona Oeste da capital, caminhando oito a dez horas por dia, apresentando-se e alimentando-se nas ruas.

Não apenas a Karroça, mas diversas outras “máquinas” de intervenção urbana (ou, também nas palavras da companhia, “coisas” que não são peças teatrais) surgiram com o retorno do grupo às ruas: Fiteiro Poético (barraca de poesias e leituras, montada em espaço público, com estrutura inspirada nos quiosques de comércio popular do Nordeste e nos saraus periféricos); Máquina de Leitura (processo de compartilhamento público de fragmentos textuais ou histórias trabalhadas pela companhia); e Teatro Passeio (experiência inspirada em *A Alma Encantadora das Ruas*, de João do Rio, que invoca o ato de flunar e a vadiagem pelas ruas, como contraponto ao ritmo acelerado da urbe).

A companhia instaura poéticas nas ruas e tem um especial apreço por tais experiências, mas reconhece as limitações formais (clima, normas sociais etc.) dos espaços abertos e públicos. Assim, o longo período que elas e eles passaram na caixa permitiu o desenvolvimento de possibilidades de uso da música, iluminação e audiovisual, por exemplo, que não seriam possíveis na rua. Além disso, a conexão com o centro da metrópole, com o chamado circuito teatral profissional, é o que legitima, do ponto de vista da lógica dominante, o fazer da companhia para o “mercado” ou, de forma mais apropriada, para o contexto de relações econômicas e de poder que permitem o acesso a recursos e à parcela do público teatral para a manutenção contínua dos espaços e processos artísticos. Assim, o “circuito teatral”, em grande medida, preza por luz, estruturas de palco e dramaturgias convencionais, mas “nossos antropófagos” também gostam

pofágica, transforma-se também em símbolo de resistência do Teatro de Grupo Paulistano, ao ser entoada por vastos coros de artistas em manifestações da categoria na cidade de São Paulo.

446. A partir do conceito “máquinas teatrais” do encenador polonês Tadeuz Kantor (1915-1990) e em diálogo com as experiências históricas do teatro de agitprop e dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE).

disso tudo, divertem-se com os potenciais criativos advindos de tal realidade material.

As condições materiais do teatro de caixa fizeram gerar, por exemplo, o espetáculo *Desterrados UR EX DES MACHINE* – encenação com pouco texto e dramaturgia coletiva inspirada em engrenagens kantorianas – com o qual a companhia acessa diversos espaços culturais importantes (como o Centro Cultural São Paulo) e vai (virtualmente, por enquanto) para a Polônia, em 2021, apresentar-se pelo canal virtual da Cricoteka – Centro de Documentação da Arte de Tadeusz Kantor.

Dessa forma, para aliar rua e caixa ou circuito reconhecido pela elite dominante e circuito dos movimentos sociais, além de também se espriar pela zona rural, a companhia está reformando a nova sede do Espaço Pyndorama, agora no Bixiga, bairro paulistano central.

Agora sim, podemos tomar o trem para Perus e desembarcar no Território Ocaraci, um espaço-ser-estar que vem sendo construído pelos integrantes da Antropofágica e também pela comunidade. Thiago explica que esse novo lugar é pensado e materializado primeiro como moradia e depois como teatro formal, pois, afinal de contas, como ele mesmo diz, “A dimensão do habitar é fundamental e teatro se faz em qualquer lugar!”. “Nós temos essa pegada de viver no lugar, não seremos estrangeiros que chegam lá, fazem teatro e vão embora”, complementa o fundador da companhia. Tal ideia da morada não é à toa, afinal, Thiago cresceu morando em uma escola de música, de sua família, e, por longos anos, morou no antigo Espaço Pyndorama, sede urbana do grupo (então na Zona Oeste e, atualmente, na região central).

O habitar um assentamento, em parceria com o MST, mudou a relação dos/as integrantes do grupo com as plantas e os animais, pois novos saberes foram trazidos à baila na companhia. A relação com o MST e com aquele território impacta muito a Antropofágica, pois implica no diálogo entre campo e cidade, na ampliação

do sentido de fazer teatro. Ser artista, em tal contexto, é também defender ou resguardar aquele território, é pensar na segurança e soberania alimentar daquela população, é levantar prédios em regime de mutirão, distribuir cestas básicas, garimpar materiais descartados pela classe média, para compor com produtos reutilizados e doações a estrutura dos espaços de Ocaraci.

Algumas especialidades de integrantes do grupo, na atualidade, são exatamente a construção, a agricultura ou a criação de animais na zona rural e isso não é considerado de forma apartada do teatro. Um dos sonhos da companhia é, por exemplo, conseguir conciliar teatro de feira e uma feira livre de orgânicos em Perus. Como afirma Thiago: “[...] a cisão entre vida e trabalho, vida e poesia, é algo muito duro e eu não consigo me acostumar a isso”. Talvez seja exatamente isso, talvez não possamos nos acostumar com essa vida cindida e, no outro polo da divisão capitalista e/ou moderna do trabalho reside a potência de um teatro que nasce a qualquer momento, do cotidiano, das relações na cozinha, do plantio, enfim, da vida comunitária.

Mais ainda, o espaço cultural que se ergue no acampamento abriga reuniões de movimentos sociais, aulas da Escola Popular de Teatro e Vídeo (articulada em parceria entre onze coletivos), além de chás de bebês, festas de aniversário, de final de ano, aulas de yoga etc. Tem gente da comunidade que não vai assistir a um espetáculo teatral propriamente dito, mas frequenta o espaço e vai se embebendo naquele caldo cultural. É um ecossistema, na busca de um equilíbrio dinâmico, onde não é possível dissociar o edifício teatral de um pomar, por exemplo. Trata-se de um lugar para produzir a vida, receber pessoas, fazer arte e militância.

Portanto, na atualidade, a partir de dois polos territoriais (Perus e Bom Retiro), e também um polo desterritorializado, nas “nuvens” da internet (fronteira que emerge com mais força durante a pandemia de co-

vid-19), essa gente central e periférica alimenta e é alimentada pelo teatro de grupo, como referência e fonte de formação (múltipla), como chão histórico e ecossistema de onde brotam suas potentes experiências. Trata-se de dois espaços e duas poéticas que se misturam, trazendo os procedimentos da feira para a caixa e vice-versa, em experiências que se friccionam e se complementam.

Experiências, inclusive, análogas a muitas outras no território paulistano, levantadas por coletivos parceiros, que são fontes de intercâmbio e inspiração. Assim, as ações da Antropofágica, inclusive as mais radicais e pertinentes, não são consideradas por seus e suas integrantes como um “ato de iluminação”, como se elas e eles fossem seres especiais, mas como uma continuidade histórica de um processo do qual a companhia faz parte, mas que é muito mais amplo no tempo e no espaço. “É um processo de continuidade histórica que está ligado, por exemplo, ao Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV, ao Engenho, àqueles que vieram antes de nós e aqueles que virão depois também”, destaca Thiago.

Referências bibliográficas utilizadas no texto

CIA. ANTROPOFÁGICA. [tram(a)ntropofágica] – O jogo das interações nas aventuras rapsódias de decisões kairológicas pela equação da paralaxe cronometrada de um questionário palimpséstico de respostas que se bifurcam. Projeto da Companhia Antropofágica para

a 28ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. São Paulo: 2016.

O ALVORECER DE VOZES SILENCIADAS: COMPANHIA DE TEATRO HELIÓPOLIS (SÃO PAULO/SP), por Luiz Campos, Mike Oliveira e Sara Guimarães⁴⁴⁷.

A gente faz a coisa acontecer,
Ousadia e não aceitação nos acompanha;

Estar em grupo é um exercício de escuta,
É trabalhar para não deixar o coletivo se auto destruir,
É saber respeitar, mas também se colocar.

A companhia é de Heliópolis, mas dialoga com várias pessoas,
Nosso corpo está alimentado o tempo todo com a nossa realidade;
Aqui não há separação entre a obra e o artista, ou entre a fala e a escuta.

Nos movimentamos a favor de ocupar os espaços,
Sejam públicos ou privados, fomentando a mudança,
Sempre abertos a como a humanidade pode nos surpreender.

Sara Guimarães (*A Queda para o Heliópolis*)⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷. Mike Oliveira é ator e dramaturgo do Grupo XVII de Teatro da cidade de Santo André e cursa o último semestre do curso técnico em teatro pela Escola Nacional de Teatro. Sarah Guimarães é atriz e dramaturga do Grupo XVII de Teatro da cidade de Santo André e cursa o último semestre do curso técnico em teatro pela Escola Nacional de Teatro. Luiz Campos é ator, diretor, educador e pesquisador teatral. Iniciou sua carreira artística na cidade de Santos/SP, com os teatros de grupo da cidade. Possui Licenciatura em Teatro pela Faculdade Paulista de Artes (FPA), mestrado em Teatro pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ) e atualmente cursa doutorado em Artes Cênicas no Instituto de Artes da Unesp-SP e também na Mackenzie em Educação, Arte e História da Cultura, além de fazer parte da Cia. Los Puercos (São Paulo) e Grupo XVII de Teatro (Santo André).

⁴⁴⁸. Segundo a criadora da obra, a inspiração e o material decorrem de trechos de falas de Dalma Régia e Miguel Rocha, em processo de entrevista.

A Companhia de Teatro Heliópolis surgiu de uma paixão pelo livro *A Queda para o Alto*, de Anderson Herzer, e fez com que dali nascesse um espetáculo e, também, o coletivo. Assim, segundo Dalma Régia:

Éramos todos jovens, o Miguel, nosso diretor, com 20 anos, era o mais velho de todos na época. Nenhum pessoa que começou naquela peça era do teatro, mas a gente fazia com gosto e com muita entrega. Tudo era muito verdadeiro, muito inteiro, e talvez por isso a gente continuou, mas dessa turma ficamos apenas eu e Miguel.

Hoje o coletivo é constituído por cinco integrantes fixos: Dalma Régia, Alex Mendes, Davi Guimarães e Walmir Bess e o diretor Miguel Rocha. Do início, no ano 2000, até o presente momento, a companhia apresentou vários espetáculos: *A Queda para o Alto* (2000), *Coração de Vidro* (2004) e *Os Meninos do Brasil* (2007), os três textos de Carlinhos Lira; *O Dia em que Túlio Descobriu a África* (2009/2012), de Ralf Rickli; *Eu Quero Sexo... Será que Vai Rolar?* (2010), de João Luiz Fiani; *Nordeste/Heliópolis/Brasil* (2011), de Ana Roxo; *Um Lugar ao Sol* (2013), de William Costa Lima; *A Inocência do que Eu (Não) Sei* (2015), de Evill Rebouças; *Medo* (2016), de Gustavo Guimarães Gonçalves; *Sutil Violento* (2017), de Evill Rebouças; *(In)Justiça* (2019), de Evill Rebouças. Com exceção do espetáculo *Nordeste/Heliópolis/Nordeste*, que teve a direção de Cris Lozano, todas as demais obras estreadas pelo coletivo foram dirigidas por Miguel Rocha.

O diretor afirma que a grande virada no coletivo ocorreu entre 2008 e 2009, quando foi conseguida a sua sede, no bairro do Ipiranga, em São Paulo; o apoio da Petrobrás por três anos seguidos; além da seleção pelo Programa para Valorização de Iniciativas Culturais – VAI; e um apoio pelo Programa Municipal de

Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Tais conquistas, de modo assemelhado àquele de tantos outros coletivos pelo Brasil, são hoje importantes pilares para a sustentação das diversificadas ações criadas pela Heliópolis. Contudo, a comunidade artística sofre com graves cortes governamentais relacionados aos citados apoios, ainda que, alguns deles, contem com garantias previstas em lei. Mas, para além do paradoxo atual, todos esses acontecimentos e contemplações foram revolucionários para a maturação da companhia. Nesse sentido, afirma Miguel Rocha:

Nossa criação é a partir de Heliópolis, a gente que vem da periferia passa por um silenciamento, porque muito daquilo que vemos no nosso cotidiano não pode ser dito/falado. Mas esse silenciamento acontece na favela, no teatro não, aqui a gente vai falar e não vamos abrir mão disso. Vamos discutir e debater ideias até chegar num lugar que seja bom para todo mundo. Porém, nós que fazemos teatro também precisamos dialogar com outros fazedores de teatro. Somos um coletivo que quer dialogar com a cidade e artistas que querem dialogar com todos os públicos.

A estética da companhia começou de forma intuitiva, e com o tempo foi sendo desenvolvida a partir de sua própria vivência. Atualmente, os integrantes do coletivo afirmam que estão trabalhando muito a ideia do teatro épico, a narrativa e o campo da *performance*, sendo enfim, uma composição híbrida, trazendo uma característica de muitos grupos contemporâneos que é o experimental, ou seja, a construção da obra como decorrência de pesquisa em desenvolvimento ao trabalho improvisacional. Em qualquer espetáculo da companhia, a velocidade lancinante tem uma intencionalidade, mesmo nos momentos de maior silêncio, em razão

de aquele corresponder, na vida real, ao da favela em que vivem, moram. Outra vez, por meio das palavras de Miguel Rocha:

A gente vem pesquisando a versatilidade, tendo em vista que as nossas próprias histórias e realidade vêm sendo algo que sempre trabalhamos, a partir dessa observação do nosso território, e decorrente disso, um processo puxa o outro, como por exemplo: o campo da violência abordado em *Sutil Violento* que faz nascer a sede de justiça, aprofundada na peça *(In)Justiça*, nosso último processo.

A arte do teatro é impossível de ser feita individualmente, e mesmo um coletivo com cinco integrantes fixos precisa de mais mentes, vozes e provocadores. A troca é essencial na pesquisa e por isso diversos artistas já passaram pela companhia. De acordo com os membros, qualquer parceiro que venha, venha para somar, mas nunca para silenciar. Tendo em vista tal necessidade, Miguel Rocha afirma:

Temos pessoas que admiramos, mas levamos em conta que somos todos seres que têm alguma experiência e conhecimento para trocar, sendo assim, esses acessos, colaboradores, parceiros e afetos estão baseados em uma relação de parceria. Para além da comunidade, com uma intensa troca de histórias, temos as pessoas do teatro como Alexandre Mate, Carminda Mendes André, Maria Fernanda Vomeiro, Luciano Mendes de Jesus, Lúcia Kakazu, Érica

Moura, Bel Borges, Marcelo Denny (falecido em 2020), dentre muitas outras pessoas que colaboram conosco num lugar teatral de troca e escuta.

A coletividade está implícita e explícita neste coletivo que cresceu e amadureceu muito desde o seu nascimento. A Companhia de Teatro Heliópolis não foi construída a partir do teatro, mas a partir da vida e da paixão pela arte. A contribuição e o retorno com a comunidade são intensos e muito bem enraizados. Eis que o coletivo está com os pés fincados ao chão, mas com espaço suficiente para transbordamentos por onde passar. Isso posto, e evocando novamente a fala de Miguel Rocha, para terminar esta reflexão, temos:

O plano é sempre continuar pesquisando, amadurecendo o nosso trabalho, manter o coletivo unido, gerar provocações com o público e trabalhar com as nossas experiências como moradores de Heliópolis. Estar em contato com o mundo e influências exteriores, para gerar um diálogo que move a partir da resistência. Queremos continuar fazendo o que a gente sempre fez nesses 20 anos, pois não existem barreiras que nos impeçam, porque o teatro está em nós e não há nada que nos tire esse pertencimento.

SOBRE A COMPANHIA DO FEIJÃO, por Pedro Mantovani⁴⁴⁹.

A Companhia do Feijão é um grupo teatral paulistano que surgiu em 1997, período marcado pelo ascenso das

⁴⁴⁹. Pedro Mantovani é diretor, pesquisador teatral e tradutor. Realizou mestrado e doutorado em filosofia na Universidade de São Paulo (USP) sobre a obra de Bertolt Brecht. Ator formado pela Escola de Artes Dramáticas (EAD) da Universidade de São Paulo (USP). Realizou trabalhos teatrais com diversos grupos da cidade de São Paulo e cooperou com inúmeros coletivos teatrais ao longo de sua trajetória. No exterior, realizou trabalho teatral no México e na Argentina.

lutas populares no Brasil. Ao longo de mais de vinte anos de existência, a companhia realizou uma série de experimentos teatrais épicos com o propósito de narrar a experiência social e política brasileira.

A companhia, desde sua fundação, possui um processo de trabalho altamente coletivizado, que em grande medida se manterá ao longo de toda a sua trajetória. As primeiras peças realizadas, *O Julgamento do Filhote de Elefante* (1998) e *Movido a Feijão* (1998), já reúnem parte importante dos elementos que caracterizam a atividade do coletivo em todo o seu percurso: a pesquisa de formas teatrais narrativas, o uso de procedimentos cômicos e a observação direta da realidade como ponto de partida para a construção cênica.

A partir do terceiro trabalho do Feijão, *O Ó da Viagem* (1999), a fisionomia da pesquisa continuada do coletivo se define e se fixa. A companhia volta-se para a investigação sistemática de formas narrativas que possam configurar a matéria brasileira, tomando como ponto de partida a observação direta da realidade, a pesquisa histórica e as obras literárias que dão forma à experiência do país (interpretadas com o auxílio dos melhores estudos da tradição crítica brasileira⁴⁵⁰).

O Ó da Viagem inaugura o que o Feijão denominou retrospectivamente como “trilogia do homem brasileiro”, da qual também fazem parte *Antigo 1850* (2001) e *Mire Veja* (2003). Nas três peças prevalece um narrador-artista solidário ao campo popular, que se esforça por figurar a situação de trabalhadores rurais e urbanos, e denuncia sua situação miserável (que perdura ao longo de todo o processo de modernização brasileiro) apontando suas causas (a permanência do atraso que alimenta esse processo). Nas duas primeiras, um certo uso da

obra de Mário de Andrade (*Turista Aprendiz* e *Piá Não Sofre? Sofre.*) e, por que não dizer, de sua atitude crítica em relação à miséria brasileira são fundamentais para a realização do propósito da companhia. Na terceira, o ponto de partida literário principal é *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato, que foi retrabalhado em grande medida preservando a atitude crítica conquistada nas duas primeiras partes da trilogia. Pesquisadores do teatro brasileiro interessados na configuração teatral dos trabalhadores na periferia do capitalismo certamente tirarão muito proveito do estudo dessa trilogia.

Graças aos subsídios do Programa Municipal de Fomento ao teatro para a Cidade de São Paulo (política pública para pesquisa teatral continuada, conquistada em 2002, e mantida a duras penas pela luta de coletivos teatrais paulistanos com mentalidade predominantemente socialdemocrata), a Companhia do Feijão teve condições de realizar seu trabalho experimental em condições um pouco menos precárias e abrir uma sede (que serviu para a realização de temporadas de suas peças, de atividades pedagógicas, e para abrigar pesquisas e apresentações de grupos teatrais convidados).

Até onde podemos ver, o próximo momento do trabalho da companhia está ligado ao processo de constituição de um ponto de vista narrativo diverso dos trabalhos anteriores, que pudesse mostrar com mais acuidade as causas históricas da miséria brasileira. Ele compreende as peças *Reis de Fumaça* (2004) e *Nonada* (2006). *Reis de Fumaça* está ligada à investigação que o coletivo realizou acerca das tradições dramáticas brasileiras. É uma peça de rua que visa tratar da escravidão no Brasil e sua herança de uma perspectiva popular. *Nonada*, primeira peça do Feijão realizada em sua sede, está

⁴⁵⁰. No curso de suas aproximações dos textos literários, a companhia pode contar com a cooperação do crítico José Antonio Pasta Jr., que mais de uma vez escreveu sobre suas encenações e ministrou também seminários sobre literatura brasileira.

ligada à investigação de obras literárias de Machado de Assis, Clarice Lispector e Mário de Andrade. Ela se utiliza de uma estrutura circense em que os dois narradores em confronto⁴⁵¹, Sr. Leal (proprietário do circo Brasil) e o Natimorto (filha natimorta de uma escrava fugida) lançam luz sobre o modo de pensar e agir de nossa classe dominante (representada pelo senhor Leal) que atravessa todas as camadas da sociedade (representadas pelas outras figuras apresentadas nos números do circo).

Se não nos equivocamos, a companhia procura, como pode, explorar o ponto de vista conquistado em *Nonada* nos três trabalhos seguintes. Estes passam em revista, numa espécie de trabalho de luto coletivo das ilusões liberais e desenvolvimentistas, acontecimentos políticos da história brasileira: *Pálido Colosso* (2007), *Veleidades Tropicais* (2009) e *EnXurro* (2011). Em *Pálido Colosso*, o coletivo parte de suas memórias acerca da história política (da ditadura militar até o momento lulopetista da nova república) para construir um cabaré cômico-grotesco que visa responder à pergunta “porque a esquerda se endireita?”. *Veleidades Tropicais* recorre a Machado de Assis, Oswald de Andrade, França Júnior, entre outros, em uma cáustica alegoria sobre as mudanças políticas que serviram para a manutenção de nossa velha e teratológica estrutura social. *EnXurro* é uma arriscada alegoria sobre o retorno da primazia do conservadorismo cultural que se passa por avanço artístico e político no Brasil.

Após *EnXurro*, a Companhia do Feijão realiza trabalhos que procuram encontrar meios narrativos para a configuração da experiência brasileira em tempos de ascensão conservadora: *Armadilhas Brasileiras* (2013) e *Manuela* (2015). Em *Armadilhas Brasileiras*, a compa-

nhia recorre sobretudo a Mário de Andrade (*Café* e *O Banquete*), para construir uma peça-ensaio (da linhagem de *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri) que discute a situação do artista em tempos de reação. *Manuela* toma como ponto de partida diversos escritos de Mário de Andrade para homenageá-lo em uma pequena peça na qual a máquina de escrever do escritor, chamada Manuela, narra esse narrador tão importante para os experimentos épicos da companhia.

Os últimos três experimentos do coletivo tiram consequências da pesquisa narrativa realizada no momento anterior (associada a um estudo mais aprofundado da atitude épica do dramaturgo alemão Bertolt Brecht), e lidam com a ascensão das forças ultraconservadoras que atualmente estão no poder no Brasil: *DaTchau* (2017), *Cabaré Coliseu* (2019) e *A Mãe. Canções para Acordar Bertolt Brecht* (2020). *DaTchau* é uma peça em chave expressionista que trata das jornadas de junho de 2013. *Cabaré Coliseu* parte sobretudo de Machado de Assis (*O Punhal de Martinha*), para realizar um cabaré papo reto sobre a violência de classe no Brasil e sua exploração pela indústria cultural. *A Mãe. Canções para Acordar Bertolt Brecht* é um experimento de teatro de agitação que parte da peça *A Mãe*, de Brecht, e trata da indestrutibilidade dos trabalhadores e da necessidade de se trabalhar pelo fim do capitalismo mesmo nas condições mais adversas.

Atualmente, os integrantes da Companhia do Feijão são: Pedro Pires (um dos fundadores da companhia), Zernesto Pessoa (integrante desde 2000), Vera Lamy (integrante desde 2003), Eduardo Schlindwein (integrante desde 2018), Eugenia Cecchini (integrante desde 2019), Pedro Semeghini (integrante desde 2019). Já integraram

451. A respeito cf. COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura: os Cinco Primeiros Anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008. p.119-121.

ou participaram de trabalhos da Companhia do Feijão: Anahí Asa, Andréia Bassit, Andréia de Almeida, Antonio Vanfil, Arieli Marcondes, Atílio Beline Vaz, Aurora Bolaffi, Bruna Lessa, Bruno Carneiro, Bruno Miotto, Cacá Bernardes, Cacá Machado, Camila Bolaffi, Carol Badra, Clara Kok, Dagoberto Feliz, Daniel Infantini, Deborah Serretiello, Duda Gomes, Diogo Noventa, Edson Luna, Einat Falbel, Elton Santos, Enrique Casas, Eric Nowinski, Fagundes Emanuel, Fausto Franco, Fernanda Aloí, Fernanda Haucke, Fernanda Rapisarda, Flávio Pires, Giu Valentim, Graciana Magnani, Guilherme Bonfanti, Guto Togniazolo, Heraldo Firmino, João Attuy, Jonas Golfeto, Julio Maluf, Leandro Goddinho, Lincoln Antonio, Livia Guerra, Lucas Vasconcelos, Luiz Viola, Malu Pessoa, Maria Cardoso, Marcos Coin, Marina Reis, Marinho Piacentini, Mirian Maria, Petrônio Nascimento, Priscila Jorge, Renata Amaral, Ricardo Kukierman, Ricardo Mindlin Loeb, Ricardo Silva, Rodrigo Gaion, Rodrigo Mercadante, Silvana Marcondes, Sérgio Siviero, Walter Garcia.

Hoje a companhia do Feijão possui um *site* com muito material para os interessados em seu trabalho: <http://www.companhiadofeijao.com.br/> (acesso em: 7 fev. 2024).

ANOTAÇÕES DO TRABALHO DA COMPANHIA DO LATÃO (SÃO PAULO/SP), por Priscila Matsunaga⁴⁵².

“Como é bom, para os olhos, ver o sol” resume a experiência de assistir a uma peça da Companhia do Latão. Na publicação de suas peças *Os que Ficam*, *Diálogo Tea-*

tral com Augusto Boal (2015), *O Pão e a Pedra* (2016) e *Lugar Nenhum* (2018) em 2019, o projeto teatral é apresentado pelo interesse “na reflexão crítica sobre a sociedade atual”. O pressuposto de pensar e interpretar o Brasil a partir de seu posicionamento econômico e político periférico articula-se ao empenho em desautomatizar o olhar e a percepção forjados nas formas ideológicas da representação ou, dito de outro modo, as peças da companhia convidam a uma segunda olhada a algo que se apresenta natural. Não à toa as montagens são como ensaios teóricos e experimentações cênicas na busca, tal como em Brecht, pela matéria dos acontecimentos: a modelação dramatúrgica e cênica implica na ativação criativa do próprio espectador e exige uma atitude de quem assiste, como para quem atua, realista.

O início do coletivo está ligado à montagem *Ensaio para Danton* (1996), a partir da adaptação da peça de Georg Büchner, *A Morte de Danton* (1835). Segundo Sérgio de Carvalho, responsável pela dramaturgia final das peças do Latão e pelas direções da companhia desde 2006, a pesquisa em teatro dialético decorreu dessa primeira investida, com a participação de vários artistas, destacando-se a colaboração com Márcio Marciano na dramaturgia e direção (entre 1996 e 2006). Se *Ensaio para Danton* traz a marca da pesquisa estética, a politização do trabalho teatral é resultado, entre outros fatores, do encontro com Brecht e da mobilização de coletivos em torno da ação que ficou conhecida como Arte contra a Barbárie. Parte da memória da companhia pode ser recuperada nos textos publicados em *Introdução ao Teatro Dialético: Experimentos da Companhia do Latão* (2009) e

452. Priscila Matsunaga é professora da Faculdade Federal do Rio de Janeiro, pesquisa as relações entre teatro e sociedade, teatro dialético, teoria e crítica literária e teatral, com interesse em estudos interdisciplinares: literatura, psicanálise e teoria social. Em 2019/2020 foi coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura); atualmente, coordena o projeto de pesquisa Dívidas e Dramas. É autora do livro *Ensaio sobre o Latão* (2018), reflexão que aborda a relação do teatro e a luta antipatista a partir do trabalho teatral da Companhia do Latão.

no livro de Ney Piacentini, *O Ator Dialético: 20 Anos de Aprendizado na Companhia do Latão* (2018).

As atividades teatrais e culturais da companhia cedem os campos da dramaturgia e da cena e buscam o contato e intervenção cultural aberta, como pode ser observado na publicação da revista *Vintém* (oito edições entre 1997 e 2013) e do jornal *Traulito* (oito edições entre 2010 e 2013), e de atividades formativas e pedagógicas com outros coletivos e movimentos sociais, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST).

O Estúdio do Latão (2007), espaço-sede da companhia até 2020, possibilitou atividades mais regulares para as pesquisas que, com frequência, resultavam em ciclos de palestras com os convidados que colaboravam com a companhia. É possível observar o interesse em produzir e disponibilizar os materiais de pesquisa em cinema, literatura, dramaturgia e música nos *Experimentos Videográficos da Companhia do Latão* e na divulgação das canções dos trabalhos teatrais (muitas peças publicadas são acompanhadas das partituras).

O livro *Companhia do Latão 7 peças* (2008), organizado por Marcio Marciano e Sérgio de Carvalho, com prefácio de Iná Camargo Costa, é dividido em três seções: I. Imagens do Brasil – *O Nome do Sujeito* (1998), *A Comédia do Trabalho* (2000) e *Auto dos Bons Tratos* (2002); II. *Cenas de Mercantilização – O Mercado do Gozo* (2003) e *Visões Siamesas* (2004) e III. *Releituras – Ensaio para Danton* (1996) e *Equívocos Colecionados* (2004) e oferece informações das estreias, textos das pesquisas e das colaborações artísticas.

Em 2010, o Latão estreia no Rio de Janeiro *Ópera dos Vivos* (o trabalho foi publicado em 2014). Para Luiz

Fernando Ramos a peça mais *ambiciosa* da companhia até então: ambiciosa por se organizar em quatro atos com aproximadamente quatro horas de duração e por lançar luzes sobre o trabalho do artista e o impacto na cultura política brasileira na ruptura imposta pela ditadura civil-militar de 1964. A dramaturgia cênica da peça apresenta as marcas do trabalho coletivizado e do convívio dos atores com o público em um experimento que busca, à maneira brechtiana, situar relações de trabalho e meios de produção. Um espetáculo, como afirma Maria Eugênia de Menezes, “[...] entre outros para se guardar na lembrança, e de tempos em tempos, para se revisitar”. A pesquisa rigorosa do Latão continuou em *O Patrão Cordial* (2012) e segue em *O Mundo Está Cheio de Nós* (2019).

O trabalho dramaturgico e cênico do Latão inspirou inúmeras pesquisas universitárias e influenciou a formação de outros coletivos teatrais e talvez a sua mais importante colaboração ainda exija atenção: a companhia busca romper com a forma-mercadoria, incluindo aquela que nos aprisiona nas especializações artísticas e suas “remunerações” correspondentes, o que faz com que parte do trabalho profissional se misture a uma coisa velha e meio em desuso chamada gente.

COMPANHIA ENSAIO ABERTO (RIO DE JANEIRO/RJ), por Sérgio de Carvalho, Ana Beatriz Cangussu, Murilo Carqueijo⁴⁵³.

A Companhia Ensaio Aberto pratica, desde 1992, um teatro épico politizado, de inspiração marxista, que entende o teatro como meio concreto de transformação social. A junção entre política e criação estética na

⁴⁵³. Ana Beatriz Cangussu é graduanda em Artes Cênicas – habilitação Licenciatura – pela Universidade de São Paulo e atriz-criadora da Endêmica Coletiva. Murilo Carqueijo é professor da Rede Estadual de Ensino de São Paulo. Como ator, participou da II Trupe de Choque de 2009 a 2018. Sérgio de Carvalho é dramaturgo e diretor teatral da Companhia do Latão, ensaísta, pesquisador de

experiência da companhia compreende que o direito à arte e ao sonho de uma produtividade livre se liga à conquista de espaços públicos de experimentação e de ações coletivas anticapitalistas, em que o teatro participa como possibilidade de um “ensaio aberto” para a luta revolucionária.

Sediada no Rio de Janeiro, a companhia foi formado por Luiz Fernando Lobo e Tuca Moraes, que procuraram orientar, já nos primeiros espetáculos, sua pesquisa artística no sentido da constituição de um *teatro dos trabalhadores*. Não só os temas históricos da luta de classes aparecem em cena, mas também uma forma de atuação militante em frentes variadas que vão além da dimensão estética e que incluem experimentos práticos sobre os modos de encontro com o público, sobre os preços do ingresso e locais de exibição.

A Ensaio Aberto se filia, assim, à tradição da melhor cena politizada no Brasil, que inclui o Teatro de Arena e os Centros Populares de Cultura. As reflexões teóricas de Oduvaldo Vianna Filho, por exemplo, foram a base de todas as discussões prévias para a criação do coletivo. Ainda mais importante é a influência dos espetáculos musicais do Grupo Opinião, intensificada quando Luiz Fernando Lobo, que hesitava entre seus estudos de biologia e o teatro amador, se tornou assistente de direção do artista João das Neves. O contato internacional posterior com o Berliner Ensemble, coletivo fundado por Brecht e Helene Weigel, num momento em que ali atuavam dramaturgos e diretores como Heiner Muller e Matthias Langhoff, bem como o interesse pela cena épica coral do grupo francês Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine, marcam os primeiros espetáculos da companhia. A essa lista de

referências deve se juntar ainda aquele que é o mais importante trabalho teatral sob a inspiração da Revolução dos Cravos, do grupo A Barraca, de Lisboa, dirigido por Helder Costa e por Maria do Céu Guerra, que contribui para que a Ensaio Aberto produzisse uma cena política popular.

A pesquisa cênica da companhia, nos primeiros anos, se modificou de acordo com a situação do país, num período de grandes mudanças, entre a redemocratização e a chegada nefasta de um neoliberalismo global. O espetáculo inaugural, encenado num pátio aberto da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de 1993, foi *O Cemitério dos Vivos*, de João Batista, baseado na obra de Lima Barreto. O repertório dos anos seguintes inclui *Pierrô Saiu à Francesa*, de Luiz Carlos Saroldi (1993); *A Missão*, de Heiner Muller (1993); *Cabaré Youkali*, de Kurt Weill e Bertolt Brecht (1995); *Bósnia, Bósnia*, de Ad de Bont (1995); *O Noviço*, de Martins Penna (1996); *A Mãe*, de Bertolt Brecht (1996/1997); *O Interrogatório*, de Peter Weiss (1997); *Companheiros*, de Luiz Fernando Lobo (1999); *João e Rosa*, de João Batista, baseado no escritor João do Rio (2000); *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (2000/2001).

A encenação impressionante de *Missa dos Quilombos*, com música de Milton Nascimento e colaboração dramaturgica de Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, realizada entre 2002 e 2003, marca uma nova fase da companhia. Vê-se na montagem que ficou anos em cartaz um interesse pela cena musical política no estilo Opinião, renovado pela parceria de encenação com João das Neves. Mas o espetáculo também faz uso de composições cênicas que aludem a encenadores como o alemão Erwin Piscator e o russo Meyerhold, que já

teatro e professor de dramaturgia na Universidade de São Paulo. Entre seus livros estão *Introdução ao Teatro Dialético* (Expressão Popular, 2009), *O Pão e a Pedra* (Temporal, 2019), *Lugar Nenhum* (Temporal, 2019).

estavam no conjunto das influências do coletivo desde seu contato com o Teatro Taganka de Yury Lyubimov. Técnicas variadas de agitprop, de Teatro Jornal, de Teatro Documental e outras se desenvolvem na Ensaio Aberto a partir daí, em meio à pesquisa épica. Questão ainda mais decisiva, o espetáculo reúne importantes atores negros do Brasil, e foi realizado em sintonia temática com um período histórico em que a questão da luta popular, no Brasil e na América Latina, reaparecia no imaginário coletivo. Nos anos seguintes o grupo apresenta diversos trabalhos diretamente associados à história da luta comunista: *Dom João VI*, de Hélder Costa (2003); *Havana Café*, de João Batista e Luiz Fernando Lobo, com músicas de Kurt Weill e Bertolt Brecht (2004); *Olga Benário – um Breve Futuro*, de Luiz Fernando Lobo (2006); *Estação Terminal*, de João Batista e Luiz Fernando Lobo (2007); *Sobre o Suicídio*, de Karl Marx (2009); *A Pedra do Cais* (2010); *7 Sentimentos Capitais – Corpos e Cidades* (2011); *Sacco e Vanzetti*, de Mauricio Kartun (2014/2015/2016); *Que Tempos São Esses?*, a partir da obra de Bertolt Brecht (2016); *10 Dias que Abalaram o Mundo*, a partir do livro homônimo de John Reed (2017); *Canto Negro* (2019); *Luz nas Trevas*, de Bertolt Brecht (2019) e *A Mandrágora de Maquiavel* (2019). Muitas dessas produções foram encenadas para além do seu ano de estreia e algumas se apresentaram por todo o Brasil e exterior. Desde 1998, a companhia, por muito tempo sediada no Teatro Glauce Rocha, se aproxima de movimentos sociais como o Movimento dos Trabalhadores Ru-

rais Sem Terra – MST, da Liga Operária Camponesa e sindicatos, amplia seu público e realiza encenações para plateias maiores.

A fundação do Armazém da Utopia, espaço cênico na zona portuária do Rio de Janeiro, com sua legalização em 2016, após campanhas e embates que duraram seis anos, faz com que hoje a Ensaio Aberto disponha de um dos mais amplos e incomuns espaços culturais independentes do país. Seu projeto de um teatro para trabalhadores, num tempo em que o mundo do trabalho parece ser um espectro, numa sociedade condenada às ruínas, lembra que as conquistas históricas das classes trabalhadoras surgem de ativações vivas e inesperadas, combinadas a práticas contínuas e coletivizadas que se renovam no contato das gerações.

CIA. ESTUDO DE CENA – TEATRO E MEMÓRIA SOCIAL (SÃO PAULO/SP), por Berilo Nosella (coord.), Bruna Guimarães e Beatriz Nitoli⁴⁵⁴.

Tendo surgido como um núcleo de produção audiovisual, com a estreia em 2006 do filme *Estudo de Cena: o Capital e a Religião* (decorrente de “O discurso de Pedro Paulo Bocarra”, de *Santa Joana dos Matadouros* de Bertolt Brecht), na Mostra Brecht e o Cinema, realizada pela Cinemateca de São Paulo, a Estudo de Cena engendra sua prática entre a produção videográfica e os palcos teatrais, concebida coletivamente por Diogo Noventa, Juliana Liegel, Luciano de Carvalho, Marce-

⁴⁵⁴. A pesquisa para elaboração deste texto foi realizada no âmbito do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena-GPHPC/UFSJ pelas estudantes do Curso de Teatro da UFSJ Bruna Guimarães (bolsista de Iniciação Artística/UFSJ) e Beatriz Nitoli (bolsista de Extensão/UFSJ). O texto final foi redigido pela estudante Bruna Guimarães. O processo de pesquisa foi coordenado pelo professor Berilo Luigi Deiró Nosella.

lo Berg, Mariana Moura e André Mocaio. O processo colaborativo de criação buscou refletir, a partir de uma abordagem teórico-crítica, a estrutura social que se instituiu no Brasil no final dos anos 1990. Após a participação na referida mostra, a videocriação circulou em outros espaços, por meio de parcerias que se firmaram e constituíram o processo de consolidação do coletivo. Como importante parceria que decorreu daquela ação: universidades, cineclubes independentes e o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo.

Em 2008, ainda com a característica de um coletivo com integrantes flutuantes, realizaram seu segundo trabalho: *Narrativa da Sé*. Um exercício videográfico composto de oito cenas concebidas a partir da observação de situações de rua na Praça da Sé (centro de São Paulo).

Trata-se de um coletivo engajado nas lutas políticas de esquerda, coligando as produções teatral e videográfica. Como grupo de produção artística continuada, a Estudo de Cena, desde seu primeiro trabalho, esteve alinhada com pautas sociais e ações críticas e contra-hegemônicas, em parceria com movimentos sociais e coletivos de atuação política e cultural. Nesse contexto (2008), por meio do edital público “Interações Estéticas”, em parceria com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) e da Brigada Audiovisual da Via Campesina, realizaram uma adaptação de *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, de Karl Marx, surgindo o vídeo *Estudo de Cena: a República*, que estreou na III Semana de vídeo Popular de São Paulo (2009).

Após as referidas ações, a companhia desenvolve outros trabalhos na área do audiovisual. Em 2010 o teatro se incorpora como elemento de seu fazer, com a estreia da peça *Fulero Circo*. Neste mesmo ano, participa de outro edital público para a realização do filme *Fulero Circo*, com direção e dramaturgia de Diogo. O filme

retrata, por meio peça de rua, imersa em um universo circense, os acontecimentos de 1989, como a eleição disputada por Luiz Inácio Lula da Silva e Fernando Collor de Mello e a queda do Muro de Berlim. A companhia viaja por várias cidades do país apresentando o filme e a peça teatral.

A partir da exibição do filme, a companhia foi convidada para apresentar *Fulero Circo* no evento-mostra, do Engenho Teatral, chamada Engenho Mostra um Pouco do que Gosta, e na Mostra de Teatro Político, da Cia. do Latão. A partir desses convites, foram estabelecidas parcerias com as citadas companhias. Após isso, novas parcerias são desenvolvidas: Brava Cia., Cia. Antropofágica, Levante Favela, Cia. Estável.

Em 2012, a Estudo de Cena montou a peça *A Farsa da Justiça*, que marcou de uma forma muito definitiva a história da companhia. Durante o processo de montagem desta peça, as bases, os métodos de trabalho e de pesquisa sedimentaram-se. Dessa forma, a companhia se consolida como um grupo de teatro político de esquerda, com pesquisa continuada em um teatro experimental e popular. A peça *Farsa da Justiça* é uma adaptação de um texto escrito por Sérgio de Carvalho, em conjunto com a Brigada Nacional de Teatro do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), e baseia-se no trágico e histórico acontecimento conhecido como “O Massacre de Eldorado dos Carajás”, ocorrido em 1996. A montagem contou com a direção e adaptação dramaturgica de Diogo Noventa; atuação de Anderson Oliveira, Cau Perácio, Carolina Maluf, Gabriel Stippe, Glauber Pereira, Irací Tomiatto, Juliana Liegel, Marilza Batista, Nei Gomes, Roberto Kroupa e Vinicius Hoffman.

Em 2014, a companhia estreou a peça *Guerras Desconhecidas*, com o apoio da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, a partir de um processo de criação iniciado em 2013, com base no

estudo e adaptação do caderno *Guerras Desconhecidas do Brasil*, do jornalista Leonencio Nossa. Em 2015, com o apoio do Prêmio Muniz de Teatro, o espetáculo circulou por diversas cidades dos estados da Bahia e da Paraíba, entre elas: Juazeiro, Canudos, Uauá, Euclides da Cunha, Alagoa Grande, Itabaiana e João Pessoa.

Entre os anos de 2015 e 2018, a Estudo de Cena não estreou nenhuma peça, mas realizou importantes atividades como circulações artísticas, intervenções político-estéticas, oficinas e ações político-pedagógicas em espaços de resistência político-social. *Rastro Vermelho* foi uma intervenção de rua, política e estética de agitação e propaganda realizada pela companhia nos anos de 2015, 2017 e 2019. O cortejo cênico era realizado pela companhia sempre em conjunto com outros movimentos sociais sobre diferentes temas.

Desde 2012 a companhia se debruça sobre a pesquisa e o estudo a respeito da violência e da memória social no Brasil. A continuidade dessa pesquisa engendrou a criação da web-série *A Farsa: Ensaio sobre a verdade*, que estreou no ano de 2017, contando com 21 episódios que relatam a história do Massacre de Eldorado do Carajás. Além de vasta pesquisa sobre o massacre, a obra aborda tanto o processo de criação da peça *A Farsa da Justiça Burguesa*, realizada pela Brigada Nacional de Teatro do MST, como sua readaptação da mesma pela Estudo de Cena sete anos depois. Por meio de relatos, registros e entrevistas com sobreviventes do massacre, a companhia, em parceria com o MST e fomentada por um edital público de audiovisual, conseguiu registrar e apresentar documentos audiovisuais de grande importância para a memória e história social brasileira. A obra documenta um momento de barbárie e os processos de luta cultural da esquerda como forma de resistência e memória diante daquela história.

Durante seu hiato temporal (2015 e 2019), a Estudo de Cena realizou, a convite do Movimento pela Soberania na Mineração (MAM), um vídeo a partir de um processo de vivência junto à comunidade rural na região de Conceição do Mato Dentro/MG. O vídeo *Narrativas de Ferro* denuncia e relata o impacto sobre a comunidade mineira que é diretamente atingida pela Mineradora Anglo Americana. Em 2019, a companhia estreou a peça *Utopia da Memória*, com o apoio do Edital de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A peça é fruto da criação e produção da Estudo de Cena, com direção e texto final de Diogo Noventa; atuação e criação de Carolina Maluf, Cau Perácio, Juliana Liegel, Marilza Batista e Roberto Kroupa.

Atualmente, a Estudo de Cena mantém um núcleo artístico fixo, constituído pelos integrantes: Juliana Liegel, Diogo Noventa, Carolina Maluf, Marilza Batista, Cau Perácio e Roberto Kroupa, mas traz em seu histórico, e como marca de sua identidade, amplo conjunto de parcerias com diversos colaboradores (movimentos sociais e coletivos culturais de esquerda) nos processos de montagens de suas criações. Essa rede de apoio conectou muitos artistas, instituições, organizações sociais, grupos teatrais que se mobilizaram e acreditam no trabalho feito pela companhia, que dialoga e registra nossa história a contrapelo, em importante contribuição para uma visão da mesma sobre novas e interessadas perspectivas.

FOME DE TEATRO: COMPANHIA MUNGUNZÁ DE TEATRO (SÃO PAULO/SP):

Newton Armani de Souza (coord.) – Universidade Federal de Goiás, Itamar Silva Costa Neto, Marcos Vinicius Gomes de Moraes⁴⁵⁵.

A Companhia Mungunzá de Teatro foi criada em 2008 pelos arte-educadores Marcos Felipe e Sandra Modesto, outros três atores que compunham a companhia se afastaram logo após a primeira temporada de apresentação de seu primeiro espetáculo. Egressos do Teatro-escola Macunaíma e do Teatro-escola Célia Helena, conscientes da necessidade de formar um grupo teatral para permanecerem atuando pós-formação. Alguns meses após a formação inicial ser desfeita, Lucas Bêda, Virginia Iglesias, Verônica Gentilin, Pedro Augusto e Leonardo Akio passaram a integrar a companhia, que atua desde o seu princípio desenvolvendo pesquisas com enfoque no teatro contemporâneo, propondo reflexões sobre sociedade e cultura, trazendo um olhar mais atento para a parcela da sociedade em condições de vulnerabilidade social.

O nome da companhia surge a partir de um esquete assistido pelos integrantes da primeira formação em um dos espetáculos da *Terça Insana*. Após dez anos de trabalho, os integrantes do coletivo convidam o professor-pesquisador Alexandre Mate para escrever sobre a história do grupo, que, em determinado momento, afirma que mungunzá vem a ser, também e sobretudo, “comida de orixá”. O termo se aplica a toda a trajetória da companhia com relação a sua fome permanente: fome de criar e recriar.

A companhia estreia *Por que a Criança Cozinha na Polenta* (2008), um texto de Aglaja Veteranyi, traduzido por Fabiana Macchi, dirigido e adaptado por Nelson Baskerville, que aceita o convite para dirigir o coletivo recém-formado. Em 2011, estreia *Luis Antonio – Gabriela*, com direção e argumento de Nelson Baskerville. A obra caracteriza-se na grande mudança na história da companhia, dado o sucesso de público e crítica, encenada cerca de 400 vezes, com público estimado em 40 mil pessoas. Em 2015, estrelam: *Poema Suspenso para uma Cidade em Queda*, com direção Luiz Fernando Marques, e a peça infantojuvenil *Era uma Era*, com direção de Verônica Gentilin. Em 2017, após discussões acerca de temas como a *fake trans* encabeçado pela atriz Renata Carvalho, Fabia Mirassos, uma atriz transexual, assume o papel de Gabriela, em *Luis Antonio-Gabriela*, substituindo Marcos Felipe. Em 2018, o coletivo apresenta *Epidemia Prata*, espetáculo dirigido por Georgette Fadel; em 2019, o início da crise sanitária da Sars CoV-2 (covid-19) que acometeria o Brasil, leva a Mungunzá à produção digital. Decorrente disso, surge a Mungunzá Digital, produtora de conteúdo digital da companhia e atual ponte de apoio do que vem a ser o projeto Teatro de Contêiner, uma extensão *on-line* do espaço em tempos pandêmicos. Nesse ano, a companhia desenvolve o projeto *Poema em Queda-Live*, definido como uma narrativa digital de três episódios, dirigido por Luiz Fernando Marques e videoarte de Flávio Barolo.

⁴⁵⁵. Newton de Souza é professor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – EMAC/UFG, nas áreas de Montagem de espetáculos e Pedagogia do Teatro. Formado em Desenho de Ilustração; graduado em Educação Artística, com habilitação em Teatro; especializado em Teatro e Dança, com ênfase em Jogo e Improvisação, pela Universidade de São Paulo; mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp; doutor em Estudos de Teatro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Orienta no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, da EMAC/UFG. Responsável pelo Laboratório de Jogo Teatral e Trabalho de Ator (LAJOTTA-EMAC/UFG) e pelo Projeto Atrás do Grito de Teatro, voltado ao Teatro de Rua. Itamar Silva Costa Neto e Marcos Vinicius Gomes de Moraes são estudantes do Curso de Teatro/Licenciatura – EMAC/UFG.

Um dos princípios de trabalho da companhia reside em sempre contar com diretores convidados em suas montagens, pois, desse modo, como a companhia aponta em seu *site* oficial, cada espetáculo promoverá encontros e propostas estéticas diferentes. Suas montagens buscam sempre transitar, de acordo com Mate (2018), entre “[...] a polifonia e o hibridismo das linguagens artísticas”, promovendo assim uma estética contemporânea, encenação como dramaturgia e ato performático como atuação. Caracteriza-se como uma companhia que, de certa forma, trabalha com enredos biográficos, partindo de arranjos vividos e de experiências próprias de seus integrantes.

Em 2014, ao serem contemplados na 24ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, surge, então, o Galpão Mungunzá, espaço que objetivava ser um local no qual fosse possível ensaiar os espetáculos *Poema Suspenso para uma Cidade em Queda* e *Era uma Era*. O galpão situava-se no bairro do Bom Retiro e acabou por se tornar um Ponto de Cultura, uma vez que a população ali presente, em sua maioria pessoas em situação de vulnerabilidade social e crianças, frequentavam e dialogavam com o espaço. Caracterizou-se no início de um trabalho de pesquisa em espaços públicos ociosos, cujo processo culminou na criação do Teatro de Contêiner Mungunzá. Assim, em 2016, os integrantes da companhia construíram o Teatro de Contêiner Mungunzá, também como uma ocupação cultural. A construção foi erigida por meio de onze contêineres, em Santa Ifigênia, na região central de São Paulo. A criação do espaço partiu

da necessidade de o coletivo ter uma sede própria, sem a necessidade do pagamento de aluguéis. Então, tendo em vista a localização do espaço e as ações ali propostas e desenvolvidas, aquele espaço descortinou possibilidades de outros coletivos, normalmente desconsiderados (tanto por suas linguagens estéticas ou assuntos) mostrarem suas obras. Assim, naquele espaço, eles buscaram construir um lugar onde o público encontrasse uma arquitetura sustentável, acesso a bens de cultura e atividades socioculturais de forma plural e inclusiva. O espaço foi construído em um terreno municipal que se encontrava ocioso, recebendo em seus quatro anos de existência cerca de 150 mil pessoas que buscavam atividades socioculturais, cumprindo seu principal objetivo de desburocratizar e favorecer o acesso a bens de cultura de forma democrática, com ações sociais conjuntas com escolas e universidades, públicas e privadas.

Em sua trajetória artística, a companhia circulou por dezenove estados brasileiros, em diversos festivais, assim como fora do Brasil, em Kerala, na Índia e Coimbra, em Portugal. O reconhecimento ao trabalho pode ser avaliado através de diversos Prêmios como Shell, Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), Cooperativa Paulista de Teatro, Governador do Estado de São Paulo.

TABLADO DE ARRUIAR: DRAMATURGIA(S), INTERVENÇÕES E FORMAS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM SÃO PAULO/SP, por Kátia Paranhos⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶. Kátia Paranhos é professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Autora, entre outros livros, de *História, Teatro e Política*. São Paulo: Boitempo, 2012 e *Cena, Dramaturgia e Arquitetura: Instalações, Encenações e Espaços Sociais*. Rio de Ja-

O Tablado de Arruar é uma companhia formada, em 2001, por artistas oriundos da Escola de Arte Dramática (EAD/USP/SP); da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP/SP); da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP/SP) e do Instituto de Arte e Ciência (Indac). Entre 2001 e 2011, a equipe criou e circulou pelo Brasil em espaços abertos com as peças *A Farsa do Monumento* (2001); *Movimentos para Atravessar a Rua* (2003); *A Rua É um Rio* (2005) e *Helena Pede Perdão e É Esbofeteada* (2011). Num segundo momento, passou a investir na pesquisa e na criação de espetáculos para espaços fechados como *Haut aus Gold* (2008), no Teatro Maxim Gorki de Berlim; *Pele de Ouro* (2009); *Quem Vem lá* (2010); *Mateus, 10* (2012); *Petróleo* (2012); *Abnegação 1* (2014), *Abnegação 2: o Começo do Fim* (2015); e *Abnegação 3: Restos* (2016); *Porno-teobrasil* (2019).

Existe um núcleo central, mas o coletivo já foi constituído por Alexandre Dal Farra, Alexandra Tavares, Alexandre Quintas, Amanda Lyra, Antonio Salvador, André Capuano, Carlos Morelli, Clayton Mariano, Felipe Riquelme, Gabriela Elias, Ligia Oliveira, Vinícius Meloni e Vitor Vieira.

Com relação às mais significativas filiações ou influências estéticas, em razão de o Tablado de Arruar ter larga experiência de rua valendo-se, no caso, de uma mescla do teatro didático, do épico, com elementos do teatro de agitprop, do teatro fórum, do Teatro do Oprimido (desenvolvido por Boal) e do teatro político pós-dramático. Tais estratégias dramatúrgicas ressigni-

ficadas pelos atores, gradativamente, acompanharam também, em parte, as montagens voltadas para o espaço fechado das salas de teatro. Dessa maneira, a relação entre forma artística e conteúdo político se desdobra em uma linguagem própria, do ponto de vista dramatúrgico, literário e cênico. Interpretação (investigação do trabalho do ator) e dramaturgia são, assim, dois pilares de sustentação da companhia.

O Tablado de Arruar desenvolve projetos e peças que debatem primordialmente as questões políticas do país. A ideia é transformar os conteúdos em forma dramatúrgica e cênica aliando ao trabalho centrado na figura do ator. Desde 2001, a companhia criou espetáculos de rua e de intervenção urbana, *site specific* e peças de sala ou palco. Em 2005, Alexandre Dal Farra assumiu o papel de dramaturgo do coletivo contando, em vários momentos, com o diretor Clayton Mariano. De toda forma, ainda que continue influenciado pelo pensamento da criação coletiva – em que todos os integrantes têm voz ativa nos processos de concepção e no desenvolvimento das obras –, o Tablado de Arruar trabalha com a divisão de tarefas e saberes.

Com relação às principais parcerias do Tablado, podem ser destacados: Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, o Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), o Programa de Ação Cultural (ProAC/SP) e editais de apoio ao teatro.

neiro: 7Letras, 2014. Editora de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. A professora apresenta, também, referências eletrônicas para aprofundamentos e consultas, disponíveis em: <https://www.youtube.com/channel/UC6G98-crOs3wRvGG5Z1E--A> (canal) e @tablado_sp (Instagram). Acesso em: 2 fev. 2024.

DAS EXPERIÊNCIAS DE UM ENGENHO TEATRAL OU RABISCOS ACERCA DE UMA OBRA DURADOURA (SÃO PAULO/SP), por Fábio Resende (coord.), João Domingues e Patrícia Guerra⁴⁵⁷.

Quanto tempo
Duram as obras? Tanto quanto
Ainda não estão completas.
Pois enquanto exigem trabalho
Não entram em decadência [...]

Bertolt Brecht (*Sobre a Maneira de Construir
Obras Duradouras*).

Em 1979, surge na cidade de São Paulo o Grupo Apoe-na que, mais à frente, em 1986, une esforços com o Grupo Engenho de Arte. Dois grupos que vinham de experiências diferentes se juntam, tendo em comum a mesma insatisfação com as limitações da produção teatral de sua época: a falta de condições materiais para realização dos trabalhos, a relação formal com o público e as limitações impostas pela ditadura civil-militar brasileira. Em 1986, fruto desta união, o grupo passa a se chamar Engenho Teatral, formado inicialmente por Celso Cardoso, Cuberos Neto, Iraci Tomiatto, Luiz Carlos Moreira, Marli Hatum Corrêa e Will Damas. Outras pessoas fizeram parte da primeira formação do

então Apoena, mas não continuaram na trajetória, são elas: Aiman Hammoud, Chico de Abreu, Danielle Palumbo, Flávio Dias, João Checa, José Antônio Carvalho, Júlia Gomes e Reginaldo Moreira.

Configurou-se desde o início uma trajetória alimentada por questões que exigiram, e ainda exigem, respostas práticas: quais os interesses e exigências da realidade brasileira que devem nortear o grupo? Como levar teatro ao dito público popular, classe trabalhadora? Como superar as barreiras culturais, estéticas, financeiras, a falta de espaço físico e acessível a este público e sua falta de tempo para o lazer? Tais questões impulsionaram o divórcio do grupo com um circuito teatral falido e as verdades estéticas de um teatro entendido como instituição universal e eterna. Na contradição configurada entre o desejo de superação das formas hegemônicas de produção do trabalho e a realidade objetiva, o Engenho Teatral passa a construir experiências contra-hegemônicas baseadas pelo entendimento de que a estética não se separa das condições concretas de produção da vida e tais experiências se aplicam ao modo como se organiza a produção, ou seja, grupo e não empresa, a obra e a relação com público.

Em 1993, o grupo promove seu autoexílio do chamado “circuito tradicional do Bixiga”⁴⁵⁸ e constrói um teatro móvel que, entre 1993 e 2003, percorre as quatro regiões da cidade e, a partir de 2004, fixa-se na Zona Leste, região com mais de 4 milhões de habitantes.

⁴⁵⁷. Fábio Resende é ator, dramaturgo, diretor e professor de teatro. Mestre em Teatro pelo Instituto de Artes da Unesp. Integra e foi fundador da Brava Companhia; professor do curso técnico em Teatro do Senac/SP, participa da coordenação político-pedagógica da Escola de Teatro e Vídeo Popular de São Paulo – EPTV, ligada à Rede Nuestra América. João Domingues e Patrícia Guerra: o casal estudou na Escola de Teatro do Senac da Lapa (São Paulo).

⁴⁵⁸. De modo bem sucinto, o chamado “circuito do Bixiga” refere-se a uma região na cidade de São Paulo. Bixiga é uma região que fica, sobretudo, no bairro da Bela Vista. Em determinado momento da cidade, houve uma significativa concentração de teatros na região: Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro Bela Vista (depois Teatro Sérgio Cardoso), Teatro Ruth Escobar, Teatro Maria Della Costa etc. Na totalidade daqueles espaços, a linguagem teatral que se praticava era alicerçada no esteticismo francês, com alguns experimentalismos, ditos/tidos, como mais refinados.

Para o Engenho Teatral, fazer teatro implica construir experiências que mexam com a ordem imposta por um sistema perverso, injusto e letal. O grupo mantém viva a intenção e prática, configuradas por muitas contradições, de dispensar o patrão e não ter proprietário(s) do patrimônio acumulado; decidir coletivamente, ainda com divisões de funções e tarefas; buscar na periferia da cidade o público ausente no circuito tradicional, dando preferência a movimentos e organizações; ter o controle de seu meio de produção – o teatro – e não depender de espaços e programações de terceiros; não cobrar ingressos e dispensar a mídia tradicional e buscar ações e mecanismos próprios para o diálogo com o público. Os frutos dessa experiência contra-hegemônica, desde o Apoená, foram sistematizados em peças teatrais, caracterizadas não pela intenção de formar um público para o teatro, mas o inverso, formar o teatro para este público buscado: a classe trabalhadora.

As peças montadas pelo Engenho são: *Mãos Sujas de Terra* (1979-1980); *A Ferro e Fogo* (1981-1982); *Mistérios das Figuras de Barro* (1983); *Eldorado* (1985-1986); *Curto Circuito* (1986); *Sonho Doce* (1988-1989); *Pequenas Histórias que à História não Contam* (2002); *Em Pedacos* (2004); *Outro\$ 500* (2007-2008); *Cabaré do Averso* (2013); *Opereta de Botequim* (2014) e *Canção Indigesta* (2019).

As influências ao longo da história foram os grupos teatrais que rumaram à periferia nos anos 1970, o Teatro de Arena, Opinião, Centros Populares de Cultura – CPCs, a comédia popular que subverte tradição rural e é ambientada no urbano e o embate entre o épico e o dramático, tendo como principais referências Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Constantin Stanislavski. Tudo isso moveu o En-

genho Teatral, que compreende o teatro como representação das relações humanas, importando mais as relações objetivas do que as atropeladas relações subjetivas.

Num misto que envolve parcerias e influências, a partir de 2000, o Engenho Teatral encontrou novas companhias e movimentos sociais, como Movimento dos Sem Teto – MST, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MTST e diversos outros organizados na cidade, grupos teatrais dispostos à criação de novas experiências, como as companhias, grupos, coletivos: Antropofágica, Arlequins, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Brava Companhia, Buraco do Oráculo, Cia. Canina, Coletivo Negro, Cia. Livre, Clariô, Crespos, Dolores Boca Aberta, Cia. Estável, Estudo de Cena, Cia. do Feijão, Folias d'Arte, Fraternal Companhia de Artes e Malasartes, Coletivo Galochas, Inventivos, Kiwi/Coletivo Comum, Cia. do Latão, Trupe Lona Preta, Madeirite Rosa, Mungunzá, Ocamorana, Paideia, Pombas Urbanas, Próxima Companhia, Cia. São Jorge, Sobrevento, Tablado de Arruar, Cia. do Tijolo, Teatro Popular União e Olho Vivo, Utopias, Grupo XIX e tantos outros grupos que compõem esse “exército de Brancaneone” que teima em se arriscar na aventura quixotesca do contra, errando e arriscando-se a favor da vida, plena e objetivamente possível.

FRATERNAL COMPANHIA DE ARTES E MALAS-ARTES: UM PROJETO DE VIDA E ARTE (SÃO PAULO/SP), por Roberta Ninin (coord.), Kelle Bastos, Marli Roth, Luan Viničius da Silva Cordeiro (Luan Nemer)⁴⁵⁹.

Apesar das quase três décadas de estrada, a Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes não deixa de buscar

⁴⁵⁹. Atriz e pesquisadora teatral, professora no curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes da Unespar, integrante da Cia. Arthêmus de Teatro. Grupo de Estudos em Mediação Teatral – GEMT, pesquisadores da Fraternal Companhia, coordenados

sangue novo, seja convidando novos integrantes a criarem espetáculos juntos, seja projetando novos futuros, em processo colaborativo. Consciente de sua trajetória poética, antigos integrantes – o diretor Ednaldo Freire, o ator Aiman Hammoud, a atriz Mirtes Nogueira e o cenógrafo Luiz Augusto – permanecem reelaborando seus métodos e atraindo jovens artistas interessados na convivência e no trabalho com a companhia.

Para compreendermos um pouco mais do como surgiu e para onde segue sua trajetória, iniciaremos com a história do diretor da Fraternal, o qual compartilha seus primeiros passos para sua formação enquanto trabalhador do teatro à constituição do projeto de pertencer a um coletivo ainda atuante no Brasil, em São Paulo.

Ednaldo, ao se identificar de forma bem-humorada como “um rapaz latino-americano, nordestino e

metido a fazer arte em um país tão complicado”, conta a que veio. Um rapaz que começou a fazer teatro em 1968, em um momento muito emblemático da história do Brasil – em pleno período de ditadura civil-militar, estava sendo inaugurado o Ato Institucional nº5⁴⁶⁰ - era estudante, na época, e não ficava indiferente a tal contexto de exceção. Entre a militância armada e a resistência pacífica, seguiu pela militância estudantil e, junto a ela, a prática teatral.

Curioso sabermos de seu contato inicial com o teatro enquanto morava em Ribeirão Pires, no ABCD Paulista (região inserida na Grande São Paulo), no momento em que foi seminarista católico de uma ala progressista da Igreja, dirigida por um bispo de Santo André, o Dom Marcos de Oliveira, chamado de “Bispo Vermelho do ABC” por ser um dos líderes

pela artista e professora doutora Roberta Ninin, docente do curso de Licenciatura em Teatro da FAP/Unespar. Kelle Bastos é atriz, graduanda do curso Licenciatura em Teatro pela Unespar (Campus Curitiba II/FAP), arte-educadora no Centro da Juventude de Campo Largo/PR. Integrou o projeto de extensão da universidade intitulado “GiraDramatúrgica”, um grupo de pesquisa, troca de experiências e criação dramatúrgica entre dramaturgos/as a partir da investigação poética e política da dramaturgia negra brasileira. Também é bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência/PIBID, onde pesquisa e se encanta pelo ensino do teatro. Marli Roth é artista e professora, natural de Laranjeiras do Sul, interior do Paraná, é mãe de Eduarda Rafaela Roth, também artista. Tem Licenciatura em Teatro na FAP/Unespar e Pedagogia, pela Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná/Unicentro, atuando na área da Educação Especial, com “Sala de Recursos Deficiência Intelectual”, na rede estadual de ensino. Concluiu especialização em Educação Especial, Educação Pobreza e Desigualdade Social e Realidade Brasileira, em um assentamento do MST. Tem experiência com o teatro a partir do Teatro Unificado de Laranjeiras do Sul – TULS, grupo de extensão universitário criado pelo jornalista Serli Andrade em parceria com a UFPR e o MST. Luan Vinicius da Silva Cordeiro (Luan Nemer) é arte-educador, ator, diretor e produtor cultural. Licenciando em teatro na FAP/Unespar, participa do grupo de extensão universitário Núcleo de Intermittências Teatrais com pesquisa e adaptação de literatura para a cena. É licenciado em Artes pela Universidade Federal do Paraná com especializações em metodologias do ensino das artes, artes cênicas e gestão e produção de cultura. Atua na educação básica desde 2012, ministrando aulas de artes em suas diferentes linguagens no Ensino Fundamental e médio e em espaços públicos e particulares de ensino, prática e criação teatral com grupos de diferentes classes sociais e faixas etárias. Desde 2014 gere a Imaginarius Produções Artísticas com montagens e circulação de espetáculos com abordagens do teatro de rua, circo-teatro e culturas populares. Recentemente, compõe o quadro de professores de teatro da Escola de Artes Fritz Alt em Joinville/SC.

460. O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em junho de 2021.

da teologia da libertação. O bispo criou um seminário vocacional, onde os jovens estudavam no colégio público com os outros meninos da sociedade, em São Bernardo do Campo. O seminário era uma espécie de república durante a semana, entretanto, sábado e domingo os seminaristas passavam na casa da família. A perspectiva de ensinamento naquele seminário, além do currículo oficial da escola pública, era o currículo “eclesiástico”: o latim, o grego clássico e a teologia, como também estudos marxistas em função do contexto histórico e social, relevando a necessidade de direitos iguais a todos os cidadãos.

O reitor do seminário – que gostava muito de teatro, segundo Freire – organizava as idas dos doze rapazes seminaristas ao Teatro de Arena de São Paulo. E, assim, o teatro foi ganhando mais espaço que a militância religiosa em sua vida. Junto a outros jovens, Ednaldo fundou o grêmio estudantil do Colégio Estadual João Ramalho, de São Bernardo do Campo, e, posteriormente, o primeiro grupo de teatro, com jovens operários e artistas, entre eles Calixto de Inhamuns, Luís Alberto de Abreu e Roberto Barbosa.

Naquela região do ABCD paulista havia muitas montadoras de automóveis. Alguns dos operários dessas montadoras criaram o Centro Cultural Guimarães Rosa, que oferecia atividades ligadas às manifestações da cultura popular: capoeira, atividades literárias, cineclubes. De grupo de estudos, alguns dos integrantes criaram o Grupo de Teatro Doces e Salgados, uma ironia às colunas que eram censuradas nos jornais da época. Esse título, portanto, segundo Freire, foi coerente com a vontade deles em falar exatamente sobre aquilo que era censurado. Com seu amigo e companheiro Luís Alberto de Abreu, fez o fermento crescer em Doces e Salgados, trazendo diretores que os orientassem artisticamente. Nesse sentido, compreendiam que fazer teatro amador para eles era buscar se comunicar primeiro

com o público do entorno: trabalhadores das fábricas, que pouco ou jamais haviam ido ao teatro. “Como falar isso para esse povo aí? A necessidade de uma estética popular vem daí”, comenta Ednaldo. E tal formação nas artes cênicas, a partir de diretores convidados pelo grupo, prosseguiu nas experiências como estudantes da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASC).

Os estudos contínuos acerca da estética popular permeavam o contato com a memória cultural do próprio operariado, pessoas que tinham vindo recentemente do Nordeste, de Minas Gerais, do Mato Grosso, de Goiás, pessoas que eram chamadas os peões do Grande ABCD. Esses peões embarcavam em seus folguedos populares, em suas festas e confraternizações populares, regados a leituras de obras de Paulo Freire (1921 - 1997).

Em 1975, Ednaldo Freire é convidado por Carlos Alberto Soffredini (1939 - 2001) – um grande diretor e autor teatral cuja pesquisa artística era voltada a formas populares de interpretação a partir do circo, do circo-teatro, do teatro de revista, dos folguedos e dos musicais – a fundar o Grupo Mambembe, que buscava uma poética da interpretação popular brasileira. Este grupo teve o privilégio de ser mantido como um projeto do Sesc durante dois anos e experimentado por trabalhadores do teatro – que não se consideravam artistas, afirmou Freire, pois dependiam da venda de sua força de trabalho, também nos palcos, para sobreviverem – e que ganhavam salário e tinham carteira assinada. Por conta dessa estabilidade financeira foi possível que esses trabalhadores transferissem o tempo de serviço na fábrica para os palcos teatrais paulistas.

Em 1981, sem a estabilidade anterior do Grupo Mambembe e com família para sustentar, Freire decide-se por trabalhar no Teatro-escola Macunaíma, na época de Silvio Zilber e Myrian Muniz, enquanto criavam estratégias de sobrevivência, como vender espetáculos para as escolas de educação básica. Naquele

período, Ednaldo foi ator de peças de autores como Gil Vicente e Martins Pena, sob a direção de Soffredini. Nesse vai e vem entre Mambembe e Macunaíma, Freire é convidado a coordenar um curso de teatro para um grupo de trabalhadores que participava da Associação Desportiva Classista (ADC) da empresa Siemens. E, desse curso, foi convidado a fundar um grupo de teatro naquela empresa.

O grupo amador da Siemens, sob sua direção, montou clássicos do teatro popular brasileiro, como *O Auto da Compadecida* (1981), de Ariano Suassuna, *Quem Nasce Pato não Chega a Cisne* (1983), de Paulo Afonso Grisolli, *Portobello Circus – A História de Muitos Amores* (1985), de Domingos de Oliveira, *O Santo e a Porca* (1986), de Ariano Suassuna, *O Apocalipse ou O Capeta de Caruaru* (1992), de Aldomar Conrado, *O Pagador de Promessas* (1993), de Dias Gomes, até o início dos anos 1990.

Aquele coletivo chegou a alugar o Teatro das Nações, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo, que tinha centenas de lugares e conquistava um sucesso de público constituído pelos familiares e trabalhadores da fábrica. Naquele momento, e a convite do diretor Mario Masetti, o grupo, mesmo sendo amador, ocupou o Teatro de Arena com suas encenações. E, com essa visibilidade e desenvoltura artística, outros artistas profissionais, como a Mirtes Nogueira e o Aiman Hammoud, integraram-se ao coletivo. Em tal contexto, e após longa jornada de trabalho com o Grupo Teatral ADC Siemens, Ednaldo Freire decide convidar seu

amigo e companheiro de militância e arte, Luís Alberto de Abreu, para ser o dramaturgo daquele coletivo. A partir dessa parceria surge o Projeto Comédia Popular Brasileira (CPB), em 1993, junto à origem da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes – em homenagem às fraternais companhias da *commedia dell'arte* que existiam no Renascimento –, composta por artistas profissionais e amadores que se identificavam com o gênero cômico.

Naquela fase inicial, as montagens cômicas e populares ainda eram pensadas para o palco italiano, almejando ter como espectadores a classe que normalmente não ia ao teatro: os trabalhadores. Podemos identificar, aqui, o foco nesse público em específico desde a parceria inicial da dupla Ednaldo e Abreu: o diretor e o dramaturgo então na Fraternal, recuperando a parceria quando secundaristas e operários no ABCD Paulista.

Dessa forma, a ADC Siemens hospedou Freire, Abreu e a própria Fraternal Cia. e também seus anseios por pesquisar o teatro brasileiro a partir de tipos populares com interface aos arquétipos da *commedia dell'arte*. Dessa práxis se criou o projeto Comédia Popular Brasileira e deste um repertório de quatro peças: *O Parturião ou o Homem que Quase Foi Mãe* (1993), *O Anel de Magalão* (1994), *Burundanga – A Revolta do Baixo Ventre* (1995) e *Sacra Folia* (1996)⁴⁶¹. Valendo-se de personagens-tipo e da máscara social, os espetáculos abordaram o contexto social em que as personagens estavam inseridas, criticando e satirizando seus papéis sociais. Segundo a tipologia da comedia italiana, inspiração da

461. Ficha técnica dos espetáculos: *O Anel de Magalão*: autoria: Luís Alberto de Abreu; direção: Ednaldo Freire; elenco: Ali Saleh, Gilmar Guido, Irland Araújo, Izilda Rodrigues, José Bezerra, Mirtes Nogueira, Nelson Belintani, Nilton Rosa, Sérgio Rosa, Silvia Belintani. *Burundanga*: autoria: Luis Alberto de Abreu; direção: Ednaldo Freire; elenco: Sérgio Rosa, Nilton Rosa, Gilmar Guido, Izildinha Rodrigues, Silvia Belintani, Nelson Belintani, Mirtes Nogueira, Keila Redondo, Fábio Visconde, José Bezerra. *Sacra Folia*: autor: Luís Alberto de Abreu; direção: Ednaldo Freire; Elenco: Aiman Hammoud; Carlos Mira Santos; Mariana Rosa; Mirthes Luz; Roberto da Silva Barbosa e Fabio Takeo.

Fraternal, pode-se encontrar os tipos: Pantaleão (pequena burguesia); Doutor (juiz e advogado); Capitão (militares); Enamorados (casais jovens e apaixonados); Zanni (o povo brasileiro e as figuras dos criados).

As características cômico-populares das personagens brasileiras alimentavam-se do elemento farsesco (destaque em *Sacra Folia*), do grotesco (destaque em *O Parturião*) e da política (destaque em *Burundanga*), marcantes nos espetáculos dessa primeira fase da companhia. Após quatro anos seguidos de apresentações de tais espetáculos, a Fraternal propõe investigar personagens universais na comédia. Acreditaram, então, que era hora de mudar o percurso da investigação estética do projeto, sem se desvincular do desejo de fazer um teatro popular e cômico. Se propuseram a ir além das referências brasileiras como Martins Pena e a comédia de costumes; Artur Azevedo e os dilemas que compõem a construção da nação e os embates por terras brasileiras; Ariano Suassuna e a realidade do Nordeste brasileiro. Todas essas inspirações deram impulso para a criação de personagens calcadas na cultura brasileira, com o colorido da cultura popular e que se distanciavam do teatro compreendido como burguês, voltado a uma elite frequentadora do teatro paulistano.

Após cinco anos de pesquisa em *commedia dell'arte* e suas relações com a cultura popular brasileira, a partir de 1996, a Fraternal Cia. dá início à segunda fase do Projeto Comédia Popular Brasileira; momento caracterizado pelo aprofundamento em personagens da tradição oral e de festas populares, principalmente europeias e medievais. Inicialmente, a Fraternal apresenta o espetáculo *Sacra Folia*, no qual relaciona os tipos populares com as histórias comuns na mitologia cristã. No espetáculo são identificadas diferentes práxis épicas, tais como: a presença do narrador, o prólogo e o epílogo, prosa e verso, como também o retrato de personagens bíblicos – definidos no imaginário comum

– alegorizadas a partir de características populares e brasileiras. Desse processo, a companhia reafirma sua pesquisa como comédia épica, experimentando conceitos e variadas práticas para compor os elementos fundamentais desse processo criativo. Surge daí *Iepe* (1998) e *Till Eulenspiegel* (1999), com estéticas voltadas às personagens das festas medievais.

No entanto, consolidada aquela formação profissional, de pesquisa continuada, sob uma dramaturgia autoral, incorporando conhecimentos do diretor e do dramaturgo em circo-teatro, em teatro mambembe; ficou cada vez mais forte a desvinculação do coletivo à empresa Siemens e, ao mesmo tempo, a vinculação ao projeto de vida e arte da companhia. Sendo assim, a Fraternal desenvolveu suas astúcias e a Siemens optou em não manter suas Malasartes, convidando-os a se retirarem da empresa.

Em 2000, com a perda de patrocínio empresarial e saída de trabalhadores artistas, a companhia reduziu sua equipe de forma expressiva, precisando revisitar seus espetáculos e processos anteriores para adequá-los à nova realidade em que se encontrava. Dessa conjuntura, criaram o espetáculo *Masteclé – Tratado Geral de Comédia* (2000), que revisitou técnicas da primeira e da segunda fases do Projeto CPB; abordando fragmentos dos espetáculos *Iepe*, *Burundanga*, *O Anel de Magalão*, *Sacra Folia* e conceitos do cômico a partir de Aristóteles, Pirandello, Rabelais, Bakhtin, entre outros autores.

Encerrando a segunda fase de pesquisa, a Fraternal apresenta o espetáculo *Nau dos Loucos* (2001), ultrapassando o uso das personagens da cultura universal em cena. Nesse espetáculo as práxis épicas são mais estruturadas a partir da apropriação da narrativa; em que várias personagens são representadas por um único ator; com a presença da personagem-ator promovendo a metalinguagem; e a quebra constante da quarta parede pela interrupção da situação dialógica da cena dramática.

Instigando-se, assim, a participação maior do público no espetáculo, experimentando-se diferentes formas de criação de narrativas cômicas. A partir desse momento, a companhia passa a se aprofundar nas práxis que formam o ator-narrador, base para os próximos espetáculos.

A terceira fase do Projeto Comédia Popular Brasileira ocorreu em ciclos. O primeiro deles, de 2002 a 2004, focado nas festas cíclicas e nos autos populares; foi um projeto desenvolvido no Teatro Distrital Paulo Eiró, no bairro de Santo Amaro, na capital paulista. Naquele teatro, o *Auto da Paixão e da Alegria* (2002) e o *Auto Sacra Folia* (2002) foram encenados. Além destes espetáculos, *Borandá – o Auto do Migrante* (2003) e *Eh Turtuvia* (2004) encerram o auto das festividades juninas e o ciclo dos autos populares. Uma relação com teatro épico onde ousaram minimizar os climas dramáticos e culminar em narrativas diretas ao público. Observa-se nesta fase, tanto no território da ação quanto no das personagens, o não decalque realista situado e determinado. Houve, assim, um estabelecimento de diálogos entre o épico e dramático por meio do narrador, em que este se envolveu com a narrativa, inclusive, dramaticamente, explicitando seu processo em relação ao assunto que narra.

Um destaque maior para a trajetória da companhia deveu-se ao projeto *Auto do Migrante* para celebrar e refletir sobre o movimento de massas humanas, característico da segunda metade do século XX, no Brasil. Nesse projeto, almejou-se aproximar aspectos míticos relacionados ao imaginário popular sobre o migrante às situações reais e contemporâneas por ele vividas. O

Migrante, personagem central do auto, foi investigado enquanto “homem em movimento” – segundo a Fraternal, uma característica tradicional na cultura popular – enquanto personagem que parte pelo mundo em busca de trabalho e de relações de produção menos opressivas. Para fortalecer ainda mais as relações com o público do Teatro Paulo Eiró e com o entorno – ocupado pela Fraternal a partir de política pública de cultura na gestão Celso Frateschi e Marta Suplicy, governo do Partido dos Trabalhadores –, a companhia convidou o próprio público, ou melhor, suas histórias de vida, a protagonizar o trabalho desenvolvido por meio do projeto.

Nesse caminhar com menos atores e mais pesquisa sobre a forma narrativa do teatro épico, Freire explana sobre o projeto criativo da Cia.: “[...] criamos a teoria do ver ouvir e imaginar; quer dizer, o público além de ver e ouvir, tem que imaginar muito; tem que exercitar e desenvolver muito a imaginação e o pensamento” durante as encenações da Fraternal. E, assim, seguiu no segundo ciclo dessa terceira fase do Projeto CPB, de 2006 a 2008, com os espetáculos: *Memória das Coisas* (2006), *Auto da Infância* (2007) e *As Três Graças* (2008), com foco na exploração metateatral da memória coletiva e da narrativa.

Após quinze anos com dramaturgia própria, criada por Luís Alberto de Abreu, entre 1993 e 2008, este alça outros projetos em outros cantos, e a Fraternal encontra-se em um momento sem perspectivas, sem dramaturgo, sem um teatro fixo, sem um espaço para desenvolver seus planos. Enquanto experimentou a montagem de *A História de Muitos Amores*⁴⁶² (2009), uma tragicomédia

462. Ficha técnica: autor: Domingos de Oliveira; direção: Ednaldo Freire. Elenco: Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes: Aiman Hammoud, Edgar Campos, Fernando Paz, Isadora Petrin, Luciana Viacava, Marcio Castro e Mirtes Nogueira; cenário e figurinos: Luiz Augusto dos Santos; adereços: Petrônio Nascimento; trilha sonora composta: Kalau; pesquisa e preparação corporal: Luis Louis; iluminação: Wagner Freire; fotografia: Arnaldo Pereira; consultoria jurídica: Martha Macruz; designer gráfico: Ivan Rodrigues; cenotécnico: Edson Freire; operador de luz: Marco Vasconcellos; operador de som: Gabriel Kavanji; costureira: Alice Corrêa.

do autor Domingos de Oliveira (1936 - 2019) que conta a história de uma jovem que, ao incorpora-se a um circo em decadência, desperta desejos, ódio, amor e ciúmes nos homens, a companhia retomou sua sina potencializada no Teatro Paulo Eiró; na formação de público com foco em sua acessibilidade ao teatro.

Para tanto, ao buscar ampliar esse público, mirrou-se a rua como palco. “Você tem que ir atrás do público que você quer”, afirma Freire. Surgindo a proposta de uma carreta-palco – como uma carroça de mambembes e saltimbancos – circulando com espetáculos em praças e parques públicos. Com o investimento público advindo da política cultural de São Paulo – o Fomento ao Teatro – construíram uma carreta de onze metros de comprimento, com um baú, cujas laterais se abrem, revelando um palco de mais de oito metros de largura por quase sete de profundidade⁴⁶³.

Com isso, a companhia repensa seu projeto de vida e arte e projeta seus espetáculos para serem apresentados nessa carreta-palco nas ruas e praças, visando à acessibilidade de mais pessoas ao trabalho artístico. Além da retomada e adaptação de espetáculos com dramaturgia própria, a Fraternal realiza uma nova parceria dramatúrgica com Alex Moletta – dramaturgo que estudou com o Abreu e tem longa trajetória em teatro e cinema, buscando poéticas populares que abranjam maior público tanto como espectadores quanto produtores.

Nesse novo projeto, com novas parcerias e locais de atuação, foi apresentado *Quem Pode, Pode!* (2012), trazendo em cena cinco atores interpretando várias personagens que se alternavam sucessivamente para narrar a saga de Mané-Leão, um camponês corajoso que, ao se tornar um homem poderoso, acaba por tornar-se aquilo que sempre combateu. Observa-se que desde a dramaturgia houve o investimento no caráter épico/narrativo da cena, tratando de questões políticas e atuais – como o abuso de poder – interpretadas por atores/narradores em diversas canções.

Em 2014, e a vez de *A Gira da Rainha*⁴⁶⁴, que percorreu quinze parques da cidade de São Paulo. Como prática comum da Fraternal, o espetáculo foi composto de forte presença da narração e do musical; inclusive, denominado como comédia épico-musical, contando com representações em formas animadas, utilizando-se do mamulengo como componente artístico. A pesquisa para esta montagem contou com um ciclo de leituras e debates a respeito das crenças, tradições populares, mitos e lendas de matriz africana, mergulhando nos estudos do pesquisador Reginaldo Prandi.

De modo a compor um espetáculo fabular, *A Gira da Rainha* mostrou a trajetória de uma mulher, discutindo questões sobre a liberdade feminina e o patriarcado, em tempos distantes, desde o século XIV à atualidade; trajetória de Maria Padilha, que de amante de um rei transforma-se na mística Pom-

463. Informações colhidas no site da Fraternal Companhia. Disponível em: <https://www.fraternal.com.br/palco-itinerante>. Acesso em junho de 2021.

464. Ficha técnica: direção: Ednaldo Freire; dramaturgia: Luiz Oliveira Santos e Alex Moletta; Elenco: Aiman Hammoud, Mirtes Nogueira, Roberto Barbosa, Carlos Mira, Mariana Rosa, Fabio Takeo e Daniela Theller; música original e direção musical: Lincoln Antonio; preparação vocal: Verlucia Nogueira; figurinos e adereços: Luiz Oliveira Santos e Vânia Freixo; assistentes de cenografia e adereços: Francisco Kleber C. da Silva e Marcelo Masso; operador de som: Gabriel Kavanji; operador de luz: Marco Vasconcellos; cenotécnico: Edson Freire.

ba-Gira da umbanda. Para tal experiência, as atrizes e os atores passaram por um amplo processo de criação musical, da prática do canto e da musicalidade com instrumentos pertencentes às ritualidades pesquisadas. Neste processo também foram experienciados as práticas do mamulengo, o estudo da manipulação e da construção dos bonecos com mestres dessa tradição.

Em 2017 ocorre a estreia de *NOSOTROS – Uma Revoada Latino-Americana*⁴⁶⁵, retratando a história de Juanito, um imigrante andino à procura de uma terra sem mal. Tendo como premissa a celebração da cultura latino-americana, o espetáculo abordou as questões sociais vivenciadas pelos imigrantes no Brasil, expondo as dificuldades das mulheres imigrantes, mães e trabalhadoras que criam os filhos no local de trabalho.

Como característica das montagens da Fraternal Cia., o recurso da triangulação foi muito explorado em tal espetáculo; uma das particularidades do teatro popular que, por sua vez, trata o espectador como componente participativo, realizando trocas constantes entre os artistas e o público. Por meio da narrativa, os atores e as atrizes entravam em cena, se apresentavam e contavam aos espectadores o que iria acontecer; havendo esse jogo entre o que se passava em cena e o que se contava diretamente ao público durante a encenação. O contexto sociopolítico latino-americano foi um importante ponto de partida para a criação

dramatúrgica e montagem de *NOSOTROS*, dado que na cidade de São Paulo o número de imigrantes andinos cresce consideravelmente, e, infelizmente, também a discriminação social.

Eis que em 2019 a Fraternal Companhia apresenta seu primeiro drama, *O Caso Severina*⁴⁶⁶, baseado em fatos reais. A peça narra a história de Severina, uma mulher nordestina e agricultora que foi presa por ter mandado matar seu próprio pai; fato ocorrido em Pernambuco, no ano de 2005, cujo caso teve bastante repercussão nos jornais da época. Esse espetáculo foi resultado da pesquisa da companhia intitulada *Do Fato ao Ato*, em que os artistas transformam um fato social em um ato teatral. Nesse processo de criação o elenco recorreu às improvisações a partir dos depoimentos colhidos de pessoas envolvidas no caso, como também realizaram leituras do texto teatral em construção pelo dramaturgo, bem como discussões acerca da montagem. Uma das principais características do espetáculo é a narrativa, utilizando-se do jogo constante entre cenas dramáticas das personagens permeadas por seus relatos testemunhais.

A peça abordou, dessa maneira, “a nossa história”, segundo Freire, apresentou diversas questões sobre a violência doméstica e o abuso sexual, sem a utilização do teor cômico predominante na trajetória da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. E, neste drama, foi possível observar influências dos arquétipos universais

465. Ficha técnica: direção: Ednaldo Freire; dramaturgia: Alex Moletta; cenário e figurinos: Luiz Oliveira Santos; músicas e direção musical: Gustavo Kurlat; arranjos e produção musical: Vicente Falek e João Paulo Nascimento; elenco: Aiman Hammoud, Mirtes Nogueira, Carlos Mira, Maria Siqueira, Giovana Arruda, Harley Nóbrega, Ian Noppeney; orientador de pesquisa: Hugo Villavicencio; preparação de voz e corpo: Verlucia Nogueira; assistente de cenografia e adereços: Vânia Tosta; cenotécnico: Edson Freire; operador de som: Gabriel Kavanji; operador de luz: Marco Vasconcellos.

466. Ficha técnica: direção: Ednaldo Freire; dramaturgia: Alex Moletta; elenco: Mirtes Nogueira, Aiman Hammoud, Maria Siqueira, Giovana Arruda, Carlos Mira; costureira: Célia Makarovsky; cenotécnico: Edson Freire; operador de som e vídeo: Ian Noppeney; operador de luz: Marco Vasconcellos; Realização: Prêmio Cleyde Yáconis, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

de Ariano Suassuna, de forma a retratar a realidade do povo nordestino, tanto em suas personagens quanto na estética geral do espetáculo. Elementos como o sotaque típico do Nordeste brasileiro, as vestimentas com tons terrosos e os objetos cênicos; como, por exemplo, o facão. Neste espetáculo, tendo uma preocupação e responsabilidade com a acessibilidade do público não vidente (cegos de nascença ou com baixa-visão), a companhia contou com o recurso da audiodescrição ao vivo em algumas de suas apresentações.

Nos anos 2020 e 2021, em pandemia mundial e isolamento social, o diretor da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes reflete sobre o processo abismal de desmantelamento da democracia brasileira. Compartilha que a investigação da companhia tem sido a partir da maior precarização do trabalho nesse contexto, chamado de “uberização”, onde trabalhadoras e trabalhadores, que antes exerciam a função de professores, engenheiros e médicos, utilizam sua força de trabalho e seus recursos – carro, combustível etc. – para enriquecer o grande empresário.

“Que teatro eu quero continuar fazendo? Quais os rumos do teatro? Para quem? Para quê?”, questiona-se Ednaldo Freire, diretor da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, com a qual permanece vivo, porque vive um projeto de vida e arte, de encontro: “O teatro não é um peixe que nada em qualquer água, o teatro precisa de gente ao vivo, gente falando pra

gente”. Ele ainda compartilha que para se constituir um grupo é necessário que pessoas se reúnam em torno de convergências de ideias e práticas, por pontos que lhes agradam e lhes seduzam. Considerando que cabe ao coletivo mirar projetos para o seu futuro, tendo em vista que um projeto “[...] é um caminho; um caminho pedagógico, como o teatro o é; conhecimento e transmissão de conhecimento, troca; por isso um processo histórico”.

Em sua longa trajetória pincelada nessas poucas palavras, A Fraternal, enquanto um grupo artístico de pesquisa, se renova, trazendo à contemporaneidade uma infinidade de temas, gêneros e formas populares, tais como: os autos, a revista, o verso épico, o melodrama, o pastoril, o teatro de bonecos, o musical, a ópera popular, o drama, o teatro jornal. Espetáculos que combinam camadas dramáticas desde a farsa romana, o fabulário medieval e o romanceiro popular contemporâneo; lidando com expedientes cômicos, dramáticos e da comédia épica, cujo ator-narrador torna-se predominante nas relações estabelecidas com o público.

E viva o teatro popular!

ALFENIM – CONSIDERAÇÕES POÉTICAS SOBRE O DEVIR DE UM BRANCO DOCE (JOÃO PESSOA/PB), por Henrique Guimarães – Universidade Federal da Paraíba^{467, 468}.

⁴⁶⁷. Carlos Henrique Guimarães, doutor em Artes Cênicas pela Unirio, artista da cena, pesquisador, escritor e professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

⁴⁶⁸. O estilo adotado pelo artista, que é absolutamente significativo (e porque na vida há – o que é muito bom – diversidades) supprime as informações mais factuais sobre o coletivo. Fui um dos professores de Henrique Guimarães em sua graduação no Instituto de Artes da Unesp. Ministrei aulas ao Henrique no primeiro, terceiro e quarto anos de sua graduação, e sempre estimei os/as estudantes a buscar as proposições ensaísticas para o desenvolvimento de suas reflexões. Desse modo, e em razão de haver diversas informações sobre o significativo coletivo potiguar, apresento, dentre elas, uma matéria de comemoração dos dez anos do coletivo, disponível em: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/coletivo-de-teatro-2018alfenim2019-celebra-10-anos-de-exis-

As doçuras de Alfenim por vezes amargam.
 Sonhos, brancuras, caprichos de açúcar, assaltam o
 olhar, deslocam o eixo.
 O doce-amargo da ilusão fere sem deixar rastros.
 Temperos disfarçam o azedume que sobe por traz
 da brancura de Alfenim.
 Fora do eixo, no balanço cigano dos migrantes, lá, no
 ponto fulcral, atingem o centro.
 Renovam as antigas práticas dos teatros antigos da
 paraibana Nossa Senhora das Neves.
 Fora dos Santos Paulo, Sebastião, das Minas, dos
 Rios, a brancura doce de Alfenim soa.
 Vibram nas arenas, tabladados, calçadas e nos trânsitos,
 as provocações de João Pessoa.
 Aquilombar-se para viver em grupo e construir atos
 de re-existência poética.
 Deslocar o eixo e revelar a ilusão de narrativas bran-
 cas de doçura.
 Rememorar episódios distorcidos e recontar obscu-
 ras amarguras.
 Desmontar consensos quebrando quilos do deus da
 fortuna no milagre brasileiro.
 Helenas perdidas que cantam doces lembranças de
 um país que nunca existiu.
 Helenas insistentes de além-mar que desejam ainda
 eternizar suas brancuras.
 Helenas negras, Helenas índias, Helenas caboclas,
 Helenas matutas, Helenas das ruas.
 Helenas amargas de terras rasgadas por sangue es-
 corrido em paus e espadas.
 Da Casa Amarela da terra do Sol nascente agitam-se
 corpos doces de Alfenim.
 Doces corpos de Alfenim agitam pandeiros e rabe-

cas cantam suas histórias.
 Histórias de pandeiros e rabecas agitam trajes e más-
 caras que desvelam ilusões de fel.
 Ilusões perdidas agitam sentires e pensares que ilu-
 minam desde a Casa Amarela.
 Agitar corpos.
 Agitar ruas.
 Agitar becos.
 Agitar histórias.
 Agitar vidas.
 Agitar pensamentos.
 Agitar praças.
 Agitar sentimentos.
 Agitar maracas.
 Agitar calças.
 Agitar saias.
 Agitar placas.
 Agitar propagandas.
 Agitar palcos.
 Agitar. Agitar. Agitar.
 Agitar para transformar.
 Quanto vale a poesia?
 Haverá os que deixarão de pagar?
 A quem se deve pagar?
 Ao Deus da Fortuna do Capital especulativo?
 Ao Deus que ri e debocha da amarga miséria humana?
 Onde estarão os sujeitos subtraídos da história, os
 não mortos e não-vivos?
 Revoltas, revoluções, revanches, rebeliões.
 Nas feiras, nas ruas, nas fábricas, nos sertões.
 Dos escuros porões ecoam gritos de antigas sedições.
 Amargas lembranças de brancas traições.
 Utopias diárias adoçam corpos de Alfenim.

tencia. Há, ainda: <https://www.facebook.com/coletivoalfenim/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

Desejam a chegada dos pequenos Querubim, Joaquim e Martin.
 Novos dias que alimentam o porvir.
 Criação de cenas vindas da memória do existir.
 Memória do esquecimento, memória do que sabemos nos ter sido apagado.
 Memória do que virá, memória do que não foi.
 Memória do apagamento espontâneo, memória das histórias do ontem que já não são.
 Memória das brevidades de um café, das brevidades de uma canção.
 Particularidades moventes.
 Coletividades em construção.
 Trocas, escambos, permutas.
 Processos de escrita, de aprendizado, de mudança, de criação.
 Que tempo é esse que nos tocou viver?
 Quem inventou o tempo?
 Quão independente é o tempo?
 Quanto é possível interferir nesse nosso tempo?
 Podemos inventar espaços de exceção?
 Que promiscuidade obscena é essa entre espaços públicos e privados?
 Existe algum espaço que podemos chamar de nosso?
 Teatro: o espaço de onde se vê. E se alimenta. E se transforma.

“Contra todas as formas de totalitarismo: o totalitarismo dos bons sentimentos, o totalitarismo dos valores eternos, o totalitarismo da subjetividade burguesa, e o mais perverso de todos os totalitarismos,

o totalitarismo da mercadoria.”
 Esse berro de Márcio Marciano Alfenim ressoa intempestivamente.
 Movimenta o desejo de pôr em prática as Revoluções: micro, macro, interna e externa.
 Agita a pressão pela liberdade.
 Acena uma bandeira crítica sobre doces ilusões.
 Alfenim. Doces bárbaros de amargas lembranças.
 Brancura pálida de uma história em ruínas.
 Até quando sustentarão a perversão da ilusão?
 Chegará o dia em que ouvirão nossas desconstruídas memórias narradas?

ANDAIME TEATRO (PIRACICABA/SP), por Felipe de Menezes⁴⁶⁹.

O Andaime Teatro foi formado em 1986, na cidade de Piracicaba (interior do estado de São Paulo), com o objetivo de promover investigações e experimentos no teatro. A proposta partiu dos atores Antonio Chapéu e Carlos Jerônimo, à época, integrantes do Setor de Teatro da Universidade Metodista de Piracicaba – Unimep. No ano de sua criação, o coletivo estreou, com direção de Benê de Oliveira, a peça *O Diabo e o Homem à Brasileira*, de Paulo Campos. O segundo trabalho do grupo foi *O Santo Milagroso*, de Lauro César Muniz, com direção de Carlos Tamito Oda, cuja estreia ocorreu em 1989.

Ao completar dez anos de existência, o Andaime iniciou um processo de pesquisa e criação do qual resultaram espetáculos que são referências fundamentais

⁴⁶⁹. Felipe de Menezes, nascido e curtido em Piracicaba é historiador pela Universidade de São Paulo. Atualmente leciona história e teoria do teatro na Escola Livre de Teatro, de Santo André, e no Teatro-escola Macunaima, na capital paulista. É autor do livro *Teatro em Piracicaba: as Histórias, os Espaços e os Artistas da Cena Local*. É fundador e diretor artístico do Grupo Forfé por onde dirigiu e iluminou mais de vinte espetáculos de teatro que lhe renderam importantes prêmios em festivais pelo Brasil.

em sua trajetória criativa. Fruto de uma investigação dos costumes locais, *Lugar onde o Peixe Para* pode ser considerado um espetáculo antológico da cidade de Piracicaba. A peça, que estreou em 19 de setembro 1996 no Sesc Piracicaba, comemorou a primeira década do grupo e foi vista por mais de 35 mil pessoas, em mais de trinta cidades de cinco estados brasileiros, acumulando mais de oitenta apresentações. O Andaime neste trabalho se lançou na prazerosa tarefa de mapear o dialeto, as personagens, os símbolos e toda cultura popular presentes na cidade – o que fez dele um espetáculo de natureza épica e popular. A peça inaugurou no teatro piracicabano um novo modo de produção até então pouco praticado nas salas de ensaio: o processo colaborativo. No início dos anos 1990, grupos de teatro de pesquisa da cidade de São Paulo transformaram uma tradição nos modos de produzir espetáculos, sobretudo, nos métodos de ensaio. O processo colaborativo, *grosso modo*, procurava dar voz e vez a todo o conjunto criador da cena (técnicos e artistas) que participava desde o início dos ensaios até a sua finalização. Diferentemente da criação coletiva dos anos 1970/1980 ou da “era dos diretores autocratas”, o processo colaborativo tem como característica o retorno das funções especializadas (extinguidas na criação coletiva) e de uma relação horizontal entre os seus criadores. A cena emerge das provocações que podem partir de todos, por isso, a encenação é polifônica, de autoria do coletivo, muito embora possa haver a presença de um dramaturgo. Carlos ABC, ao conduzir o processo de criação de *Lugar onde o Peixe Para*, elaborou roteiros para serem improvisados pelos atores. A grande novidade naquele espetáculo foi a criação de um texto próprio feito por muitas vozes e mãos. Como dissemos, o grupo naquela pesquisa se lançou na cultura local e extraiu dela o material poético de suas cenas. A dramaturgia foi composta por um universo de muitas imagens: o retrato do caipira, o

cotidiano da família roceira bem como de alguns dos mitos que compõem o imaginário piracicabano. As lendas, o sotaque, as festas populares compõem o enredo. A peça também foi apresentada na Itália, em maio de 1999, no Teatro Comunale di Tesero, região de Trento, como parte de um intercâmbio cultural com o Centro de Pesquisas Cênicas Non Solo Danza. A montagem recebeu 48 prêmios e 40 indicações para ator, atriz, diretor, cenário, trilha sonora, figurino, iluminação, texto inédito, além de 7 prêmios de melhor espetáculo nos festivais de Ponta Grossa/PR, Blumenau/SC, Rezen-de/RJ, Santos/SP, São José dos Campos/SP, Santa Bárbara D’Oeste/SP e Pindamonhangaba.

Já a montagem *Nonoberto, Nonemorto* estreou em 2000 após uma viagem para intercâmbio cultural com a Associazione Teatrale Arjuna e Associazione Non Solo Danza, sediada na região de Trento, na Itália. A peça *Comovimento* estreou em 2003 e é resultado de uma pesquisa abrangente do Grupo Andaime, iniciada em agosto de 2002, sobre o circo-teatro na região. Ambas as peças tiveram direção de Francisco Medeiros, cenografia de Marcio Medina e dramaturgia de Luís Alberto de Abreu.

A peça *A Noiva do Defunto* é uma comédia portuguesa de domínio público que estreou em 2006. O texto foi gentilmente cedido ao grupo pela família do Circo Piranha, por meio de Luís Jória Ramos, o palhaço Serelepe. A encenação, com direção de Antonio Chapéu, é um misto de farsa e melodrama cuja encenação se destacava pelo improvável local de apresentação: as escadarias em frente do Cemitério da Saudade (na totalidade das vezes em que o espetáculo fora apresentado em Piracicaba).

As Patacoadas de Cornélio Pires – uma Estrepolia Musical em Dois Atos e uma Chegança estreou em 2008 e voltou o olhar do Grupo Andaime para a magnífica obra de Cornélio Pires com direção e dramaturgia de Luiz Carlos Laranjeiras.

Muitas atrizes e atores, técnicos e diretores passaram pelo Andaime, dentre os quais se destacam: Antonio Chapéu, Carlos Jerônimo, Márcio Abegão, Luzia Stocco, Bruno Agulhari, Jorge Lode, Péricles Raggio, Daniela Scarpari, Paulinho Faria, Carlos ABC, Vania de Paula, Luís Alberto de Abreu, Francisco Medeiros, Rogério Tarifa, Luiz Carlos Laranjeiras, Simone Cintra e Marcio Medina.

Portanto, e retomando algumas obras já mencionadas, o coletivo piracicabano montou:

O Diabo e o Homem à Brasileira (1986); *O Santo Milagroso* (1989); *As Desgraças de uma Criança* (1990); *O Pequenininho Grão de Areia* (1992); *Lugar onde o Peixe Para* (1996); *Nonoberto, Nonemorto* (2000); *Alice através do Tempo* (2001); *Comovento* (2003); *A Noiva do Defunto* (2006); *O Segredo do Café com Biscuit* (2006); *As Patacoadas de Cornélio Pires* (2008); *Coração dos Teatros Rodantes* (2012); *O Anjo da História* (2014); *A Pedra a Gente Põe Amanhã* (2001); *Descomparadas* (2019).

SE CHOVER NÃO HAVERÁ ESPETÁCULO, RISCO DE ENCHENTE – HISTÓRIA E TRAJETÓRIA DO GRUPO CLARIÔ DE TEATRO (TABOÃO DA SERRA/SP), por Fernanda Azevedo (coord.), Cristiane Martins, Márcia Furquim de Campos, Renata Soul, Susan Ritschel – Núcleo Mulheres em Movimento – Escola Livre de Teatro de Santo André⁴⁷⁰.

O Grupo Clariô, residente em Taboão da Serra, município da região metropolitana de São Paulo, tem como foco a discussão crítica da arte produzida pela periferia, na periferia e para a periferia. O coletivo parte do

entendimento segundo o qual a identidade negra e periférica não é acolhida pelo teatro tradicional e mercadológico, que as dramaturgias clássicas não traduzem sua realidade e que, portanto, é preciso buscar outras formas de produção e um novo olhar sobre o fazer teatral a partir da periferia.

O grupo, que teve entre seus integrantes o diretor Mario Pazini e o dramaturgo Will Dantas, atualmente é composto por Alexandre Souza, Martinha Soares, Naloana Lima, Naruna Costa, Rager Luan e Washington Gabriel. Formado majoritariamente por pessoas pretas, o coletivo nasce da inquietude de mulheres e homens que vivem no seu cotidiano a violência do racismo estrutural, da herança dos muitos “Brasis” que compõem a riqueza cultural das periferias, das histórias surgidas na dificuldade de se viver “à margem” de uma grande metrópole e da dignidade, força e solidariedade de uma gente cheia de histórias para contar. Assim, as referências artísticas e políticas do coletivo vão desde o movimento periférico e cultural da Zona Sul da cidade de São Paulo e da “literatura marginal” – com seus saraus, coletivos de teatro e música etc. – à cultura popular nordestina e afro-brasileira – presente nos brincantes, na poesia de Marcelino Freire e Miró da Muribeca, nas cantadeiras e benzedadeiras e na influência direta do Teatro Solano Trindade, entre outros –, passando pelo debate sobre o feminismo negro. O coletivo autodefine-se como uma encruzilhada popular-negra-periférica-feminista.

Em 2002 a faísca foi acesa, quando os e as integrantes do futuro coletivo davam seus primeiros passos com o apoio pedagógico do Projeto Adhemar Guerra. Três anos mais tarde, em 2005, inauguram oficialmente o Es-

⁴⁷⁰. Cristiane Martins, Fernanda Azevedo, Márcia Furquim de Campos, Renata Soul, Susan Ritschel são artistas militantes inseridas no Núcleo Mulheres em Movimento – Escola Livre de Teatro de Santo André.

paço Clariô. Uma casa (hoje um galpão) que se localiza na Rua Santa Luzia, divisa entre Taboão da Serra e São Paulo, lugar carente e precário onde as famílias sofrem constantemente com as enchentes causadas pelo córrego Pirajussara e com o abandono do poder público. Surgida como sede do grupo – espaço para ensaiar, dar continuidade às suas pesquisas e abrigar cenários, figurinos e objetos cênicos –, não demora muito para a Casa transformar-se em lugar de trocas entre coletivos artísticos da região. Vale lembrar que o início dos anos 2000 foi também o período em que o movimento de cultura periférica ganhava novo fôlego, com o surgimento de saraus – como a Cooperifa e Sarau do Binho – e manifestações culturais que nasciam nos quintais das casas.

O sonho inicial de entrar em cartaz na capital, devido à ausência de equipamentos culturais em Taboão da Serra, transforma-se na luta pela manutenção de um espaço de cultura, encontros e acolhimento das pautas sociais do município. Ao se darem conta de que o processo de criação de seus trabalhos está relacionado com a transformação do próprio lugar, o grupo assume um papel importante na relação com a comunidade. Não se tratava mais de ganhar o reconhecimento necessário para se apresentarem em um teatro de São Paulo, mas construir ali, na periferia da capital, a sua própria importância.

Durante alguns anos, o grupo pesquisou várias linguagens teatrais, passando pelo teatro infantil, realista, teatro de rua e bonecos. O resultado artístico inicial de maior relevância, partindo de tais inquietudes, que lhes eram próximas – a vida na periferia, violência de estado, racismo estrutural, patriarcado – foi o trabalho cênico *Hospital da Gente*. Este foi o primeiro espetáculo do grupo no Espaço Clariô, iniciando uma longa trajetória de resistência cultural.

O texto de *Hospital da Gente* foi elaborado por Marcelino Freire, a partir do encontro com o coletivo.

O ponto de partida foi o universo feminino ou, mais precisamente, como escrevem a gente do grupo: “[...] trabalhadoras do Brasil abrem as portas dos seus barracos para revelarem a que vieram, qual o seu papel, seu lugar dentro de uma estrutura caótica e desigual. Sem drama!”. O público era conduzido pelas atrizes aos diversos ambientes da casa-sede, transformada em laje, varanda de sobrado, prostíbulo, quintal de cortiço, bar e lixão, numa composição cenográfica em diálogo direto com a dramaturgia de Freire e com a realidade da periferia. Estreado em 2008, *Hospital da Gente* foi o espetáculo teatral paulista mais premiado da temporada naquele ano. A partir daquela experiência cênica, surgiu a necessidade de transformar o espaço em um galpão que pudesse acolher os demais espetáculos da trupe e de seus parceiros. A atriz Martinha Soares lembra do cartaz que o grupo expunha na frente do teatro, antes da reforma, com a frase: “Se chover não haverá espetáculo, risco de enchente”.

As enchentes, suas causas e consequências, viram personagens nas peças do coletivo. Em razão de tal problema recorrente, o Espaço Clariô muitas vezes se transforma em ponto de recolhimento de alimentos e produtos de primeira necessidade, doados aos moradores que têm suas casas inundadas. Ele vem acontecendo no período de crise social, política e pandêmica atual, quando espaços culturais mantidos por grupos artísticos nos bairros mais precários e abandonados pelo poder público das cidades servem como local de apoio à população.

Os trabalhos cênicos subsequentes mantêm-se fiéis às narrativas dos periféricos brasileiros. Foi assistindo ao documentário *Pobre, Preto, Poeta e Periférico*, sobre o poeta pernambucano João Flávio Cordeiro, conhecido como Miró da Muribeca, que nasceu o espetáculo *Urubu Come Carniça e Vôa*, em 2011. Neste caso, o bairro da Muribeca, que abrigava um dos maiores li-

xões a céu aberto da América do Sul, serve de cenário e metáfora para refletir sobre a vida do homem pobre e negro de periferia, traçando um paralelo entre distintos contextos geográficos.

Fechando uma trilogia de diálogo com a cultura nordestina, as estéticas da periferia e as questões relacionadas à afrodescendência, o grupo leva para a cena uma adaptação de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Diferente dos dois trabalhos anteriores, dirigidos por Mario Pazini, a peça, rebatizada de, *Severina – da Morte à Vida*, marca a primeira direção da atriz e compositora Naruna Costa. Participam da montagem, além dos atores e atrizes do Clariô, o ator e bonequeiro Rager Luan e o ator-brincante Cleydson Soares – apontados pelas integrantes do coletivo como peças-chaves da pesquisa estética desenvolvida pelo Clariô.

A música sempre foi um elemento fundamental nas criações do coletivo. Partindo também das pesquisas de tradições culturais brasileiras, os e as integrantes do Clariô compõem e executam as canções presentes nos espetáculos. Nas rodas de cantorias com amigos sempre aparecia o pedido para que as músicas das peças fossem tocadas. E foi assim que nasceu o Projeto Clarianas, formado pelas atrizes-compositoras-tocadeiras-cantadoras do grupo. O desejo era desenvolver um trabalho feminino – e feminista – que trouxesse o debate a respeito do papel das mulheres negras na cultura e na sociedade brasileira. Uma estética popular e urbana ao mesmo tempo. Ao olhar para dentro, estas cantadeiras urbanas que cantam o seu tempo e seu cotidiano adentram no debate sobre o feminismo negro. A atualidade e o caráter político transformador estão, também, na capacidade de transportar e adaptar para o presente os significados das canções populares tradicionais.

Mas não só de espetáculos teatrais se ocupa o Espaço Clariô. Além de sediar ensaios e apresentações, o local

abriga oficinas culturais – teatro popular, dramaturgia, capoeira, produção cultural, literatura, máscaras, percussão, canto etc. – e atividades de troca com os moradores da cidade e grupos artísticos. O Quintasoito, que existe desde 2005, é um encontro mensal, aberto ao público, para receber artistas locais com apresentações e uma boa conversa, sempre acompanhado de uma sopinha para aquecer os corpos e o bate-papo. Outra importante atividade é a Mostra de Teatro do Gueto, que teve início no ano de 2010 e, em 2014, passa a se chamar Mostra Mário Pazini de Teatro do Gueto, em homenagem ao diretor e fundador do Grupo Clariô, falecido em 2014. A Mostra é dedicada aos grupos que produzem teatro nas periferias de todo o Brasil, contando, inclusive, com coletivos de outros países da América Latina.

Outro ponto a destacar sobre o Espaço Clariô são as residências de coletivos parceiros, como o Sarau do Binho e o Teatro do Terreiro Encantado. E para coroar esta intensa programação, o grupo organiza, desde 2009, a Festa do Clariô – uma espécie de Virada Cultural da Quebrada, em que mais de 25 artistas passam pelo palco do espaço.

Em novos tempos de Colonialismo, Coronelismo e Coronavírus (CCC), as e os artistas clarianas-o-s consideram a arte como um espaço político por natureza, o local de debate coletivo e antídoto contra a acomodação. Para a atriz Naloana Lima, diagnosticar as diversas formas de opressão e colocar isso em cena já é, em si mesmo, um processo de transformação. Reconhecer isso em outros lugares e grupos é o passo seguinte. Tudo é político. E este exercício de reflexão e mudança só pode se concretizar a partir da construção coletiva, desses pontos de encontro. A arte pode e deve incomodar a ordem vigente e disputar os espaços de poder em nome da organização popular.

E porque a nossa luta se faz de pedras, noites e poemas, finalizamos este texto – fruto do encontro en-

tre o Núcleo Mulheres em Movimento e as artistas do Grupo Clariô – com um trecho do canto de proteção que abre o primeiro disco das Clarianas:

Venho para abrir as portas
Felicidade me traz
O que há de tristeza nesta casa
Vá embora e não volte jamais.

CLOWNS DE SHAKESPEARE: A TRUPE CIRANDEIRA DA ALTERIDADE (NATAL/RN),
por Bárbara Tavares dos Santos e Bárbara Carneiro Maciel⁴⁷¹.

O Grupo Clowns de Shakespeare foi criado por estudantes em uma escola de Ensino Médio (Colégio Ob-jetivo), em 1993, no Rio Grande do Norte. Com sede na cidade de Natal (RN), durante os 27 anos de resistência artística, os Clowns Shakespeare têm desenvolvido, sempre sob uma perspectiva colaborativa, investigações teatrais com foco na construção da presença cênica do ator, na musicalidade da cena e do corpo, no teatro popular e no teatro de rua, com forte presença da comédia. Mesmo sem trabalhar diretamente com a figura do palhaço, o estudo do *clown* está presente na estética do grupo, seja na lógica subvertida do mundo, na relação direta e verdadeira com o público, no lirismo que compõe o universo desses seres. Nesse sentido, as comédias shakespearianas marcam profundamente as pesquisas, o repertório de espetáculos produzidos

e a linguagem cênica desenvolvida pelo coletivo. Sem adotar uma atitude “museológica” sobre o bardo, no entanto sem desprezar a sua genialidade, o desafio tem sido encontrar, na universalidade da obra do dramaturgo inglês, o que faz sentido para o grupo.

Ainda que alguns dos/das artistas tenham deixado de trabalhar sistematicamente com o grupo, mas fazem parte do coletivo e que, pontualmente, mantêm parcerias colaborativas com os Clowns, são integrantes do coletivo: Fernando Yamamoto, César Ferrario, Renata Kaiser, Joel Monteiro, Marco França, Myllena Silva, Paula Queiroz, Rafael Telles, Ronaldo Costa, Titina Medeiros. Dudu Galvão, Camille Carvalho, Diogo Spinelli.

Os Clowns conquistaram uma posição de referência na cena potiguar e nordestina, passando por cerca de 80 de cidades brasileiras, dentre elas, 24 capitais e o Distrito Federal, e ainda percorrendo mais de 30 cidades do interior do Rio Grande do Norte. Além dessas, também levou seus espetáculos para Portugal, Espanha, Chile, Equador, Uruguai. O grupo mantém sede no espaço o Barracão Clowns, localizado no bairro periférico de Nova Descoberta, onde realiza cotidianamente seus trabalhos de produção, treinamento de atores e pesquisa de dramaturgias. Além dos espetáculos produzidos, o coletivo ministra cursos, oficinas e realiza anualmente uma residência de criação colaborativa de espetáculos, em que recebe profissionais e estudantes de teatro de todo o Brasil, da América do Sul e da Europa.

471. Bárbara Tavares Santos é “cariana” (carioca e goiana), mãe e professora-encenadora na Universidade Federal do Tocantins (UFT) desde 2013. Graduada em Interpretação teatral pela (UnB), mestre em Artes Cênicas pela (Unirio) e doutora em Artes pela (Unesp). Integrante do Grupo Observatório das Artes do Tocantins, atua na formação de professores e estuda direção-encenação, história do teatro e teatralidades femininas. Bárbara Carneiro Maciel é estudante do 6º período do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Integrante do Grupo Cia. Art'Sacra e do Grupo Observatório das Artes do Tocantins, atualmente participa do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica Pibic- 2020/2021.

No concernente às principais filiações estéticas, o grupo mantém em seu histórico uma oscilação entre momentos em que se volta para trabalhos mais autorais, criados e conduzidos pelos próprios integrantes e momentos em que há uma participação efetiva de colaboradores de fora do coletivo em seus processos de criação. Nesse segundo caso, podem ser citadas as montagens assinadas exclusivamente por encenadores externos, como Sávio Araújo (diretor e arte-educador teatral), Adelvane Néia (atriz, palhaça, diretora e pesquisadora do *clown*), Eduardo Moreira (ator e diretor integrante do Grupo Galpão), Gabriel Villela (diretor, cenógrafo e figurinista), Marcio Aurelio (diretor e professor da Unicamp). Desse modo, é perceptível no trabalho estético do grupo uma reapropriação de textos clássicos através da mescla com elementos da cultura local; demonstrada por meio de uma pesquisa de campo e de uma revisão do regionalismo natalense e potiguar, que se contrapõem ao regionalismo e ao imaginário idealizado do Nordeste. Outro componente que marca a estética dos trabalhos do grupo é o estudo do *clown*, em um sentido que aprimora a linguagem cômica e o trabalho sobre o aspecto humano do riso, do ridículo e da exposição das fraquezas e comichões de cada intérprete. Nessa perspectiva, o humor de origem clownesca é um dos aspectos marcantes que, aliado à

cultura popular, compõe o imaginário e a identidade artística do coletivo.

Dentre outros, foram montados pelo coletivo os seguintes espetáculos: *Sonho de uma Noite de Verão* (1993), dirigido por Marco Aurélio Barbosa; *Megeira DoNada* (1998), dirigido por Sávio Araújo; *Muito Barulho por Quase Nada* (2003), direção Fernando Yamamoto e Eduardo Moreira; *O Casamento* (2006), direção Fernando Yamamoto e Eduardo Moreira; *O Capitão e a Sereia* (2009), direção de Fernando Yamamoto em colaboração, entre outros, Marco França e Adelvane Néia; *Sua Incelença, Ricardo III* (2010), direção de Gabriel Villela; *Abrazo* (2014), dirigido por Marco França.

ESPARRAMA PELO CHÃO DO MINHO-CÃO E PELAS JANELAS DO NOSSO IMAGINÁRIO TEATRAL, por Luciano Santiago – Mostras Internacionais de Teatro do Nordeste (Recife/PE)⁴⁷².

Uma parada, um respiro, no cotidiano de uma cidade que não para, envolto a isso, em um domingo, que poderia ser numa praça, parque ou rua de lazer, é possível se sentar no asfalto, pista, piso, concreto, no chão do famoso Minhocão (Elevado Presidente João Goulart), artéria que corta um trecho do centro da cidade de São

⁴⁷². Luciano Santiago é fundador e integrante da Trupe Artemanha de Investigação Teatral. Dramaturgo, ator e diretor, formado pelo Teatro-escola Macunaima. Escreveu, atuou e dirigiu mais de vinte espetáculos. Criou o Festival Nacional de Teatro do Campo Limpo da Cidade de SP (FESTCAL SP), de 2006 a 2015. Idealizou e produziu a Mostra Internacional de Teatro da Paraíba (MITpb), 2014, 2015 e 2017. Idealizou e produzirá a Mostra Independente de Teatro Territórios do Nordeste (MIT Territórios), versão *on-line* 2022. Atualmente, se dedica ao cinema e está à frente do roteiro do longa-metragem *Janelas...* em codireção com Dane de Jade. Idealizou e produzirá a Mostra Independente de Cinema do Nordeste (MICINE), versão *on-line* 2022. Fontes consultadas foram:

https://www.facebook.com/grupoesparrama/videos/?ref=page_internal

<https://www.itaucultural.org.br/grupo-esparrama-cinco-anos-de-dialogo-com-a-cidade>

https://www.youtube.com/watch?v=QeKH2eUa_yU

<https://www.youtube.com/watch?v=qlSpAut9jh8>

Paulo, para, enfim, respirar... Atenção! Isso mesmo, Teatro! Teatro de Rua, Teatro na Rua, Teatro de Janela ou Teatro nas Janelas...

Um teatro que se “esparrama” de uma janela para o chão, ar, imaginação de quem passa pelo Minhocão. O coletivo nasceu no final de 2012 e estreou em 2013, tendo como integrantes do núcleo artístico Iarlei Rangel, Rani Guerra, Ligia Campos e Kleber Brianes. Portanto, desde novembro de 2013, ocupa não somente as janelas do apartamento do produtor e diretor Iarlei Rangel, mas, e é preciso insistir, o imaginário de crianças, jovens e adultos.

É arte urbana, local onde os moradores do centro de São Paulo ou de várias regiões da cidade que utilizam aquele espaço (que, aos finais de semana fica interdito aos automóveis) para fazer atividades físicas, passear... Então, onde para um/a, para dois/duas... para esperar o que, da janela, será apresentado. De certa forma, tendo em vista o processo de recepção, trata-se de manifestação ligada ao teatro de rua. Seria o Esparrama, um teatro de rua ou teatro na rua!? Independentemente da linha na qual os espetáculos dos coletivos possam ser inseridos, por meio do Esparrama tem-se uma oportunidade de, em tese, da rua, assistir a espetáculos inseridos nessa proposição. Verdade que de outras janelas, pode-se assistir à obra, também, mas o tratamento e os temas ligam-se às obras rueiras.

Segundo o diretor Iarlei Rangel, a ideia surgiu a partir do processo *2 por 4*, da necessidade de se esparramar pelas janelas, tendo o próprio prédio, o viaduto e a cidade como cenário ideal para o coletivo ocupar também aquele espaço público. E o curioso foi como essa descoberta surgiu na vida do grupo, que lhes transformaria a vida de vez. Sim, a dos integrantes do coletivo e tantas outras pessoas, vizinhança e passantes pelo local. De acordo com o relato do encenador, e morador há 18 anos, o projeto surgiu espontaneamente durante

ensaios que dois palhaços se debruçavam nas janelas do seu apartamento. Tendo em vista o inusitado da situação, pessoas no elevado juntaram-se para desvendar o que ocorreria em seguida. Situação esta que enveredou para o primeiro espetáculo *Esparrama na Janela*. Tal experiência de troca com o público acordou os portões da percepção daqueles criadores que, ao perceberem o que se descortinava em termos de oportunidade, aproveitaram-se do acaso e desenvolveram a proposta: nasce o Grupo Esparrama! De seu nascimento até os dias atuais, o Esparrama já montou os seguintes espetáculos: *2 por 4* (2013), *Esparrama pela Janela* (2013), *Minhoca na Cabeça* (2015), *Fim?* (2016) *Navegar* (2018).

O Esparrama descobriu mais uma oportunidade de ocupação de um espaço público que, de diversas maneiras, promove diálogos entre moradores, transeuntes que navegam por aquela espécie de vereda da salvação, aos sábados e domingos. O elevado foi reconfigurado, e nele uma nova função estético-social foi descoberta, a de que, inclusive, o próprio viaduto enfrenta de se tornar um parque ou meramente ser demolido. Esteticamente, os espetáculos do grupo trafegam por temáticas que, por sua natureza pública, encontram-se potencialmente pelos olhares das crianças e dos adultos. Em tese, os assuntos têm a ver com a cidade dentro e sua gente. Nesse particular, e em razão de existir um verdadeiro “exército de gente em situação de rua”, sempre há muita gente, nessa situação, que assiste às encenações do coletivo. Aquele espaço público e tanta gente excluída, por um período de tempo, têm possibilidades concretas de se sentir fazendo parte de algo, de uma ação que concentra alegria e beleza.

De outra forma, basicamente o elevado (aos finais de semana) e os espetáculos do coletivo promovem e possibilitam uma respiração significativa. O ar venta de uma janela viva e esparrama-se... como a atravessar as gentes, a interromper trânsitos, a diluir monóxidos de

carbono... Naquele espaço, como um lugar ressignificado, sorrisos, em estado de vibração, surgem nas crianças, nos adultos... Vida e cidade em redescobertas.

Recentemente o Esparrama que foi reconhecido como Patrimônio Histórico Cultural da cidade de São Paulo, reconhecendo que suas criações vieram para modificar, transformar os variados olhares do público para a sua própria cidade, colocando o estandarte da linguagem teatral de rua, na rua, de praça, de parque, definitivamente também em uma janela ou em várias janelas dos olhares curiosos e ansiosos pelo encontro com o outro: olhares de diferentes ângulos, janelas e cotidianos.

GALPÃO DOS PALCOS, RUAS E QUINTAIS: PÉS NA TERRA, OLHOS NO MUNDO (BELO HORIZONTE/MG), por Luís Carlos “Laranjeiras” Ribeiro dos Santos (coord.), Jean Oliveira e Jonas de Paula⁴⁷³.

As atuações e representações rueiras do Grupo Galpão/MG e do Teatro Ventoforte (RJ-SP) têm essência lúdica e substância cênica marcada pela versatilidade brincante dos elencos, o caráter improvisacional, o sentido de jogo e/ou brincadeira, com intensidade, imaginação, alegria e fascinação, que são para Johan Huizinga (2012) características do jogo como elemento, lúdico/criativo e/ou pedagógico/formativo, da cultura. A rua é o terreiro/quintal, “vadiar” é o mote e a peça é um permanente estado de jogo instalado pelos artistas-su-

jeitos brincantes com danças, músicas e materiais estéticos da cultura popular para a integração e intervenção dialógica com os espectadores/transeuntes no espaço público de representação. Igor de Almeida Silva estuda o termo brincadeira fora do âmbito da educação e da infância, no campo da cultura popular, e afirma que é “[...] um espetáculo total por reunir o teatro, a dança, a música e as artes plásticas” (2015, p. 24).

No espetáculo total, a brincadeira de *As Quatro Chaves* (1992), roteiro aberto de Ilo Krugli, diretor do Ventoforte, descobri-me como ator, em potência, fazendo a personagem Narrador (e Detetive Rotunda). Na obra, apresentada na rua, a música vocal e instrumental, as danças, cantigas brinquedos de roda, o “artefazer”, caracterizava-se em um processo de construção com o público de um animar objetos-personagens-bonecos e/ou formas/figuras, recursos expressivos fundamentais para uma relação de jogo aberta e afetiva. Na rua, na “hora H” da representação, “vamos vadiar!”, somos artistas-sujeitos do conhecimento do grande livro do mundo/rua, brincantes do quintal/terreiro que cantam, tocam instrumentos, dançam, narram, vivem, “descrevem”, descrevem com vida, “transvivem”, vivem de modo transcendente, “vadeiam” com o público no jogo poético-musical dos desejos. O mote para o jogo dos desejos na rua se dá com a pergunta do Narrador: se todo mundo tem um desejo, qual é o seu desejo?

Conheci o Galpão no Encontro Nacional de Teatro de Rua, em Campinas (SP), organizado pelos

⁴⁷³. Luís Carlos Ribeiro dos Santos, dito Luiz Carlos Laranjeiras, ator, artista-educador-pesquisador brincante do teatro e da arte-educação, doutor em Artes Cênicas/USP, mestre em Filosofia, dramaturgo, arte ações e direção teatral e musical de peças com os grupos paulistas Andaime, Coletivo dos Anjos, Cia. Burucutu, Farândola Trupe, Alumiah, Cia. Cênica, Caixa de Histórias, Tropa do Vale e Coletivo da Cadela Manca/PR. Publicou *Folia da Terra e Teatro de Luiz Carlos Laranjeiras*, tem no prelo pela Editora UnB *A Música e a Dança Popular na Aprendizagem das Artes Cênicas: Jogos Rapsódicos*. Um dos fundadores do núcleo paulistano do Ventoforte. Jean Oliveira, ator, palhaço e produtor; Jonas de Paula, ator, diretor e dramaturgo, profissionais com formação artística livre, integrantes da Cia. de 2, de São José dos Campos/SP.

Grupos Família Rastapé, Casa Alquimia e Secretaria de Cultura e Turismo, secretário Célio Turino. Na programação, espetáculos do Galpão, Kabana/MG, Quem Tem Boca É pra Gritar (PB), Imbuça (SE), Antônio Nóbrega (PE), Ventoforte, Fora do Sério, Camaleão, Lume, Estrela Boeira, Rotunda e Os Satyros; oficinas com Amir Haddad, Ilo Krugli, Roberto Vega, José Carlos Peixoto, debates com Chico de Assis, Fernando Peixoto, Gabriel Villela, Luís Otávio Burnier, Sebastião Milaré, Sérgio Sanz, Neyde Veneziano e Joana Lopes. O Galpão apresentou *Corra enquanto É Tempo* (1988), direção de Paulinho Polika, e *A Comédia da Esposa Muda* (1986), dirigida por Eid Ribeiro, peças representativas dos seus estudos e experiências do teatro de rua anteriores à montagem de *Romeu e Julieta* (1992), com direção e concepção geral de Gabriel Villela.

Em análise da historiografia das artes cênicas, Alexandre Mate constata que “[...] o teatro de rua dificilmente é mencionado, mas alguns grupos conseguem furar certa política de exclusão e garantem registro e destaque documental de suas experiências”; “[...] como Carroça de Mamulengos (CE/RJ), Grupo Galpão (BH/MG), Nu Escuro (GO), Cia. Brasileira de Mistérios e Novidades (RJ), em São Paulo, os “[...] grupos experimentais (ou não) buscam os logradouros públicos para o desenvolvimento de algumas de suas obras que parecem não mais caber na caixa”, como fazem a Brava Companhia, Cia. São Jorge de Variedades, Teatro da Vertigem, Pombas Urbanas, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e Teatro Popular União e Olho Vivo. Para tais coletivos, as ruas, segundo Mate, “[...] têm ampliado a troca de interlocução, a descoberta de novos expedientes estéticos e facilitado o caráter de intervenção, por meio da linguagem teatral, na vida da cidade” (todos os excertos contidos em 2015, p. 187).

A vida na cidade é modificada a cada hora, turno, dia, mês e/ou ano, as ruas e praças se transformam e/

ou desaparecem, surgem novas geografias urbanas, outras configurações políticas e contextos sociais e culturais de intervenção, interlocução e apreciação do teatro nas artérias das metrópoles brasileiras. As novas realidades cidadinas exigem dos artistas a experimentação de outras narrativas, visuais e/ou musicais e/ou corporais, e a ampliação dos seus repertórios de representação, comunicação e jogo com os espectadores nos espaços públicos. Assim, qual o contexto sociocultural da cidade de Belo Horizonte à época do surgimento do Galpão em 1982, período de florescimento do chamado “teatro de grupo” no país? Augusto Boal faz uma análise estética e sociológica do desenvolvimento do teatro brasileiro e sua relação com o caráter cosmopolita da cidade de São Paulo, que tem desdobramentos em Belo Horizonte e todo o Brasil.

A formação do Teatro Brasileiro de Comédia traduz, para Boal, o “[...] desenvolvimento econômico da cidade de São Paulo, maior disponibilidade financeira, cosmopolitização são-paulina, economia e cultura alienadas”. Boal aponta a “[...] primeira variação qualitativa do TBC, o teatro como fenômeno estético, diretores estrangeiros, o teatro alienado: temática e formas importadas, aparecimento da plateia burguesa”. Há uma variação quantitativa nessa plateia e o aparecimento do “teatro simplesmente brasileiro”, identificado por Boal como “[...] segundo salto qualitativo, com pesquisa de estilos (Laboratórios e Interpretação), pesquisa estética e formal em dramaturgia (Seminários de Dramaturgia), aparecimento da plateia popular”, com a “[...] inclusão da pequena burguesia através de suas associações, inclusão do proletariado através dos seus sindicatos, inclusão dos estudantes através dos grêmios, formação de teatros operários, estudantis e de associações, aparecimento do Teatro Popular”; visto como o terceiro salto qualitativo, em que os espetáculos têm formas e temas populares. Mas Boal adverte:

“[...] Popular não é sinônimo de casa lotada. Significa que, prosseguindo o seu desenvolvimento dialético, o teatro brasileiro incorporará, pela primeira vez, uma plateia operária”. Antevendo o alcance do teatro em todas as esferas da sociedade, as consequentes variações qualitativas e desdobramentos dialéticos nos anos seguintes, Boal conclui que “[...] à medida que o nosso teatro vai incorporando novas plateias, não vai jamais reduzindo o seu campo de ação, mas ampliando-o, buscando uma adequação formal mais enérgica” (todas as citações, 1981, p. 8-10).

A partir da análise de Boal, podemos afirmar que os criadores do Galpão em 1982 em Belo Horizonte, capital com características cosmopolitas, indústrias, serviços, comércio e economia pujantes, intensa produção cultural, são parte dessa nova plateia popular pensada por Boal em 1959, que amplia o campo de ação do teatro, participa da vida cultural e social da nova cidade e busca adequações formais e temáticas mais enérgicas e criativas para suas proposições artísticas. Numa síntese historiográfica, o Galpão nasce buscando os referenciais formais, conceituais e temáticos nos diretores alemães do Teatro Livre de Munique (*Freies Theater Munchen*), George Froscher e Kurt Bildstein, investigando a *commedia dell'arte*, as técnicas circenses, a pantomima, o *clown*, os laboratórios de teatro físico e o teatro épico. O Galpão tem como momento importante de revelação formal de uma linguagem do teatro de rua demarcadora das fases da história do grupo o espetáculo *Romeu e Julieta*, considerado por Rubens José Souza Brito, em publicação de 2006, como ponto de chegada de “[...] uma identidade cênica e poética ímpar”.

Sobre o surgimento do nome do grupo, de acordo com relato de um dos fundadores do Galpão, o ator e diretor Eduardo Moreira, em abril de 2021, aos atores Jonas de Paula e Jean Oliveira, da Cia. de 2:

O nome Galpão veio de uma Associação Cultural que havia sido criada na Faculdade de Filosofia e de Ciências Humanas (FAFICH) em Belo Horizonte. Como eu havia participado dessa associação, e ela não foi para a frente, na época da fundação do Galpão eu pedi para usar o registro. Nasceu daí esse nome Grupo Galpão. A ideia vem em parte como uma homenagem ao grupo uruguaio El Galpon, mas também com a proposta de encarnar uma arte feita fora dos limites do espaço teatral convencional. Uma arte que alcançasse as ruas e espaços não-convencionais.

André Carreira afirma que o Galpão teve contato com as matrizes europeias do teatro de rua na década de 1980 e o grupo foi criado por Teuda Bara, Antônio Edson, Vanda Fernández, Beto Franco, Eduardo Moreira e Chico Pelúcio, em 1982, nas oficinas de técnicas de interpretação ministradas em Diamantina/MG pelos citados diretores alemães, que montaram, segundo Eduardo Moreira, *A Alma Boa de Setsuan*, de Brecht. Carreira vê nessa experiência o início dos aprofundamentos no apuro técnico do elenco e constata que do “[...] contato com o italiano Tascabile Di Bergamo, o Galpão adotou o formato do treinamento contínuo”. Para Carreira, “[...] a busca de uma refinada qualidade artística e até mesmo a sorte de virtuosismo dos atores tinha como objetivo criar de imediato uma forte empatia com o público, com o objetivo de realizar uma comunhão ritual no ato de atuar” (todas as citações, 2013, p. 394), referindo-se à cópia mimeografada do texto de Arildo de Barros, *A Paixão na Poeira, Grupo Galpão* (1991, p. 17).

Como uma prática comum nos anos 1980 e 1990, o grupo adota a criação coletiva e começa com essas experiências, uma busca por resultados artísticos de excelência. Para isso, o Galpão convida diretores que trazem aos procedimentos de preparação e

processos criativos e formativos do elenco experiências estéticas diversificadas, sem que o grupo perdesse a características singulares com relação à linguagem cênica que se tornaria sua característica ao longo das produções posteriores.

Sobre as filiações estéticas do Galpão, Eduardo Moreira afirma: “[...] Nossa formação foi feita a partir de um longo mergulho em técnicas de teatro de rua, um treinamento baseado no trabalho de Grotowski e uma estética de criação bem dentro do teatro épico de Brecht”. O ator observa que as filiações seguiram com trabalhos de técnicas de circo, um mergulho nas máscaras da *commedia dell’arte*, destacando que “[...] a influência do trabalho de Antunes Filho também foi significativa, especialmente com a oficina e o trabalho feito com o diretor Ulysses Cruz (que na época estava à frente do Grupo Boi Voador)”. Eduardo Moreira complementa com outras referências e afirma que “[...] vários outros encontros significativos se sucederam com o teatro popular de Eid Ribeiro, a estética barroca de Gabriel Villela, a pesquisa de Cacá Carvalho sobre o ator, os diversos encontros com Eugênio Barba e o teatro Antropológico”. O ator indica outras influências importantes:

O melodrama e o circo teatro, o teatro da palavra com Paulo José, encontros com o teatro realista russo com diretores e mestres como Anatoli Vassiliev, Yara de Novaes e Jurij Auschitz, encenações de Paulo de Moraes (Grupo Armazém), o teatro contemporâneo e performático de Marcio Abreu”. Sem contar uma infinidade de encontros, oficinas e parcerias artísticas com dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, coreógrafos, diretores.

Eduardo Moreira considera que “[...] a linguagem do Galpão é um amálgama desses quase quarenta anos de encontros, que nos fizeram chegar a uma linguagem

bastante diversificada, com múltiplas e diferentes influências”. São 39 anos de palcos, ruas, lutas e encantamentos, de encontros, experimentações e referências, em que o Galpão constrói com seu repertório um legado estético significativo que demarca territórios no teatro brasileiro, composto de 26 espetáculos de palco e rua: *E a Noiva não Quer Casar* (1982) e *De Olhos Fechados* (1983), direção de Fernando Linares; *Ó prô Cê Vê na Ponta do Pé* (1984), direção de Fernando Linares e Eduardo Moreira; *Arlequim Servidor de Tantos Amores* (1985), direção Fernando Linares; *A Comédia da Espoça Muda* (1986), direção Paulinho Polika; *Triunfo, um Delírio Barroco* (1986), direção Carmen Paternostro; *Foi por Amor...* (1987), direção Antônio Edson; *Corra enquanto É Tempo* (1988) e *Álbum de Família* (1990), direção de Eid Ribeiro; *Romeu e Julieta* (1992) e *A Rua da Amargura* (1994), concepção e direção geral de Gabriel Villela; *Um Molière Imaginário* (1997), direção Eduardo Moreira; *Partido* (1999), direção Cacá Carvalho; *Um Trem Chamado Desejo* (2000), direção de Chico Pelúcio; *O Inspetor Geral* (2003) e *Um Homem É um Homem* (2005), direção de Paulo José; *Pequenos Milagres* (2007), direção Paulo de Moraes; *Till, a Saga de um Herói Torto* (2009), direção Júlio Maciel; *Tio Vânia (Aos que Vierem depois de Nós)* (2011), direção Yara de Novaes; *Eclipse* (2011), direção de Jurij Alshcitz; *Os Gigantes da Montanha* (2013), direção de Gabriel Villela; *De Tempos Somos – Um Sarau do Grupo Galpão* (2014), direção de Somine Ordones e Lydia Del Picchia; *Nós* (2016) e *Outros* (2018), direção de Marcio Abreu; *Éramos em Bando* (2020), direção de Pablo Lobato, Marcelo Castro e Vinícius de Souza; *Histórias de Confinamento* (2021), direção Eduardo Moreira, Inês Peixoto e Thiago Sacramento.

O repertório do Galpão tem os pés na terra, os olhos no mundo e se revela como teatro total com suas inquietações, urgências e exigências formais e temáti-

cas, seu desenvolvimento dialético e aprimoramento estético em cada etapa de sua história, apresentando em seu repertório características significativas de uma poética genuína e original reconhecida pelo público e pela crítica: o estado permanente de jogo, o caráter artesanal e o apuro técnico, a diversidade de proposições estéticas, o aprofundamento teórico e prático das pesquisas, a descoberta das musicalidades, narrativas e possibilidades interpretativas das peças, em que cada espetáculo é um espaço de conhecimento, estudos e experimentações, de realização das versatilidades individuais e coletivas do elenco, composto de atrizes/atores com aptidões múltiplas, consciência criadora e ciência dos materiais e técnicas do seu ofício.

Identifico na música vocal e instrumental do Galpão elementos de certo teatro musical popular brasileiro, termo que adoto em minha tese e nas peças que dirijo e escrevo, para designar os espetáculos que usam em suas proposições cênicas as práticas culturais populares, as vozes poéticas, musicalidades, teatralidades e corporeidades das danças e brincadeiras de roda. Proponho utopias pedagógicas a partir da pesquisa das bases práticas e conceituais de uma nascente Pedagogia do Teatro musical popular brasileiro, que estuda os processos formativos e criativos de espetáculos com danças, temas e formas das culturas brasileiras, assim chamada no plural por Alfredo Bosi para abarcar a multiplicidade da produção simbólica e das manifestações artísticas do mundão atlântico amazônico de Pindorama/Brasil.

Nas peças mais recentes do Galpão, afetos, subjetividades e problematizações dos artistas do teatro

no aqui agora, já do pandemônio político brasileiro, revelam uma estética das existências individuais e coletivas, em que as histórias e experiências de cada um são colocadas na roda, bordadas e trazidas à rua e ao palco, espaços de comunhão e evocação das transcendências, e tecem a colcha de retalhos coloridos que tão bem representa o desenho do mapa da vida do grupo mineiro. E a colcha colorida que começou a ser bordada e costurada em 1982 – e não apenas por meio dos retalhos europeus – e que na atualidade (2021) está estendida no varal de bambu no grande quintal/rua/terreiro do mundaréu chamado Minas Gerais. Galpão dos palcos, ruas e quintais: pés na terra, olhos no mundo.

GRUPO MAGILUTH: UM COLETIVO TEATRAL CUJO “GENTÍLICO” COLIGE EXPERIMENTALISMO ESTÉTICO E AFETIVIDADE (RECIFE/PE).

Mais um coletivo teatral brasileiro no qual a jovialidade; a inquietude estético-comportamental; a experimentação estética e a paixão por estar em cena e, de diferentes formas relacionar-se com o público... características que podem ser verificadas por meio das obras e da absoluta simpatia com que os integrantes recebem o público e se apresentam teatralmente. Realmente, não posso afirmar que se caracteriza em uma singularidade permanente, mas nos espetáculos a que assisti, os danados em afetos: Bruno Parmera, Erivaldo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres, Mário Sergio Cabral, Pedro Wagner⁴⁷⁴ sempre abraçaram algumas das pes-

474. Outras pessoas fizeram parte do coletivo e, ao indagar Giordano Castro (por meio de um encontro-entrevista virtual) sobre a inserção de mulheres no Magiluth, o ator afirma) que as atrizes Júlia Fontes e Olga Torres, em determinado momento, inseriram-se no grupo.

soas do público... Tais características, para quem tem alguma sensibilidade, podem ser percebidas ao paroxismo e em estado de permanente alegria participativa. Trata-se de um coletivo fundado em 2004, e cujo alento à criação daquela coletividade teatral decorreu da participação de seus integrantes no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Pernambuco, sediada na belíssima Recife. Pode não ser uma característica afetivo-estética, mas o povo do Recife, no geral, tem uma singular potencialidade às demonstrações de seu apreço, de modo bastante “espontâneo” (as aspas em razão de tratar-se de traço cultural) contagiantemente maravilhosa.

A formação do grupo ocorreu na tradicionalíssima Universidade Federal de Pernambuco (que nem sempre desconsiderou as formas populares de cultura e as tradições nordestinas), e seus sujeitos – coletivo rigorosamente masculino – vieram de diversos territórios nordestinos.

Na atual composição do coletivo, Bruno Parmera, Giordano Castro, Lucas Torres são nascidos no Recife e Erivaldo Oliveira, Mário Sergio Cabral e Pedro Wagner são filhos de Garanhuns. Evidentemente, os dois trios têm similaridades e diferenças do ponto de vista cultural. Possivelmente, tal mistura, ao se juntarem nos processos de criação, ajudou a fazer com que seus criadores conseguissem “traduzir-se” cenicamente de modo tão significativo. Nessa mesma seara, o nome do coletivo corresponde à junção das duas primeiras sílabas dos criadores do grupo: **Mário, Giordano, Lucas, Thiago**.

De acordo com os materiais à disposição, o Grupo Magiluth, inserido em todas as determinações fundantes do sujeito histórico teatro de grupo, desenvolve um trabalho de pesquisa e experimentação cujo epicentro é a cidade de Recife, mas em permanente processo de troca com significativo número de outros coletivos de

todo o Brasil, sobretudo inseridos na determinação anteriormente apontada (teatro de grupo). Nos espetáculos do coletivo, ao longo de seus quinze anos de existência, o grupo insere-se e, de modo singular, pauta-se em procedimentos característicos de um teatro contemporâneo, autônomo e independente e, permanentemente, atento às questões urgentes de seu tempo (cronológico, geopolítico, afetivo).

Durante sua trajetória, o coletivo criou e apresentou os seguintes espetáculos: *Corra* (2007), *Ato* (2008). Esse espetáculo decorreu de remontagem do primeiro experimento do Magiluth, *Ato sem Palavras*, de Samuel Beckett, *1 Torto* (2010), *O Canto de Gregório* (2011), *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* (2012), *Viúva, porém Honesta* (2012), *Luiz Lua Gonzaga* (2012), *O Ano em que Sonhamos Perigosamente* (2015), *Dinamarca* (2017) e *Apenas o Fim do Mundo* (2019). Em 2020, o coletivo desenvolveu dois experimentos concebidos especificamente para o momento do mundo em estado pandêmico: *Tudo que Coube Numa VHS* e *Todas as Histórias Possíveis*. Em tese, todos os espetáculos montados pelo grupo fazem parte de seu repertório. Com relação a detalhes significativos das montagens, o grupo é bastante organizado e mantém arquivos documentais e virtuais de partilhas (*sites*) bem atualizados.

Em razão da qualidade de suas obras, o Magiluth tem se apresentado em todo o país e participado de importantes projetos de circulação, como o Programa Rumos Itaú Cultural – Teatro, Palco Giratório e se apresentado em diversos e significativos festivais de teatro: Cena Brasil Internacional – CCB-BR, Cena Contemporânea de Brasília, Festival de Teatro de Curitiba, Festival Internacional de São José do Rio Preto, Festival Internacional Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos – MIRADA, Festival Nacional do Teatro do Recife, Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – Plataforma Brasil etc.

Além dos espetáculos, práticas pedagógicas, em outubro de 2012, o Magiluth, sem nenhum tipo de financiamento de órgãos governamentais, apresentou a primeira edição do Festival de Teatro de Grupo do Recife – TREMA!, que contou com a participação de cinco coletivos brasileiros. Tendo consciência quanto à necessidade de articulação e processos de militância, algum tempo depois do TREMA!, o Magiluth funda o Grupos Reunidos de Investigação Teatral – GRITE.

São mestres e mestras para o coletivo: Cibebe Forjaz, Giovana Soar, José Celso Martinez Corrêa, Luiz Fernando Marques, Marco Camarotti, Nadja Naira, Paulo Michelotto. Tendo em vista o intenso processo de circulação do coletivo, seria difícil destacar alguns poucos parceiros e parceiras que têm, de diferentes modos, contribuído efetivamente para que os “criamagiths” possam se mostrar e dar suas obras à tapa e à admiração.

Para finalizar, e tomando um texto do grupo, que pode, por enquanto, representar o epílogo desta narrativa, Bruno Parnera, Erivaldo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres, Mário Sergio Cabral, Pedro Wagner manifestam-se:

Em quinze anos de trajetória, o Grupo Magiluth desenvolveu diversos trabalhos. Dez peças foram montadas, dois livros foram publicados, realizou o I Festival Pague Quanto Puder de Artes Integra-

das, além de diferentes *performances*, intervenções urbanas e oficinas. Todo o trabalho desenvolvido ao longo desses anos reflete a inquietude característica do grupo recifense, proporcionando sua notoriedade reconhecida no teatro contemporâneo brasileiro.

GRUPO PANDORA DE TEATRO. OCUPAÇÃO ARTÍSTICA CANHOBA – CINE TEATRO PANDORA, por Carolina Angrisani⁴⁷⁵.

Dizem que em algum lugar,
parece que no Brasil,
existe um homem feliz.

Vladimir Maiakovski (*Vida e Obra*).

O Grupo Pandora de Teatro, que leva no nome uma referência ao mito de origem grega [Caixa de] Pandora⁴⁷⁶, foi fundado por jovens estudantes durante um curso do Projeto Teatro Vocacional⁴⁷⁷ no CEU Perus em 2004, período em que realizaram a sua primeira montagem *O Senhor Puntilla e seu Criado Matti*, a partir da obra de Bertolt Brecht. O grupo, que é integrado por Lucas Victorino, Rodolfo Vetore, Thalita Duarte, Caroline Alves, Wellington Candido e Filipe Dias, tem uma relevante atuação política na cidade e desenvolve um trabalho contínuo de pesquisa e criação artística, que aponta na

475. Escrito por Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp; pós-graduada em direção teatral, graduada e licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes; formada pelo Teatro-escola Célia Helena.

476. [...] Pandora, que trouxe como presente de núpcias a Prometeu uma jarra ou uma caixinha que, aberta, deu origem a todas as desgraças que pesam sobre os homens (Brandão, 2014, p. 309).

477. Posteriormente chamado de Programa Vocacional, surgiu em 2001 no Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo, com o objetivo de estimular e desenvolver ações artísticas e pedagógicas em diferentes polos culturais da cidade.

direção de dois caminhos de investigação: memória e território e Teatro do Absurdo.

Em 2016, o grupo se organizou junto aos moradores locais e coletivos parceiros para ocupar e revitalizar um espaço que se encontrava ocioso localizado à Rua Canhoba, inaugurando um novo espaço cultural no bairro de Perus, a Ocupação Artística Canhoba – Cine Teatro Pandora, atualmente um dos poucos polos artísticos que resiste em funcionamento em Perus. Dois dos trabalhos artísticos do grupo chamam a atenção pelo diálogo, com importantes fatos históricos da região de Perus: *Relicário de Concreto* (2013)⁴⁷⁸, no qual o grupo contou a história da greve de operários da Fábrica de Cimento Portland Perus⁴⁷⁹ que durou sete anos. Situação em que os operários grevistas ficaram conhecidos como *Queixadas*⁴⁸⁰ pela força e resistência durante o período da greve, que incluiu reclamações trabalhistas, ocupações de fábricas, invasões policiais e morte de operários (Vieira, 2007). Durante a pesquisa, o grupo entrevistou ex-trabalhadores da fábrica e viúvas, levando à cena as memórias daquela greve. E *COMUM* (2018)⁴⁸¹, no qual o grupo abordou a descoberta de mais de mil ossadas de mortos pela ditadura civil-militar (1964-1985), encontradas no ano de 1990, em uma vala

comum, clandestina, no cemitério Dom Bosco em Perus. No local foi erguido um memorial em homenagem aos mortos e desaparecidos políticos, vítimas dos anos de violência subsequentes ao Golpe civil-militar de 1964:

Aqui os ditadores tentaram esconder os desaparecidos políticos, as vítimas da fome, da violência do estado policial, dos esquadrões da morte e, sobretudo, os direitos dos cidadãos pobres da cidade de São Paulo. Fica registrado que os crimes contra a liberdade serão sempre descobertos⁴⁸².

Em suas montagens, a maioria fruto de criação colaborativa, o Pandora investiga também o Teatro do Absurdo e suas reverberações contemporâneas, além de transitar por proposições que chamam de *desvios líricos e épicos*⁴⁸³.

Outras obras marcam a trajetória do grupo: *A Igreja do Diabo* (2005), adaptação do texto homônimo de Machado de Assis; *Tietê, Tietê* (2006), criação coletiva a partir do texto de Alcides Nogueira; *Jesus-Homem* (2006 e 2015), de Plínio Marcos; *A Revolta dos Perus* (2007), criação coletiva sobre a história do bairro de Perus; *Canibais Vegetarianos Devoram Plan-*

478. Trabalho contemplado pela 20ª edição da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

479. Inaugurada em 1926, a Portland Perus foi a primeira fábrica de cimento do Brasil a atingir uma produção em larga escala, além de ter sido a maior fornecedora de cimento para todo o país na primeira metade do século XX, contribuindo diretamente para a verticalização da cidade de São Paulo, e continuou em atividade até meados da década de 1980.

480. O termo refere-se também a um tipo de porco selvagem. A Greve dos Queixadas (1962-1969) é símbolo dos movimentos de resistência, tendo o maior período de greve operária já registrado, sendo até hoje considerada um marco na história do bairro de Perus, localizado no extremo norte da cidade de São Paulo.

481. Trabalho contemplado pela 30ª edição da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

482. Autoria de Ricardo Ohtake. Registro documental presente na montagem *COMUM*.

483. Termo cunhado pelo pesquisador João Sanches. Docente do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

ta *Carnívora* (2012), criação coletiva com dramaturgia de Vince Vinnus; *Ricardo III não Terá Lugar ou Cenas da Vida de Meyerhold* (2015), texto de Matei Visniec; *Nomes para Furacões* (2017) e os espetáculos *on-line Onde os Neandertais Vão para Morrer* (2020), *Autoestrada para Damasco* (2020) e *Jardim Vertical* (2021), com texto e direção de Lucas Vitorino, responsável por grande parte da dramaturgia e direção das montagens do grupo.

Integrantes de importantes grupos de teatro da cidade de São Paulo fizeram parte da formação do Pandora durante o período do Vocacional, como a Cia. São Jorge de Variedades, Teatro de Narradores e Cia. do La-tão. E é o mestre César Viera, do Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV, que o grupo tem como referência na busca por um teatro popular. Em 1979 o TUOV estreava a montagem *Bumba, Meu Queixada*, primeiro coletivo teatral, até onde se conhece, a levar a história dos *Queixadas* à cena teatral.

É importante destacar que os ensinamentos que adquirimos com o público dos bairros da periferia, além de nos darem uma nova visão de estética teatral, transformaram, e muito, a cada um individualmente e ao grupo no seu pensar e agir coletivos. Desse contato resultou a necessidade de se colocar o tema Greve não como uma simples reportagem histórica, mas sim como uma forma de luta em busca da organização da classe operária (Vieira, p. 136, 2007).

Entre os principais grupos parceiros, estão: Bura-co do Oráculo, Teatro do Osso, Pombas Urbanas, Cia. Antropofágica, Cia. Teatro Documentário e Brava Companhia. O grupo ainda desenvolve um significativo trabalho no sentido de fortalecer parcerias com os polos culturais e coletividades da região, é o caso do Teatro Girandolá de Francisco Morato, a Comunidade Cultural Quilombaque e a Casa do Hip Hop, ambas em Perus e integra o Bloco das Ocupações, movimento responsável por dialogar com o poder público em busca de melhorias para as ocupações existentes na cidade.

Desde 2013, o Pandora realiza junto a outros coletivos O Ato Artístico Coletivo Perus, que está em sua 6ª edição e tem como objetivo fomentar as criações artísticas periféricas. Além disso, o grupo formado em sua maior parte por artistas licenciados em teatro planeja a criação de um espaço de formação artística contínua no bairro. Como fruto dos cursos oferecidos pelo Grupo Pandora de Teatro surgiu a Cia. Ordinarius, também atuante em Perus.

ARLEQUINADA COMO MISSÃO: PAR-LAPATÕES PATIFES & PASPALHÕES (SÃO PAULO/SP), por Rosângela Patriota (Universidade Presbiteriana Mackenzie/SP)⁴⁸⁴.

Um país de dimensões continentais, com grande diversidade cultural, étnica e de gênero, acolhe, indiscutivelmente, em seu território, formas teatrais diferenciadas. Em vista disso, nada mais apropriado falar em

⁴⁸⁴. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie e Pesquisadora do CNPq. É editora da *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. É coordenadora do GT Nacional de História Cultural da ANPUH e da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas Contemporâneas. Publicou *Vianinha – um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo* (São Paulo: Hucitec, 1999); *A Crítica de um Teatro Crítico* (São Paulo: Perspectiva, 2007); *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História* (em coautoria com J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012); *História e Teatro: Discussões para o Tempo Presente* (São Paulo: Edições Verona, 2013) e *Antonio Fagundes no Palco da História: um Ator* (São Paulo: Perspectiva, 2018).

Teatros no Brasil em vez de Teatro Brasileiro, pois os esforços de realizações e de pesquisa, que se traduzem em um grande caleidoscópio, não podem, em absoluto, ser reduzidos a uma única perspectiva de periodização e/ou de eixos interpretativos definidores do conjunto do processo.

Assim, em meio a essa diversidade cênica, a cidade de São Paulo, dadas as especificidades de sua própria constituição, é um espaço privilegiado para a presença e para o exercício de práticas e projetos que instituem polifonias de temáticas e de linguagens.

Tal constatação, sem dúvida, é sempre um convite a um mergulho nesse estimulante universo. No entanto, nestas páginas, as atenções se voltarão para o grupo paulistano Parlapatões, Patifes e Paspalhães, cujo nome é proveniente de uma montagem infantil, encenada em 1992, *Parlapatões, Patifes e Paspalhães*, de autoria de Hugo Possolo, a partir da atualização de duas farsas medievais anônimas: *O Pastelão e a Torta* e *Farsa do Mestre Pierre Pathelin*. O espetáculo foi levado a público no Teatro João Caetano (de São Paulo) e protagonizado pelo próprio Possolo juntamente com Jairo Mattos, Alexandre Roit e Jacqueline Ogrigon.

Esse registro inicial, em absoluto, significa que será apresentada uma cronologia das realizações e das premiações do Parlapatões, porque tal trabalho de sistematização existe e está disponível em diversos endereços eletrônicos, sendo, evidentemente, o mais completo deles o site da própria companhia: <http://parlapatoes.com.br/site/parlapatoes-patifes-e-paspalhoes/>.

Apesar dessa publicização, é preciso sempre recordar, em se tratando de Parlapatões: mesmo sendo oriundos da praça pública, o grupo soube desenvolver, ao longo de sua trajetória, criações em espaços cênicos diversificados, o que, por si só, evidencia capacidade criativa, versatilidade e originalidade. Mas a esses elementos, essenciais para a longevidade do trabalho, é

imprescindível acrescentar a sólida formação circense, cênica e intelectual de seus componentes que, em um fascinante exercício entre passado/presente, revela ao espectador sólidos repertórios ressignificados à luz das urgências e das dinâmicas contemporâneas.

Porém, ao falar dessa excelência, reconhecida em termos de crítica e de público, é também preciso salientar: o Parlapatões, em relação a seus integrantes, não se manteve inalterado. Um olhar atento sobre as fichas técnicas revela alternância dos elencos em suas realizações, exceção feita às presenças de Hugo Possolo e Raul Barreto associadas, especialmente, a Alexandre Roit e Alexandre Bamba.

Em vista do apresentado, é muito difícil selecionar somente duas de suas *performances*, em decorrência das forças temáticas e das soluções cênicas que deram materialidade a elas, por exemplo, o Projeto Pantagrue é uma fascinante demonstração da capacidade dialógica que o grupo, via de regra, sempre estabeleceu com os autores, por ele eleitos, para dividirem o palco. Aliás, essa premissa norteadora de Mikhail Bakhtin, especialmente, no seu clássico *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o Contexto de François Rabelais, é um *leitmotiv* que abre a cena para a emergência de distintas dimensões do popular, em interlocuções com o próprio François Rabelais.

Na minha avaliação, seria, absolutamente, desafiadora e instigante esta empreitada. Porém, nesse momento, a sua execução, se apresenta inviável como também, para essa síntese, me interessa colocar em evidência o tema do *capital* que, salvo melhor juízo, articula os espetáculos *As Nuvens e/ou Um Deus chamado Dinheiro* (2003), de Aristófanes, e *O Rei da Vela* (2018), de Oswald de Andrade. Ambos foram adaptados e dirigidos por Hugo Possolo.

Apesar de possuírem concepções cênicas distintas, pois, enquanto o primeiro coloca o espectador

em meio a uma narrativa histórica e meta-histórica, o segundo é uma imersão pelos descaminhos do capitalismo brasileiro, esses trabalhos estabelecem conexões contemporâneas em relação à monetarização da vida e das expectativas contidas nessas escolhas.

Sob esse aspecto, em *As Nuvens e/ou Um Deus chamado Dinheiro*, por intermédio da atualização temporal e cênica dos textos de Aristófanes, a espetacularização da sociedade foi transmutada em programas de auditório e em um escritório de operação da Bolsa de Valores. O sucesso a qualquer preço e em seu nome tudo se justifica. O jogo com a plateia e a utilização de recursos tecnológicos traz uma originalidade em relação a projetos teatrais anteriores. Dessa vez, na ribalta estão os *yuppies*, os fiadores das grandes promessas: sejam grandes lucros, seja a capacidade de persuasão dos meios de comunicação em busca dos sucessos instantâneos. Em espaços diferentes, a regra do jogo é submeter-se ao *status quo*, pois, em última instância, é ao Deus Plúto a quem se deve as reverências. Todos são conclamados a ouvir os cantos em favor do *empreendedorismo*, mas por meio da comédia as contradições afloram e os vencedores de sempre são desvelados, evidenciando a perversidade contida na lógica contemporânea.

Em vista disso, a composição de um cenário que remete à contemporaneidade tecnológica, na verdade, recobre o arcaísmo que continua a organizar as relações entre as pessoas.

Aliás, essa mesma premissa pode ser encontrada na montagem feita pelos Parlapatões do texto de Oswald de Andrade, no mesmo ano em que o Teatro Oficina reencenaria, em perspectiva arqueológica, *O Rei da Vela* para celebrar os cinquenta anos de seu antológico espetáculo, encenado em 1967, que se tornou importante marco da cena teatral no Brasil.

Nesse sentido, devo dizer, foi um gesto de ousadia e de coragem ou, na linguagem circense, *dar o salto sem*

rede, porque aqueles que não tiveram a possibilidade de ver, em 1967, a célebre criação de José Celso Martinez Corrêa, provavelmente, puderam, por meio de um processo de memorização, sorver o impacto e os significados por meio da fortuna crítica, de depoimentos dos protagonistas e de estudos acadêmicos.

Dito de outra maneira: inúmeros espectadores, acredito, que foram assistir aos Parlapatões muito provavelmente tinham uma imagem prévia do que deveria ser o espetáculo. No entanto, em uma criação inspirada e arrebatadora, sob a direção de Hugo Possolo, a quem coube interpretar o protagonista Abelardo I, foram apresentadas diversas inovações. A mais importante foi colocar no palco o próprio Oswald, vivido por Nando Bolognesi, cujo intuito, a meu ver, por um lado, foi o de materializar a presença do narrador e, por outro, enfatizar as marcas da autoria, desdobradas, por exemplo, na concepção cênica anunciada pelo dramaturgo: um picadeiro pelo qual transita a fauna humana responsável, direta e/ou indiretamente, pela voracidade das práticas capitalistas.

Sem sombra de dúvidas, as menções feitas até o momento apenas dão conta de alguns aspectos desse antológico trabalho do grupo Parlapatões, pois tecer considerações acerca da narrativa e dos recursos adotados implicaria digressões muito mais amplas.

No entanto, o motivo das escolhas de *O Rei da Vela* e de *As Nuvens e/ou Um Deus Chamado Dinheiro* foi o de trazer a público um olhar retrospectivo do processo e demonstrar: mesmo que as escolhas tenham sido aleatórias, as temáticas apresentadas pelo grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões constroem relevantes eixos narrativos.

A dinâmica do *capital* e a *coisificação* das relações humanas aproximam dois espetáculos, separados cronologicamente por 25 anos, e dois dramaturgos, distantes no tempo e no espaço, visto que um

oceano e milênios separam Aristófanes de Oswald de Andrade.

Sob esse prisma, o gesto capaz de construir essa interlocução foi o processo de trabalho e de pesquisa dos *Parlapatões*, pois, por intermédio de atualização histórica, que o teatro é capaz de promover, construiu-se o diálogo passado/presente, no qual as interrogações do momento da escrita foram ressignificadas e encontraram nos impasses e nas dúvidas do *tempo presente* a força do diálogo palco/plateia. Porém, para que essa aproximação se efetive, é necessária a adequação de uma linguagem cênica e interpretativa para que tal dinâmica adquira inteligibilidade. E aí entra, com toda a luminosidade, o caráter singular de Parlapatões, Patifes e Paspalhões: sob a égide do cômico e da tradição circense, foi capaz de produzir subversões, que o *riso* consegue promover ou, como afirmou Mikhail Bakhtin, as inversões propiciadas pela capacidade de implosão do *continuum*.

Por fim, o que melhor pode sintetizar o grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões é o célebre aforismo de Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago*: “A alegria é a prova dos nove!”

GRUPO POMBAS URBANAS (SP): SEMEANDO ASAS NO TERRITÓRIO DE CIDADE TIRADENTES (SÃO PAULO/SP), por Anderson Zanetti (Faculdade Sesi de Educação) e Vanessa Biffon (PIÁ – Programa Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo)⁴⁸⁵.

O grupo de teatro Pombas Urbanas surgiu a partir de um curso ministrado em 1989 pelo teatrólogo peruano Lino Rojas, na Oficina Cultural Luiz Gonzaga, para um grupo de jovens de São Miguel Paulista, dentro do Projeto Semear Asas. O nome do grupo surgiu de um hábito de Rojas, que costumava cantarolar a canção *...Cucurrucucú Paloma*, composição consagrada do mexicano Tomás Méndez. Ao ser questionado sobre o nome Paloma, Rojas respondeu aos jovens que a palavra em espanhol significava pomba. Depois de experimentarem o nome Trupe de Pombas de Rua Cucurrucucú, o coletivo optou por apenas Grupo Pombas Urbanas, também uma metáfora a esta ave que, mesmo em um meio urbano e violento, não deixa de sobreviver e de se adaptar.

Em 1998, os integrantes do coletivo decidiram morar juntos no centro da cidade de São Paulo, algo que potencializaria as experiências estéticas do grupo e daria visibilidade aos seus trabalhos. Posteriormente, em 2002, o conjunto passou a morar no bairro da Barra Funda e lá criou o Instituto Pombas Urbanas. Esse foi um período de militância e agitação do movimento de teatro de grupo de São Paulo, sobretudo pela conquista da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

485. Anderson Zanetti é filósofo, professor e diretor do Grupo Teatral MATA! Formado em Filosofia pela Unesp de Marília/SP, mestre e doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo/SP. Atualmente é docente dos departamentos de Ciências Humanas e Linguagens da Faculdade Sesi/SP de Educação. Vanessa Biffon é artista-educadora, atriz e pesquisadora. Doutoranda pela Unesp. Desenvolve estudos nas áreas de Educação, Estudo de Gênero e Teatro de Grupo. É atriz do Grupo Teatral MATA!, coletivo que trabalha a partir dos preceitos do teatro épico-dialético. Atualmente, é coordenadora artístico-pedagógica do PIÁ – Programa Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

O Pombas Urbanas foi selecionado na segunda edição da referida lei com o projeto Da Comunidade ao Teatro, do Teatro à Comunidade, em 2003. Por meio do projeto, o grupo entrou em contato com o movimento de Companhia Metropolitana de Habitação – COHAB, e iniciou a ocupação de um galpão de 1.600 m², abandonado e situado no bairro Cidade Tiradentes. O local foi batizado de Centro Cultural Arte em Construção e várias ações culturais foram criadas em parceria com os moradores do bairro: biblioteca, telecentro, espaço de recreação infantil, oficina de diversas linguagens artísticas, exibição de filmes, além das apresentações teatrais. Nesse sentido, o Pombas Urbanas vem contribuindo para construir a identidade do bairro, composto majoritariamente de pessoas negras, nordestinas, que compartilham suas histórias de luta.

Desde a sua formação, o Pombas Urbanas se mostrou bastante ativo e produtivo. A primeira peça, *Os Tronconenses*, teve estreia em 1991 e em 1994 estreia *Funâmbulo*, com temporada no Teatro Flávio Império (situado no bairro da Zona Leste chamado Engenheiro Goulart). Em 1996, *Mingau de Concreto*, terceiro espetáculo do grupo, ocupou o Boulevard São João (que se caracteriza em espaço urbano, ou seja, um trecho da Avenida São João, no centro da cidade de São Paulo). Em 1997, o Pombas Urbanas estreou *Ventre da Lona*, trabalho que ganhou o Prêmio Flávio Rangel da Funarte. No 9º Festival Internacional de Teatro de Curitiba, em 2000, o grupo apresentou *Mingau de Concreto* e aproveitou para estreiar seu quinto espetáculo: *Uma Baleia Perto da Lua*. No mesmo ano, no Teatro Galpão Carlos Miranda (Funarte – SP), o Pombas Urbanas estreou seu sexto trabalho com o título de *Buraco Quente*. Em 2001, o grupo apresentou seu repertório no Sesc Itaquera e estreou *Todo Mundo Tem um Sonho*. O oitavo espetáculo do Pombas veio em 2003, com a peça

Quadrúpedes Aquáticos, e no mesmo ano o Pombas Urbanas estreou *Bichos pela Paz*, no Parque da Água Branca. O décimo trabalho do grupo, *Histórias para Serem Contadas*, foi apresentado em 2007 e em 2009 e, no mesmo período, o coletivo participou da montagem *El Quijote*, realizada em parceria com dezesseis grupos da América Latina. Esse trabalho foi o ponto de partida que concretizou o lançamento oficial da Rede Latino Americana de Teatro em Comunidade. Na última década, o grupo também estreou as peças *Era uma vez um Rei* (2014) e *Cidade Desterrada* (2015), e em 2019, parte das mulheres do Pombas estreia o espetáculo *Vulcânicas*, com perspectiva feminista.

Talvez não seja exagero afirmar que, do ponto de vista estético, o Pombas Urbanas tenha trilhado um caminho de “autodidatismo” e que suas criações sempre foram fruto, sobretudo, de imersões sociais e experiências atoriais de seu conjunto de artistas, algo que tem a marca indiscutível de Lino Rojas. Por outro lado, isso não quer dizer que no percurso não houve interlocução com grandes referências teatrais do Brasil e do mundo, valendo destacar, entre outras: os uruguaios Atahualpa del Cioppo e Santiago Garcia, o colombiano Enrique Buenaventura, e os brasileiros Augusto Boal e Amir Haddad. Todo esse teatro é marcado por uma estética de contestação política, de busca por um fazer democrático e pela luta contra opressões históricas vividas pelos povos do Cone Sul.

Atualmente, o Pombas é formado por Adriano Mauriz, Joilson dos Santos, Marcelo Palmares, Paloma Natácia, Paulo Carvalho, Ricardo Carvalho e Ricardo Big. Ao longo de mais de três décadas, esses profissionais (e outros e outras que passaram pelo grupo) vêm atuando como artistas e intelectuais orgânicos da periferia. O Pombas Urbanas é dono de uma práxis que faz nascer os novos trabalhos do grupo e ao mesmo tempo de novos coletivos a partir dos seus trabalhos. De alguns projetos

do Pombas Urbanas surgiram coletivos como: Núcleo Teatral Filhos da Dita, Cia. Teatral Aos Quatro Ventos e Grupo de Circo Teatro Palombar. Certamente o Pombas, que outrora fora parceiro de Lino Rojas, hoje faz as vezes do grande mestre, que se foi há um tempo, mas que deixou de legado àqueles jovens dos anos 1989 a paixão pela arte e o valor da solidariedade humana.

Redes sociais do grupo Pombas Urbanas
(acesso em: 7 fev. 2024)

<https://www.facebook.com/pages/Pombas%20Urbanas%20Teatro%20Grupo%20Teatral/159285164134391/>

GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL: O DIABO NA RUA NO MEIO (SÃO PAULO/SP) – por Haylla Rissi (Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho)⁴⁸⁶.

O Grupo Redimunho nasce em 2003 com o desejo inicial de investigar o fazer teatral, assim, os artistas: Rudifran Pompeu e Isabela Pimentel se unem a Renata Laurentino e Carlos Landucci e juntos descobrem um fascínio em comum: a obra de João Guimarães Rosa. Inspirado no subtítulo de *Grande Sertão Veredas*: O diabo na rua no meio do Redemoinho, o grupo apostou na supressão da letra “e”, como o povo do sertão diz: “Redimunho”, para originar o nome que o define. Os redemoinhos são constantes na obra de Guimarães Rosa, bem como os ventos de lugares quentes e secos dos sertões de Minas Gerais. Simbolicamente também se associam ao infinito e ao ciclo da vida: morte e renascimento.

Durante os primeiros anos, o coletivo utilizava as casas dos próprios artistas e alugava espaços para as apresentações e atividades em geral, posteriormente, durante o processo criativo do seu primeiro espetáculo *A Casa*, consegue a autorização para ocupar um antigo casarão localizado na rua Major Diogo, no centro da cidade de São Paulo (que viria a ser o Casarão da Escola Paulista de Restauro). A partir de então, com a consolidação de um espaço para ensaio e já com o espetáculo *A Casa* pronto para estrear, o Grupo Redimunho começa a se afirmar, principalmente, a partir de 2006.

É constante, em seus espetáculos, o grande número de atores e atrizes no elenco, com cerca de vinte a trinta artistas. Atualmente, o coletivo é dividido entre um núcleo duro, que permanece durante quase todos os espetáculos e produções artísticas, e um outro convidado, que se altera a cada processo criativo de acordo com a necessidade temática do trabalho. Assim, foram cinco espetáculos em sua trajetória: *A Casa* (Vencedor do APCA de melhor texto) em 2006, *Vesperais nas Janelas* (Vencedor do APCA de melhor texto e Prêmio Quem Acontece de melhor direção) em 2008, *Marulho: O Caminho do Rio* (Vencedor do APCA de melhor texto, indicado ao Prêmio Shell para melhor direção musical e vencedor do prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro pela melhor ocupação de espaço) em 2010/2011, *Tareias* em 2013 e *Siete Grande Hotel* (Vencedor do APCA de melhor texto) em 2018. Atualmente, em 2021, o grupo começa o processo criativo para o espetáculo: *Woyzeck no Sertão*.

⁴⁸⁶. Haylla Rissi é atriz, diretora, arte-educadora e pesquisadora. Bacharela em Artes Cênicas em Direção e Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto. Licenciada em Artes. Mestranda pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atua nos campos de pesquisa do trabalho do ator e da atriz, visualidades e teatro popular.

As imersões realizadas pelo grupo no sertão de Minas Gerais, que percorriam os caminhos trilhados por Guimarães Rosa, foram primordiais para estabelecer uma linguagem artística, que possibilitou diálogo entre a obra do autor e as experiências daí decorrentes. Em seus espetáculos, as alusões ao homem e à mulher no sertão mineiro, a vida sertaneja em diálogo com seu entorno, as perspectivas da cidade de São Paulo como as lutas sociais e existenciais do indivíduo são recorrentes.

A linguagem estética também se baseia na obra de Guimarães Rosa, do sertão e de sua gente. Organizado, principalmente, pelas referências das casas sertanejas, o coletivo utiliza espaços não teatrais em suas apresentações, como quartos, salas, quintais, cômodos em geral, casarões e até a rua. Há também a presença incontestável das “quinquilharias” nas obras teatrais do Redimunho, elas aparecem em cenários, figurinos, adereços e maquiagens, são esculpidas, reformadas e artesanalmente postas em cena com ricos detalhes, lembrando a gente do sertão, que carrega consigo imagens, objetos e, principalmente, memórias sobre a vida e seus antepassados. A imensidão criativa e simbólica da obra de Guimarães Rosa, construída por palavras que suscitam tantas imagens, ambientes, cores, formas, volumes, cheiros, espaços e sons, transcende a literatura e cria a estética e a poética do grupo.

Assim, o Grupo Redimunho segue sob tentativa de seguir seus mestres e mestras compostos entre: o sertão, a aridez e o sertanejo. Três pilares que cons-

troem relações de morada e trabalho, além de saberes, músicas, formas, rezas, ritos, palavras, memórias, comidas e festas, que povoam o imaginário cultural do sertão e do Grupo Redimunho. A eles e elas, temos: “Dona Agripa, o Brasinha, Dona Olga, Dona Vera, Seu Antônio Sozinha, Seu Geraldo, Seu Barriga, Seu Nilo, Seu Pio, Seu Pri, e todos aqueles que cruzaram nosso caminho no sertão. E eles são muitos e muitas!”⁴⁸⁷

Realmente, além de muitos mestres e muitas mestras adquiridas na travessia, outras referências apareceram durante a história do grupo. A partir do segundo espetáculo se avizinhou a literatura de Gabriel García Márquez e, posteriormente, os teóricos Gaston Bachelard e Hannah Arendt. A partir do espetáculo *Tareias*, houve a aproximação de movimentos sociais feministas e, em *Siete Grande Hotel*, ocorreu a parceria com os movimentos de lutas por moradias: Movimento Sem Teto do Centro e a Frente de Luta por Moradia.

O Grupo Redimunho de Investigação Teatral segue explorando o teatro e suas intersecções: Guimarães Rosa no Vale do Anhangabaú, a existência humana dentro da cidade de São Paulo e dentro do sertão árido de Minas Gerais, friccionando a construção de imaginários que, por fim, se convergem em símbolos, histórias e ventos.

SOBREVENTO E RECRIAÇÃO DE VIDA EM CENA (SÃO PAULO/SP), por Osvaldo A. Anzolin e Thaisy Santos⁴⁸⁸.

“Queríamos encontrar uma coisa que buscávamos de profissionalismo, éramos jovens e pensávamos em ser

487. Keyth Pracanico, em entrevista concedida a Haylla G. Rissi, em junho de 2021.

488. Thaisy Santos é graduada em Teatro pela UFPB, professora de Artes no ensino formal, e bonequeira da companhia Boca de Cena, de João Pessoa/PB. Osvaldo A. Anzolin é professor do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, mestre e doutorando em Artes Cênicas pela Unesp, artista e pesquisador da visualidade da cena.

profissionais de teatro, não sabíamos muito qual era o caminho”, afirmou Luiz André Cherubini, um dos fundadores do grupo, enquanto participava de uma discussão pública⁴⁸⁹, realizada na sede da Cia. Pequod, em maio de 2016. Naquele momento, Cherubini revela, também, o início do Grupo Sobrevento, coletivo que há mais de três décadas vem construindo um legado na história do teatro brasileiro. Formado em novembro de 1986, o Grupo Sobrevento se dedica à pesquisa teórico-prática da linguagem teatral. Seus espetáculos são resultado de pesquisas no universo da animação de bonecos, formas e objetos. Desde a sua formação, os integrantes do coletivo desenvolvem um trabalho contínuo compreendendo espetáculos, realização e curadoria de festivais e eventos.

Considerado, internacionalmente, um expoente do teatro de animação, além de diferentes atividades de formação e difusão do teatro de bonecos, teatro de objetos, teatro experimental e contemporâneo, teatro para a infância e a juventude e teatro para bebês. Com mais de duzentas apresentações em território nacional, o coletivo esteve, também, em vinte países de quatro continentes diferentes, em uma média de uma apresentação a cada três dias, até que a pandemia de coronavírus restringisse suas apresentações.

A criação do Sobrevento iniciou-se na Unirio, quando os estudantes Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho decidiram criar um grupo. A partir de uma experiência de Cherubini com teatro de animação, participaram de vários festivais, e, em 1987 participaram do Festival de Teatro de Bonecos em Nova Friburgo (RJ). Durante a participação em tal evento, os novos criadores encantaram-se tanto

com a independência dos grupos que viviam desse tipo de arte, como com relação à diversidade de espetáculos. A partir daquele momento, houve a consciência de que haviam encontrado, naquele festival, o que procuravam para suas carreiras profissionais. Eram jovens com o desejo de profissionalizarem-se em teatro, sem, entretanto, terem consciência de qual poderia ser o melhor caminho para a realização de tal intento. Ao participar do Festival, e de modo mais significativo – além de tomarem contato e conhecimento com várias outras pessoas – passaram a ser conhecidos, conquistaram certa notoriedade. Portanto, a partir daquele momento, decidiram aprimorar suas pesquisas na área de animação.

Em contínuo processo de aperfeiçoando, o Sobrevento se comunica por uma variedade de elementos, seja quanto aos recortes e abordagens temáticas, quanto aos aspectos formais, na técnica de animação, quanto ao uso do espaço, e quanto aos “facilitadores” para conquistar e ampliar o público que assiste aos trabalhos do coletivo. Ao longo da trajetória do Sobrevento, inúmeros aristas incorporaram-se ao coletivo. Tanto por meio de participação em ações desenvolvidas pelo coletivo como por outros meios e processos, significativo número de sujeitos: iluminador, figurinistas, cenógrafos, atores, músicos, entre outros profissionais participaram dos espetáculos do Sobrevento.

Apesar de alguns espetáculos não fazerem mais parte do repertório do grupo, diversos deles caracterizam-se, ainda, em referência do trânsito e achados com a linguagem. Tal determinação ocorre pelo fato de os resultados estéticos conquistados terem sido muito representativos e belos.

489. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUmBG9O966k>. Acesso em: 2 fev. 2024.

Dentre inúmeras referências perceptíveis em cada espetáculo, merece destaque o espetáculo *Submundo*, que, apesar de passados quase uma década de sua estreia, traz uma reflexão ainda atual da sociedade, mostrando pessoas ignoradas, que vivem à margem da sociedade. Em uma das cenas da obra: Benedito no Pilão, há uma nítida menção ao teatro de bonecos popular do Nordeste. Demonstrando significativo respeito tanto à técnica e à poética, o Sobrevento exalta as linguagens com as quais trabalha. Com uma empanada colorida, o cenário simples e uma narrativa inspirada no cotidiano de um sertanejo, a cena de *Submundo* traz elementos tradicionais do mamulengo ou do Babau etc. (de acordo com o estado nordestino em que se dá). A personagem tradicional Benedito, feito pelo Sobrevento, aparece com uma manipulação perfeita, voz na entonação correta e conflitos atualizados, sem deixar escapar a essência majestosa que move a energia do teatro popular nordestino. A improvisação, as críticas sócio-políticas e a comicidade são percebidas tal qual vemos na Paraíba, durante as brincadeiras de Babau dos mestres bonequeiros paraibanos, em suas comunidades. Os bonequeiros populares, entretanto, não têm essa preocupação com a estética da cena, ou com uma manipulação tão perfeita dos bonecos, prevalecendo sempre os diálogos, e o jogo entre oprimido e opressor. Com tantos anos de estrada, o grupo consegue recriar com sucesso, em um movimento “antropofágico”, as maravilhas tradicionais. Suas par-

cerias pelo mundo contribuíram para seu sucesso, mas o que prevalece é o trabalho em grupo e a avidez por conhecimento e experimentação.

TEKHOA DO MARACA (CAMPO GRANDE/MS), por Igor Schiavo (coord.), Ludmila Lopes, Kaio Ramos – Universidade Federal da Grande Dourados⁴⁹⁰.

O Teatro Imaginário Maracangalha⁴⁹¹ foi fundado em 2006, na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Centro-Oeste do Brasil, pelo ator, diretor e produtor cultural Fernando Cruz. O nome que batizou o grupo surgiu de referências a lugares imaginários, do lúdico e das brincadeiras de sua infância. A alusão à música *Maracangalha* de Dorival Caymmi veio com as recordações de quando o artista montava pequenos circos pela casa e saía a cantar e representar.

A pesquisa do grupo envolve um teatro que vai para as ruas, praças, parques, escolas, e, também, aos ambientes abandonados e/ou negligenciados pelo setor público, um “teatro da quebrada”, das aldeias e dos assentamentos, é teatro quando é teatro, é ato quando é ato, e é ação direta quando a necessidade exige.

O “*Maraca*” traduz seu teatro como manifestação política, ação de intervenção, a que se concretiza no cotidiano da cidade, e, nas pessoas integrantes do coletivo, enquanto trabalhadoras da arte. Entender o ser artista sob o viés da classe trabalhadora, como um ofício, como trabalho, local que envolve a apropriação de

⁴⁹⁰. Ludmila Lopes é atriz, palhaça, acadêmica do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. Integrante dos grupos Coletivo Clandestino e Teatro de Urgência. Participa do projeto de pesquisa: Teatros de Rua e Comunidades: Olhares sobre os Teatros de Mato Grosso do Sul. Kaio Ramos é ator, performer, acadêmico do curso de Artes Cênicas da UFGD. Participa, também, do projeto de pesquisa anteriormente mencionado. Igor Schiavo é ator, dramaturgo e professor do curso de Artes Cênicas da UFGD. Integrante do Coletivo Clandestino. Coordenador do projeto de pesquisa anteriormente mencionado.

⁴⁹¹. Site: <http://imaginariomaracangalha.blogspot.com/>; Instagram: @imaginario.maracangalha; Facebook: Imaginário Maracangalha.

técnicas, conhecimentos, informações. Compreensão da arte com um posicionamento crítico e questionador sobre as desigualdades nas relações de produção artística nas sociedades capitalistas. Compromisso com o diálogo e o debate, da realidade dos nossos conflitos, das nossas existências, nosso tempo histórico, assim como outros tantos grupos, enfrentam o fazer artístico na terra do agronegócio, do capanga armado, terra de conflito agrário, terra vermelha do sangue dos povos originários derramado.

O espaço cênico em roda e os cortejos são marcas tradicionais do coletivo, além da pesquisa no teatro de Bertolt Brecht, com elementos referenciais das tradições teatrais políticas, desvelar a sociedade e a representação teatral, tudo acontece aos olhos de quem assiste, narrações, megafones, agitação e propaganda, notícias de jornais, histórias reais, cortejos diversos (festivos, fúnebres, carnavalescos).

Durante sua história, assim como a de boa parte dos grupos teatrais independentes do Brasil, passou por várias formações, atualmente (2021), além de Fernando Cruz, é composto por Ariela Barreto, Fran Corona, Moreno Mourão, Paulo Augusto, Pepa Quadrini e Rodrigo Santos, contam ainda com uma rede de colaboração em distintas áreas artísticas.

Em 15 anos de história, conta com um vasto repertório de espetáculos, cortejos, intervenções cênicas, ações artísticas, atividades formativas e festivais. Evidencia-se na sua atuação a realização de oficinas permanentes de teatro de rua, ações regulares como o Sarobá, um evento de múltiplas linguagens artísticas, como princípio ocupar a cidade com arte, revelar lugares desconhecidos, busca recuperar as memórias e histórias de bairros, botecos e ruas. O Seminário Arena Aberta, ação formativa, com rodas de debate e reflexão sobre arte pública, políticas públicas e direito a cidade, e Temporada do Chapéu, Mostra de Teatros de Rua, com apresenta-

ções, debates e oficinas. Em seu repertório de peças o trabalho *Tekoha – Ritual de Vida e Morte do Deus Pequeno* trata da história de Marçal de Souza, uma das grandes lideranças indígenas de Mato Grosso do Sul, apresentado e debatido em acampamentos, aldeias e assentamentos, evidencia o compromisso artístico e político do grupo com a comunidade de que faz parte.

O Teatro Maracangalha utiliza-se de diversos saberes históricos, políticos e teatrais para a construção de seus espetáculos, experimentos, cortejos e principalmente intervenções. O processo de criação parte de uma extensa pesquisa, fundada nas metodologias do teatro documentário e do teatro épico. Levantamento de documentos oficiais, matérias de jornais, revistas, fotografias, relatos e depoimentos, o processo segue para a elaboração das cenas no trabalho com os materiais escolhidos.

Os temas são geralmente escolhidos a partir das vivências e experiências do Maracangalha, problemáticas sociais das comunidades de que fazem parte, que os incomodam e movem a criar, seja por revolta, rebeldia ou alegria. O incômodo move o querer fazer algo para propor mudanças, a partir daí surgem os temas. Um movimento colaborativo e democrático, com participação horizontal de integrantes, produção, atuação, direção, dentre outras funções revezadas e realizadas por todas as pessoas integrantes do grupo, parte de relações internas comunitárias, sem hierarquias e relações de poder.

O Maracangalha agrega artistas ao longo de sua história, a inserção de integrantes vem de oficinas, montagens, intervenções e cortejos, promovidos pelo coletivo. Despidos das amarras de uma produção teatral voltada ao mercado, acolhem novos e novas integrantes por interesses artísticos e políticos em comum, vontade de trabalhar, agir teatralmente, viver a potência de uma arte que luta por transformações sociais.

O Teatro Imaginário Maracangalha é um exemplo de resistência contra as opressões do modo de produção capitalista, realiza um movimento artístico independente, libertário em todas as suas instâncias. São parte da construção da história do teatro de grupo, independente, de rua, de agitação e propaganda, das periferias e confins do Brasil, memórias construídas para além dos livros de história do teatro burguês.

ÁGUA QUE CORRE ENTRE AS PEDRAS: A ARTESANIA DAS MULHERES DO GRUPO XINGÓ (SÃO PAULO/SP)⁴⁹², por Renata Patrícia da Silva e Márcio Telles de Souza Malta⁴⁹³.

Um grupo de mulheres é o que define potencialmente as escolhas estéticas e os modos de produção e linguagem desse coletivo da Zona Leste da cidade de São Paulo, cujos trabalhos são fruto do cotidiano e da vida das integrantes, em suas diferentes trajetórias e participação em diversas escolas. Nessa estrada, as tarefas se misturam e se multiplicam e por isso o grupo, que é de teatro e de dança, também cozinha, costura, desenha, faz massagem, produz festivais, oferece treinamentos etc. Mulheres tendem a compreender melhor esse estado!

Xingó existe, teimosamente, há catorze anos, como grupo de dança-teatro, produzindo e circulando arte, sistematizando metodologias do seu fazer, buscando outras relações de trabalho possíveis, mais horizontais, fortalecendo parcerias dentro da categoria e para além dela, em movimentos, fóruns e redes. Esse processo foi

construído por meio de uma poética que inclui o teatro à vida e que, portanto, se constrói nela. Seja por meio das tarefas aplicadas ao coletivo em relação à casa-sede, seja nas inúmeras participações estéticas em cenários sociais de luta, no encontro com o público, na festa, no debate intenso, na itinerância, incansável batalha pela práxis... O coletivo de dança-teatro ganhou corpo na vida, em movimento, não no isolamento.

O grupo se chamava Cia. Com-fé-só, mas mudou para Xingó, que é água que corre entre pedras, e que é uma região do rio São Francisco percorrida pelo movimento do cangaço nordestino, que se caracteriza na atual pesquisa do coletivo. O Xingó tem verticalizado o estudo sobre mulheres brasileiras inseridas em processos de disputa contra o capitalismo. Fazem parte do coletivo: Erika Moura e Natália Siufi (fundadora e cofundadora), Valquíria Rosa, Annaline Curado, Clara Figueiredo, Verônica Pereira, Mayara Nunez e Bruno Cordeiro (*designer* gráfico). Juliana Pardo, da Cia. Mundu Rodá, tem atuado com o coletivo, como diretora convidada, nos últimos trabalhos.

O coletivo já montou e apresentou os seguintes espetáculos: *Leontina* (2008), *So.corro* (2015), *Danças* (2020), *Sem Saída* (2020), *Heréticas* (2021). O Xingó é também o criador do Festival Curto Circuito, da Festa Xingó e responsável pelo Encontro de Mamulengo em São Paulo, desenvolvido em parceria com o coletivo Mamulengo da Folia. Há dois anos criou o canal do YouTube: *Heréticas*, onde registram, em curtos

⁴⁹². As informações aqui contidas foram retiradas do site do Grupo Xingó, disponível em: <https://xingo.art.br/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

⁴⁹³. Renata Patrícia da Silva é professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. Doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista – Unesp e Mestra em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora do campo da Pedagogia das Artes Cênicas. Márcio Telles Malta é estudante do 2º período do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins.

vídeos, mulheres e suas histórias de resistências, a partir dos ciclos e encontros: Mulheres Sapiens.

O trabalho, mescla o contemporâneo com o popular, no treino diário, no ofício/carpintaria dos corpos, abusa dos procedimentos da história oral para compreender uma história a contrapelo ligada às matrizes tradicionais e saberes da ancestralidade. Pesquisa de linguagem constante, num aprimoramento das técnicas, ampliação da percepção pelo treino da consciência, para, em movimento, tornar dialético os conteúdos em espetáculos para rua e/ou espaços alternativos.

O processo de formação e de educação popular sempre esteve presente no trabalho do Grupo Xingó. O compartilhar dos procedimentos e ferramentas é uma forma de sociabilizar conhecimentos preciosos que se mantêm às vezes apenas em espaços pagos e/ou regiões centrais da cidade. Para as integrantes do coletivo, revisar os materiais, em contato com aprendizes, é também reaprender, etapa essencial ao processo estético e como atuadoras. Momento em que o grupo se observa de outras maneiras, potencializando as habilidades e somando forças na criação dessa universidade popular e nada institucionalizada. Dentre os treinamentos oferecidos pelo Xingó, destacam-se o contato-improvisação, a palhaçaria clássica, sonoridades populares e o teatro de rua.

O grupo é uma escola e sua casa-sede, chamada Tekoha, é um local de aprendizado em sua própria estrutura e modo de vida. Tekoha é um termo guarani para denominar os lugares que se ocupa, portanto, o lugar físico – terra, mato, campo, águas, animais, plantas, remédios etc. – onde se realiza o *teko* (modo de ser), o estado de vida guarani. Engloba a efetivação de relações sociais de grupos macrofamiliares que vivem e se relacionam em um espaço físico determinado. Deve ser um lugar que reúna condições físicas (geográficas e ecológicas) e estratégicas que permitam compor, a

partir da relação entre famílias extensas, uma unidade político-religiosa-territorial.

O Xingó tem como base de quase todos os seus processos a prática de imersão. Uma espécie de treinamento verticalizado, intenso, em que há o convívio constante entre as integrantes. Conforme o processo, desenvolve diferentes métodos de imersão, como: viagens de cinco dias a lugares frios em que cozinhar, cortar lenha, aquecer o espaço e cuidar dos corpos é parte do treinamento; viagens à praia de dois a três dias com caminhadas extensas em que as conversas fluem junto com o movimento das águas; imersões em ambientes internos (casas das integrantes) em que o processo de faxina e de manutenção é parte do treinamento; imersões em assentamentos onde o arar a terra, cuidar da horta e dos animais era o próprio treinamento etc. Conforme os espetáculos, escolhem a ambiência. Isso ajuda a modificar os corpos e reinventar a estética, a cada passo. O fato de ter de se organizar em algum lugar, envolvendo a alimentação, a limpeza, o cuidado e descanso e ao mesmo tempo um treinamento específico da linguagem escolhida faz com que o grupo se reveja em seus modos de produção e se compreenda cada vez mais, a cada novo processo. Com relação ao processo, Natália Siufi pondera:

O mais importante das imersões é conseguir se desligar do tempo que chamamos: “tempo do capital”, em que nossos pensamentos estão completamente tomados pelas atividades diárias de contas a pagar, problemas domésticos e familiares, notificações de aplicativos e tudo mais que nos tira de nós mesmas. Quando nos dispomos a uma imersão, avisamos a todas as pessoas ao nosso redor que estaremos em trabalho imersivo e por isso impossibilitadas de comunicação, e isso gera em nós um outro tempo para conversar, criar e mexer

os corpos. Parece que uma boa imersão tende a ser mais efetiva que inúmeros ensaios picotados durante a semana, no meio do caos em que a sociedade nos coloca.

Há sete anos, o Xingó vem desenvolvendo um mapeamento de territórios de resistência, no interior do estado de São Paulo, a partir da circulação de seus trabalhos por comunidades rurais, quilombos, cooperativas de catadoras de resíduos e assentamentos de movimentos sem-terra. Espaços de resistência, que em sua maioria, nunca receberam atividade artística. Como decorrência desse processo, foram convidando parceiros de outros coletivos de teatro para circularem, também, motivadas pela crença que a troca de experiências se caracteriza fundamental tanto para acessar uma cultura aguerrida, que se dispõe a contribuir com o imaginário da luta de classes, como para os grupos que se posicionam à esquerda, fazem teatro combativo, e muitas vezes não conhecem a realidade das lutas dentro desses espaços, distantes da capital.

Dos diversos festivais desenvolvidos pelo coletivo, destaca-se o Encontro de Mamulengo em São Paulo, possivelmente, o mais significativo do país em relação ao teatro de bonecos popular do Nordeste, em parceria com o Grupo Mamulengo da Folia. O primeiro encontro foi realizado no ano de 2010 e contou com dez apresentações, com rodas na praça do Patriarca (centro velho da cidade de São Paulo), com números excepcionais: totalizando uma média de 3 mil espectadores no evento. Em 2021, a sétima edição prestará homenagem póstuma ao Mestre Zé Lopes.

De acordo com peça gráfica do coletivo, o Festival Curto-Circuito, que é uma ação comunitária, tem o objetivo de fortalecer os espaços e grupos

[...] que se colocam em luta pela classe trabalhadora, a partir de suas ações e trabalhos, em contato. Trata-se de um festival itinerante, em assentamentos rurais e espaços de resistência, em que coletivos de teatro, dança e música, inserem-se no cotidiano dessas comunidades por um ou dois dias, dormem nas casas desses trabalhadores, cozinham juntos, participam de atividades dos espaços e apresentam seus trabalhos para apreciação e debate coletivos.

Para a realização do festival, o Grupo Xingó conta com o apoio de diversos parceiros, como: Rede Brasileira de Teatro de Rua; Movimento Sem Terra; Movimento Nacional das Catadoras de Resíduos; Movimento pela Luta Antimanicomial; Cooperativa de Teatro, entre outros. Desde 2017 o Grupo Xingó realiza a Festa Xingó de Variedades no Teatro Arthur Azevedo, parceiro vizinho da casa-sede do grupo. Três dias de encontro entre teatro, dança e manifestações e brincadeiras populares, tudo gratuito, dentro e fora do teatro. Com a pandemia, a Festa Xingó de Variedades ganhou outro formato, o virtual, e promoveu um encontro só de mulheres mestras negras, com: Valquíria Rosa e Erika Moura convidando Ana Maria Carvalho, Ana Flor de Carvalho, Beth Beli e Jociara Souza. Essa foi a segunda edição da festa e contou com mais de oitocentas pessoas assistindo e ouvindo as cantorias, danças e batuques.

O GRUPO XPTO EM UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA E POÉTICA⁴⁹⁴, por Wagner Cintra⁴⁹⁵.

Seguindo a trilha de grupos que se tornaram referência no Brasil, temos o XPTO, cuja história, como a de Ilo Krugli e do Ventoforte, está associada à história de Osvaldo Gabrieli, argentino que encontra no Brasil condições para o desenvolvimento de uma prática teatral que pode ser definida como a própria ilustração do teatro contemporâneo brasileiro. Osvaldo Gabrieli iniciou suas atividades artísticas em seu país de origem, onde, ainda adolescente, trabalhava com teatro de marionetes. Posteriormente, conciliou tal atividade com as de ator e de artista plástico. Não é sem razão que aquilo que se vai constituir na linguagem característica do grupo será um expressivo investimento na construção visual da cena.

Ao chegar ao Brasil, no início da década de 1980, Gabrieli integrou o elenco do Grupo Ventoforte, assimilando a proposta de trabalho daquele coletivo, realizou ali experimentações, tendo aspectos diversos da cultura brasileira como ponto de referência. O trabalho realizado com Ilo Krugli põe Osvaldo Gabrieli na direção de uma linguagem estilizada, produto de todo o processo de europeização da cultura argentina em que ele viveu, com o intenso contato com matizes culturais brasileiras, sobretudo as afro-brasileiras. Encontramos essa relação e todo o sentimento que

provém do choque entre elas ainda hoje no trabalho de Gabrieli, que, depois de ter realizado alguns trabalhos com o Ventoforte, fundou, em 1984, o Grupo XPTO.

O nome do grupo vem de uma passagem da peça *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, segundo o qual, no contexto da peça, XPTO é uma gíria que significa coisa refinada. As encenações de *Buster Keaton contra a Infecção Sentimental* e *A Infecção Sentimental Contra-ataca*, ambas de 1984/85, colocaram o grupo no roteiro dos grandes espetáculos realizados no país, nos anos 1980. Também podemos acrescentar, nessa lista, *Coquetel Clown* (1989), e ainda *Buster – o Enigma do Minotauro* (1997).

Uma das características do XPTO é a pluralidade de relações postas em cena. A relação entre os elementos humanos com os inanimados, marionetes e, sobretudo, objetos constitui uma espécie de escritura cênica que se edifica na interação da matéria inanimada com o ator e a totalidade da cena em que se pode observar a influência da Bauhaus e das experiências realizadas por Oscar Schlemmer. Além de Schlemmer, outras referências estéticas são assumidas por Osvaldo Gabrieli, como: Grupo La Claca (Barcelona/Espanha), Federico Garcia Lorca, Teatro Oficina de SP, Companhia Royal de Luxe (França), Teatro Kabuki, Ópera de Pequim, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Akira Kurosawa, Alejandro Jodorowsky. Entre os mestres que mais influenciaram

⁴⁹⁴. Esse documento teve como referência a *Revista Móin-Móin* (2007); troca de mensagens com Osvaldo Gabrieli, diretor fundador do XPTO, e a pesquisa de mestrado de Roberto de Oliveira (defendida em 2013), cujas referências completas constam da bibliografia.

⁴⁹⁵. Wagner Cintra: Bacharel em Direção Teatral, mestre e doutor em Artes Cênicas (ECA-USP). É professor na disciplina de Teatro de Formas Animadas e Visualidades dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de Artes da Unesp. Professor orientador no Programa de pós-graduação na mesma instituição. Sua pesquisa acerca do Teatro de Tadeusz Kantor tornou-se referência no estudo do artista polonês no Brasil. É diretor do Teatro Didático da Unesp/Teatro de Brancalione, referência na pesquisa acerca do Teatro Visual no contexto nacional e internacional. Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas Visuais e Performativas, possui inúmeros textos, grande parte na área do teatro de animação, publicados em livros e revistas diversas tanto no Brasil, como no exterior. É o atual Diretor do Instituto de Artes da Unesp com mandato até 2024.

a sua poética, encontram-se: o diretor teatral argentino Roberto Villanueva; o diretor do grupo estável de Teatro de Títeres do Teatro General San Martín, na Argentina, Ariel Bufano; Juan Baixas, diretor do Grupo La Claca; Margareta Niculescu, diretora fundadora do Institut International de la Marionnette da cidade de Charleville-Mezières (França). E, como não podia deixar de ser, Ilo Krugli, fundador e diretor do Grupo Ventoforte.

A cena do XPTO não é estática; é um local em que tudo se transforma, seja materialmente, seja em significação. A dramaturgia é baseada, sobretudo, na criação de imagens edificadas por meio de roteiros elaborados. A lógica da narrativa é a da visualidade que, apesar de possuir uma continuidade temática, dá ao espectador a impressão de observar uma obra fragmentada. A mesma sensação acontece com a observação do movimento do ator em cena, que é alterado pela maneira como o figurino é construído e afixado ao seu corpo, como uma espécie de prótese arquitetural que se move pelo espaço. O efeito conseguido é uma espécie de marionetização do corpo do ator. Isso permite, conforme comenta Osvaldo Gabrieli

[...] que a obra crie com o espectador uma comunicação sensível e total, deixando que aspectos mais racionais, que estejam solidificados pela palavra, vagueiem sem rumo pelo terreno das ambiguidades, dos sonhos, do imperceptível, propiciando imagens abertas capazes de serem articuladas pelo público de formas diferente”.

Entre 1984 e 2021, o XPTO encenou 26 espetáculos, alguns em parcerias significativas tais como: SESC-SP, Teatro Popular do SESI-SP e SESI Nacional, Grupo Pia Fraus-SP, Institut International de la Marionnette, são eles: o infantojuvenil *Buster Keaton contra a Infecção Sentimental* (1984-85); a

primeira versão de *A Infecção Sentimental Contra-ataca* (1984-85); *Kronos* (1986); o infantojuvenil *Coquetel Clown* (1987-88); o infantojuvenil *Mega Mix* (1988); *Babel Bum* (1990-92); o infantojuvenil *XPTO Futebol Clube* (1993); *Aquelarre 2000 – La Luna* (1995); o infantojuvenil *O Pequeno Mago* (1996-97); o infantojuvenil *Buster, o Enigma do Minotauro* (1997); *Alpem do Abismo* (1999); a segunda versão do infantojuvenil *A Sentimental Contra-ataca* (2000); *Estação Cubo* (2001); o infantojuvenil *Utopia – Terra de Dragões* (2001); *Sonho de Voar* (2002); o juvenil *Pulando Muros* (2005-06); *Lorca – Aleluia Erótica em 38 Quadros e um Assassinato* (2006-07); *O Público* (2008); o infantojuvenil *O Canto que Vem do Mar* (2009); o infantojuvenil *Na ponta da Língua* (2010-12); *Arte no Canteiro* (2011-15); o infantojuvenil *Escola em Trânsito* (2012-13); o infantojuvenil *Relix* (2014-15); (2016-17) o infantojuvenil *Oceano XPTO*; o infantojuvenil *Grandes Verdades num Copo Cheio de Vento* (2017); o infantojuvenil *Oroboro* (2019-21).

Nesses 36 anos de existência, em meio a uma intensa e contínua produção artística, o elenco foi mudando o tempo todo. No início era composto, além de Osvaldo Gabrieli, por Roberto Firmino, Natália Barros e André Gordon. Desse período, restou apenas o Roberto, conforme relato de Gabrieli. Na sequência, entraram: Sidnei Caria, Anie Welter e Wanderlei Piras. Essa formação permaneceu junta por catorze anos. A partir daí, muita gente entrou e saiu. Gabrieli calcula que mais de cem pessoas passaram pelo XPTO. Atualmente, o grupo se mantém com seis pessoas: Roberto Firmino e Osvaldo Gabrieli na direção, Tay Lopes, que está há 21 anos no elenco; João Bernardes, por sua vez, completou dez anos de coletivo. Somam-se a esses os mais antigos, Ozamir Araujo e Paula Mares, mais recentes. No XPTO há sempre um elenco fixo, entretanto, algumas vezes o grupo desenvolve projetos que demandam mais pessoas e vagas espe-

cíficas são abertas para interessados. Osvaldo Gabrieli prefere trabalhar por longos períodos com o mesmo elenco basicamente por uma questão de aprendizado e de formação também. Muitos desses aprendizes que compuseram a equipe em determinado momento hoje têm suas próprias companhias.

GRUPO XIX DE TEATRO (SÃO PAULO/SP), por Vanja Poty⁴⁹⁶.

O Grupo XIX de Teatro surge em 2001 a partir de um experimento desenvolvido por estudantes da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD), realizado em um componente curricular ministrado pelo professor Antônio Araújo. Neste, os artistas estudavam as relações de gênero e poder no Brasil do século XIX – por isso o nome do coletivo – resultando no espetáculo *Hysteria*, que estreou em novembro daquele ano no Sítio Morrinhos: conjunto arquitetônico construído no início do século XVIII e localizado na Zona Norte da cidade de São Paulo, que se transformava em sanatório tanto para as mulheres, ali retratadas por Janaína Leite, Juliana Sanches, Gisela Millás, Raissa Gregori e Sara Antunes, quanto para as espectadoras presentes, que, supostamente, seriam também “internas” do local e interagiam o tempo todo com as atrizes (ao contrário dos espectadores, que assistiam à ação de forma distanciada). A peça, de dramaturgia coletiva e dirigida por Luiz Fernando Marques, na época com 24 anos, foi sucesso estrondoso de público e crítica, circulou por todas as regiões do Brasil, em 72 cidades, além

de dezessete cidades do exterior, e até a atualidade faz parte do repertório do grupo.

Com o êxito da obra, os até então aprendizes são catapultados para o circuito teatral paulistano e precisam se entender-se como coletivo, inspirando-se nas práticas de processo colaborativo promovidas pelo antigo professor, aprofundando os interesses temáticos e de linguagem despontados no primeiro espetáculo. Neste sentido, o encontro com a Vila Maria Zélia em 2004 – vila operária construída no início do século XX, localizada na Zona Leste da cidade de São Paulo e sede da companhia até os dias de hoje – foi de fundamental importância para o desenvolvimento das ações dos artistas que, com as vivências de viagens e festivais de *Hysteria* e, a partir de então, ocupando a antiga farmácia do local e em constante diálogo com os moradores da vila, verticalizam os estudos acerca da encenação no espaço cênico não convencional. Ademais, a residência na Maria Zélia e a convivência com seus habitantes resulta no segundo espetáculo do XIX, *Hygiene*, que estreia em março de 2005 e trata das relações trabalhistas e de moradia no Brasil no início do século passado, com o público participando como “moradores do cortiço” e desenrolando-se em formato itinerante naquele novo território.

Em *Hygiene* a configuração do grupo também muda, entrando para o XIX os atores Ronaldo Serruya, Rodolfo Amorim e Paulo Celestino, o diretor de arte Renato Bolelli e saindo as atrizes Raissa Gregori e Gisela Millás. A obra é realizada com recursos da então recém-criada Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de

⁴⁹⁶. Professora de atuação e performance do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas e parte do corpo docente do Mestrado Profissional em Artes – PROF-ARTES – UFAM/UEA. Doutora em Artes da Cena, pesquisadora e proponente do projeto de extensão e pesquisa Núcleo de Práticas Meditativas no Treinamento do Artista – NUPRAMTA – desde 2015. Autora de *A Cena e o Sonho: Poéticas Rituais de Criação na Obra do Odin Teatret* (2015).

São Paulo, de 2002, que transforma as práticas cênicas locais com o incentivo à pesquisa continuada dos coletivos e, com a perspectiva da contrapartida social, assegura trocas artísticas com comunidades diversas. Ao longo de seus vinte anos de história, o Grupo XIX de Teatro participou de nove edições do Fomento e, dessa maneira, conseguiu estabelecer a organização e a manutenção do espaço de criação na Vila Maria Zélia, promoveu “Encontros Antropofágicos” com diversas companhias nacionais e constituiu “Núcleos de Pesquisa” coordenados pelos artistas do coletivo e que, ainda hoje, fazem parte de suas investigações e alimentam os processos criativos.

A obra *Arrufos* estreou em fevereiro de 2008 e encerra o que o XIX chama de “Trilogia Histórica”, tendo como ponto de partida o estudo das relações amorosas no Brasil por meio de uma perspectiva historiográfica, perpassando os séculos XVIII, XIX e XX, com recursos do Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (ProAC). O diretor Luiz Fernando Marques (Lubi), em entrevista realizada no dia seis de maio de 2021, afirma que os “Encontros Antropofágicos” aconteceram em duas fases: a primeira, em 2006, tinha o formato de uma reunião na qual diversas companhias de São Paulo eram convidadas para “tomar um café” com os artistas do XIX que, jovens, buscavam referências nestes coletivos para a construção de uma ética de grupo, pensando detalhes da lógica de produção dos espetáculos, das dinâmicas dos percursos de criação colaborativa e da interação entre seus integrantes, também por conta da reformulação/mudança de artistas do coletivo; a segunda, em 2007 e 2008, na qual dialogavam com grupos de outras partes do país, estabelecendo trocas artísticas, inspirando-se e transformando suas práticas atravessados pelas descobertas realizadas.

De tais encontros nasce o experimento *Barco de Gelo* (2008), que culmina no espetáculo *Marcha para*

Zenturo, de julho de 2010, em parceria com o Grupo Espanca!, de Belo Horizonte. Cabe ressaltar que, por ser uma companhia com muitas viagens em seu currículo, que precisa estabelecer contatos verticalizados com os locais por onde passa devido ao seu modelo de encenação não convencional e a consequente necessidade de adaptação dos espaços de suas peças, o XIX tem contatos e colaborações com outros grupos nacionais e internacionais. Outrossim, a companhia participou do “Ano do Brasil na França” em 2005, do “Ano do Brasil em Portugal” em 2013, além de fazer parte do festival *La Scena dell'Incontro* (2012), em Bologna, na Itália, realizando o espetáculo *Estrada do Sul*, que estreou em setembro de 2013 em coprodução com o *Teatro dell'Argine*.

Os Núcleos de Pesquisa do Grupo XIX de Teatro acontecem desde 2005 até os dias atuais, ainda que pandêmicos e em formato virtual. Para o coletivo este é um dos mestres de seu processo que merece destaque, pois, ao contrário de outros grupos de sua época e por serem um coletivo jovem, não se sentiam seguros em compartilhar uma técnica ou mesmo um treinamento com interessados, mas sim dividir com a comunidade uma investigação na qual estavam se debruçando no momento. Sempre na perspectiva de aprendizado mútuo, os núcleos são liderados por diferentes artistas do XIX e visam o processo de criação a partir de um tema selecionado, o estabelecimento de parcerias com outros artistas, o estímulo às indagações individuais dos integrantes do grupo, a ocupação do espaço da Vila Maria Zélia por pessoas de regiões diversas da cidade e do país, a retroalimentação desses percursos colaborativos com as práticas da companhia. Ao longo de nove edições, os Núcleos colaboraram para a formação de mais de mil artistas, foram trampolim para a constituição de novos grupos de teatro na cidade de São Paulo, realizaram mostras de espetáculos que cumpriram temporadas e participaram de festivais.

O diretor Luiz Fernando Marques, em entrevista, afirma que considera que o Grupo XIX de Teatro passou por diferentes fases em sua trajetória, que também se misturam em seus elementos constituintes: a Trilogia Histórica, com os espetáculos *Hysteria*, *Hygiene* e *Arrufos*; as trocas com outros coletivos, com *Barco de Gelo*, *Marcha para Zenturo* e *Estrada para o Sul*; a etapa de obras realizadas a partir de dramaturgias/ obras cinematográficas e com a presença de um dramaturgo/ dramaturgista no processo de criação, ao contrário das três primeiras obras de dramaturgia coletiva, com *Nada Aconteceu Tudo Acontece Tudo Está Acontecendo*, que estreou em março de 2013 inspirada na obra *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, *Teorema 21*, que estreou em janeiro de 2016, tem dramaturgia de Alexandre Dal Farra e se baseia na obra do cineasta Pier Paolo Pasolini e *Hoje o Escuro Vai Atrasar para que Possamos Conversar*, o primeiro infantil do coletivo que estreou em março de 2018, com dramaturgia de Ronaldo Serruya e que tem como inspiração a obra *De Repente, nas Profundezas do Bosque de Amós Oz*. Por fim, acerca dos caminhos da companhia com a pandemia de covid-19, Lubi não consegue ver sentido na realização das obras do coletivo em formato virtual, principalmente devido à importância do contato direto com o espectador em suas obras e à relação com o espaço. Este é então o momento de pensar a crise e a insurreição nos vinte anos do grupo, documentar sua história, seguir com os Núcleos de Pesquisa de forma remota, refletir e aprofundar as indagações acerca dos acontecimentos do Brasil e como estes continuarão influenciando na elaboração de seus espetáculos.

O IMAGINÁRIO: A AMAZÔNIA VENTUROSA DOS HOMENS DESVELADA EM VOZES FEMININAS, por Jussara Trindade⁴⁹⁷.

O Imaginário foi fundado em 2005, na cidade de Porto Velho (RO), com o objetivo de pesquisar e investigar as diversas linguagens artísticas. Em seus trabalhos, busca discutir a relação entre o público, o teatro e a cidades. Participou de importantes projetos de relevância nacional, como: Caravanas de Teatro pelo Interior do Mato Grosso, Acre e Rondônia; circulação por todas as regiões do país em duas edições do Palco Giratório; duas edições da Caravana Petrobras de circulação de espetáculos; circulação pelo Sesc Amazônia das Artes; produziu Doze Edições do Amazônia Encena na Rua, reunindo grupos de artes públicas da Amazônia e das demais regiões do país.

O Imaginário já foi selecionado em mais de trinta prêmios nacionais, com destaque para duas edições do Rumos – Itaú Cultural, um prêmio de Gestão da Economia Criativa, sete prêmios da Caixa e catorze prêmios da Funarte, dois editais do estado de Rondônia e outros dois do município de Porto Velho.

O coletivo é composto, atualmente, pelos atores e atrizes: Agrael de Jesus, Amanara Brandão, Edmar Leite, Flávia Diniz, Chicão Santos (também diretor e produtor do coletivo), Zaine Diniz, Édier William, Cleffer Fernanda (intérprete de acessibilidade), Ismael Barreto (cenógrafo), Bira Lourenço (músico e percussionista), Eliane Vianna (assessora de comunicação).

Encontram-se entre as principais obras montadas pelo Imaginário: *O Mistério do Fundo do Pote ou De*

⁴⁹⁷. Jussara Trindade é mestre e doutora, com pós-doc em Artes Cênicas pela Unirio. Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia – Unir, na qual ministra matérias nas áreas de teatro e música. Seu trabalho de pesquisa atual consiste na investigação de artistas e grupos de teatro em seus processos formativos e estéticos, pedagogias teatrais, crítica e musicalidade do teatro de rua; tem livros e artigos publicados sobre tais temáticas.

Como Nasceu a Fome, de Ilo Krugli, com direção de Narciso Telles (2006); *Filhas da Mata* (2008), selecionado para o Palco Giratório/2010 e VII Mostra Latino-americana de Teatro de Grupos; *Varadouro* (2012), selecionado pelo Rumos Teatro e Edital Petrobras de Circulação; *As Mulheres do Aluá* (2014), selecionado pelo Edital Petrobras de Circulação Nacional, Circuito Sesc Amazônia da Artes e Palco Giratório/2018); *A Ferrovia dos Invisíveis – Narrativas do Outro Lado* (2012); *Exercício de Palhaçaria* (2013); *Memórias de Guerra* (2013): os dois últimos espetáculos foram selecionados pela Caravana Pelas Trilhas de Rondon – 100 Anos de História; *Que Palhada é essa?* (2019), selecionado pelo Prêmio Sesc de Artes Circenses; *A Borracheira* (2019), selecionado pelo Rumos Itaú Cultural, pelo PAN – Potência das Artes do Norte e Palco Virtual do Itaú, Festivais Funarte de Artes Cênicas e Edital Mary Cyane; *A Crônica do Sol e da Lua, in process* (2020).

Quanto às filiações estéticas mais significativas, no Imaginário as pesquisas e processos de investigação cênica estruturam-se, desenvolvem-se e decorrem dos estudos de temas da região, articulados com a mitologia (lendas e mitos) amazônica. O coletivo busca articular e experimentar proposições que reinterpretem e colijam, em seus processos criativos, o universo mítico, a vida ri-

beirinha, as paisagens sonoras nos terreiros e territórios da floresta. Desse modo, e sempre que pertinente, busca criar e estreitar as pontes entre a estética da rua e aos espaços fechados, transitando – como é preciso – contrastando e fazendo dialogar o presente e o futuro, o passado com o moderno e o contemporâneo.

Os mestres e mestras apontados pelo coletivo, segundo o que afirmam, com relação ao universo infantil, a maior inspiração escora-se em Ilo Krugli, do Vento-forte, com relação às obras de rua, a grande inspiração é Amir Haddad e o Tá na Rua.

Com relação às principais parcerias (além das instituições culturais e fundações), o coletivo reconhece os coletivos e parcerias da Rede Brasileira de Teatro de Rua como aquela mais importante e significativa.

GRUPO KATHARSIS: UMA TRAJETÓRIA DE INVESTIGAÇÃO SOBRE ESPAÇO VAZIO, LUZ, CORPOREIDADES E SONORIDADES (SOROCABA/SP)⁴⁹⁸, por Felipe Santos Rodrigues, João Armando Fabbro e Thiago de Castro Leite⁴⁹⁹.

O Grupo Katharsis iniciou suas atividades em 1989, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – FAFI (atual Universidade de Sorocaba), sob direção de Ro-

⁴⁹⁸. Este texto teve como referência uma conversa realizada no dia 27/03/2021 com Janice Vieira, Roberto Gill Camargo e Andréia Nhur, além de informações disponibilizadas pelo próprio grupo.

⁴⁹⁹. Felipe Santos Rodrigues: é estudante do 2º Ano do Curso de Teatro Adulto do Conservatório de Tatuí, integra como ator, desde 2016, o Grupo Teatral Elementos Anônimos, sediado na cidade de Angatuba/SP. João Armando Fabbro: é graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina – PR (UEL) e mestre em Artes da Cena pela Unicamp – SP. João Armando Fabbro: ator e arte-educador, graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina – UEL (PR), estudou na Escola Municipal de Circo de Londrina (2006–2008). Mestre em Artes da Cena pela Unicamp – SP. Professor do setor de Artes Cênicas do Conservatório de Tatuí desde 2014. Integra como ator-pesquisador a Nossa Trupe Teatral, grupo de teatro sediado em Tatuí/SP desde 2011. Thiago de Castro Leite é ator e arte-educador, graduado no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da ECA-USP, Mestre em Educação pela Faculdade de Educação – USP e doutorando pela mesma instituição e faculdade. Professor do Setor de Artes Cênicas do Conservatório de Tatuí. Integra como ator-pesquisador a Nossa Trupe Teatral, grupo de teatro sediado em Tatuí/SP desde 2011.

berto Samuel. Em 1994 o grupo foi inserido ao curso de Letras, tornando-se atividade de extensão vinculada à Pró-reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Universidade de Sorocaba. E desde 1995 vem sendo dirigido pelo pesquisador de iluminação e dramaturgo Roberto Gill Camargo.

Se em seus primeiros anos os trabalhos desenvolvidos pelo grupo estavam vinculados a uma perspectiva de arte-educação, a partir de referências como Ingrid Dormien Koudela e Olga Reverbel, sob a direção de Roberto Gill, o coletivo iniciou uma investigação em busca de uma linguagem cênica própria, pautada nas relações entre o trabalho do ator, o espaço vazio, a luz e a sonoridade.

Atualmente, o Katharsis é constituído por três núcleos: K1, núcleo permanente (grupo mais antigo); K2, grupo de residência; e K3, coletivo composto por pessoas da terceira idade. Consta da trajetória do coletivo os espetáculos abaixo apresentados.

K1: Katharsis Núcleo Permanente: *Viagem de Trenton a Camden* (1995); *Tempestade e Ímpeto* (1996); *O Banco* (1997); *Morangos Urbanos* (1998); *Morangos Berrantes* (1999); *Morangos Urbanos II* (2000); *Shopstrot* (2001); *Babilônia* (2001); *Um Bonde Chamado Desejo* (2002); *A Casa de Bernarda Alba* (2002); *Júlio César* (2002); *Morangos Urbanos III* (2003); *Endoscopia* (2005); *Aves, Ovos e Parafusos* (2005); *Água, Luz e Clorofila* (2008); *Astros, Patas e Bananas* (2009); *As Estrelas são para Sempre?* (2012); *Fluxus* (espetáculo-conferência e lançamento de revista do grupo, 2015); *Le Monde* (2019).

K2- Katharsis Residência: *Céu de Helicópteros* (2017); *Estação Paraíso* (2019).

K3- Katharsis Terceira Idade: *Alqueires* (2009); *Máquina a Vapor* (2012); *Smog* (2014); *(Des)Conectados* (2018).

Ao longo desse percurso, ressalta-se a influência da linguagem cinematográfica no modo como o grupo estrutura as relações visuais da cena. As obras de Fellini, por exemplo – que reverberam no trato com o som, na composição das imagens, no jogo de luz, corpo e espaço –, podem ser consideradas referências importantes na trajetória do Katharsis.

Há também um encontro entre as linguagens da dança e do teatro, seja a partir do teatro físico ou da dança teatral. Como consequência de tal entrelaçamento, surge o que o grupo considera uma gramática da dança, em que a fala se distancia de uma perspectiva textocêntrica para se constituir como experimentação da palavra enquanto sonoridade e corpo. O multilinguismo – exploração das sonoridades presentes em diversos idiomas – consolida-se, então, como uma das formas de investigação do coletivo.

Diante de tais referências, verifica-se a constituição de uma linguagem mais autoral, desenvolvida a partir das pesquisas em dança e teatro que Roberto Gill Camargo e Janice Vieira realizam desde os anos 1960. Por essa razão, Janice é considerada uma grande mestra e influenciadora do trabalho realizado pelo Katharsis. Como uma das grandes expoentes da dança moderna do Brasil, ela contribui de modo significativo para as explorações com o corpo e com a música, que passaram a ser pilares nas composições cênicas do grupo.

Além de Helena Katz – orientadora de mestrado e doutorado de Roberto Gill e, posteriormente, de Andréia Nhur –, que contribuiu diretamente na aproximação do Katharsis às teorias da neurociência e das ciências cognitivas e semióticas, cabe ressaltar outros nomes que, de algum modo, foram inspirações para o trabalho do grupo. São eles: José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), principalmente pelos primei-

ros momentos do Teatro Oficina; e Antunes Filho, do Centro de Pesquisas do Teatro – CPT, pelo modo detalhista como desenvolvia seus trabalhos e estudos sobre a cena.

Dentre os parceiros de trabalho e pesquisa que colaboraram diretamente com a trajetória do grupo estão: Alexandre Mate, Ana Cristina Colla, Christine Greiner, Patrice Pavis, Sayonara Pereira – pesquisadores que participaram da publicação da revista *Fluxus* – *Caderno de Escritos*, organizada pelo Katharsis em 2015 –, Inês Correa, Luis Louis, Renato Ferracini e Verônica Fabrini. Junto a esses nomes destaca-se, também, o grupo Nativos Terra Rasgada (Sorocaba/SP), especialmente pelo compartilhamento de estudos teóricos e práticos.

UM CONJUNTO DE CENAS. COMUNS, INCOMUNS. MEMÓRIAS LEVANTADAS. COLETIVO COMUM, ANTIGA CIA. KIWI. BRASIL PANDÊMICO, SÃO PAULO DE 2021, por Marcelo Soler (coord.), estudantes e futuros artistas docentes: Camille Ribeiro, Flávia Teixeira, Daniel Ortega, Eder Lopes, Lucas Mastriano (Pão)⁵⁰⁰.

500. O conjunto que fez a pesquisa apresentou uma proposta completamente diferenciada de todo o material recebido desde então. Portanto, mesmo quebrando uma proposta editorial (que não havia...) vi por bem acatar o enviado conforme ele chegou, mas suprimi os negritos.

Se houver dificuldades no processo de leitura, possivelmente, isso possa decorrer do formato adotado pelo conjunto de estudantes e de seu mestre professor. A estrutura do texto, composto de espécie de textos curtos e sintéticos, quase na condição de manchetes de textos jornalísticos, não tem "embreantes de discurso" (nexos de ligação). Trata-se, de outro modo, de uma aproximação à maneira como muitos espetáculos do chamado teatro de grupo, com estrutura poliédrica, têm organizado sua estrutura discursiva.

Quanto aos sujeitos do processo de criação e análise: "Somos um grupo de estudantes da Faculdade Paulista de Teatro sob a orientação do professor Marcelo Soler. Começamos juntas a trabalhar a relação entre teatro e memória – um grupo diverso em idades e travessias teatrais – trabalhadores e trabalhadoras da cultura em formação – futuros artistas docentes: Camille Ribeiro, Flávia Teixeira, Daniel Ortega, Eder Lopes, Lucas Mastriano (Pão)".

O CONTEXTO DA CENA

[Foi em uma sexta-feira de março do ano de 2021 – segundo ano de uma pandemia que assola o mundo. O espaço? O *Zoom*, uma das plataformas mais difundidas entre professores, artistas e trabalhadores das artes. O encontro foi marcado para às 16h e lá estávamos esperando a Cia. Kiwi, hoje Coletivo Comum de Teatro imbuídos de nossos procedimentos de partilha para o nosso encontro/conversa. A intenção era despertar memórias para a elaboração do nosso texto, por meio de dispositivos distintos, para que, de alguma forma, não houvesse a expectativa de uma entrevista. De antemão em nossas pesquisas percebemos que o Coletivo Comum tinha um belo registro em seu *site* que serve de base para qualquer boa escrita a respeito dos trabalhos, reflexões, pensamentos, deslocamentos do Coletivo.

Mas... como abrir frestas e frentes para além do que já está lá? Como despertar outras memórias, palavras, gestos, sentidos, a partir do nosso encontro?

[No Zoom, duas atrizes e o diretor]

Recebemos três integrantes do hoje então nomeado Coletivo Comum: Fernando Kinas e Fernanda Azevedo (os mais antigos) e a Beatriz Calló (a caçula). Como primeiro procedimento a ser partilhado, pedimos que cada um trouxesse um objeto, uma foto e uma música que remetesse a um momento marcante de sua trajetória/história do coletivo. Por meio deles e com eles, adentraríamos nos vários assuntos/temas que atravessam a própria história do coletivo e daqueles que a fizeram e hoje a fazem. Nas cenas a seguir lembranças desse primeiro momento:

CENA 1.1 • ETIMOLOGIA

A entrada de Beatriz Calló marca a nova reconfiguração do agora coletivo e dá sentido à palavra Comum, que hoje os nomeia. A trajetória dela no coletivo foi de espectadora a atriz. No encontro, rapidamente organiza suas memórias. Os elementos trazidos à nossa partilha são carregados de um cheiro recente, como se ainda pudesse tocar cada momento. Ela nos disse que chegou na companhia no ano de 2018, mas seus objetos datam de 2016. Lembrou do momento em que ela e Fernanda Azevedo reconheceram, no programa de mestrado que ambas partilhavam, que tinham muito em comum: pesquisas e campo político. Fala de um dos trabalhos da Companhia, ao

PREÂMBULO

(antes da cena)

Lembrar, rememorar, recordar, perpetuar, assim como o esquecer, negar, renunciar, romper, recusar, silenciar são ações carregadas de intencionalidade. Lembrar-se de algo e manifestá-lo sempre está acompanhado de uma seleção e, consequentemente, de uma recusa ou de um esquecimento. Lembrar a trajetória de um grupo de teatro, de certo modo, é fazer que não se esqueça que seu legado existiu. A escolha fica ainda mais significativa quando se trata de um grupo cujo histórico perpassa por encenações que querem impedir que nos esqueçamos de nosso passado patriarcal, machista, elitista, racista; ainda presente.

Se na primeira fase de uma trajetória por entre os palcos e outros espaços de luta, a Cia. Kiwi evocava o sobrenome pessoal de dois de seus fundadores, hoje renomeada como Coletivo Comum, segue com o novo batismo imprimir a marca de um posicionamento político a esquerda, que sempre a acompanhou.

Ainda como Kiwi, muito associado ao campo do teatro documentário, o coletivo se propunha a investigar a realidade e nela perceber dados levados à cena em sua potencialidade poética; pois a poesia já está no mundo, antes de estar no poema ou no poeta. Nas propostas do coletivo não há espaço para a miopia da estereotipia. Estranhar a realidade é um ato, em si, reflexivo. O trabalho com a exploração sensível dos dados de não ficção, material muitas vezes trabalhado nas encenações do coletivo, sob a ótica do estranhamento, possibilita uma alteração de percepção sobre os acontecimentos à nossa volta.

Muitos grupos em São Paulo abrem um diálogo com essa maneira de fazer e pensar teatro, inclusive o orientador deste grupo de pesquisa responsável pela construção deste texto, faz parte da Cia. Teatro Documentário, que desde 2007 pesquisa e realiza experimentos cênicos em torno da proposta que a batizou.

como é possível ser humano
em um mundo desumano?

Material Bond, roteiro de Fernando Kinas a partir da obra de Edward Bond (versão final de março de 2017).

qual assistiu ainda como espectadora do grupo, chamado *Material Bond* (2016) com a presença de textos do autor Edward Bond e, logo em seguida, conta de sua viagem para o Simpósio Internacional de Brecht na universidade de Oxford, onde compra o livro *Saved* do mesmo autor.

Intervenção cênico-musical.

Uma atriz, um músico, técnicos.

Palco convencional

e um pequeno tablado instalado na plateia.

Entre outros temas, discute-se a justiça,
o poder, a violência, a imaginação.

A pergunta feita e refeita talvez seja essa:

Fernanda Azevedo, atriz mais antiga e presente na maioria dos trabalhos do coletivo, apresenta seu objeto: dois patos de cerâmica, comprados em alguma das muitas viagens realizadas junto ao coletivo. Ela traz o objeto para lembrar o conceito de *pathos* e diz:

“Uma das coisas que pra gente é muito importante, é o entendimento dos trabalhos artísticos como diversão – no sentido mais como o Brecht falava: ‘o prazer gigantesco que o conhecimento traz pra gente’, o sentimento de estar fazendo parte de um processo histórico que passa pelo individual, mas que também está ligado ao coletivo. Nesse sentido, nos meus estudos sobre o teatro documentário trouxeram o ator e a atriz como tribunos, que estão em cena e traduzem esteticamente muito mais que uma ideia, do que necessariamente uma individualidade ou conflitos entre personalidades que o drama ou o drama burguês trazem”.

Fernanda sempre leva os patos para o camarim, no sentido de lembrar que muitas vezes o *pathos* não a ajuda enquanto atriz. Fernando logo toma a palavra na tentativa de deixar ainda mais explícito o pensamento do coletivo a esse respeito e diz:

“Eu acrescentaria a ideia de não ter emoção como critério de validade, ou como único critério. Discutir *pathos*, por isso a brincadeira com os dois patinhos. Existe um modelo criado em torno do sentimentalismo ou da subjetividade extrapolada”.

Fernanda complementa:

“E que às vezes as pessoas confundem, que se faz um teatro frio e calculista, ou que não se aproxima das pessoas... não

Apresenta a história por trás da música escolhida: *Saudosa Maloca* do Adoniram Barbosa, que marca sua passagem no grupo de estudos sobre música dialética com Eduardo Contre-ra, que assina a direção musical de vários trabalhos do coletivo. Nos diz que foi feito um experimento durante o curso com a música que logo depois entrou no trabalho [*Fome.doc*] (2017).

Recepção do público com sambas:

O Dia em que o Morro Descer
e Não For Carnaval/Wilson das Neves;
Balança Povo/Martinho da Vila;
Ronco da Cuíca/Aldir Blanc e João Bosco;
Batuque na Cozinha/Martinho da Vila;
O Vendedor de Bananas/Jorge Ben Jor.

[*Fome.doc*] Ensaio sobre a necessidade e a liberdade (roteiro de Fernando Kinas, com versão final de outubro de 2017).

Logo em sequência, compartilha conosco uma fotografia – que data da mesma época – de um dos eventos que foi realizado na antiga sede da companhia, no bairro de Santa Cecília, chamado *Herança Brecht* – um ciclo de mesas e debates – como encerramento desse grupo de estudos e mostra a sede cheia de pessoas, os convidados (Alexandre Mate, Paulo Bio, Douglas Estevan) e ela (Bia Calló) fazendo a mediação a convite do Fernando Kinas e da Fernanda Azevedo.

CENA 1.2 • SOM E O SENTIDO

No teatro.

Uma atriz, um ator, um músico.

Uma grande mesa de madeira.

Duas cadeiras.

Duas tribunas.

[*Fome.doc*] Ensaio sobre a necessidade e a liberdade (versão final: outubro de 2017).

CENA 1.3 • UM CARTAZ

Fernando Kinas, integrante fundador do Coletivo, escolhe como objeto um cartaz; na verdade, um lambe-lambe: TEATRO NÃO É MERCADORIA.

A frase “Teatro não é mercadoria”, que virou símbolo de luta do movimento de teatro de grupo da cidade de São Paulo,

é isso, a gente só acha que o sentimento pode ser usado como um véu que nos impede de olhar para a nossa própria realidade, a realidade do mundo ou ele pode ser uma aventura também ligada ao conhecimento.

Pelo Brasil, entre eles: *R, Carta Aberta, Um Artista da Fome, Tudo o que Você Sabe Está Errado e Titânio*, além de cursos, debates, oficinas, leituras dramáticas e eventos multiartísticos.

Em meados de 2005, uma parte de seus integrantes migra para São Paulo. A partir desse momento, inicia-se uma nova fase e a companhia é recomposta.

São muitos os colaboradores da companhia, entre eles: Fernando Kinas, Fernanda Azevedo, Marina Willer, Eduardo Contrera, Mônica Rodrigues, Evelin Fomin, Aline Santini, Maíra Chasseraux, Luciana Fernandes, Madalena Machado, Luiz Gustavo Cruz, Camila Lisboa, Paulo Emílio Buarque de Holanda, Maria Carolina Dressler, Márcia Moon, Filipe Viana, Júlio Dojcsar, Clébio Souza (Dedé), Renan Rovida, Daniela Embóm e Beatriz Calló.

[RE]MEMÓRIA

Com a intenção de encontrarmos lembranças que marcaram a trajetória da companhia em Curitiba, pedimos para que buscassem algum fato que tenha de alguma forma marcado aquele período.

Fernando relata dois momentos. O primeiro aconteceu em 2000, um episódio com o Clóvis Inocêncio, ator em *Tudo o que Você Sabe Está Errado*. O trabalho tinha a religião como um dos principais pontos de discussão.

Após as apresentações, eram feitos debates com o público. Em um deles, alguém perguntou: “Eu quero saber qual a crença de cada um de vocês”.

Fernando lembra-se especificamente da resposta do Clóvis, que disse: “Eu não sei se acredito em Deus, mas quando chego em casa e vejo minha mãe na periferia, lavando roupa pra fora e rezando, eu chego à conclusão de que eu não sei mesmo se acredito em Deus, mas eu acredito na minha mãe”. Quinze anos depois, o episódio se torna uma cena em *Manual de autodefesa intelectual* intitulada “Clóvis”:

fez parte de uma intervenção urbana/agitprop do coletivo. Os dizeres se espalharam em forma de lambe-lambe por muros, teatros e rodas de discussões sobre a mercantilização das coisas, inclusive do próprio teatro.

CENA 2 • [RE]COMEÇO

Grupo de Pesquisadores começa a perguntar: existe um roteiro prévio.

Boa noite.

Esta peça é uma tentativa, talvez fracassada, de caminhar em direção à realidade. Admitindo a hipótese de que o mundo pode ser compreendido, que a realidade pode ser compreendida. Mas a realidade tem muitas lacunas [...] [Contagem em silêncio de três segundos.]

Material Bond

(roteiro de Fernando Kinas, a partir da obra de Edward Bond. Versão Final de março de 2017).

Foi em 1996 em Curitiba, no estado do Paraná: marco do início da trajetória do Coletivo.

Entre os anos de 1996 e 2005 a Companhia desenvolveu processos cênicos que circularam

Cena 25 • Ópio

Minha mãe era empregada doméstica. Quando ela voltava para casa, no final do dia, ainda precisava lavar roupa para fora e assim completar a renda. Uma vez eu fui visitá-lá e ela estava esfregando roupa. E rezando. Eu dei um beijo nela e me sentei ao seu lado. Nesse dia eu cheguei a uma conclusão: eu não sei se eu acredito em deus, mas, com certeza, eu acredito na minha mãe.

Cena 36 • Clóvis

O homem faz a religião, a religião não faz o homem.

Manual de autodefesa intelectual

(roteiro de Fernando Kinas, versão julho de 2015).

Realidade atravessa a cena, vira cena. A cena atravessa a realidade, vira (e desvira) a realidade.

A CENA 3

Fernando diz que as principais influências da Companhia sempre foram o teatro épico dialético de Bertolt Brecht, e ainda Erwin Piscator, Antoine Breton, Augusto Boal, Peter Weiss, Marx, Walter Benjamin e Reza Abdoh. Conta que quando o Coletivo se debruça sobre um determinado tema, já reivindica os muitos materiais da pesquisa: de textos teóricos a estatísticos, de relatórios a uma canção, de um poema a um trecho de uma peça de teatro que possa corroborar com uma reflexão. Até mesmo um objeto utilizado em uma experiência real também pode ser transportado para a cena.

Sobre os expedientes do Teatro Documentário presente no trabalho da companhia, Fernando explica que não se trata de uma pesquisa que se debruça apenas nessas ferramentas, mas também às do teatro crítico, e enfatiza: o teatro crítico poético. De acordo com ele, a pesquisa envolve o Teatro Documentário na medida em que o mesmo se torna útil ao processo.

[RE] CONFIGURAR OU IDENTIDADE

Por qual razão, Comum?

Fernando Kinas traz um trecho do livro *Comum – Ensaio sobre a Revolução no Século XXI*, de Pierre Dardot e Christian Laval. O livro trata sobre o que nos é comum como sociedade.

Fernanda Azevedo acrescenta se tratar não só do que está dado na natureza, mas a ideia do que é construído de forma coletiva o que exige trabalho e que só pode ser construído quando o indivíduo assume a sua responsabilidade diante de uma comunidade. É sobre a raiz e a origem da própria palavra “comum” e suas derivações: comuna, comunismo, comunidade.

Diante dessa reflexão, do que é “comum”, a companhia se reconhece e se reconfigura em: Kiwi Cia. de Teatro | Coletivo Comum.

Em 2015 o projeto *Manual de Autodefesa Intelectual* estreou no Sesc Belenzinho e fez uma segunda temporada no Galpão do Folias em São Paulo. Publicaram naquele mesmo ano a segunda edição do *Caderno de Estudos Contrapelo*.

Em 2016 foram selecionados pelo edital da Cultura Inglesa (SP), montaram *Material Bond*, inspirada na obra do dramaturgo britânico Edward Bond e, também, contempla

O segundo episódio teve a participação dos dirigentes e militantes do movimento MST – Movimento Social dos Trabalhadores e Trabalhadoras Sem Terra, que acompanhavam as ações cênicas do coletivo. Fernando recorda-se que em abril de 1996 aconteceu o terrível Massacre de Eldorado dos Carajás, onde foram mortas 21 pessoas no estado do Pará. Na ocasião, o coveiro responsável por escavar essas covas abriu um número maior de covas do que o necessário. Um repórter indagou ao coveiro o porquê de abrir um número excedentes de covas, e ele respondeu: “É melhor sobrar do que faltar”.

O ocorrido com aquele coveiro na cena fatídica passou a fazer parte do trabalho cênico *R*, realizado em 1997, completou Fernando.

TRAVESSIA • (Pós CURITIBA)

[cena em conta gotas]

...É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.

Fernando Pessoa.

Em 2006 estreou no Rio de Janeiro no Sesc Copacabana Teatro/mercadoria.

Em 2007 selecionados pelo Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, realizaram o projeto “Teatro/mercadoria – Espetáculo e miséria simbólica”, que incluía apresentações teatrais, oficinas, debates e a realização do evento intitulado “festa & ideias”, um movimento que reuniu coletivos artísticos e movimentos sociais.

Nos anos de 2008 a 2010 a Companhia participou de eventos no Brasil e no exterior e foram novamente contemplados no Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo com o projeto “Carne – Patriarcado e Capitalismo”.

Em 2012 e 2013 subsidiados pelo Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo a Companhia iniciou o projeto Morro como um País – A Exceção e a Regra, com temporada de dois meses.

Ainda em 2013 lançaram a primeira edição do *Caderno de Estudos Contrapelo*, que nasceu com o objetivo de organizar

dos nesse mesmo ano pelo edital de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Publicaram a terceira edição do *Caderno de Estudos Contrapelo*.

No ano 2021 a companhia começou a desenvolver um trabalho cênico com foco na geopolítica internacional.

CENA 4 • CUM PANIS

Companheiro! Companheira!

Esta palavra, companheiro, vem do latim *cum panis*. Significa aquele com quem dividimos o pão. Aquele ou aquela em quem confiamos o suficiente para que venha se sentar na nossa mesa e dividir nossas ideias, nossas vitórias e derrotas, erros e acertos.

Ou para, simplesmente, dividir um pedaço de pão.

Fome.doc. Ensaio sobre a necessidade e a liberdade.

Para o Coletivo Comum, durante o processo de criação, inúmeros materiais textuais (inclusive, mas não apenas, documentos) são colocados em jogo. Uma canção ou poema, dados estatísticos, objetos, livros de teoria econômica e sociologia, e “até peças de teatro” (frisa Kinas) são elementos.

São trabalhadores e trabalhadoras da Cultura preocupados com essa outra necessidade básica, esse outro tipo de pão.

EPÍLOGO

“Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho”.

Walter Benjamin (*Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*).

A nomenclatura comum une os integrantes às suas lembranças sobre dramaturgias para além dos palcos. É o presente

e sistematizar o pensamento que guiou a trajetória da Companhia como também para contribuir com a discussão e a construção desse pensamento crítico sobre arte e política no cenário nacional e para a construção dramatúrgica. A polifonia marca o discurso.

O comum do coletivo é fazer um teatro de caráter crítico e poético, que se propõe a discutir as relações sociais em cena e estabelecer uma discussão que ocupe a esfera pública. Como atores tribunos, eles atuam e buscam companheiros... mais vozes para compor essa polifonia.

A relação com os movimentos sociais acontece desde os primórdios do Coletivo, com o MST, a parceria é antiga. No trabalho cênico *Fome.Doc* (2017) isso aparece fortemente, mas a relação se aprofunda ainda mais com as ações junto a Escola Popular de Teatro e Vídeo para Formação Estética de Militantes, que conta, por sua vez, com a participação de outros grupos do Movimento de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo.

Arte e ativismo se entrecruzam na trajetória do Coletivo Comum; assim a troca com os movimentos levou o grupo para caminhos que extrapolam o palco e os expedientes cênicos mais convencionais. A fim de se comunicar com um maior número de pessoas foi necessário se ampliar, fazer outras versões dos trabalhos cênicos.

Criaram-se intervenções urbanas para caber em espaços diversos, como salões paroquiais, sindicatos, assentamentos, atos públicos em via pública.

A “Cena das patroas” do espetáculo *Carne – Patriarcado e Capitalismo* (2010) discute a tripla opressão das mulheres negras e indígenas, nasceu do encontro com os movimentos feministas e já foi apresentada em um ato pelos direitos das mulheres, no dia de 8 de março.

O Cordão da Mentira (2012) é um ato público, um manifesto, uma reunião de coletivos artísticos e movimentos sociais e sai às ruas no dia 01 de abril para discutir e refletir as violências de estado da ditadura civil-militar e as violências de hoje.

advindo de um passado, mirando o futuro por meio de cenas teatrais. O Coletivo Comum é a Kiwi, e a Kiwi sempre foi o Coletivo Comum: um grupo que busca fazer arte crítica. O nome é confirmação. É pelo nome que afirmamos o que somos e, claro, não podemos afirmar quem somos sem nos conhecer antes.

A trajetória os torna comuns. A felicidade construída pelo e no trabalho teatral. Não a felicidade idealizada pela publicidade, mas a possível ao lado dos *cum panis*. A felicidade do/ no coletivo.

A memória, muitas vezes, tem funções tangentes, unindo passado e presente nas linhas cerebrais. Escrever é um processo difícil, assim como acessar a memória e suas particularidades. Chuva de ideias, partilhas de informações, e algumas palavras feitas de passado. A Kiwi é a essência do Coletivo Comum.

ANTES DE SAIR DO TEATRO; OU MELHOR, TERMINAR A LEITURA

[Contagem em silêncio de três segundos.]

“Não teremos feito grande coisa ao insultar os imbecis presunçosos que estão no poder. O insulto não os privará do poder. Contentar-se de mostrar para onde leva o mau uso que eles fazem desse poder não é suficiente. Devemos dizer como eles obtiveram o poder e como o conservam”.

Edward Bond (*The Activists Papers, in: Material Bond*).

A RADICALIDADE COLABORATIVA DO LUME TEATRO (CAMPINAS/SP), por Lú- cia Romano⁵⁰¹.

O Lume Teatro tem sua gênese na busca de Luís Otávio Burnier por um local de pesquisa e trabalho que estivesse ao abrigo das exigências do mercado teatral, garantindo aos e às interessadas na investigação da linguagem da interpretação, em especial naquela ativada por meio do investimento na corporeidade, tempo e espaço para a experimentação aprofundada. Deriva, assim, de um projeto de laboratório teatral

que remonta aos laboratórios históricos, iniciados pelos encenadores russos e europeus de início do século XX, influência que veio desembocar nas práticas cênicas e de treinamento do Odin Teatret, já a partir de metade do século passado. Apenas coordenado por Eugênio Barba, mas um empreendimento francamente grupal e dependente da dedicação extrema de seus atores e atrizes, o Odin é um antecessor direto do Lume, ainda que continue como seu contemporâneo, e que deixou como legado o interesse no exercício cotidiano e constante, assim como no fazer em coletivo.

⁵⁰¹. Lúcia Romano é bacharel em Teoria do Teatro pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e doutora pela ECA-USP, tem experiência nas áreas de Artes Cênicas e Dança, com ênfase em interpretação teatral, *performance*, corporeidade, performatividade de gênero, teatro feminista e processos de criação. Docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Cooordenadora do ‘GT Mulheres da Cena’ da ABRACE. Editora da Revista acadêmica Rebento, do PPGA-IA/Unesp e do DeArtes, e autora dos livros *Teatro da Corpo Manifesto: Teatro Físico* (Ed. Perspectiva, 2005) e *De Quem É Esse Corpo: A Performatividade do Gênero Feminino no Teatro Contemporâneo* (Ed. Unesp, 2017). Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje na Cia. Livre de Teatro.

Renato Ferracini, em *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* (2001)⁵⁰², reconhece essa filiação, embora discuta uma mudança sutil no modo como o Lume passou a olhar a tensão entre as dimensões interior e exterior da criação atoral que o Odin Teatret já teorizava: o dia a dia do treinamento não é um meio para se chegar à unidade entre a interioridade e o que é ativado na fisicalidade, mas é a própria via de contato do ator e da atriz consigo mesmo(a).

Tal mudança de ênfase deixa entrever a tarefa de tradução que Luís Otávio Burnier, Denise Garcia e Carlos Roberto Simioni, e depois os próximos integrantes a se juntarem ao trio de fundadores, Ricardo Pucetti, Luciene Pascolat e Valéria de Setta, realizaram sobre o pensamento-em-prática do grupo dinamarquês. Foi preciso não só encontrar versões nacionais para um léxico estrangeiro, mas também inventar maneiras singulares para adotar e devorar um tipo de cultura teatral que não encontra traço originário em território nacional. Portanto, na missão de canibalismo intercultural que o Lume empreendeu em seu início e mesmo após o ingresso dos atuais componentes do coletivo, Jesser de Souza, Ana Cristina Colla, Raquel Hirson, Renato Ferracini e Naomi Silman, foi preciso resistir à reprodução mecânica da técnica, para acentuar a energia que o ator e atriz poderiam agenciar e, assim, despertar sua qualidade criativa. Foram “deglutidas” pela curiosidade investigativa do Lume influências estrangeiras para além do Odin, em especial, Grotowski, Decroux, Lebreton e Gaulier; sempre sem que a reverência às “fontes” fosse

um impedimento para a reinvenção desses princípios. Da mesma maneira, o Lume passou a propor encontros com novos companheiros de busca, advindos da tradição japonesa, como Natsu Nakajima, Anzu Furukawa e Tadashi Endo, ou da pantomima e da palhaçaria, nos exemplos dos italianos Nani e Leris Colombaioni e da canadense Sue Morrison.

Percurso semelhante ao do Lume foi realizado por outros coletivos latino e centro-americanos que se irmanaram ao que veio a ser descrito como Terceiro Teatro, na esteira da influência de Barba e sua trupe em países como Venezuela, Peru, Chile, Argentina, Costa Rica, Cuba, México, Colômbia, Uruguai e Brasil. Santos (2013)⁵⁰³ pondera que tal aproximação do grupo dinamarquês com “outras culturas”, que não a europeia, deve ser considerada criticamente, uma vez que atendeu não apenas ao interesse de amplo compartilhamento, mas também aos processos menos virtuosos de disputa discursiva e de apropriação cultural que sempre cercam encontros e choques entre ideias de teatro; impasses que remetem às relações coloniais e dos quais o teatro de hoje não pode escapar ileso.

No entanto, no caso do Lume e de muitos desses grupos situados nas “franjas” da cultura cênica hegemônica, a noção de grupo periférico exotizado – que pode ter motivado as trocas em meados dos anos 1978, quando o Odin aportou no continente – já foi por diversas vezes revertida. Afinal, quem devora quem é um dilema que a morte do bispo Sardinha sintetiza, mas não oferece solução! O modo de pesquisar e fazer tea-

502. FERRACINI, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Ed. Unicamp; Imprensa Oficial do Estado de SP, 2001.

503. SANTOS, Andrea Paula J. Reflexões sobre o Terceiro Teatro na América Latina. Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 41–55, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/download/8647711/14590/22975>. Acesso em: 7 fev. 2024.

tro do Lume, por exemplo, assim como sua forma de se organizar em grupo e de interferir no meio teatral nacional já pouco deve à Antropologia Teatral ou à estética cênica de seus outros patronos.

Situado em Campinas desde sua fundação, em 1985, o Lume foi agregado à Unicamp como um autêntico laboratório cênico, como resultado de uma batalha empreendida por Burnier e seus colegas, que sedimenta uma relação de colaboração entre universidades públicas e coletivos teatrais que tem nesse exemplo sua versão mais estruturada. Se em outros espaços de ensino-aprendizado acadêmico brasileiros os grupos nascidos pós anos 1980 puderam encontrar abrigo contra a falta de ações públicas para as artes cênicas e de liberdade política, ou mesmo alguma nutrição para suas inquietações artísticas, a Unicamp e o Lume formalizaram um contrato de mútuo benefício, que fez de seus artistas pesquisadores “em nível superior”. Essa aceitação de um trabalho sistemático de pesquisa e prática atonais num espaço universitário trouxe muitas inovações e determinou a continuidade do percurso do coletivo, em que a passagem fluida entre teorização e criação é apenas um dos aspectos marcantes.

De meados dos anos 1980 para cá, o Lume tem sido um polo formativo, oferecendo oficinas e imersões sobre as três linhas mestras de suas investigações, descritas no sítio digital do grupo como “Dança Pessoal, Mimesis Corpórea e *Clown* e o Sentido Cômico do Corpo” (Lume, s.d.). Essas experiências de transmissão acontecem na casa-sede do coletivo e são abertas a quaisquer interessadas, como uma área extensionista voltada para um público específico de cidadãos artistas da cena, e se somam às formações coordenadas pelo grupo em outros endereços, nacionais e estrangeiros, onde sejam conduzidos a palestrar, demonstrar, apresentar-se ou ministrar cursos.

Também, misturam-se à prática pedagógica que alguns de seus e suas integrantes desenvolvem junto à Unicamp, na graduação e na pós-graduação, nos cursos curriculares da universidade.

Mesmo frequentando o espaço acadêmico, o Lume não deixa de ser um coletivo que abre suas pesquisas por meio de espetáculos; o que contradiz certa noção – ainda resistente no campo teatral profissional – que a reflexão sobre a arte atoral pode drenar a potência da vida cênica, ou ofuscar a chama criativa do ator e da atriz. O Lume divulga em seu sítio digital seis livros publicados, além de artigos em revistas científicas e vídeos, sem contar outras produções artístico-intelectuais orientadas por suas e seus integrantes, ou escritas sobre eles e elas. Na sua biografia, constam pelo menos 21 espetáculos estreados até este ano, além de dez demonstrações técnicas, que não deixam de ser um tipo de abertura cênica espetacular, mesmo que sob as égides da “desmontagem” ou da “metalinguagem”, na tematização que fazem do próprio processo de treinar e criar. Essa proximidade com o público que o Lume encontrou demonstra que a investigação pessoal do e da performer não são tesouros privados, mas uma via dinâmica que se veto- riza para fora, para o que está além da particularidade. Intensifica-se ali uma cocriação entre atores e espectadores, que radicaliza a noção de processo colaborativo, para os dias de hoje.

NA ELOQUÊNCIA DE SILÊNCIOS GRITADOS, AS OBRAS DO PIOLLIN GRUPO DE TEATRO (JOÃO PESSOA/PB).

De acordo com materiais de pesquisa, o coletivo foi criado em 1977, quando um conjunto de atores, ao que parece, formado por Luiz Carlos Vasconcelos, Everaldo Pontes e Buda Lira, ocupou algumas salas abando-

nadas no Convento (franciscano) Santo Antônio, em João Pessoa – PB. O principal intuito daquele grupo de atores (ao qual outros profissionais se somaram), ao coligir produção e formação teatral, com consciência de seu território e tradições, centrou-se: 1. No oferecimento de estudos teatrais, com ênfase aos adolescentes e crianças; e 2. Na criação de obras que vislumbassem os caminhos e processos de uma produção teatral alternativa (entenda-se aqui sobretudo o trânsito com as formas populares e épicas de cultura) e de feito experimental. Na “invasão” daquele espaço e a criação da escola-teatro, a crença que mobiliza o coletivo por décadas: crença de que é possível transformar as consciências por meio da arte e da educação. Em tese, e de modo sucinto, o objetivo da escola era trabalhar com dança dramáticas e de luta (capoeira), música, teatro e manifestações nordestinas.

Para batizar aquele coletivo “pessoense”, o conjunto embebido por Nordeste escolheu o nome do palhaço Abelardo Pinto, conhecido como Piolin. Tratou-se, portanto, de um coletivo com perspectiva estético-política bastante definida ou determinada, sobretudo em razão de coligir: produção (de obras teatrais); formação, por meio de explícita perspectiva pedagógica (que incluía artistas e, principalmente, a comunidade próxima) e consciência de a obra, talhada de modo colaborativo, caracterizar-se nessa mesma perspectiva quando apresentada.

De 1977 até 1983, um conjunto de “experimentos dramáticos” (como denomina o conjunto de coordenação da escola) foi criado e apresentado, tanto na escola como em espaços externos, algumas vezes na rua. Do mesmo modo, um conjunto de encontros (enfocando majoritariamente o teatro infantil), em âmbito estadual, foi desenvolvido, também. Desse conjunto de trocas e experiências cênicas, alguns espetáculos de caixa e de rua foram montados e apresentados. Dentre tais obras, o coletivo destaca *A Viagem de um Barquinho*, de Silvia

Orthoff e *Os Pirralhos*, cuja direção e roteiro foram de Luiz Carlos Vasconcelos. No sítio <https://paraibacriativa.com.br/artista/piollin-grupo-de-teatro/> (acesso em: 7 fev. 2024) há uma excelente e muito bem cuidada exposição das ações desenvolvidas pelo coletivo (de 1977 a 2014).

Com o objetivo de reforma, o estado retoma o espaço onde o coletivo estava sediado, e despeja o grupo-escola. Entretanto, e por meio de intenso processo de mobilização de desagravo àquela medida (cuja proporção teve dimensão nacional), o Piollin conseguiu, na condição de comodato, o uso de um antigo engenho de cana-de-açúcar, denominado Horto Simões Lopes. Ao tomar posse do novo espaço, a partir de 1983, o coletivo estética e pedagogicamente já trazia uma intensa e significativa bagagem. Por meio de muitas lutas e conquistas, de práticas e conhecimentos de uma vida paraibana e de tantos outros estados do Nordeste e um estágio com o Odin Teatret e suas práxis antropológicas, Luiz Carlos Vasconcelos dirigiu aquela que, possivelmente, se caracteriza na mais significativa montagem do coletivo e um dos marcos do teatro brasileiro: *Vau da Sarapalha* (cuja estreia ocorreu em 27 de março de 1992), adaptada de *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa. Obra de tirar o fôlego e uma das leituras mais autênticas de gentes pisadas, esquecidas e abandonadas à sua própria sina. Obra de dimensões épico-míticas, coligindo ancestralidades variadas e desconhecidas. Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo. Na primeira vez no Sesc Pompeia, cuja recepção, durante sua apresentação, foi constituída por um silêncio grave e “duro”, acompanhamento-cúmplice de viver um momento de estado de beleza, seguida por aplausos chorados, de reconhecimento pelo encantamento indescritível. Tive a oportunidade de assistir uma segunda vez, então no Centro Cultural São Paulo, em 2000, e a sensação coletiva esteve muito próxima àque-

la vivida durante a primeira vez: obra forte! Necessária! De uma teatralidade apaixonante!

Mesmo sem ser possível encontrar em materiais sobre o coletivo, possivelmente as práxis levadas a cabo pela Barraca e pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, de diferentes formas, deve ter reverberado nas práxis do Piollin. Com o sucesso e reconhecimento de *Vau da Sarapalha* e de seu conjunto criador, o coletivo passa a ser reconhecido nacional e internacionalmente.

Em razão disso, e de diferentes modos, a gente nordestina, em sua dialética matuta de extrospecção e introspecção; os arrebatamentos do dito e do silenciado (não calado); a busca pela universalidade da linguagem gestual expressiva; as temáticas da gente nordestina; o atravessamento de anteparos blindantes da recepção: o olhar firme e convocador do conjunto de intérpretes; o trânsito com a porosidade de profundo tratamento épico-popular constituem a práxis e proposição estético-formal do coletivo paraibano. Tendo em vista o período de existência do coletivo, muitos atores e atrizes participaram das obras apresentadas, entretanto, aparecem com destaque nos materiais pesquisados: Luiz Carlos Vasconcelos, Everaldo Pontes, Buda Lira, Nanego Lira, Soia Lira, Servílio Gomes, Escurinho.

Dos espetáculos montados e apresentados pelo grupo, podem ser destacados: *A Serpente* (1988); *Homens de Lua* (1989), com direção de Eliézer Rolim; *Woyzeck, o Brasileiro* (2002), que apresentou a parceria Piollin e Matheus Nachtergaele, cujo processo decorre da montagem, que participa o ator, apresentada na cidade de São Paulo, com direção de Cibele Forjaz; *Gai-vota (Alguns Rascunhos)* (2006)⁵⁰⁴; *Retábulo* (2010); Mostra de Teatro Popular (2012); *A Pá* (2013), direção Haroldo Rego.

QUATROLOSCINCO – TEATRO DO COMUM, UMA APOSTA NA CRIAÇÃO COLETIVA E NA DRAMATURGIA AUTURAL (BELO HORIZONTE/MG), por Marcos Coletta⁵⁰⁵ – Universidade Federal de Minas Gerais –UFMG.

Em 2007, os estudantes do Curso de Graduação em Teatro da UFMG: Ítalo Laureano, Marcos Coletta, Pollyana Horta, Rejane Faria e Sérgio Nicácio decidiram se reunir periodicamente para pesquisar a dramaturgia latino-americana, incentivados pela professora Sara Rojo. Naqueles encontros, liam textos, discutiam ideias e planejavam experimentações artísticas, surgindo daí uma ação cênica chamada “Descaminho”, que

504. Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo na sede do Grupo. Desse modo, vivi os rituais e os processos de recepção, o acolhimento e as singularidades do coletivo em sua própria sede... Tal sensação chegou de modo diferenciado àqueles em que “apenas” (o que não é pouco) o espetáculo é apresentado.

505. Marcos Coletta, nascido em Belo Horizonte/MG. Doutorando em Artes da Cena e mestre em Artes pela EBA/UFMG. Licenciado no Curso de Graduação em Teatro da UFMG e formado pelo Curso Técnico de Formação de Atores do Teatro Universitário da UFMG. Desenvolve trabalhos como ator, diretor, dramaturgo, poeta e pesquisador. Cofundador do Grupo Quatroloscinco. Integrou o Mayombe Grupo de Teatro, Uma Companhia de Improvisação e foi ator convidado da Cia. Drástica de Artes Cênicas. É autor de textos teatrais para outros grupos e coletivos mineiros como Os Conectores, Plataforma Beijo, Grupo Trama, Cefart/Palácio das Artes, Conexão Galpão e Cia. Luna Lunera. Possui 7 textos teatrais e 1 livro de poesia publicados. Realizou *workshops* e orientações de dramaturgia para espetáculos de formatura do Cefart e do Teatro Universitário da UFMG. Desde 2011, integra a equipe do Centro Cultural Galpão Cine Horto, onde coordena o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro e faz parte da equipe de curadoria. É membro do conselho editorial da Editora Javali.

foi apresentada uma única vez no Projeto Laboratório: Textualidades Cênicas Contemporâneas, promovido pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte e realizado no Teatro Francisco Nunes e no Parque Municipal. Na *performance*, os atores conduziam o público do *hall* do teatro até o interior do parque lançando questionamentos sobre o futuro da linguagem representacional durante a caminhada. Havia ali alguns apontamentos que guiariam o trabalho do coletivo: a criação coletiva, a relação com o espectador, a noção de atuação performática e a dramaturgia autoral.

O nome composto do coletivo surge em duas situações diferentes: “Teatro do Comum” traduz o desejo de os integrantes em realizar um trabalho teatral partilhado com o espectador, por isso o comum, referindo-se à comunidade. Já o “Quatroloscinco” foi uma brincadeira sobre as primeiras reuniões do coletivo, quando sempre faltava alguém e não se sabia se eram quatro ou cinco integrantes. A junção das palavras remete à sonoridade do espanhol, em homenagem aos primeiros estudos do grupo sobre a dramaturgia latino-americana.

Em junho de 2008, o grupo estreou a cena curta, *É Só uma Formalidade* no 9º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, livremente inspirada no solo *Sólo los Giles Mueren de Amor*, do dramaturgo argentino Cesar Brie. A cena venceu o Festival e também se apresentou em Ipatinga/MG, Diamantina/MG, Cabo Frio/RJ, Sesc Pompeia/SP e no V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Com a saída de Pollyana Horta e Sérgio Nicácio, há uma nova configuração no grupo com a entrada de Assis Benevenuto, formado no Cefart/Palácio das Artes, e Maria Mourão, formada no Teatro Universitário da UFMG, como produtora. Com essa composição o grupo permanece até a atualidade (2021).

Da cena curta, o grupo desenvolve o espetáculo *É Só uma Formalidade* (2009), que aprofunda a sua pes-

quisa em dramaturgia autoral e na criação coletiva. O trabalho repercutiu nacionalmente, participando de diversos festivais, com destaque para o Fringe/Festival de Curitiba, onde foi eleito pelo jornal *Folha de S.Paulo* como o principal destaque da Mostra Paralela. Naquele início de trajetória, o Quatroloscinco vive outra experiência importante em sua formação, o intercâmbio com a Cia. Clara (MG) e o Grupo Piollin (PB). O projeto resultou na cocriação do espetáculo *Nada Aconteceu* (2010), com direção de Anderson Aníbal.

A partir de 2011, com o aval de um espetáculo de estreia bem-sucedido, o Quatroloscinco define um ritmo de trabalho que alternaria um ano para estreia de espetáculo e outro dedicado à circulação. Acabou produzindo mais e estreou cinco trabalhos de 2011 a 2016: *Outro Lado*, *Get Out!*, *Humor*, *Ignorância e Fauna*, além de dirigir a montagem de formatura do Cefart/Palácio das Artes 2016 com Litoral, tradução inédita do texto de Wajdi Mouawad e primeira encenação da obra no Brasil.

Sendo um coletivo independente, sem patrocínios de manutenção, o Quatroloscinco se sustenta a partir de criação e circulação de espetáculos, realização de oficinas e atividades formativas e participação em eventos e festivais. Desde 2014 também se dedica à publicação de seus textos teatrais como forma de impulsionar a produção a dramaturgia brasileira contemporânea. Dessa iniciativa, surge a Editora Javali, um projeto idealizado por Assis Benevenuto e pelo ator e dramaturgo Vinícius Souza, hoje uma das principais editoras dedicadas ao teatro no país.

Frutos de um trabalho permanente e continuado de investigação teatral, os espetáculos do Quatroloscinco se destacam pela experimentação de diferentes espacialidades cênicas e formas de se relacionar com o espectador, com destaque para *Fauna* (2016), onde o eixo da dramaturgia é a conversa real com o público, abrindo mão

do teor espetacular para adentrar no campo convival do acontecimento. Com *Fauna* o grupo roda o Brasil pelo projeto Sesc Palco Giratório em 2018.

Em 2019, o grupo convida pela primeira vez um diretor externo, o cineasta e diretor teatral Ricardo Alves Jr. Da parceria surge o espetáculo *Tragédia*, que parte de um diálogo com a Trilogia Tebana de Sófocles para levantar questões atuais, principalmente históricas e políticas vividas no Brasil. A peça também marca novos caminhos estéticos para o grupo ao investir na linguagem híbrida entre o teatro e o cinema. A utilização de uma câmera em cena opera registros teatrais e cinematográficos na encenação.

Em sua trajetória, o Quatroloscinco já esteve em mais de setenta cidades de vinte estados brasileiros, além de participações em festivais de Uruguai, Argentina e Cuba. Toda a dramaturgia do grupo encontra-se publicada em livros.

Ao escolher trabalhar com a dramaturgia autoral e a criação coletiva, os artistas do Quatroloscinco aprenderam a se cercar de inúmeras referências para que suas obras surgissem em decorrência do diálogo com outras obras. Assim, *É Só uma Formalidade* é um diálogo direto com *Solo los Giles Mueren de Amor* de Cesar Brie. Já *Outro Lado* (2011) é um diálogo com a obra *Neva*, do chileno Guillermo Calderón. *Fauna* (2016) propõe uma conversa com *O Circuito dos Afectos*, de Vladimir Safatle, e *Tragédia*, com Sófocles. No percurso de suas criações, o grupo empreendeu pesquisas e práticas a partir de diversas estéticas não só do teatro, mas também da literatura, do cinema e da filosofia. Dessa forma, é difícil definir filiações estéticas para um conjunto de espetáculos tão diferentes entre si. Podemos ressaltar algumas influências mais diretas, como o teatro latino-americano de grupo, a noção de atuação como presença advinda do teatro performativo e a obra de leitura aberta, praticada por

diversos artistas e grupos de teatro contemporâneos. Em Belo Horizonte, o Quatroloscinco se influenciou e dialogou com coletivos contemporâneos do início dos anos 2000 como Grupo Espanca!, Cia. Luna Lúnera, Teatro Invertido e Maldita Cia. de Investigação Teatral, mas também se referenciou em coletivos como Cia. Hiato (SP), Magiluth (PE), Cia. dos Atores (RJ) e Companhia Brasileira de Teatro (PR).

Por serem egressos das três principais escolas de teatro de Belo Horizonte (Teatro Universitário da UFMG, Curso de Teatro da UFMG e Cefart/Palácio das Artes), a formação dos artistas do Quatroloscinco possui diversas semelhanças, o que facilitou a construção de uma linguagem em comum. Dos diversos professores com quem os integrantes tiveram contato, pode-se destacar a influência ética e/ou estética de Sara Rojo, Fernando Mencarelli, Marcos Alexandre, Rita Gusmão, Mônica Ribeiro e Mariana Muniz, do Curso de Teatro da UFMG; Fernando Linares, Denise Pedron e Fernando Limoeiro, do Teatro Universitário da UFMG; Luiz Carlos Garrocho e Lenine Martins, do Cefart/Palácio das Artes. No campo das parceiras, o Quatroloscinco tem mantido trabalho recorrente com alguns profissionais que ajudaram, através de suas contribuições, a definir a assinatura do grupo: Marina Arthuzzi, Rodrigo Marçal e Jesús Lataliza, como criadores de iluminação; Barulhista, na criação de trilhas sonoras; Ed Andrade e Thálita Motta, na criação de cenários e direção de arte; Ana Haddad, na orientação vocal, e o Estúdio Lampejo (Filipe Costa e João Marcelo Emediato), na criação gráfica. Outras parcerias pontuais também são consideradas importantes pelo grupo: Rodrigo Campos e Alexandre Dal Farra, como provocadores criativos; Rosa Antuña, como orientadora corporal, e Ricardo Alves Jr., primeiro diretor externo convidado pelo grupo. Há também outros criadores mineiros que, mesmo não tendo trabalhado direta-

mente com o grupo, são sempre referenciados por sua entrega ao ofício e pela seriedade com que conduzem seus trabalhos: Eid Ribeiro, Ione de Medeiros, Cida Falabella e Grace Passô. Também não se pode deixar de mencionar o Grupo Galpão, maior e mais longo exemplo da prática de grupo em Belo Horizonte, e seu centro cultural, o Galpão Cine Horto, como espaço que tantas vezes recebeu o Quatroloscino para ensaios, processos, apresentações e encontros.

São integrantes do grupo: Assis Benevenuto, Ítalo Laureano, Marcos Coletta, Maria Mourão e Rejane Faria.

TEATRO DA VERTIGEM: SE PERDER DO PARAÍSO E CONVIVER COM A EFERVESCÊNCIA COLETIVA⁵⁰⁶, por Joaquim Gama⁵⁰⁷.

Em tempos de pandemia, o *site specific* que nos resta é a sala de Zoom. E é por essa plataforma que eu me encontro com um artista inquieto. Do lado de lá da tela, está Guilherme Bonfanti; do lado de cá, estou eu, interessado em conversar com o *ligh designer*, que durante quase três décadas tem atuado em um dos grupos de teatro importante e mundialmente reconhecido: o Teatro da Vertigem.

Ao lado de Antônio Araújo e Eliana Monteiro (para os mais chegados, Tó Araújo e Lili Monteiro), formam o trio de artistas que compõe hoje o núcleo-âncora do Teatro da Vertigem, do qual Guilherme Bonfanti faz parte desde o início, em 1992, pensando e fazendo teatro na cidade de São Paulo e pelo mundo.

A pesquisa artística de Bonfanti está em consonância com as propostas do coletivo do qual faz parte. Ou seja, é marcada pelas relações com o espaço público e pelo comprometimento com temas que, no Brasil em que vivemos atualmente, parecem aporias. Talvez a maior contribuição do trabalho do Teatro da Vertigem sejam as provocações sociais e estéticas presentes em suas encenações e que estão distantes de um teatro panfletário ou dos descaminhos de um didatismo pedagógico.

O Teatro da Vertigem tem criado espetáculos-experiências que convidam o público a mergulhar na cidade e nas histórias que surgem com ela. Assim, a partir de vivências estéticas, sensoriais, conduzidas por uma dramaturgia que surge em diálogo com um determinado *site specific*, são reveladas as características do espaço, seus marcadores históricos, sociais e políticos. Algo que Guilherme Bonfanti denomina de “revelação controlada”.

Mas por onde iniciar esta conversa com Guilherme Bonfanti? O Vertigem é um dos grupos mais citados e estudados, sejam em artigos especializados, seja em pesquisas acadêmicas. Se realizarmos uma breve pesquisa na internet, iremos nos surpreender! São aproximadamente 239 mil referências sobre a história do coletivo, sobre suas trajetórias e os espetáculos realizados até o momento. Assim, escolho começar a conversa interessado no artista que está presente, virtualmente, na minha frente. Saber como ele está. Identifico no seu olhar a preocupação que persiste em muitos artistas. É presente na sua expressão a incerteza que o momento pandêmico traz aos criadores da cena ao vivo

⁵⁰⁶. Joaquim Gama, acertadissimamente, destaca em sua análise a importância da criação e da presença do mestre Guilherme Bonfanti.

⁵⁰⁷. Foi coordenador Pedagógico da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, de 2010 a 2022, autor do livro *Alegoria em Jogo – a Encenação como Prática Pedagógica* (2016). Pós-doc pela Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP.

em geral. Enquanto acomodamos as nossas câmeras e acertamos o melhor ângulo para que a nossa conversa aconteça, Bonfanti me atualiza a respeito das agruras que o Vertigem vem sofrendo com a falta de uma política cultural que o atual governo federal impõe como caminho para a desarticulação do trabalho artístico do coletivo e de milhares de outros grupos. Apoios importantes que permitiam a permanência e a sequência do trabalho criativo do grupo foram retirados de uma hora para outra. A incerteza e o receio de que anos de um trabalho incansável voltado ao teatro se percam estão estampados no rosto do artista. Mas assim que começamos a falar do seu trabalho, sua expressão se altera completamente, a vitalidade criadora ressurge e nossa conversa caminha saborosamente.

Neste momento, o objetivo maior é discutir algo que a mim é bastante caro e que também consigo perceber nos trabalhos do Teatro da Vertigem: sua vocação pedagógica. Há em seus componentes uma característica bastante peculiar. Tanto Guilherme Bonfanti como Lili Monteiro e Tó Araújo são também docentes e têm em suas trajetórias o que venho chamando de artistas-docentes. Pois estão em trânsito, atuando como artistas e também à frente de processos formativos. Pode-se afirmar que, como artistas e docentes, eles não só estão interessados em compartilhar saberes artísticos, como também mantêm o desejo de criar processos, incorporando à organização dos seus trabalhos investigações estéticas, técnicas, éticas e pedagógicas. Na produção artística do Teatro da Vertigem, a trajetória da criação, invenção e experimentação está *pari passu* com as questões pedagógicas. Estabelece-se, dessa maneira, uma rede de conhecimentos na área do teatro, amparada pelas habilidades de perceber, conceber e produzir arte. Sabe-se que essa rede de conhecimentos artísticos extrapola para outras áreas do conhecimento humano, visto que o teatro é transdisciplinar pela sua própria natureza.

O aprendizado pedagógico nos processos do Teatro da Vertigem está imbricado com a prática artística e com as pesquisas estéticas do grupo. Isso não só tem sido determinante na organização dos processos de criação do Vertigem, como também tem sido referência nas formulações didáticas de cursos de graduação e cursos técnicos de teatro. Muitas vezes, tais referências nas salas de aulas contrapõem as próprias formulações do grupo. Haja vista as relações defendidas pelo coletivo dentro do âmbito de processos colaborativos. A simples transferência dessa proposição para a sala de aula acabou por se tornar uma disciplina chamada Teatro Colaborativo. Como um modo de organização do trabalho coletivo pode, em dado momento, tornar-se uma tipologia teatral?

Afora essas considerações, Bonfanti afirma que a relação entre criação e pedagogia lhe trouxe a possibilidade de se desenvolver como artista, descobrindo caminhos técnicos e, também, a oportunidade de contribuir para a formação de inúmeros profissionais da luz.

O caos é o caminho de criação do grupo. Talvez seja por isso que Guilherme Bonfanti afirma que seu mestre de referência é Antonin Artaud. Ele diz que aprendeu a trabalhar dentro desse contexto, e isso não só movimenta a criação como é determinante para as escolhas estéticas. As inúmeras intervenções, opiniões e investigações dos artistas envolvidos na criação, onde nada está configurado, tudo está por criar e, ao mesmo tempo, pode ser recusado, permite aos envolvidos no processo mergulhar de cabeça e criativamente nas fricções que uma investigação teatral oferece.

A diversidade de olhares sobre determinado problema artístico oferece ao coletivo de artistas a oportunidade de se envolver por inteiro em todos os âmbitos do projeto de encenação e se comprometer com ela, assim como com suas propostas políticas e artísticas. É dentro desse âmbito que, para o *light designer*, o caos

transforma-se em aprendizagem. Assim sendo, a questão pedagógica torna-se fundamental para o processo de criação, incorporando à pesquisa um espaço também de formação artística. Não há uma técnica *a priori*, ela surge da necessidade de dar respostas à cena e encontrar maneiras de transformar a pesquisa em teatro. Portanto, não há um método único a seguir. Os métodos são articulados a partir das inúmeras experiências que carregam os artistas e que deem conta da criação.

A perspectiva pedagógica não está reduzida a métodos e/ou técnicas, trata-se da prática, da idealização e da experimentação de trajetórias exploratórias que permitam ao coletivo investigar processos internos e externos, em diálogo com o material a ser levado à cena. Seja ela a cidade, sejam as relações de grupo em processos de criação, sejam as fricções com a dramaturgia e os diversos papéis responsáveis pela constituição da escrita cênica.

Assim, pode-se afirmar que é evidente na trajetória do Teatro da Vertigem a ênfase no coletivo e suas relações conflituosas, dialéticas e dialógicas. A pesquisa de linguagem e a prática da criação são exploradas dentro do risco, do que está por vir. Suas proposições estéticas estão em diálogo com as perspectivas que se relacionam com o chamado Teatro do Real, Teatro Expandido, Theatre *Site-specific*, Teatro Performativo e tantos outros teatros contemporâneos que podemos pensar para além dos limites do palco à italiana ou à caixa preta cênica.

Bonfanti afirma ainda que percebe que todos os elementos dispostos na encenação têm sua autonomia, mas nenhum deles está separado da cena e das propostas da encenação. Tudo surge a partir da encenação e está em relação a ela. Isso traz um discurso polifônico para o trabalho e amplia a autonomia do espectador. Ele faz suas escolhas e constrói sua experiência teatral a partir de estímulos estéticos meticulosamente lançados pelas inúmeras camadas de significações que são propostas durante a encenação. Muitas vezes, a estrutura da cena

é disponibilizada ao público, permitindo que ele frua as ressignificações do espaço e também veja os dispositivos utilizados na sua estruturação. A teatralidade ocorre diante e acompanhada pelo olhar de quem assiste.

Não há uma técnica determinada para ocupar espaços como hospitais, presídios, igrejas, rio e mar, rua, *shopping*, bolsa de valores... Assim como procedimentos de escrita automática, *workshops*, vivências, derivas e técnicas corporais não são utilizados sempre da mesma forma e não irão conduzir às mesmas resultantes. São apenas trajetórias a serem experimentadas e funcionam como uma espécie de aproximação e contribuição que cada artista oferece à criação. A hegemonia criativa, determinada pela genialidade do diretor teatral, é substituída pelo prazer da partilha, pelo desejo inesgotável de se perder do paraíso e conviver com a efervescência coletiva. Ao movimentar o processo de criação para e no coletivo, o Teatro da Vertigem reafirma o seu prazer na pesquisa, no teatro como ato artístico e em diálogo com o intuitivo e o sensível.

Intuição e sensibilidade, percepções tão vilipendiadas diante do embrutecimento que vivemos no Brasil hoje e que, talvez, diante da repercussão dos dezenove trabalhos do Teatro da Vertigem, nunca foram de fato um direito e algo permanente na trajetória humana: *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1,11* (2000), *BR-3* (2006), *História de Amor – Últimos Capítulos* (2007), *A Última Palavra é a Penúltima* (2008), *Dido e Enéas* (2008), *Mauísmo* (2010), *Kastelo* (2010), *Cartas de Despejo* (2011), *Cidade Submersa* (2011), *Bom Retiro 958 metros* (2012), *Orfeo e Eurídice* (2012), *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* (2014), *Dizer o que Você não Pensa em Línguas que Você não Fala* (2014), *Patronato 999 Metros* (2015), *O Filho* (2015), *Enquanto ela Dormia* (2017), *Marcha a Ré* (2020).

TEATRO DE OPERAÇÕES – A RUA COMO CAMPO DE BATALHA (RIO DE JANEIRO/RJ): Vinícius Baião⁵⁰⁸.

Fundado em 2009 por um grupo de jovens estudantes de Artes Cênicas da Unirio-RJ que havia participado, entre os anos de 2006 e 2008, de um projeto de extensão universitária chamado *Teatro na Prisão: uma Experiência Pedagógica na Construção do Sujeito Cidadão*, o coletivo Teatro de Operações desenvolve seu trabalho associando teatro, *performance* e ativismo político e tem a rua como palco fundamental de suas experiências. É na relação com a cidade que suas ações cênicas se constroem.

Desde seu nascimento, o grupo entende suas formas de organização interna como parte intrínseca à pesquisa estética empreendida e à postura ético-política assumida em todas as suas ações. Dessa maneira, os integrantes do coletivo têm buscado uma relação de poder horizontalizada, com decisões tomadas, muitas vezes, a partir de reuniões que se assemelham a plenárias, onde falas são cronometradas, atas são redigidas e, não havendo consenso, há processos de votação. O que se pretende, de fato, é a radicalização da experiência coletiva e a supressão de espaços e de mecanismos de valorização individual. Diante de tal cenário, nenhum integrante assina nenhuma função nas obras do Teatro de Operações. Trata-se da utilização de uma assinatura coletiva, enquanto grupo, e nunca individualizada. Não há nem mesmo fins lucrativos, cachês ou afins. Todo o recurso conquistado é aplicado no trabalho do grupo.

Roberto Souza, em sua tese *Teatro de Rua e Política: Ação e Estratégia no Teatro de Operações*, afirma que é “[...] quase impossível determinar com precisão o número de integrantes do grupo”. Há uma transitoriedade entre seus integrantes. Uns chegam e outros vão, não existindo um crivo oficial para determinar quem pode entrar e quem não pode. Não há nem mesmo a necessidade de formação artística. Como há o entendimento de que se trata de uma experiência artística com caráter de resistência política, participa do coletivo quem vê sentido em se fazer presente. Nas relações grupais, valorizam-se pequenos laços de afeto como comer junto, por exemplo.

O processo de criação artística do Teatro de Operações se organiza a partir de duas possibilidades de atividades: as vivências e os programas pedagógicos. Nas vivências, os integrantes se isolam por determinado período em algum local afastado da cidade, onde, além de produzirem artisticamente, devem conviver juntos, compartilhando todas as tarefas e, assim, reforçando os laços afetivos e os princípios coletivistas que norteiam toda a trajetória do grupo. Já os programas pedagógicos redimensionam o trabalho político e estabelecem/reforçam parcerias com diferentes atores sociais de diversas localidades. Podemos citar o Teatro da Laje, localizado na favela carioca de Vila Cruzeiro, a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais – APAE, a Unirio, a Universidade Federal do Maranhão e o Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parcerias de sucesso do Teatro de Operações no que diz

508. Pós-graduado em produção cultural com ênfase em literatura infantojuvenil pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). Curstando pós-graduação em História do Teatro Brasileiro e Contemporâneo (CAL). Formado em Letras (Português / Italiano / Respektivas Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Estudou teatro em diversos cursos livres, destacando-se a formação no Studio Escola de Atores. Publicou os livros *Ainda Cerne* (Editora Patuá, 2014) e *Usucapião* (Editora Multifoco, 2008). Trabalhou com os grupos Trupe do Experimento, Cenáculo Cia. Teatral e, atualmente, dirige a Cia. Cerne, sediada em São João de Meriti, tendo recebido mais de 50 premiações em festivais. É idealizador e produtor do Festival Cenáculo de Teatro, que ocorre anualmente, desde 2012, na Baixada Fluminense.

respeito às práticas pedagógicas. Tais práticas ocorrem, geralmente, por meio de oficinas com os agentes locais e, a partir dessa interação, seguem ações performativas políticas/cênicas nas ruas com oficineiros e estudantes atuando conjuntamente. É necessário destacar a formação do Grupo de Teatro Bonobando, criado por iniciativa dos estudantes da oficina realizada na Vila Cruzeiro.

As primeiras ações cênicas do grupo surgiram no ano de 2009. Tratava-se dos números Dança das cadeiras, Debate político e Números de risco (como números: Do fogo, Do arame, Do enforcado e Das TVs). Essas três primeiras ações performativas foram reunidas naquele mesmo ano no espetáculo *A Cena É Pública*.

Em 2011, veio o segundo trabalho do Teatro de Operações: *B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO*, onde o corpo, em suas mais variadas possibilidades, tornou-se o objeto de pesquisa principal, relacionando-o diretamente àquilo que o oprime. No ano de 2015, nasceu *Teatro Zine*, composto dos números Vírus, Feminista, Vestido como Linguagem e Sonho. Naquela ação artística, a linguagem literária dos *zines* serviu como elemento de construção para uma dramaturgia de imagens com enfoque na desconstrução de corpos normatizados.

Destaca Roberto Souza, na tese supracitada, que é possível estabelecer pontos de encontro entre os trabalhos e a maneira de se organizar do Teatro de Operações e do grupo gaúcho Ôi Nós Aqui Traveiz, se forem levadas em conta características fundantes dos dois coletivos como a estrutura coletivista, “descompromisso com o lucro” e suas preocupações político-sociais. Proximidades com o teatro de rua, com o teatro político e com os

estudos performáticos também são perfeitamente cabíveis. Porém, não se trata de uma equação fechada, existindo pontos que o afastam de modelos preconcebidos. O que se pode afirmar é que as ações e escolhas estéticas do Teatro de Operações são difíceis de serem enquadradas em um compartimento teatral específico

Um dado sempre interessante de ser mencionado é que o Teatro de Operações não se apresenta em locais fechados nem mesmo se o evento for gratuito. Para o coletivo, a interação com a cidade é fundamental. É nas veias da cidade e em tudo que nelas corre que fazem sentido as operações artísticas/políticas do grupo.

TRUPE LONA PRETA: A DISPUTA DO IMAGINÁRIO POR MEIO DO RISO CRÍTICO, por Adailton Alves Teixeira, Jamile Soares e Stephanie Matos⁵⁰⁹.

Criado em 2005 na periferia da Zona Sul da cidade de São Paulo, o coletivo buscou, desde o início, o diálogo com os movimentos culturais e sociais, onde quer que eles estivessem. Aliás, o nome da trupe, Lona Preta, é uma referência aos barracos improvisados por trabalhadoras e trabalhadores sem teto que, ao ocuparem uma determinada área, criam suas moradias provisórias. O coletivo circulou e circula por muitas ocupações e também pelos diversos saraus da Zona Sul da cidade de São Paulo, junto com o *hip-hop*, que o conjunto tem como influência. No particular influências, podem ainda ser destacados grupos teatrais fundamentais, como Engenho Teatral e Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes e

⁵⁰⁹ Adailton Alves Teixeira é professor do Curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), doutorando em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), mestre em Artes pela mesma instituição, articulador e um dos fundadores da Rede Brasileira de Teatro de Rua, ator, diretor e integrante do Teatro Ruante. Jamile Soares é discente do 6º período do Curso Licenciatura em Teatro da UNIR, atriz e integrante do Teatro Ruante. Stephanie Matos é discente do 8º período do Curso Licenciatura em Teatro da UNIR, atriz e integrante do Teatro Ruante.

ainda Grupo Rosa dos Ventos; os palhaços nordestinos, como o palhaço Pimenta e outros “estrangeiros” que se aproximam da linhagem do bufão, como o argentino Chacovacci e o italiano Léo Bassi. Quanto às reprises e entradas cômicas de palhaço do primeiro espetáculo, muitas foram ensinadas por Fernando Mastrocolla, parceiro de arte e de luta, que os levou também aos processos de feitura de vídeos de guerrilha, criados e editados no calor da hora dos movimentos de moradia e depois nas ações do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo.

Guardo com carinho em minha memória a imagem dos irmãos Carozzi, Sérgio e Joel, jogando-se na lama em uma praça de São Miguel Paulista, Zona Leste da cidade de São Paulo. A verdade com que aqueles dois palhaços molambentos se entregavam à sua arte era comovente e criava uma comunicação direta com todos os presentes, fazendo com que crianças e adultos, também com pés sujos de barro, não se identificassem no sentido dramático, mas se reconhecessem naquelas figuras marginalizadas. O espetáculo era *O Circo da Lona Preta* (2005), o primeiro da trupe e ainda em repertório. Depois veio o segundo espetáculo, *Era Urso* (2007), único que não permanece no repertório da trupe.

Inicialmente, apenas uma dupla. Posteriormente, agregaram-se outros parceiros e se ampliou sua dimensão político-estético, focada na palhaçada, na música e nas questões sociais. A trupe, seja por seu vínculo e escolha da contramarcha da mercadoria, filiou-se à estética épico-popular, tendo no riso um elemento central, já que este é a contraparte de tudo que é sério. Trata-se, evidentemente, de um riso ambivalente, derrisório, festivo e carnavalesco, como nos ensina Mikhail Bakhtin em seu livro *A Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais* (2008). Com sua arte militante, os integrantes da trupe sabem que nenhum artista está descolado da sociedade nem pode ignorar seu tempo histórico, afinal são fruto dessa mesma sociedade

e de seu momento; ao mesmo tempo em que sabem que podem intervir artisticamente, visando enriquecer o território humano de cidadãos e cidadãs. Esses elementos estão todos presentes no espetáculo *O Perrengue da Lona Preta* (2009), em que questionam o “sagrado direito de propriedade”. Em cena, vemos dois deserdados de direitos, Chico Remela e Rabiola, que questionam a ordem vigente, valendo-se da criatividade popular na luta pela sobrevivência no mundo cão. O ponto de partida é todo um repertório tradicional de gagues cômicas, entradas e reprises de palhaços.

Em 2012, além dos pontos já destacados, e já como um coletivo e não mais uma dupla, há um mergulho no universo musical com o espetáculo *O Concerto da Lona Preta*, em que passeiam pelo repertório popular, erudito e da cultura de massas, sempre, como lhe é característico, de forma crítica. Com este trabalho, o coletivo circulou bastante pelo Brasil, participando de diversos festivais e mostras, firmando-se também no circuito cultural dito mais “consagrado”, ao participar da programação de diversas instituições. Firma-se também o grupo, que agora passam a ser constituído por Alexandre Mattos, Henrique Alonso, Joel Carozzi, Sérgio Carozzi e Tò Bernardo.

Pode-se dizer que no espetáculo seguinte, *O Circo Fubanguinho* (2017), o coletivo aprofundou sua pesquisa no campo musical. O espetáculo remonta às tradicionais charangas circenses, que se valem das bufonarias, das farsas circenses, da estética grotesca para tratar da relação patrão e empregado, em que este último é rebaixado. A contradição dessa relação vem à cena em que o primeiro, o dono do circo, representa a ordem e a produtividade e o palhaço, empregado, é o marginal e a ineficiência produtiva dessa relação. A musicalidade da charanga, com forte presença dos metais (trompete, trombone, tuba e saxofone), não só se agrega como um atrativo ao públi-

co, mas possibilita autonomia, sobretudo quando o coletivo se apresenta em espaços abertos. Pois com o volume proporcionado por tais instrumentos, os artistas da trupe gozam de certa liberdade e autonomia na rua em relação a outros instrumentos musicais que dependem de amplificação.

O último espetáculo criado pela trupe é de 2019, *O Circo Bélico*, em que cenas do cotidiano desvelam as contradições do sistema capitalista, em sua oposição capital *versus* trabalho, são aprofundados os pressupostos marxistas da arte, sobretudo o estético como campo de conhecimento, sem perder seu sentido ideológico, como auferido por Adolfo Sánchez Vázquez em seu livro *As Ideias Estéticas de Marx* (2011), e assim aparece à página 29 do livro citado:

A arte aparece, portanto, nos clássicos do marxismo-leninismo, como uma forma de conhecimento; é esta a razão pela qual, na atualidade, partindo de suas considerações sobre as citações dos grandes escritores realistas, é sublinhado [...] o valor cognoscitivo da obra artística. Enquanto, segundo a concepção ideológica, o artista dirige-se para a realidade a fim de expressar sua visão de mundo, e com ela sua época e sua classe, ao passar-se do plano ideológico para o cognoscitivo sublinha-se, antes de mais nada, sua aproximação à realidade. O artista aproxima-se dela a fim de captar suas características essenciais, a fim de refleti-la, mas sem dissociar o reflexo artístico de sua posição diante do real, isto é, de seu conteúdo ideológico. Nesse sentido, a arte é meio de conhecimento.

Evidente que todo esse processo só confirma a coerência artística de um coletivo que nasceu nas margens da cidade, vinculado e em permanente diálogo com os coletivos de lutas sociais e culturais; coerência de quem sabe quem é e a quem se dirige, ainda que tenha de se equilibrar na luta perversa da sobrevivência cotidiana, em que todos esses pressupostos são negados.

Mais recentemente, devido ao momento pandêmico que atravessamos, o coletivo tem realizado alguns experimentos na internet, como *Lona Channel*, em que procuram desvelar as artimanhas do capital, sem abrir mão do riso e de todos os pressupostos a que já nos referimos. Na proposta em tela, os “Lonapretanos” criam cenas ou paródias, utilizando, muitas vezes, de material retirado da própria internet para elaborar algo crítico acerca daquele universo: momento também de radicalização do capital. Por ora, foram criados dois episódios que podem ser acompanhados no canal do YouTube do grupo. Assim, a Trupe Lona Preta segue inquieta e crítica, em uma séria disputa do imaginário de trabalhadoras e trabalhadores, mesmo sabedores de que esta luta é desigual, não abrem mão de suas responsabilidades artísticas e classista.

NO OLHO DA RUA UMA TRUPE PENTEIA – À CONTRAPELO – A HISTÓRIA DO SEU/NOSSO TEMPO (SANTOS/SP), por Lorrane Suelen de Lima Leite, Heloíse Maria Alves Comim, Flávio Vieira de Melo (coord.)⁵¹⁰.

Não bastasse o contexto pandêmico que assola a totalidade das pessoas do mundo, aquelas da classe traba-

510. Lorrane Suelen de Lima Leite, Heloíse Maria Alves Comim são estudantes do segundo ano no curso de Teatro Adulto do Conservatório de Tatui. Flávio Mello é doutorando em Artes no Instituto de Artes da Unesp/IA. Mestre em Educação pela Universidade Federal de São Carlos/SP. Foi professor: de Dramaturgia e Montagem no curso de Teatro Adulto do Conservatório de Tatui (2018–

lhadora, sobretudo, precisam ainda resistir a mais uma tenebrosa doença deste tempo, o fascismo. Para uma categoria de gente em particular, ligada à cultura, há algo a mais que dificulta sua sobrevivência, o desmonte das políticas culturais que deixa os artistas, usando expressão marítima – quando o barco é deixado à – à rola, ou seja, como barcos sem leme, sem vela, sem direção, à deriva, à própria sorte.

Apesar disso, há faróis. Experiências vividas, como é o caso da Trupe Olho da Rua da cidade de Santos/SP, que podem e devem servir a todes como “porto”, pois, além de se colocarem abertas(os) a receber/acolher aquelas(es) que chegam com suas bagagens teatrais, culturais e de vida, também se lançam ao mar e ao mundo com seus caixotes/*containers* repletos de experiências e vivências construídas a partir do suor de seu trabalho, sempre regado com a água e o sal das constantes e corrosivas maresias que marcam as/os corpos(os) e constroem rugas históricas nas pessoas e nos trabalhos que realizam.

Sobre essas rugas, torna-se vital para o teatro, ao menos para os tipos teatrais que acreditamos – nós trabalhadoras(es) da cultura, estudantada e pesquisadoras(es) engajadas(os) com a história e o pensamento crítico e revolucionário – ser o teatro do nosso tempo, produzido com nossos próprios corpos e experiências, registrando tais processos dessa produção para disseminar ao mundo aquilo que aprendemos com nosso mestre Alexandre Mate: que a cultura popular é a base de todo e qualquer trabalho artístico, e que a história “oficial” contada pela única classe que “não trabalha”, a burguesia, nos usurpa a autoria e deseja o apagamento histórico das formas ancestrais.

Portanto, as rugas são as escritas das/nas corpos(os) que vislumbram romper com este ciclo.

Buscando corroborar para este processo de rompimento do apagamento, usamos/ousamos imprimir, neste pequeno texto/ruga, olhares híbridos que têm como ponto de partida o olhar duas jovens atrizes interioranas em início de carreira e um ator/professor de teatro, sobre a Trupe Olho da Rua, da cidade de Santos/SP.

A trupe é um coletivo teatral que escolheu como identidade primeira este substantivo feminino (trupe, que faz alusão, também, a Tropa). Tal nome faz referência à coletividade – povos e aldeias. A nosso ver, qualifica o coletivo santista como um agrupamento artístico de sujeitas(os) engajadas(os) em ato voluntário/revolucionário de ocupar as ruas com formas populares de cultura, e que se expressa objetivamente contra a barbárie, contra o imperialismo estadunidense manifesto por intermédio do capitalismo imposto às pessoas e aos povos. Tal ato de resistência concretiza-se no olho da rua – resquício do espaço público comum – contemporâneo. O nome Trupe Olho da Rua revela, portanto, parte da intencionalidade e das formas pelas quais transitam este coletivo. O nome e a operacionalização da trupe tornam-se de fundamental importância para nosso tempo, pois a história do teatro “oficial”, a que tem sido contada – e que jamais havíamos percebido antes, por falta de contraste – nunca foi a do teatro popular, mas a do teatro burguês.

A trupe revela – seja pela entrevista que fizemos com atriz e fundadora do coletivo, Raquel Rollo; pela forma que produzem seu teatro; ou ainda pelas(os) suas mestras(es) de referência, Dercy Gonçalves, Laura Cardoso e Alexandre Mate – que a história do teatro

2021); no Curso de Graduação em Teatro da Universidade de Sorocaba – Uniso (2016–2017); integrante do grupo teatral Nativos Terra Rasgada/Sorocaba; coordenador de Projetos Artísticos e Pedagógicos no Instituto de Gestão Social e Cidadania.

é a história do teatro popular, do teatro de resistência e sobrevivência de povos trabalhadores. O inverso disso é a versão alienante narrada pelo teatro elitista. E é exatamente esse ponto que a Trupe Olho da Rua apresenta: um objetivo concreto para aquilo que Mikhail Bakhtin chamava a atenção, nosso ato responsável, nosso modo de nos colocarmos com nossa produção em relação a nós mesmas(os), nós e a/o outra(o), a/o outra(o) e nós. Temos a impressão de que essa perspectiva dialógica se configura – como acreditamos fazer em seus trabalhos teatrais a trupe – em um pentear a história a contrapelo, como apontou o companheiro Walter Benjamin.

O surgimento da trupe ocorre no final de 2002 em Santos-SP. Nesta primeira formação estavam Raquel Rollo, Caio Martinez e o diretor da Troupe Tralha Médica, Zéllus Machado. Se juntam a partir da vontade que tinham de sair pelo mundo mambembando com uma Kombi. Daquele encontro nasce a peça de variedades *Bufonarias I*, que mescla palhaços e referências musicais, possibilitando que realizassem a primeira edição da Caravana pelo Mundaréu, projeto de circulação mambembe por cidades litorâneas, de Paraty/RJ a Cananea/SP. Nos anos seguintes, outras pessoas integraram a trupe. Além de Raquel Rollo, Caio Martinez, que foram fundadores, Aline Nascimento, Rogério Ramos, Zéllus Machado, Wendel Medeiros, Bruna Telly, Fabio Piovam, João Luiz Pereira Junior, João Paulo Teixeira e Sander Newton.

Em seus mais de dezoito anos de teatro produziram as peças: *Bufonarias I* (2002); *Prá lá de Bagdá* (2003); *Brincadeiras de Arruar* (2005); *Bufonarias II* (2006); *Arrumadinho* (2007); *Terra Papagalli e De Olho no Porto* (2009); *Batata Pinheiros e Outras Histórias* (2010); *Blitz - O Império que nunca Dorme* (2015) e *Quarentena no Olho da Rua* (2020).

Há, certamente, uma filiação estética assumidamente épica, brechtiana, mas isso não é, como podem pensar as pessoas mais alinhadas ao esteticismo ou às

vertentes ditas pós-dramáticas, uma limitação formal, ao contrário, nos parece uma proposição consciente e alinhada ao que pensa este sujeito coletivo que vai transitando na busca por maneiras de reunir teatralmente, considerando todas as condições concretas, incluindo seus lugares de atuar, modos de transporte, referencial poético, público com quem dialogam, sobre o que e sobre quem falam, compondo seu teatro de rua que, certamente, tem pedagogia e forma próprias e plurais.

Atualmente, a trupe se reúne em uma sede compartilhada, a Vila do Teatro. Trata-se de um imóvel no Centro de Santos. Além deles, outros núcleos das mais variadas linguagens, como *hip-hop*, teatro de rua, circo e músicos, têm lá seu domicílio cultural. Apesar de dividir uma sede que serve de espaço para guardar objetos e cenários, ensaios e atividades culturais variadas, é na rua que a trupe realiza seu teatro. Dizemos rua como sinônimo de lugar público aberto, praças, parques e outros espaços (mesmo alguns fechados de instituições parceiras ou realização de projetos), Praça da Feirarte, Praça Mauá, Sindicato do Metalúrgico, Ateliê 34, Clube Sírio Libanês e a Cadeia Velha.

Na construção de sua jornada, compuseram diversas parcerias, como o Movimento Teatral Baixada Santista, Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, Sindicato do Metalúrgico e Sindicatos e Movimentos Sociais.

Nós, Lorrane e Heloise, já havíamos constatado que são poucas as oportunidades que surgem para mulheres, jovens e interioranas como nós neste mundo artístico, por isso, ter a oportunidade de imprimir aqui alguns pontos, alguns olhares sobre a Trupe Olho da Rua revela-se como uma oportunidade ímpar em nossa trajetória. Sobre tudo, pelo que pudemos aprender com eles e seu modo de produzir teatro, sempre partindo de abordagens concretas, e de relevância social, principalmente na peça *Blitz - O Império que nunca Dorme*. Peça

que, para nós, merece destaque, não apenas em seu repertório, mas dentre tudo o que já foi produzido no Brasil, pois, além dos aspectos teatrais, estéticos, históricos que a compõem, há nela um conjunto de atos de coragem e vontade revolucionários organizados de forma tão potentes que a caracterizam, infelizmente, como única neste país, nestes tempos.

DEZOITO ANOS RECONTANDO MEMÓRIAS PLURAIS E PROJETANDO CENÁRIOS POSSÍVEIS: O TEATRO EXPERIMENTAL DA VELHA COMPANHIA (SP), por Cecília Lauritzen (Universidade Estadual do Cariri – CE)⁵¹¹.

A Velha Companhia é um grupo teatral que surgiu em 2003 e tem como cofundadores/as a artista e produtora Alejandra Sampaio, o dramaturgo, diretor e ator Kiko Marques e a atriz Virgínia Buckowski. O coletivo surgiu na cidade de São Paulo no âmbito do Círculo dos Comediantes (1994/2002), a partir de uma pesquisa empreendida na área da criação dramatúrgica, em virtude da necessidade de uma cena que partisse não apenas do texto pronto, mas de uma dramaturgia surgida e exercida pelos próprios integrantes.

Em conversa com Alejandra Sampaio⁵¹² ela me conta que o nome Velha Companhia é ambíguo, remete tanto à velha amizade que os integrantes cultivam entre si como também à relação artística com a memória privada e pública. Na primeira vez que a companhia foi contemplada por um edital (o extinto Myriam Mu-

niz) seu projeto intitulava-se “Reminiscências – ou do resgate da tradição oral” e intencionava percorrer questões em torno das ideias de memória e velhice. O nome é igualmente inspirado nas origens brasileiras que contam uma história de um povo atacado há séculos. Uma História velha, mas valiosa e que precisa de reparação.

Compreendem os principais espetáculos da companhia: *Brinquedos Quebrados* (2003), *Crepúsculo* (2005), *Ay, Carmela!* (2008), *O Travesseiro (Poema nº1 para a Criança)* (2007), *Cais ou Da Indiferença das Embarcações* (2012), *Valéria e Os Pássaros* (2015), *Synthia* (2016) e *Casa Submersa* (2019).

Por meio de uma pesquisa exploratória em meio virtual, acessando documentários, entrevistas, redes sociais, matérias e trechos de espetáculos, é possível mergulhar no universo da produção do coletivo que deixa ver algumas das suas filiações estéticas mais significativas, bem como os/as artistas que inspiram seu caminho.

Há forte heterogeneidade nas composições, seja pelas formações e vivências artísticas distintas, seja pelas origens, contextos e costumes de cada integrante. Para Alejandra, é possível citar algumas referências artísticas que marcam a pesquisa da companhia:

A dramaturgia de Nelson [Rodrigues], sua carpintaria, a construção acurada dos diálogos e o pacto com seu tempo. Também as personagens de Tchecov, a cena de Beckett. Na literatura continuam exercendo grande influência Dostoiévski, o chamado realismo mágico de Gabriel Garcia Márquez, Jor-

511. Professora do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), amante das cidades, de suas feiras, cores e contrastes. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2018), cuja tese investigou a noção de recepção accidental. É líder do Grupo de Pesquisa Ocupações Artísticas da Cidade, vinculado ao CNPq.

512. Alejandra Sampaio gentilmente respondeu a algumas perguntas que lhe fiz por e-mail no sentido de eu compreender melhor a trajetória da Velha Companhia.

ge Luis Borges, Júlio Cortazar, além de Kafka, Machado e Clarice Lispector. Na cena, o despojamento essencial de Peter Brook e também a noção de teatro como casa a ser visitada de Ariane Mnouchkine. Antunes Filho e sua trajetória vista de perto. Grotesco e seu trabalho no sentido da organicidade nas atuações. No cinema, Chaplin, Almodóvar, Fellini, Bergman e principalmente Tarkovski.

Por outro lado, o teatro épico e sua força política também aparece como filiação estética em diversos trabalhos da companhia que toma como sustentação a narrativa, o estreitamento do diálogo com o público, a ruptura espaço-temporal entre cenas, bem como evidenciam a teatralidade enquanto artifício cênico.

A Velha Companhia mostra-se um coletivo que tem como um de seus focos de trabalho a pesquisa dramática. São criações textuais que põem em diálogo temas fundamentais (regimes ditatoriais, racismo, transgeneridade são alguns) da nossa formação enquanto nação Brasil, partindo frequentemente de fatos, dados referenciais dos próprios integrantes, bem como memórias, relatos e conversas com personagens da vida real. Somado às características apontadas, os materiais pesquisados deixam ver um alto investimento na musicalidade e visualidade cênicas, traços das parcerias dos artistas das coxias que a cada trabalho são convidados e elaboram músicas, cenários e figurinos, compondo de modo orquestrado a cena.

E por falar em parcerias, além daquelas informais e essenciais, ou seja, que surgem na relação com o público,

Alejandra menciona algumas parcerias formais, fundamentais na manutenção do repertório da companhia. O Instituto Cultural Capobianco, o Sesc, o Sesi, a Secretaria Municipal de Cultura, a Oficina Cultural Oswald de Andrade e o parceiro Ruy Tone. Por reunir características que destoam de um modelo econômico comercial (elenco e equipe volumosos, dramaturgia própria com obras de duração acima de 2 horas e encenação que preserva a intimidade com a plateia), as parcerias mencionadas tornam-se cruciais para a feitura contínua e a manutenção dos trabalhos da Velha Companhia.

UM PASSO À FRENTE, POR FAVOR – ANDANÇAS E CRIAÇÕES DA ZÓZIMA TRUPE OU MEU ÔNIBUS CHEGOU! – ITINERÁRIOS CRIATIVOS DA ZÓZIMA TRUPE (SÃO PAULO/SP), por Warde Marx⁵¹³.

A tarefa que me cabe é, a um tempo, honrosa, prazerosa e divertida. Sou, há mais de trinta anos, professor de teatro, em várias disciplinas, em particular História e Estética do Teatro Brasileiro. E foi ministrando essas disciplinas, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (fundada em 1968 e cada vez mais atuante na Grande São Paulo) que acabei por travar contato com muitos estudantes que criaram ou vieram a integrar diversas companhias profissionais. Esse é o caso daqueles que viriam a fundar uma companhia de teatro absolutamente inusitada, com uma proposta estética incrivelmente inovadora – quantas vezes você já ouviu falar de um espetáculo de teatro encenado dentro de um ônibus?

513. Ator, diretor, professor, mitólogo, pesquisador, tarólogo. Autor da biografia *Maria Della Costa: Seu Teatro, Sua Vida, A molécula do Teatro, O Pai de Todos – Análise do Discurso do Dia de São Crispim, de Henrique V, de Shakespeare e As Ideias de Ugh – Quando Nascem a Comunicação, a Religião e as Artes*. Disponíveis em: www.wardemarx.com.br. Acesso em: 6 fev. 2024. Warde apresenta a observação: "Fiz a entrevista diretamente com o Anderson Maurício, diretor da trupe. Não tive como recorrer ao auxílio de estudantes, em função dessa praga que nos assola".

Foi lá, na nossa velha escola, que ouvi pela primeira vez, em conversas gostosas pelos corredores, sobre as ideias daqueles jovens, sobre linguagens inusitadas, sobre espaços diferentes de tudo o que se fazia no Brasil naquele momento. Foi, é claro, um privilégio para mim. E que eu me cale e possamos saber mais sobre essa trupe, original em tudo, a partir do nome.

A Zózima Trupe nasce a partir do encontro de artistas-pesquisadores na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Em fevereiro de 2007, Anderson Maurício, Priscila Reis e Tatiane Lustoza, oriundos da turma 35 da formação em teatro da instituição, formam o coletivo. Desde sua criação, a Zózima Trupe tem como objetivo pesquisar o território do ônibus urbano como espaço cênico de democratização e descentralização do acesso às artes.

O nome da trupe é uma homenagem a Lídia Zózima (1957-2016), professora da FASCS e mestra-mãe da trupe. Foi ela que nos ensinou a olhar fundo dentro de nós e do outro; a olhar os caminhos, os passos e gestos como sementes; o mundo como terreno árido e às vezes fértil; o corpo mediador do tempo e do espaço. Lídia nos acompanhou durante muitos dos nossos processos, tendo sido o primeiro e mais constante sim para as nossas potências artísticas e criativas.

Em 14 de setembro de 2007, Dia Mundial Sem Carro, a Zózima Trupe estreou seu primeiro trabalho. *O Cordel do Amor sem Fim*, dramaturgia de Cláudia Barral, marca e finca o projeto teatral da trupe no campo experimental da investigação de um teatro do encontro sem fronteiras, partindo da ousada pesquisa em torno do ônibus como espaço cênico e do estudo sobre a cultura popular. O espetáculo é apresentado em um ônibus em movimento, acompanhando o ir e vir das “águas do velho rio São Francisco” que envolve a vida das personagens.

Desde então, a trupe estreou mais sete espetáculos e desenvolveu uma série de projetos e ações. Nes-

ses quase quinze anos de trajetória, é fundamental destacar os oito em que a Zózima realizou residência artística no Terminal Urbano Parque Dom Pedro II (no centro da cidade de São Paulo). Entre 2009 e 2016, foram realizadas duas mostras de teatro no ônibus, três anos da ação Toda Terça Tem Trabalho, Tem Também Teatro e uma série de atividades formativas e artísticas, principalmente nos dois períodos em que a trupe foi contemplada pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. O primeiro projeto, Plantar no Ferro Frio do Ônibus o Ninho – Residência Artística por um Teatro do Encontro sem Fronteiras, foi contemplado pela 20ª edição do programa. Além da continuidade da pesquisa e da manutenção da programação gratuita e aberta no Terminal Parque Dom Pedro II, a trupe estreou, em seu ônibus, o espetáculo *Dentro É Lugar Longe* (2013), com dramaturgia inédita de Rudinei Borges dos Santos.

Em 2014, a Zózima Trupe é contemplada pela 24ª edição com o projeto Os Minutos que se Vão com o Tempo: da Imobilidade Humana ao Direito à Poesia, à Cidade, à Vida, mantendo a residência artística no terminal por mais dois anos. O espetáculo resultante da pesquisa, com dramaturgia inédita de Cláudia Barral (construída em processo colaborativo), *Os Minutos que se Vão com o Tempo*, é o primeiro da trupe a acontecer em um ônibus comum, estreando em linhas do transporte público coletivo de São Paulo.

Vale citar também a peça mais recente da trupe. *A Cobradora* é o primeiro trabalho da Zózima Trupe a ser criado para o palco italiano. A obra nasce da relação construída com as cobradoras de ônibus. A partir dos relatos do cotidiano e da vida de tais mulheres, a trupe vislumbrou a possibilidade de concepção do espetáculo. Foram três anos de pesquisa com diversas apresentações de fragmentos e aberturas de processo até que *A Cobradora* estreou no Sesc Vila Mariana (na

cidade de São Paulo), em setembro de 2019. Durante a temporada, a Zózima organizou a logística para que as funcionárias do transporte público pudessem assistir ao espetáculo.

Há uma constante busca da Zózima Trupe nas fontes da cultura popular. Nos cantos e musicalidades, nas tradições e, principalmente, nas possibilidades de encontro e convívio. Para a sua busca por um teatro do encontro sem fronteiras, a Zózima também pauta suas pesquisas muitas vezes na observação e estudo da história oral, tendo o Núcleo de Estudos em História Oral da Universidade de São Paulo (NEHO – USP) como parceiro em diversos trabalhos.

A construção estética da trupe e suas transformações no e do espaço do ônibus inspira-se na estética do espaço da casa, como lugar que revela os espaços do humano. Nesse sentido, o pensamento de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* reverbera constantemente na pesquisa do coletivo “a casa como o ninho do homem no mundo”. A busca da trupe é por uma poética da morada que todo canto poderia ser, considerando que o ônibus é uma extensão da casa do sujeito periférico. Uma extensão que guarda segredos imensos sobre seus percursos internos, externos, urbanos, íntimos e passageiros. O pensamento de Paulo Freire em torno de uma *utopia andarilha* e a necessária *leitura do mundo* para a superação de uma realidade opressora também é força motriz para os movimentos de pesquisa da Zózima Trupe. No teatro, a Zózima tem como referência coletivos que trabalham a partir da espacialidade (como o Grupo XIX de Teatro e o Teatro da Vertigem), de forma continuada (como o Grupo Galpão) e também nas periferias, de forma estético-política (como o Pombas Urbanas).

Porém, sem dúvida alguma, a maior filiação da Zózima Trupe é com seu próprio território: o ônibus, o Terminal Urbano Parque Dom Pedro II, funcionários do transporte público e os 200 mil passageiros-traba-

lhadores que circulam diariamente pelo Terminal – muitos deles tiveram (ou terão) suas primeiras experiências teatrais com os trabalhos da Zózima.

A grande mãe-mestra da trupe, Lídia Zózima foi a grande inspiração para aqueles jovens artistas periféricos. Professora de expressão corporal da FASCS, disse sim! para eles: fomentou suas inquietações e os incentivou a, sim!, experimentar o espaço do ônibus urbano como possibilidade de se pensar, pesquisar e fazer teatro.

Ao longo de sua trajetória, a Zózima Trupe realizou ações em parceria com muitos artistas, coletivos e profissionais de diversas áreas. É possível destacar o espetáculo *Iracema via Iracema* (2017), criado em parceria com o Agrupamento Andar7, a presença constante do arquiteto e urbanista Eduardo Pizarro em processos e pesquisas e a colaboração de Rudinei Borges dos Santos, que assina a dramaturgia de *Dentro É Lugar Longe* e a edição da publicação *Teatro no Ônibus: Pesquisa Cênica da Trupe Sinhá Zózima* (2013). Também vale enfatizar a parceria da Zózima Trupe com Cláudia Barral, que, além da autoria das obras já apontadas *A Cobradora* e do percurso cênico *Desterro*, está presente em outras ações e projetos – durante a pandemia, por exemplo, assinou (ao lado de Marcos Barbosa) a dramaturgia de *O Silêncio das Coisas Quietas*, trabalho (em processo).

Eis, muito resumidamente, sua trajetória. Longa vida à Zózima Trupe!

Evoé!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Lélia. **Vida e Arte – Memórias de Lélia Abramo**. São Paulo: Fundação Cultural Perseu Abramo; Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- ABREU, Luís Alberto. **Luís Alberto de Abreu**: um Teatro de Pesquisa. Organização de Adélia Nicolete. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ALMEIDA, Ademir de. **A Cena Ativista do Teatro Núcleo Independente durante a Década de 1970**. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ANSALDI, Marilena. **Atos – Movimentos na Vida e no Palco**. São Paulo: Maltese, 1994.
- ANUÁRIO de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo – 2005. Concepção, coordenação da pesquisa e introdução de Alexandre Mate. São Paulo: Escritório das Artes, 2006.
- ANUÁRIO de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo – 2004. Concepção, coordenação da pesquisa e introdução de Alexandre Mate. São Paulo: Escritório das Artes, 2005.
- ARANTES, Paulo; COSTA, Iná Camargo; MARTINS, Alexandre Ferreira Dal Farra (org.). **Grupo Tablado de Arruar**: Teatro Sobre a Cidade. São Paulo: Hedra, 2010.
- ARANTES, Pedro. **Arquitetura Nova – de Artigas aos Mutirões**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ARANTES, Otília Fiori (coord.). **Arte em Revista**, n. 6, out. 1981, São Paulo, Editora Kairós.
- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Teatro de Rua e Universalidade**: Imbricamentos entre o Popular e o Político no Ensino Superior Público de Teatro no Brasil. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São Paulo, 2021.
- ARAUJO, Expedito (org. e coord.). **Núcleo Vocacional**: Criação e Trajetória. São Paulo: SP; SMC; Departamento de Expansão Cultural, 2008.
- AUTRAN, Paula. **O Pensamento Dramatúrgico de Augusto Boal**. As lições da Escola de Arte Dramática (EAD). São Paulo: Desconcertos Editora, 2019.
- AUTRAN, Paula. **Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o Contexto de François Rebe-
lais. Brasília: Edunb; São Paulo: Hucitec, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Lingua-
gem**. Problemas Fundamentais do Método Sociológico
na Ciência da Linguagem. São Paulo: Editora Hucitec,
1992.
- BARRACÃO TEATRO. **Dramaturgia da Máscara**. Rela-
tório Final. Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz,
2006.
- BARRACÃO TEATRO. **Zibaldone – Caderno de En-
saio do Barracão Teatro**. Dramaturgias Contempo-
râneas. Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, 2010.
- BODSTEIN, Gabriel. A máscara do travestimento. *In*: BAR-
RACÃO TEATRO. **Zibaldone – Caderno de En-
saio do Barracão Teatro**. Prêmio Funarte de Teatro
Myriam Muniz, 2010. p. 60-64.
- BODSTEIN, Gabriel. **Freguesia da Fênix – reiventando a
commedia dell'arte**. Campinas: PUC Campinas, 2005.
- BASTOS, Michelle. **Dulcina de Moraes**: Memórias de um
Teatro Brasileiro. Brasília: LGE Editora, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática,
1985. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- BENJAMIN, Walter. Bello Horror. *In*: **Discursos Inter-
rumpidos I**. Madrid: Taurus, 1982.
- BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de
Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Barcelona: Editorial Gusta-
vo Gilli S.A., s/d.
- BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre a Significação do
Cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia Comparada Estados
Unidos-Brasil**: três estudos. São Bernardo do Campo:
Companhia Cultural Fúagulha, 2017.
- BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Pau-
lo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp,
1997. (Coleção Artistas Brasileiros).
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o Filho do Padeiro**. Rio de Ja-
neiro: Record, 2000.
- BOAL, Augusto. **Milagre no Brasil**. Lisboa: Plátano Editó-
ra, 1976. (Coleção Combates – 3).
- BOAL, Augusto. Tentativa de Análise do Desenvolvimento
do Teatro Brasileiro. *In*: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori
et al. **Arte em Revista – Teatro**, n. 6. São Paulo: Edi-
tora Kairós, 1981.
- BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo:
Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BOLOGNESI, Mario. **Palhaços**. São Paulo: Edunesp, 2003.
- BORBA Filho, Hermilo. **História do Espetáculo**. Rio de
Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1967.
- BORBA Filho, Hermilo. **História do Teatro**. Rio de Janei-
ro: Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- BORTOLOTTI, Mário. **Souvenirs de Guerra**. São Paulo:
Editora Reformatório, 2022.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembrança de Ve-
lhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. vol. 1, 13.
ed. Editora Vozes: Rio de Janeiro, 2014.
- BRANDÃO, Tania. **A Máquina de Repetir e a Fábrica
de Estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras,
2002.
- BRASIL, Daniel Alves. **Caminho das Pedras**. São Paulo:
Editora Lux, 2018.
- BRITTO, Beatriz. **Uma Tribo Nômade**: a Ação do Oi Nôis
Aqui Traveiz como Espaço de Resistência. Porto Alegre:
Terreira da Tribo – Centro de Experimentação e Pesqui-
sa Cênica, 2008.

- BRYAN, Guilherme. **Quem Tem um Sonho não Dança – Cultura Jovem Brasileira nos Anos 80**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BURDICK, Jacques. **Teatro**. Lisboa: Edit. Verbo, 1978.
- CABRAL, Adriano; MARCIANO, Márcio; COELHO, Paula (org.). **Memórias de um Cão**: Caderno de Apontamento. João Pessoa: Coletivo de Teatro Alfenim, 2017.
- CACILHAS, Guga. Aleijando palavras. In: **Zibaldone – Caderno de Ensaios do Barracão Teatro**. Prêmio Funnarte de Teatro Myriam Muniz, 2010. p. 65-69
- CALDAS, Ana; GRINBERG, Tânia; LENK, Erica. **Barracão Teatro – Ninguém**. Monografia. Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.
- CAMARGO, Robson de Corrêa de. **Gestual, Teatro e Melodrama: Performances**, Pantomimas e Teatros nas Feiras. Porto Alegre/RS: Editora Fi, 2020.
- CAMARGO, Robson de Corrêa de. **O Mundo É um Moínho**: o Teatro Popular no Século XX, Histórias e Experiências. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.
- CAMPOS, Luiz. **Ghigonetto, um Homem de Teatro**. São Paulo: Giotri, 2017.
- CANCLINI, Nestor García. **Las Culturas Populares en el Capitalismo**. México: Editorial Nueva Imagem, 1982.
- CAPULANAS Cia. de Arte Negra; SILVA, Salloma Salomão da. **Negras Insurgências**: Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.
- CARVALHO, Sérgio (org.). **Introdução ao Teatro Dialético**. Experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.
- CARVALHO, Sérgio (org.). **O Teatro e a Cidade**: Lições de História do Teatro. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 2004.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**: a Vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CETRA Filho, José. **O Palco Paulistano de Golpe a Golpe (1964-2016)**. São Paulo: Giotri, 2017.
- CETRA Filho, José. **O Teatro Paulistano de 1964 a 2014**: Memórias de um Espectador. São Paulo: Giotri, 2015.
- CICLO de Palestras Sobre o Teatro Brasileiro – 8: Alcione Araújo. Rio de Janeiro: Minc – Ministério da Cultura; Fundacen – Fundação Nacional de Artes Cênicas; Biblioteca Edmundo Moniz, do Cenacen, s/d.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**: Criação, Encenação e Recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**: Criação de um Tempo – Espaço de Experimentação. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1989.
- CONCEIÇÃO, José Wilson da. **Distinções Polifônicas na Dramaturgia Contemporânea**: em Cena a Escrita Colaborativa do Grupo XIX de Teatro. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.
- COSTA, Eliene Benício Amâncio. **Saltimbancos Urbanos – a Influência do Circo na Renovação do Teatro Brasileiro das Décadas de 80 e 90**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Departamento de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo, 1999.
- COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes**: Um Dramaturgo Nacional-popular. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- COSTA, Iná Camargo. **Nem uma Lágrima**: Teatro Épico em Perspectiva Dialética. São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012.
- COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. **A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura**: os Cinco Primeiros Anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

- COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho**: Ensaio sobre o Teatro Americano Moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael (coord.). **Agitprop**: Cultura e Política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- CRUCIANI, Fabrício; FALLETTI, Clelia. **Teatro de Rua**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- CRUZ, Osmar Rodrigues; CRUZ, Eugênia Rodrigues. **Osmar Rodrigues Cruz**: uma Vida no Teatro. São Paulo: Hucitec, 2001.
- DAL FARRA, Alexandre. **Refúgio**. São Paulo, 2018. Mimeografado.
- DAL FARRA, Alexandre. **Trilogia Abnegação**. Belo Horizonte: Javali, 2017.
- DAL FARRA, Alexandre *et al.* **Conexões 2016**: nova dramaturgia para jovens. Tradução português-inglês e inglês-português: Fernanda Sampaio, Rodrigo Haddad. São Paulo: Célia Helena Teatro Escola, 2016.
- DANTAS, Maria Josevânia. **Cenopoesia, a Arte em Todo Ser**: das Especificidades Artísticas às Intersecções com a Educação Popular. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- DARNTON, Robert. **O Grande Massacre dos Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DECCA, Edgar S. **1930**: o Silêncio dos Vencidos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DEGAINE, André. **Histoire du Théâtre Dessinée**. Paris: A.-G. Nizet, 1999.
- DIAS, Henrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (org.). **Na Companhia dos Atores**: Ensaio sobre os 18 Anos da Cia. dos Atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DIEGUES, Isabel *et al.* **Maratona de Dramaturgia**. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.
- DORT, Bernard. **Teatro e Sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DWEK, Tuna. **Maria Adelaide Amaral**: a emoção libertária. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Humor**: o Papel Fundamental do Riso na Cultura. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2020.
- EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Função da Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. (Coleção Ensino Superior).
- ESCOBAR, Carlos Henrique *et al.* **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global Ed., 1978.
- ESCOBAR, Ruth. **Maria Ruth – uma Autobiografia**. 3. ed. São Paulo: Arx, 2003.
- FAHRER, Lucienne Guedes. **Dramaturgias de Ensaio**: Deslocamentos da Narrativa e Cartografia Colaborativa. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**: do Modernismo às Tendências Contemporâneas. v. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2013.
- FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais**: o Século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil: 1845–1865**. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.
- FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 Anos de Resistência**. São Paulo: Global, 1985.
- FERNANDES, Sílvia (ed.). **POD Minoga Studio: a Arte de Brincar no Palco Sem Pedir Licença**. São Paulo: SES-CSP, 2008.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2000.
- FERRARA, José Armando (coord.). **O Cartaz no Teatro**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ Rádio e Televisão Cultura – RTC, s/d.
- FERREIRA, Ligia Batista; CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Matrizes Geradoras do Processo de Direção no Teatro de Grupo. **DAPesquisa**, v. 1, n. 3, p. 1-7, 2008.
- FONSECA, Marcelo Marcos. **Da Terra ao Território: Breve Panorama de 22 Anos de Teatro do Incêndio**. São Paulo: Córrego, 2018.
- FONTES, Henrique; CAPISTRANO, Pablo; MACEDO, Iracema; BAILEY, James Edward. **Década Carmin/ Grupo Carmin**. Natal/RN: Fortunella Casa Editrice, 2017.
- FRAGATA, Cláudio. **Carmem Verônica: o Riso com Glamour**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens Livres na Ordem Escravocrata**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1976.
- GABANINI, Luciana. **Corpo Gerúndio – Escritos de uma Atriz-MC em uma Poética do Prejuízo**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação a Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- GABRIELI, Osvaldo. O Teatro XPTO: Poesias, Buscas e Inquietações. **Móin-Móin – Revista de Estudos de Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2007, p. 224-42.
- GALIZIA, Luiz Roberto. **Processos Criativos de Robert Wilson**. Trabalhos de Arte Total para o Teatro Americano Contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GAMA, Joaquim. **Jogo – a Encenação como Prática Pedagógica**. São Paulo: Perspectiva; SP Escola de Teatro, 2016.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.
- GROZA, Marcus (org.). **Tempo Impuro**. São Paulo: Primata, 2019.
- GUERRA, Marco Antonio. **Carlos Queiroz Telles**. História e Dramaturgia em Cena. São Paulo: Ana Blume, 2004.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2006; BRITO, Rubens José Souza (RJSB), autor do verbete: Teatro de Rua.
- GUINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um Sonho. O Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e das Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HELLER, Agnes. **Cotidiano e a História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- HODGART, Matthew. **La Satira**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Livro dos prefácios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone – Memórias de uma Trupe Solitária de Comediantes que Abalou os Anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. **O Trabalho de Encenação de Calabar (1973)**: o Espetáculo Censurado e as Reflexões de Fernando Peixoto. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2019.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JACOBBI, Ruggero. **O Espectador Apaixonado**. Porto Alegre: Publicações do Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, 1962.
- JACOBBI, Ruggero. **A Expressão Dramática**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1956.
- KON, Artur Sartori. **Da Teatrocrazia**: Estética e Política do Teatro Paulistano Contemporâneo. São Paulo: Annablume, 2017.
- KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva; Escola SP de Teatro, 2015.
- LEITE, Rodrigo Moraes. **A (Moderna) Historiografia Teatral de Décio de Almeida Prado**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2018.
- LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de Jornal no Teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014.
- LIMA, Mariângela Alves (org.). **Imagens do Teatro Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ Centro Cultural São Paulo, 1985.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: Senac-São Paulo, 2000.
- MAGALHÃES. Esio. Máscaras agindo sua dramaturgia. In: BARRACÃO Teatro. **Zibaldone – caderno de ensaios do Barracão Teatro**. Prêmio Funarte Myrian Muniz, 2010. p. 52-59.
- MARQUES, Raul (org.). **Festival de Teatro de São José do Rio Preto – 50 Anos de (re)existência**. São José do Rio Preto/SP: Ed. do Autor, 2019.
- MATE, Alexandre. Preconceitos Estruturais contra as Formas Populares de Cultura, as Comédias Populares e os Teatros de Rua. Excludências e/ou Silêncios Sepulcrais nas Universidades Brasileiras: 'Deixe o índio em paz!'. **Revista Ephemera**. Ouro Preto/MG: Universidade Federal de Ouro Preto, 2021.
- MATE, Alexandre; AQUILES, Marcio (ed.). **Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e na Grande São Paulo**: Criações Coletivas, Sentidos e Manifestações em Processos de Lutas e de Travessias. São Paulo: Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap), 2020.
- MATE, Alexandre. **Mungunzá**: Obá! Produção Teatral em Zona de Fronteira... São Paulo: Companhia Mungunzá de Teatro, 2018.
- MATE, Alexandre (org.). **Teatro Sesc Anchieta**: um Ícone Paulistano. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- MATE, Alexandre; FORJAZ, Cibele; MARTINS, Gilberto (org.). **Um Acto em Forma de Dossiê ou um Tribo de (Anti)Comemoração aos 50 Anos do Golpe Civil Militar-Brasileiro**. Ponto de Partida,

- de Gianfrancesco Guarnieri e Patética, de João Ribeiro Chaves Neto. São Paulo: Ministério da Cultura; Instituto Vladimir Herzog, 2014.
- MATE, Alexandre; CASTRO, Edgar; MONTEIRO, Juliana. **[Reminiscências dos] 20 Anos da Escola Livre de Teatro por Seus Fazedores**. Santo André/SP: Prefeitura Municipal de Santo André, 2010.
- MATE, Alexandre Luiz. **A Produção Teatral Paulistana dos Anos 1980 – R(ab)iscando com Faca o Chão da História: Tempo de Contar os (pré)Juízos em Percursos de Andança (2 vols.)**. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008.
- MENDES, Claudio; GASPARANI, Gustavo (org.). **Amir Haddad de Todos os Teatros**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra: o Teatro de um Homem Só**. São Paulo: Senac-São Paulo, 1997.
- MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito: uma Biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya – Casa da Palavra, 1969.
- MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o Teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Sesc-SP, 2010.
- MORAES, Marcelo Leite de. **Madame Satã – o Templo do Underground dos Anos 80**. São Paulo: Lira Editora, 2006.
- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política – Arena, Oficina e Opinião: uma Interpretação da Cultura de Esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial; Secretaria de Estado da Cultura, 1982.
- MOSTAÇO, Edécio. **O Espetáculo Autoritário: Pontos, Riscos e Fragmentos Críticos**. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.
- MURRER, André Dutra. **A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o Grupo Arena da Cidade de São Paulo: conflitos e contradições**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São Paulo 2017.
- NININ, Roberta. **Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes (1993-2008): Trajetória do Ver, Ouvir e Imaginar**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- NÓVOA, Victor S. **Composições Instáveis e Afetivas: o Texto Teatral como um Corpo Cênico**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes da Universidade Paulista (Unesp), São Paulo, 2021.
- OLIVEIRA, Roberto. **A Imagem Poética que Fundamenta a Cena do Grupo XPTO de Teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São Paulo, 2013.
- PAGLIARO, Leandro. **O Processo Criativo dos Atores de Dois Irmãos**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2016.
- PARANHOS, Kátia. **História, Teatro e Política**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PARANHOS, Kátia. **Cena, Dramaturgia e Arquitetura: Instalações, Encenações e Espaços Sociais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha – um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEIXOTO, Fernando (org.). **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1999.
- PEIXOTO, Fernando (sel., org. e notas). **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEIXOTO, Fernando. **O que É Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: Uma Introdução ao Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

- PEIXOTO, Fernando (sel., org.). **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. **Maiakóvski, Vida e Obra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht, Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- PEREIRA, Carlos Alberto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas Ideológicas Marca Reg.**: Arte e Engajamento em Debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- PIGNARRE, Robert. **Pequena História do Teatro**. Lisboa: Europa-América, s/d.
- PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker**: Fúria Santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- PRIMEIRA Feira Paulista de Opinião. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento239993/primeira-feira-paulista-de-opinioao>. Acesso em: 16 de Jan. 2021.
- RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (org.). **A História invade a Cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2016.
- RATTO, Gianni. **Hypocritando**: Fragmentos e Páginas Soltas. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2004.
- RATTO, Gianni. **Noturnos, Ficção**. Rio de Janeiro: Ed. Codex, 2005.
- RATTO, Gianni. **Crônicas Improváveis**. Rio de Janeiro: Ed. Codex, 2002.
- RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia – Variações sobre o Mesmo Tema**. São Paulo: Ed. Senac, 1999.
- RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**. Presença Italiana no Teatro Brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- REBOUÇAS, Evill. **A Encenação no Espaço não Convencional**. São Paulo: Editora da Unesp, 2008.
- REBOUÇAS, Renato Bolelli. **A Construção da Espacialidade Teatral**: os Processos de Direção de Darte no Grupo XIX de Teatro. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- REVISTA Balaio. Publicação do próprio Grupo. Natal/RN. Ano 1, n. 1, setembro de 2009.
- REVISTA Dionysos Teatro Oficina. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; SEC – Serviço Nacional do Teatro, n. 26, 1982.
- REVISTA Dionysos Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - DAC; Funarte; SEC – Serviço Nacional do Teatro, n. 25, 1980.
- REVISTA Dionysos Teatro de Arena. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - DAC; Funarte; SEC – Serviço Nacional do Teatro, n. 24, 1978.
- REVISTA Teatro Brasileiro. São Paulo: Editora Livraria Jaraquá Ltda, n. 7, maio-junho 1956.
- RIDENTE, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIBEIRO, Darcy. **Aos Trancos e Barrancos – Como o Brasil Deu no que Deu**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.
- RIOS, Jefferson Del. **Teatro, Literatura, Pessoas**. São Paulo: Sesc, 2019.
- RIOS, Jefferson Del. **O Teatro de Victor Garcia – a Vida sempre em Jogo**. São Paulo: SescSP, 2012.
- RIOS, Jefferson Del. **Bananas ao Vento – Meia Década de Cultura e Política em São Paulo**. São Paulo: Senac SP, 2006.

- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro Alemão**: História e Estudos. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Edusp; Edunicamp; Perspectiva, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. **História da Literatura e do Teatro Alemães**. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Edunicamp, 1993.
- SAAR, Sara Santos. **Teatro de Rua**: Arte Democrática e Subversiva. Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- SANTOS, Luís Carlos Ribeiro dos Santos. **Jogos Rapsódicos**: a Música e a Dança Popular na Aprendizagem das Artes Cênicas. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SANTOS, Valmir. **Atos de coexistência**: 30 anos do Núcleo de Artes Cênicas do Sesi-SP. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017.
- SANTOS, Valmir (org.). **Aos que Virão depois de Nós – Kassandra in Process**: o Desassobro da Utopia. 2. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.
- SANTOS, Valmir. **Riso em Cena**: Dez Anos de Estrada dos Parlapatões. São Paulo: Estampa Editorial, 2002.
- SÁ, Nelson de. **Divers/idade**: Um Guia para o Teatro dos Anos 90. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SILVA, Agostinho (prefácio, tradução e notas). **Plauto e Terêncio**: a Comédia Latina. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do Teatro ao Te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SILVA, Ermínia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.
- SILVEIRA, Miroel. **A Outra Crítica**. São Paulo: Edições Símbolo, 1976.
- SILVEIRA, Miroel. **A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro; 1895-1964**. São Paulo: Quiron; MEC, Brasília, 1976.
- SILVESTRE, Neomisia. **Esumbau, Pombas Urbanas! 20 Anos de uma Prática de Teatro e Vida**. São Paulo: Instituto Pombas urbanas, 2009.
- SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de Teatro**: uma Biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário**: a Pedagogia da Não Ficção. São Paulo: Hucitec, 2010.
- SOUZA, Newton de. **A Roda, a Engrenagem e a Moeda**: Vanguarda e Espaço Cênico no Teatro de Victor Garcia. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- TEATRO Popular do Sesi: 40 Anos. São Paulo: Sesi-São Paulo, 2004.
- TEIXEIRA, Adaitom Alves. **Teatro de Rua**: Identidade e Território. São Paulo: Giostri, 2020.
- TELLES, Carlos Queiroz. **Tirando de Letra – um Manual de Sobrevivência na Selva da Comunicação**. São Paulo: Círculo do Livro; Editora Best Seller, s/d.
- THAÍS, Maria (org.). **Balagan**: Companhia de Teatro. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado**: História Oral. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

TURINO, Célio. **Por Todos os Caminhos**: Pontos de Cultura na América-Latina. São Paulo: Sesc São Paulo, 2020.

VARGAS, Maria Thereza (org.). **Giramundo – Myrian Muniz**: O Percurso de uma Atriz. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

VÁZQUEZ, Rodolfo García. **As Formas de Escrita Cênica e Presença no Teatro Expandido dos Satyros**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, 2016.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIEIRA, César. **Em Busca de um Teatro Pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

VITORINO, Lucas; DUARTE, Talita (org.). **Efêmero Concreto**: Trajetória do Grupo Pandora de Teatro. São Paulo: All Print Editora, 2016.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: Dramaturgia e Convenções. 2. ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

VENEZIANO, Neyde. **As Grandes Vedetes do Brasil**. 2. ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

VENEZIANO, Neyde. **De Pernas para o Ar**: Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

VENEZIANO, Neyde. **A Cena de Dario Fo**: O Exercício da Imaginação. São Paulo: Editora Códex, 2002.

VENEZIANO, Neyde. **Não Adianta Chorar**: Teatro de Revista Brasileiro, Oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

VIEIRA, César. **Em Busca de um Teatro Popular**. 4. ed. Funarte: São Paulo, 2007.

VIOTTI, Sérgio. **Dulcina e o Teatro de Seu Tempo**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

WEHBI, Timochenco. **O Teatro de Timochenco Wehbi**. São Paulo: Polis, 1980.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave**: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONTES AUDIOVISUAIS

A MOCHILA do Mascate – Gianni Ratto. Um Homem de Teatro no Cinema. Direção: Gabriela Greeb. Roteiro: Antonio Ratto. Atenas: Homemade Films, 2005. Documentário 35mm (73 min).

AVENTURA do Teatro Paulista. Concepção e produção: Julio Lerner. São Paulo: Rede de Televisão Cultura – RTC, 1981. Série documental constituída por vinte programas de entrevistas e excertos documentais (sobretudo de teatro).

PERSONA em Cena. Concepção: Analy Alvares e Atílio Bari. São Paulo: Rede de Televisão Cultura – RTC. Programa de entrevistas.

PROVOCAÇÕES. Apresentação: Antonio Abujamra. São Paulo: Rede de Televisão Cultura – RTC. Programa de entrevistas.

RODA Viva. São Paulo: Rede de Televisão Cultura – RTC. Programa de entrevistas.

SÉRIE Universo 76. O Gesto, a Festa, a Mensagem. Dois Mil Anos de Teatro. Especial produzido pela Rede Tupi de Televisão, com textos de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, 1976. A obra foi patrocinada pela Editora Abril ao lançar a série de livros de teatro da coleção Teatro Vivo.

TEATRO e Circunstância. Direção: Amílcar M. Claro. Criação e patrocínio: Sesc TV. São Paulo: Sesc TV, 2009.

FONTES VIRTUAIS APRESENTADAS PELOS/AS COLABORADORES/RAS

A DRAMATURGIA no fogo da cena. **Teatrojornal**, 2020. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2020/05/a-dramaturgia-no-fogo-da-cena-politica-pornoteobrasil/>. Acesso em: 7 fev. de 2024.

A HISTÓRIA da Mulher na Palhaçaria, 2020. 1 vídeo (126 mim). Publicado pelo canal As Marias da Graça. Disponível em: <https://youtu.be/S0up67WlchY>. Acesso em: 7 fev. 2024.

AS MARIAS da Graça. *Site* do grupo. Disponível em: <http://www.asmariasdagraca.com.br/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

ALVES JR., Dirceu. A dramaturgia de Alexandre Dal Farra e a realidade social e política: “eu sou pessimista na arte e otimista na vida”. **Veja São Paulo**, 2015. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/na-plateia/a-dramaturgia-de-alexandre-dal-farra-e-a-realidade-social-e-politica-8220-eu-sou-pessimista-na-arte-e-otimista-na-vida-8221/>. Acesso em: 7 fev. de 2024.

ALVES JR., Dirceu. “Mateus, 10” e a sedução através da palavra. **Veja São Paulo**, 2012. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/na-plateia/mateus-10-e-a-seducacao-atraves-da-palavra/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

ASSAD, Alvaro. **CBTIJ**. Disponível em: <https://cbtij.org.br/categoria/acervo/acervo-alvaro-assad/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

ASSAD, Álvaro; MOURA, Marcio; TELES-LOBO, Melissa. *Live* realizada pelo projeto Arte em Cena do SESC-RJ. 1 vídeo (65min). Disponível em: <https://cs-cz.facebook.com/SescRJ/videos/arte-em-cena-fulanosicrano-a-trag%C3%A9dia-de-elizabeth-maria-live-debate/3278261325561750/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

ANDRADE, Wellington; DAL FARRA, Alexandre. Interlocução entre a cena e a crítica. **Revista Cult**, 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/interlocucao-entre-cena-e-critica/>. Acesso em: 7 fev. de 2021.

AZEVEDO, Amilton de. à esquerda margem do rio e o infinito deserto. **ruína acesa**, 2019. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/pornoteobrasil/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

AZEVEDO, Amilton de. autópsia de si. **ruína acesa**, 2017. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/branco-lirio-formol/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

AZEVEDO, Amilton de. lá, onde a grama é mais verde. **ruína acesa**, 2018. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/refugio/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

AZEVEDO, Amilton de. o outro, essa paisagem brutal. **ruína acesa**, 2020. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/floresta/>. Acesso em: 7 fev. de 2024.

BAPTISTA, Mariane Blotta Abakerli. No coração de São Paulo, posso ser. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 7, São Paulo, nov. 2018. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/9cd0b38c/adf6/4ffe/8f9c/76a9254bf265.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2024.

BOMFIM, Murilo. Cia. Pessoal do Faroeeste vai à São Paulo dos anos de 1930. **Estadão**, 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-danca,cia-pessoal-do-faroeste-vai-a-sao-paulo-dos-anos-1930,1576212>. Acesso em: 7 fev. 2024.

CENTRO Teatral e Etc e Tal. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo466955/centro-teatral-e-etc-e-tal>. Acesso em: 7 fev. 2024.

CENTRO Teatral Etc e Tal. *Site* do grupo. Disponível em: <http://www.etcetal.art.br/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

CIA MUNGUNZÁ de Teatro. *Site* da companhia. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

CIA PESSOAL do Faroeste recebe apoio de artistas contra ação de despejo. **Bem Paraná**, 2020. Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/cultura/cia-pessoal-do-faroeste-recebe-apoio-de-artistas-contra-acao-de-despejo-616/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

COMUNIQUESE. Espetáculo performático traz o surrealismo para as ruas do boulevard olímpico. Turbinado, 2021. Disponível em: <https://www.turbinado.art.br/site/artigos/noticia/espetaculo-performatico-traz-o-surrealismo-para-as-ruas-do-boulevard-olimpico>. Acesso em: 7 fev. 2024.

CONVERSA com Marcos Felipe, 2020. 1 vídeo (58 min). Projeto **#PalcoPresente**. Publicado pelo canal Cia. Mungunzá de Teatro. Disponível em: <https://youtu.be/NIOEyFGm7U4>. Acesso em: 7 fev. 2024.

DAL FARRA, Alexandre. Por um teatro que coloque o mal em cena. **Revista Cult**, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-um-teatro-que-coloque-o-mal-em-cena/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

DAL FARRA, Alexandre. Sobre a escrita da Trilogia Abnegação – um relato parcial. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 65, p. 266-285, ago. 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/trilogia-abnegacao/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

DAL FARRA, Alexandre. Um relato pessoal. **Nossa Senhora da Pauta**, 2015. Disponível em: <http://nossasenhoraadapauta.blogspot.com/2015/06/abnegacao-ii-o-comeco-do-fim-por.html>. Acesso em: 7 fev. 2024.

D'AMBROSIO, Tiago Barbosa. Entre arte e vida, a rua | Cia. Mungunzá de Teatro. **Itaú Cultural**, 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/entre-arte-e-vida-a-rua-cia-mungunza-de-teatro>. Acesso em: 7 fev. 2024.

DRAGUINHO. **CBTij**, 2008. Disponível em: <https://cbtij.org.br/draguinho-direcao-alvaro-assad-e-melissa-tes-les-lobo/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

EM MEIO à dívidas crescentes, Cia. Pessoal do Faroeste recebe ordem de despejo. **Dom Total**, 2020. Disponível em: <https://domtotal.com/noticia/1465495/2020/08/em-meio-a-dividas-crescentes-cia-pessoal-do-faroeste-recebe-ordem-de-despejo/>. Acesso em: 20 maio 2021.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

FLERTAÍ. Teatro da Cia. Pessoal do Faroeste sofre ação de despejo. **Flertaí**, 2020. Disponível em: <http://flertai.com.br/2020/08/teatro-da-cia-pessoal-do-faroeste-sofre-acao-de-despejo>. Acesso em: 7 fev. 2024.

FERREIRA, Bruna. Paulo Faria fala sobre os 15 anos da Cia. Pessoal do Faroeste e como Renato Russo transformou sua vida. **Blog do Arcanjo**, 2013. Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2013/02/03/paulo-faria-fala-sobre-os-15-anos-da-cia-pessoal-do-faroeste-e-como-renato-russo-transformou-sua-vida/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de. Fomento ao Teatro: 12 anos. São Paulo, SP: SMC, 2014. Disponível em: https://fomentoao teatro.files.wordpress.com/2015/07/fomento-ao-teatro_baixa.pdf. Acesso em: 7 fev. 2024.

GRUPO Etc e Tal estreia o espetáculo infantil “De Férias no Sítio” no Parque das Ruínas. **De graça eu vou**, 2015. Disponível em: <https://degracauevou.wordpress.com/2015/03/15/grupo-etc-e-tal-estrela-o-espetaculo-infantil-de-ferias-no-sitio-no-parque-das-ruinas/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

- ISSU Pombas Urbanas. *Site* do coletivo. Disponível em: <https://issuu.com/pombasurbanas> Acesso em: 7 fev. 2024.
- JUNIOR, Dirceu Alves. Teatro da Cia. Pessoal do Faroeste atrai espectadores para Cracolândia. **Veja São Paulo**, 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/arte-na-cracolandia/>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- LUÍS de Lima. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349483/luis-de-lima>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- MARQUES, Luiz Fernando. **Entrevista**, por Vanja Poty. Manaus: 2021.
- MONTANO, Antônio. Teatro da Cia. Pessoal do Faroeste sofre ação de despejo. **Segs**, 2020. Disponível em: <https://www.segs.com.br/eventos/246680-teatro-da-cia-pessoal-do-faroeste-sofre-acao-de-despejo>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- MONTEIRO, Luiz Maurício. Alvaro Assad lembra sucesso e fracasso com um mesmo espetáculo: ‘Aplausos e um silêncio gélido’. **Rio Encena**, 2016. Disponível em: <https://rioencena.com/alvaro-assad-lembra-sucesso-e-fracasso-com-um-mesmo-espetaculo-aplausos-e-um-silencio-gelido/>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- NA LUZ, a Cia. Mungunzá inaugura o seu Teatro de Contêiner. **São Paulo São**, 2017. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/na-luz-a-cia-mungunza-inaugura-o-seu-teatro-de-conteiner/>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- NÉSPOLI, Beth. Tablado de Arruar: a casa é sua. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 6 nov. de 2015. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,tablado-de-arruar-a-casa-e-sua,461951>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- “O MAIOR Menor Espetáculo da Terra” estreia no SESI Vila Das Mercês. Vitruvius, 2010. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/jornal/agenda/rea-d/711#:~:text=S%C3%A3o%20Paulo&text=O%20espet%C3%A1culo%20O%20Maior%20Menor,-de%20quinta%2Dfeira%20a%20s%C3%A1bado>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- ONOFRI, M. 26/01/2017. Entrevista concedida a Tiche Vianna, por e-mail em tiche@barracaoteatro.com.br.
- PALCO paulistano. *Site* criado por José Cetra Filho. Disponível em: www.palcopaulistano.blogspot.com. Acesso em: 7 fev. 2024.
- PAGENOTTO, Maria Lígia. Cia. Mungunzá de Teatro e os vários usos para um espaço público. **São Paulo São**, 2017. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/os-varios-usos-para-um-espaco-publico/>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- PESSOAL do Faroeste. *Site* da companhia. Disponível em: <https://www.pessoaldofaroeste.com.br/>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- PRADO, Miguel Arcanjo. Cia. Pessoal do Faroeste é despejada em SP. Blog do Arcanjo, 2020. Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2020/09/02/cia-pessoal-do-faroeste-e-despejada-em-sp/0>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- PISCITELLI, Kyra. Entrevista: Teatro de Contêiner Mungunzá completa um ano com mostra de solos femininos. **Aplauso Brasil**, 2018. Disponível em: <https://aplausosobrasil.com.br/entrevista-teatro-de-conteiner-mungunza-completa-um-ano-com-mostra-de-solos-femininos/>. Acesso em: 19 de abril de 2021.
- TEATRO da Cia. Pessoal do Faroeste sofre ação de despejo. RG, 2020. Disponível em: <https://siterg.uol.com.br/cultura/2020/08/13/teatro-da-cia-pessoal-do-faroeste-sofre-acao-de-despejo/>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- SAAVEDRA, Renata Franco. **Mulheres Palhaças**. A poética e a política da comicidade feminina. Monografia de Graduação, Curso de Jornalismo, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bits->

[tream/11422/2828/4/RFSaavedra.pdf](#). Acesso em: 7 fev. 2024.

SANTOS, Leslye Revelly dos. **A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino**: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/9fbff9e9-3efb-4e91-a823-ed663de24f81/content>. Acesso em: 7 fev. 2024.

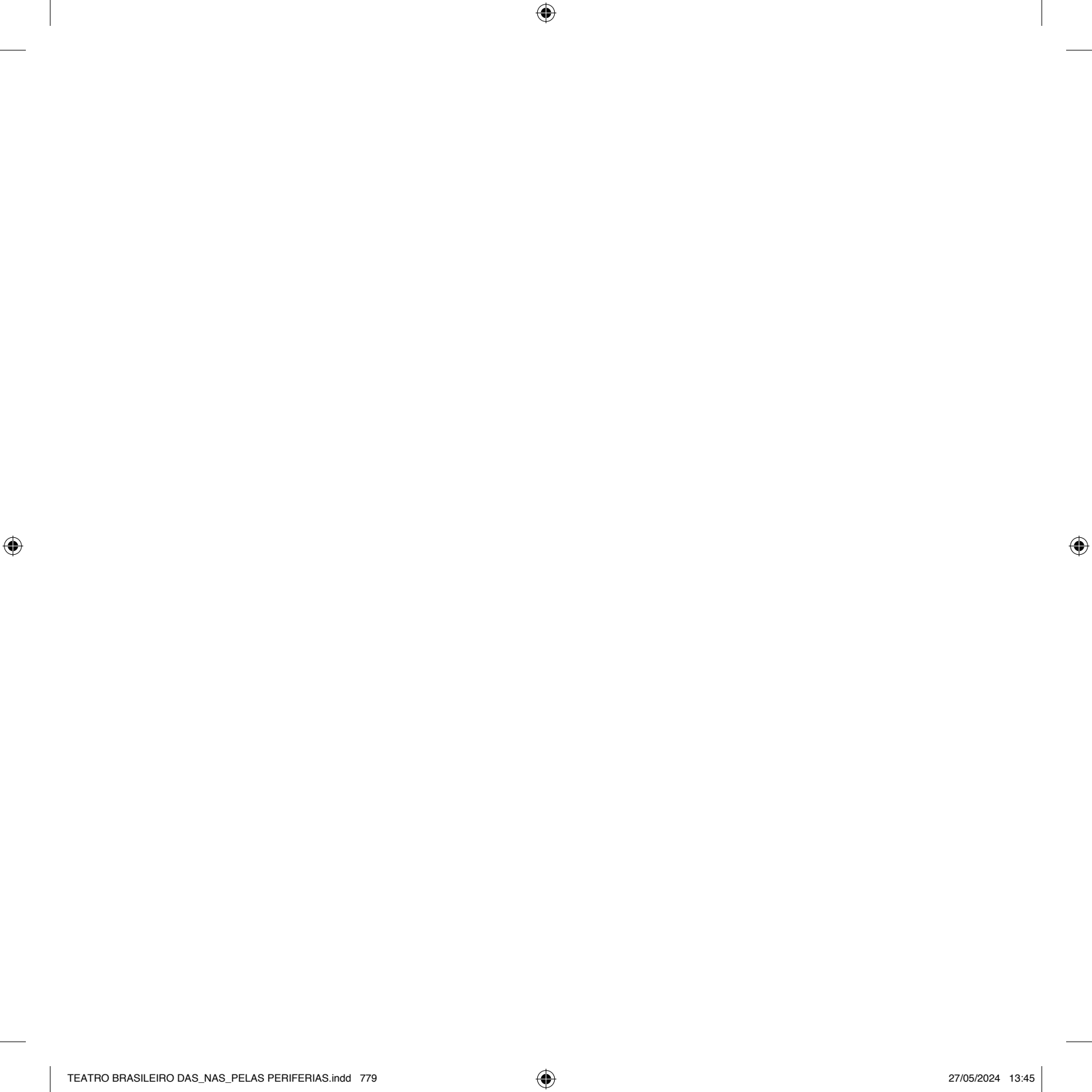
SANTOS, Valmir. A estranha entranha de 'Pornoteobrasil'. **Teatrojornal**, 2019. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2019/08/a-estranha-entranha-de-pornoteobrasil/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

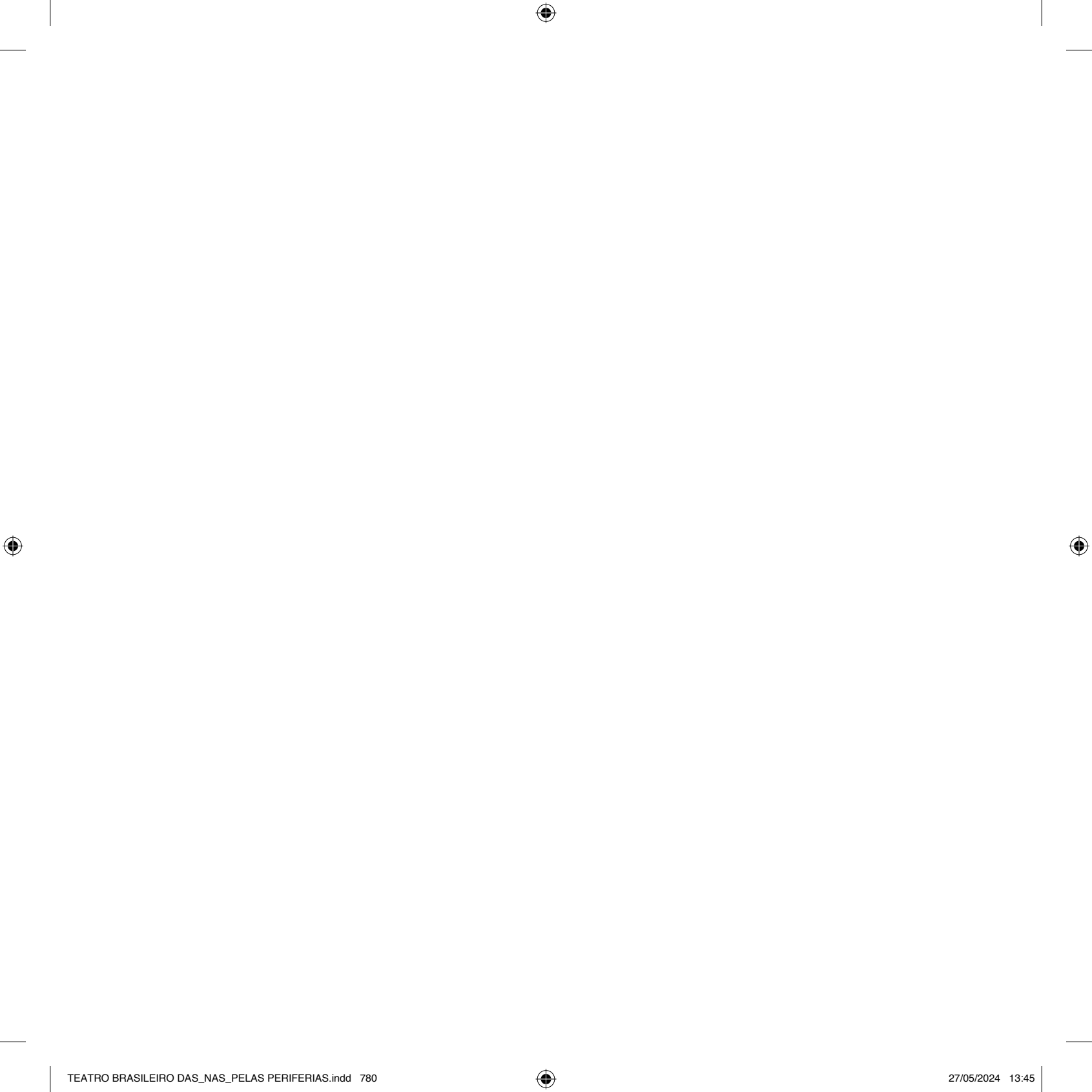
SESC TV. Teatro e Circunstância, 2008. 1 vídeo (14min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k3tVv2irKCo&t=2s>. Acesso em: 7 fev. 2024.

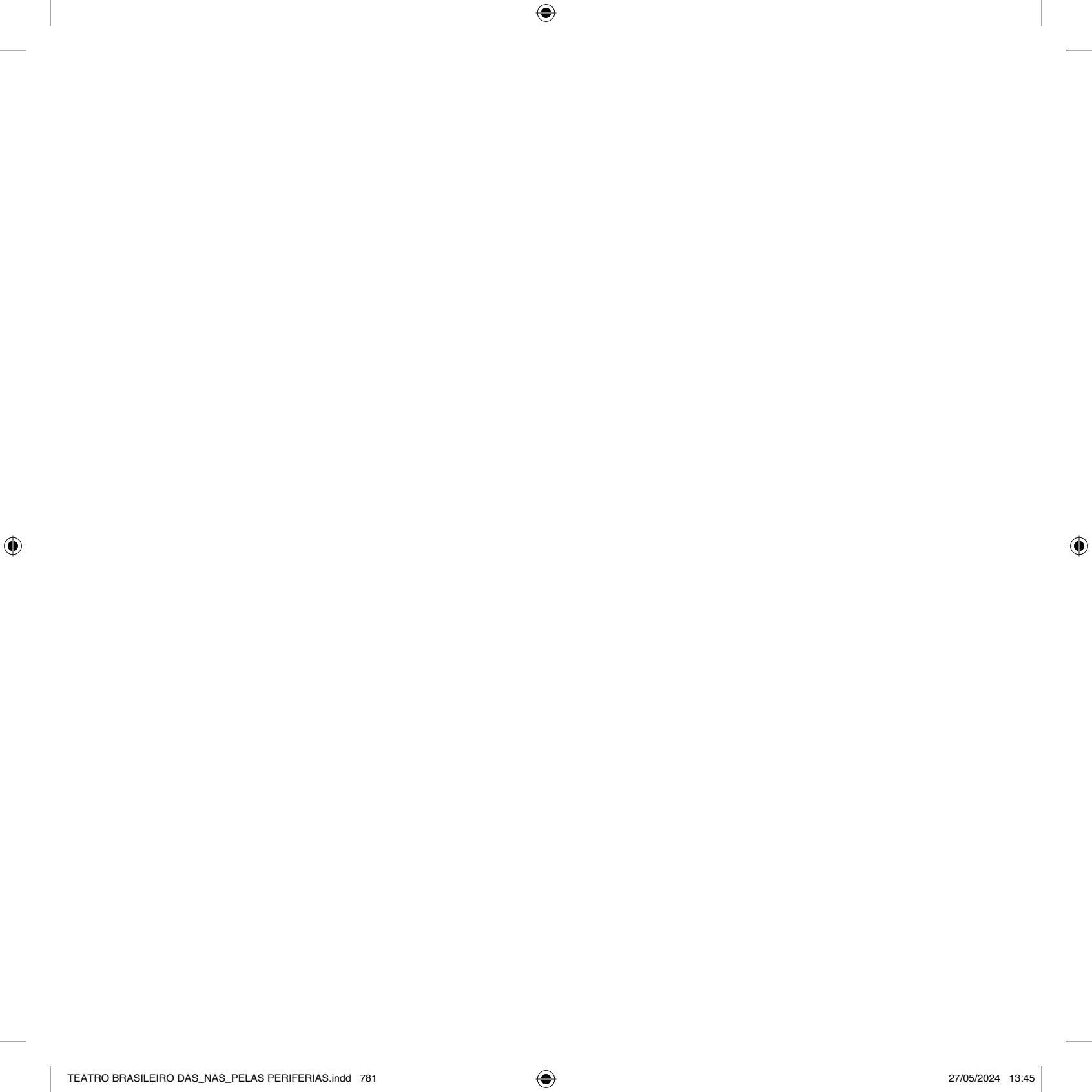
TEATRO Na Quebrada – Grupo Pombas Urbanas, 2020. 1 vídeo (17 min). Publicado pelo canal Sesc Pinheiros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kt2Nz6OH-Mo>. Acesso em: 7 fev. 2024.

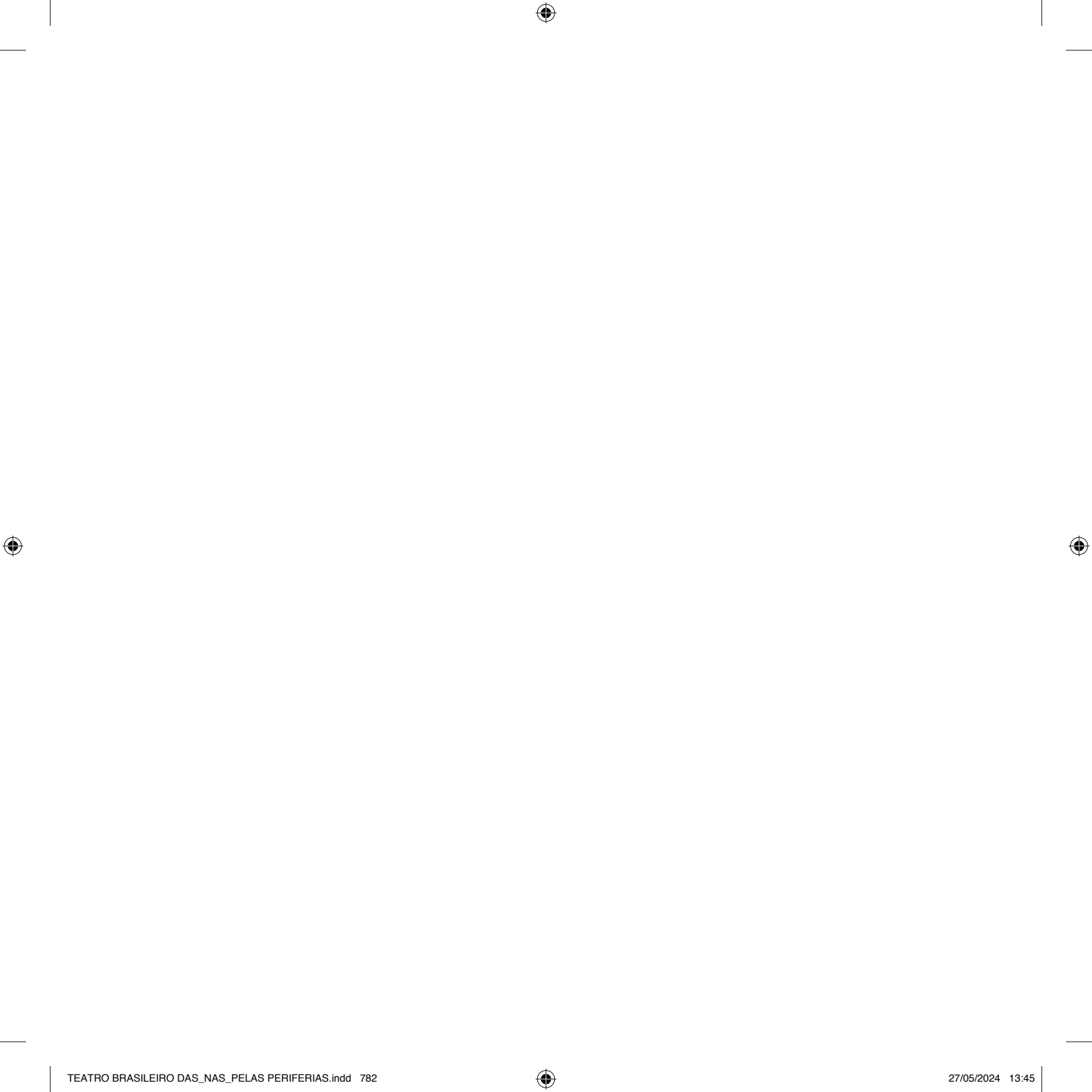
VASQUES, Marco. Trilogia do Desconforto e Fim das Utopias?. **FIT Rio Preto**, 2017. Disponível em: https://www.fitriopreto.com.br/2017/fiquepordentro/noticias/Trilogia_do_Desconforto_e_Fim_das_Utopias_. Acesso em: 7 fev. 2024.

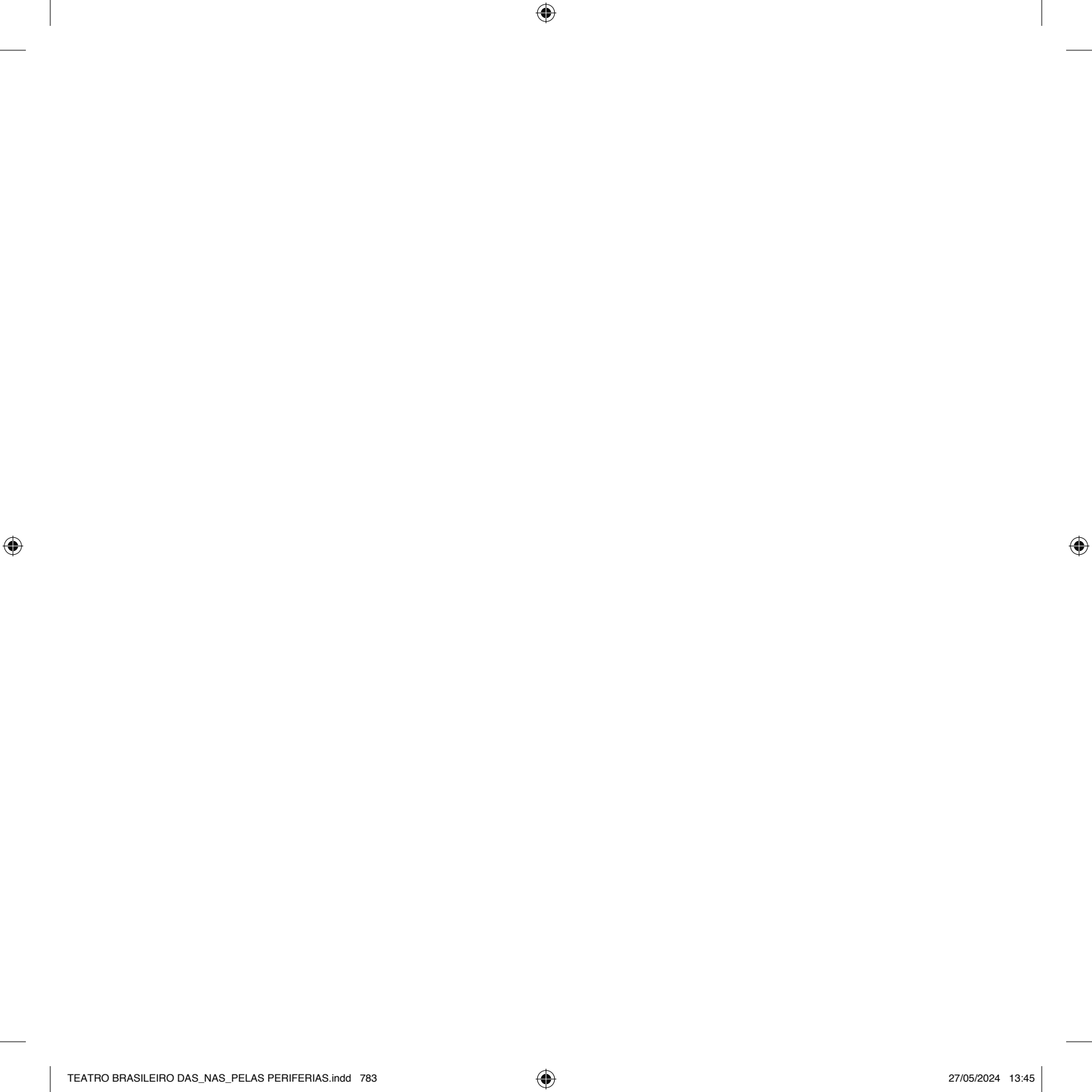
VIANA, Fausto; GIL, Maria Celina; VASCONCELOS, Tainá Macêdo. Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais – volume III. São Paulo: ECA/USP, 2018. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/210>. Acesso em: 7 fev. 2024.

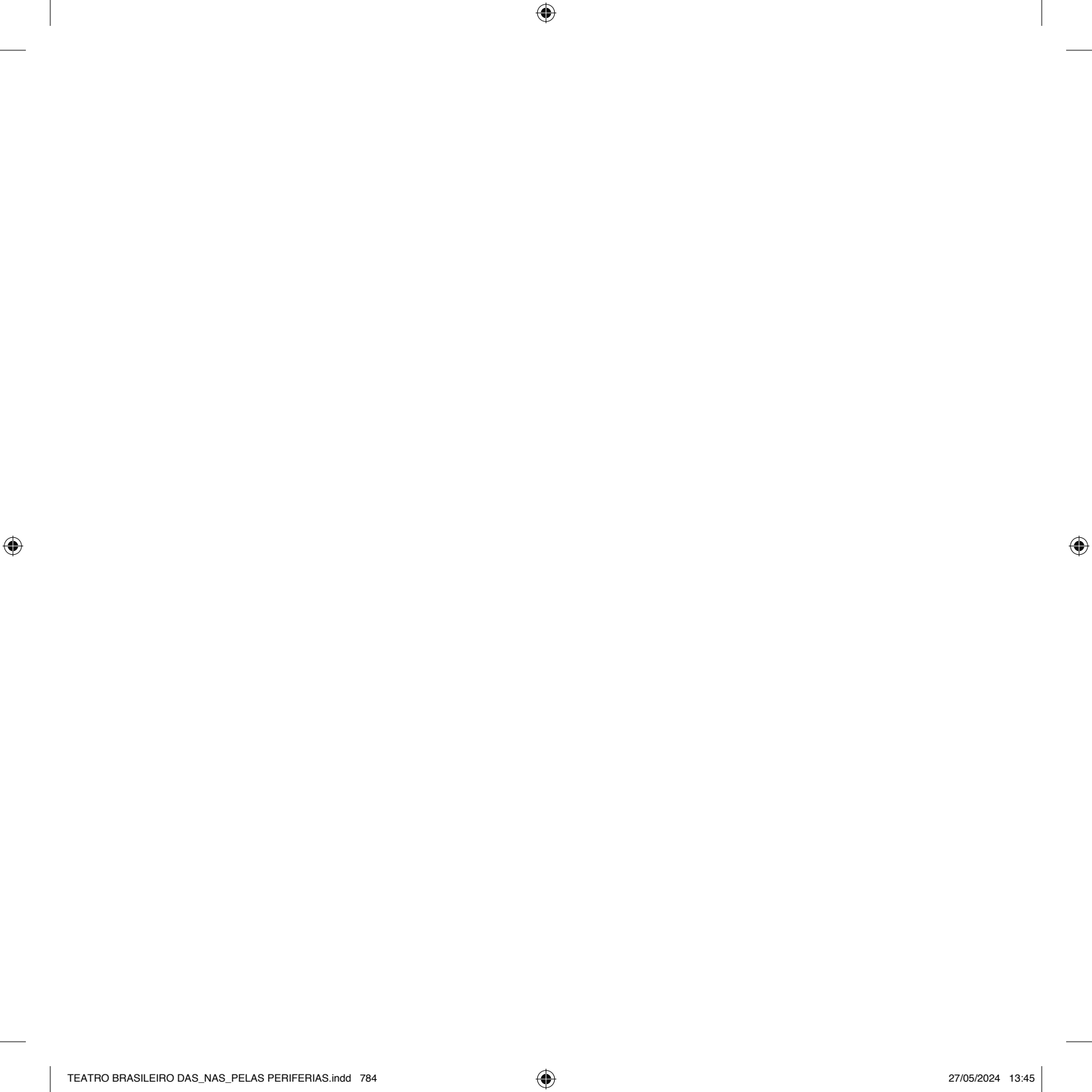














LUCIAS



SÃO PAULO SÃO TODOS
Secretaria da
Cultura, Economia
e Indústria Criativas