



33º **FESTI  
VALE** //////  
FESTIVAL  
NACIONAL  
DE TEATRO

**/// CADERNOS DO TEATRO**

TEXTOS CRÍTICOS | FESTIVALE 2018



**A** 33ª edição do Festival trouxe a São José dos Campos importantes referências da cena teatral contemporânea no país e em nossa cidade. Realizado entre os dias 29 de agosto e 9 de setembro de 2018, foram apresentados 34 espetáculos, sendo alguns deles selecionados por meio de edital público e vários outros de companhias teatrais convidadas pela curadoria desta edição, a qual teve como tema 'Inquietações Cênicas'.

Além do fundamental trabalho curatorial realizado por Fabiana Monsalú, Atul Trivedi e Rodrigo Moraes Leite, e da coordenação de Wangy Alves, o Festival contou este ano com a participação das profissionais especializadas Julia Guimarães, Priscila Gontijo e Simone Carleto, as quais acompanharam os espetáculos para a produção de textos críticos referentes às peças selecionadas.

Com a publicação deste material contendo os textos produzidos nesta edição do Festival, a Fundação Cultural Cassiano Ricardo e a Prefeitura de São José dos Campos têm como objetivo a valorização da produção artística presente em nosso festival e na cidade, por meio da reflexão, registro e sobretudo da difusão do conhecimento com abordagem crítica, elementos estes tão essenciais quanto a própria realização do festival.

Boa leitura!

**FUNDAÇÃO CULTURAL CASSIANO RICARDO**

# 33º FESTIVAL VALE

FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO

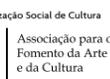
## COORDENAÇÃO

### WANGY ALVES



Wangy Alves é diretor, historiador e agente cultural. Fundador da Cia Cultural Velhus Novatus. Formado em história pela UNIVAP (Universidade do Vale do Paraíba), com especialização em Cultura Popular Brasileira na mesma universidade. Atualmente coordena o CET – Centro de Estudos Teatrais da Fundação Cultural Cassiano Ricardo.

#### apoio



#### realização



FUNDAÇÃO CULTURAL  
CASSIANO RICARDO



PREFEITURA  
SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

## CURADORIA

### FABIANA MONSALÚ



Mestre em Teoria e Prática do Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da USP e licenciada em teatro pela UFBA. É diretora e atriz da CompanhiaDaNãoFicção e criadora do método TCH. Desenvolve pesquisa sobre Territórios e fronteiras no campo do corpo híbrido, teatro contemporâneo, performativo e processos artísticos-pedagógicos na formação do artista da cena.

### ATUL TRIVEDI



É ator e diretor de Teatro desde 1973, quando estudava engenharia na Índia. Realiza atividades teatrais no Brasil desde o início do Grupo Rangávali em 1981. Participou como ator, diretor de mais de 70 espetáculos teatrais. Coordenou atividades do CET de 2001 a 2008 quando foi Coordenador Geral do Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba, tendo sido curador em 2009, 2010 e 2016.

### RODRIGO MORAIS LEITE



É doutor e mestre em Artes Cênicas pela 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 crítico teatral ou curador, já participou de diversos festivais.

## CRÍTICOS

### JULIA GUIMARÃES



É pesquisadora, professora, crítica teatral e jornalista. Atualmente, realiza pós-doutorado em Artes Cênicas na UFMG, onde atua como professora colaboradora. Concluiu seu doutorado em Artes Cênicas na USP, com pesquisa desenvolvida na área de teatro contemporâneo. É também membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro, AICT-IACT.

### PRISCILA GONTIJO



É escritora, dramaturga, roteirista e pesquisadora. Formada em Letras – Literatura Portuguesa e Literatura Francesa pela Pontifícia Universidade Católica, atualmente é mestrandia em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP. É fundadora da Companhia da Mentira e atuou como artista orientadora e coordenadora de pesquisa-ação em teatro do Programa Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura durante 8 anos.

### SIMONE CARLETO



Artista pedagoga, mestre e doutora em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp. Atriz do Canhoto Laboratório de Artes da Representação (2001 a 2008). Concebeu e coordenou a Escola Viva de Artes Cênicas de Guarulhos (2005 a 2016). Assessora de diversos grupos teatrais. Autora de ensaios e artigos nas áreas de pedagogia, crítica e interpretação teatral.

## /// SOBRE O FESTIVALE

**09** | **Um Breviário do Festival de 2018**  
*Por Rodrigo Leite*

**13** | **33° Festival: Experiências Artísticas para formação de olhares estéticos plurais**  
*Por Fabiana Monsalú*

**17** | **33° Festival: a contemporânea (e inquieta) diversidade**  
*Por Simone Carleto*

**19** | **33° Festival: vozes dissonantes na cena teatral contemporânea**  
*Por Priscila Gontijo*

## /// TEXTOS CRÍTICOS

**22** | **Burundanga – A Revolução do Baixo Ventre**  
31/08, 01 e 02/09 | Teatro do SESI  
*Por Simone Carleto*

**24** | **Delirium Áudio Tour – Um Rito Poético Efêmero Para Transcendências Urgentes**  
31/08, 01, 02, 05, 06 e 07/09 | Galpão Altino  
*Por Julia Guimarães*

**26** | **O Arquiteto e o Imperador da Assíria**  
31/08 | Centro de Estudos Teatrais  
*Por Priscila Gontijo*

**28** | **Reflexos – Ensaio Sobre o Vazio**  
01/09 | Museu Municipal  
*Por Julia Guimarães*

**30** | **Sertania Nordestina – As Léguas Tiranas de Luiz 'Lua' Gonzaga**  
01/09 | Praça Afonso Pena  
*Por Simone Carleto*

**31** | **A Briga da Onça e do Tatu**  
01/09 | Arena do Parque da Cidade  
*Por Simone Carleto*

**32** | **Humalteridade**  
01/09 | Centro de Estudos Teatrais  
*Por Julia Guimarães*

**34** | **Animo Festas**  
01/09 | Teatro Municipal  
*Por Priscila Gontijo*

**36** | **A Princesa e a Costureira**  
02/09 | Cine Santana  
*Por Priscila Gontijo*

**38** | **Paixões da Alma**  
04/09 | Teatro do Sesi  
*Por Julia Guimarães*

**40** | **Estado de Sítio**  
08/09 | Teatro Municipal  
*Por Priscila Gontijo*

**42** | **O Menino e a Cerejeira**  
04/09 | Cine Santana  
*Por Simone Carleto*

**43** | **A Fabulosa Caravana de Seu Malaquias**  
02 e 05/09 | Arena do Parque da Cidade e Centro da Juventude  
*Por Simone Carleto*

**44** | **Rasto Atrás**  
07/09 | Teatro Municipal  
*Por Priscila Gontijo*

**46** | **OFÉLIA/HAMLET ROCK/MACHINE**  
05/09 | Teatro Municipal  
*Por Julia Guimarães*

**49** | **Panqueca Solamente – Um Espetáculo Dramático**  
02/09 | Centro de Estudos Teatrais  
*Por Julia Guimarães*

**50** | **Space Invaders**  
05/09 | Cine Santana  
*Por Priscila Gontijo*

**52** | **Os Tr3s Porcos**  
06 e 07/09 | Teatro Dailor Varela, Praça Afonso Pena e Arena do Parque da Cidade  
*Por Simone Carleto*

**54** | **Inquérito 5736 – Apenas Uma Parte da Verdade**  
06/09 | Centro de Estudos Teatrais  
*Por Simone Carleto*

**55** | **Rabanete Rapunzel**  
09/09 | Arena do Parque da Cidade  
*Por Rodrigo Moraes Leite*

**56** | **A Receita**  
06/09 | Teatro do Sesi  
*Por Priscila Gontijo*

**58** | **Barro Homem, Barra Mulher**  
07/09 | Centro de Estudos Teatrais  
*Por Julia Guimarães*

**60** | **Ensine-me a Fazer Arte**  
07 e 08/09 | Museu de Arte Sacra e Centro de Estudos Teatrais  
*Por Julia Guimarães*

**63** | **Gordofolia**  
08 e 09/09 | Praça Afonso Pena, Arena do Parque da Cidade e Teatro Dailor Varela  
*Por Simone Carleto*

**64** | **10 Minutos Para Você – Uma Performance Afetiva**  
09/09 | Parque Vicentina Aranha  
*Por Julia Guimarães*

**66** | **Delirium Áudio Tour – Um Rito Poético Efêmero Para Transcendências Urgentes**  
31/08, 01, 02, 05, 06 e 07/09 | Galpão Altino  
*Por Simone Carleto*

**68** | **Teatro de Brinquedos e Histórias de Papel**  
04 e 05/09 | Casa de Cultura Lili Figureira e Casa de Cultura Rancho do Tropeiro  
*Por Priscila Gontijo*

**70** | **Perdóname**  
05 e 06/09 | Teatro Dailor Varela e Teatro Municipal  
*Por Julia Guimarães*

## UM BREVIÁRIO DO FESTIVALE DE 2018

Rodrigo Morais Leite

Conforme está impresso no texto que abre o programa do 33º Festivale, o tema escolhido para unificar e conferir coerência à tradicional mostra de espetáculos joseense, realizada de 29 de agosto a 9 de setembro de 2018, é Inquietações Cênicas. "Mostra de espetáculos" seria, de certo modo, uma força de expressão, pois, em sintonia com a temática proposta, neste ano se apresentaram em São José dos Campos trabalhos que não se enquadram facilmente no conceito de "espetáculo", tratando-se antes de ações performáticas ou "intervenções" de caráter aberto.

Essa tem sido, aliás, uma das tônicas do Festivale nos últimos anos: abrir espaço para todos os tipos de manifestações cênicas, não se restringindo àquelas propriamente teatrais, isto é, que se encerram nos limites de uma determinada "moldura", seja ela espacial ou de ordem dramática. Nessa categoria, intercalada entre o "teatro propriamente dito" e a performance, se incluíam três trabalhos: Reflexus – Ensaio sobre o Vazio, do grupo Fe Vas; 10 Minutos para Você – Uma Performance Afetiva, da Cia. Uma; e, até certo ponto, Ensina-me a Fazer Arte, projeto híbrido desenvolvido pela artista franco-brasileira Tânia Alice que consiste em um misto de performance e espetáculo.

Ainda no campo da performance, porém alinhada a um formato cênico mais "emoldurado", quatro obras merecem menção: Delirium Áudio Tour – Um Rito Poético Efêmero para Transcendências Urgentes, da Cia. do Trailer; Humalteridade, performance concebida pela artista rio-pretense Vanessa Cornélio; Ofélia/Hamlet Rock/Machine, da Cia. Teatro de Riscos; e Barro Homem Barra Mulher, do Núcleo Experimental Barro 3. Todas elas, em alguma medida, atêm-se às balizas estipuladas pelo tema deste ano, interessado, antes de tudo, nas relações de consonância e dissonância entre conteúdo e forma.

Sem extrapolar o recorte proposto, por mais que ele se mostre flexível, também se apresentaram nesta edição do Festivale obras teatrais, em princípio, não tão explicitamente "inquietas" como as quatro su-

praticadas, seja por se reportarem a uma dramaturgia previamente conhecida, seja por explorarem formas cênicas mais consolidadas esteticamente. No primeiro caso se poderiam citar os trabalhos da Cia. de 2 (O Arquiteto e o Imperador da Assíria), do grupo Os Geraldos (Rasto Atrás) e da Cia. de Segunda (Inquérito 5736 – Apenas uma Parte da Verdade, inspirado em O Santo Inquérito, de Dias Gomes). No segundo, obras como O Auto do Reino do Sol, da Barca dos Corações Partidos, Burundanga – A Revolução do Baixo Ventre, do grupo Damião e Cia. de Teatro, e Panqueca Solamente – Um Espetáculo Dramático, da palhaça Panqueca, todos inseridos numa proposta de teatro popular.

Ainda que tais espetáculos percorram, em tese, um caminho mais "pavimentado" em termos processionais e formais, isso não denota, nem de longe, falta de ousadia estética, uma vez que em todos eles se encontram, direta ou indiretamente, elementos ligados a problemáticas prementes da atualidade. A inclusão da mulher em linguagens cênicas antes dominadas por homens (Panqueca Solamente) ou as consequências advindas de regimes autocráticos (Burundanga e Inquérito 5736) poderiam ser citados como exemplos.

Antes de prosseguir, cabe esclarecer que essas relações apontadas acima não repercutem, necessariamente, na qualidade das obras apresentadas. Para quem tiver interesse por semelhante questão, sempre controversa, neste caderno se encontram as apreciações críticas de quase todos os trabalhos incluídos no Festivale de 2018. Aqui o objetivo se resume em traçar um pequeno painel do evento sob a ótica de alguém que participou dele na condição de curador, atuando em parceria com outros dois profissionais (Fabiana Monsalú e Atul Trivedi).

Dentre os solos que por cá passaram, ao menos dois deles refletem uma tendência cara ao teatro brasileiro dos últimos anos, corporificadas em obras que se poderiam designar, caso não estejam ainda devidamente conceituadas, de "espetáculos-palestra". Como a própria expressão já revela, seriam espe-

táculos nos quais um ator ou uma atriz, sozinhos em cena, assumem o papel de um(a) palestrante, proferindo um discurso não somente impessoal mas que se liga, ademais, a temas específicos da condição humana.

Nesse âmbito de um teatro que, ao invés de propor uma narrativa, por mais fragmentada que seja, propõe um ensaio, isto é, uma enunciação cênica de caráter dissertativo, se encontram os trabalhos de Cláudia Missura (Paixões da Alma) e de Georgette Faddel (Afinação I), apresentados, curiosamente, no mesmo dia no Festival. O primeiro é inspirado na obra de René Descartes; o segundo na obra da pensadora e professora francesa Simone Weil. Em um tempo tão complicado como o atual, no qual toda forma de discurso indireto (metáfora, ironia etc) pode gerar imensos mal-entendidos, essa opção pela comunicação direta, própria do ensaio, parece refletir uma típica inquietação contemporânea.

Embora os espetáculos de rua tenham comparecido em menor número este ano – pelo menos os selecionados pelo edital específico da mostra – como costuma ser de praxe nessa vertente teatral, todos abordam assuntos candentes, como o déficit habitacional que assola o país (Os Tr3s Porcos, do grupo A Próxima Companhia) e a crítica aos padrões de beleza impostos socialmente (Gordofolia, dos Gatos Gordos). No primeiro, por se tratar de uma obra com evidente viés político, sua formalização é devida, basicamente, aos experientes próprios do teatro épico-dialético, inserindo-se, por conseguinte, na seara de uma estética brechtiana; no segundo, a escolha formal recai sobre um "teatro de quadros" inspirado em certos programas televisivos de cunho sensacionalista, pródigos em explorar ao máximo a "miséria" alheia.

Voltando aos espetáculos "de caixa", em especial aqueles concebidos para o palco italiano, o 33º Festival teve a oportunidade de receber, nas dependências do Teatro Municipal de São José dos Campos, três trabalhos ousados do ponto de vista formal: Rasto Atrás, adaptação da peça homônima de Jorge Andrade realizada pelo grupo Os Geraldos; Estado de Sítio, montagem da Cia. Teatral Controvérsias do texto de Albert Camus; e Insetos, adaptação da peça homônima de Jô Bilac realizada pela Cia. dos Atores.

Embora os enredos, assim como as respectivas tessituras dramáticas dessas obras, não coincidam em quase nada, todas as três procuram, à sua maneira, romper os "limites" impostos pelos textos que lhe deram origem. Valendo-se das peças como ponto de partida, mas não necessariamente como ponto de chegada, nelas a encenação adquire uma clara proeminência sobre a dramaturgia, conferindo às montagens uma independência acentuada em relação ao material de que partiram. Seriam, portanto, "obras de direção", por mais que se possa nuançar semelhante noção.

Para comprová-la, três exemplos poderiam ser levantados, cada qual relacionado a um dos espetáculos referidos. No tocante a Rasto Atrás, destaque-se a forma como toda a primeira parte da encenação se desenrola, na qual a saga familiar que caracteriza a ação da peça é apresentada com os atores e atrizes travestidos de palhaços. Em relação a Estado de Sítio, impossível deixar de apontar o modo como a encenação faz uso do smartphone, aparelho que adquiriu uma verdadeira onipresença nos dias de hoje – lembrando que a peça de Camus é de 1948. O mais interessante é que a inserção desse aparelho no espetáculo se apresenta de uma maneira, dir-se-ia, "natural", na medida em que se mostra atrelada à ação dramática, um recurso que, independente do resultado cênico, não se poderia acusar facilmente de ornamental. Já no caso de Insetos, espetáculo concebido a partir de um texto inédito de Jô Bilac, a encenação se mostra um trabalho à parte, a ponto de, na edição da peça em livro, recentemente lançada, ter sido anexada à versão original de Bilac a versão consubstanciada cenicamente pela Cia. dos Atores. Salvo engano, trata-se de uma iniciativa precursora no mercado editorial brasileiro, e que, por si só, já ilustra bem a elocução aqui defendida.

Para finalizar este brevírio sobre o Festival de 2018, não se pode esquecer dos espetáculos infantis ou infanto-juvenis que dele fizeram parte. Se, por um lado, alguns desses trabalhos se destacam mais devido aos aspectos temáticos – como, por exemplo, A Princesa e a Costureira (do Teatro da Conspiração), obra falsamente polêmica por se referir à questão da homoafetividade – outros têm na forma seu maior "trunfo", como seriam os casos de O Menino e a Cerejeira (da Borbolina Companhia) e de Space Invaders (da Cia. do Fubá), ambos

dotados de concepções visuais arrojadas. Tais concepções, informe-se, baseiam-se respectivamente em elementos da cultura japonesa e das modernas graphic novels (romances em quadrinhos).

Têm-se aí, em mal traçadas linhas, um panorama do 33º Festival na perspectiva de um de seus curadores. Trata-se, claro, de um quadro incompleto, visto que ele não engloba todos os espetáculos presentes na mostra. Ficaram de fora, principalmente, os trabalhos contemplados pelo edital de

circulação. Ainda assim, acredita-se, nele se pode antever a linha mestra por meio da qual o festival deste ano se estruturou, conferindo-lhe uma determinada feição curatorial.

No mais, que a iniciativa pioneira da confecção deste caderno, para além de disponibilizar ao público teatral joseense informações completas da mostra de 2018, siga adiante e se transforme em um importante meio de registro histórico desse que é um dos mais antigos festivais de teatro do país.

## 33º FESTIVALE: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS PARA FORMAÇÃO DE OLHARES ESTÉTICOS PLURAIS

Fabiana Monsalú

*"É isso o que significa o termo emancipação:  
O rompimento da fronteira entre aqueles que  
agem e aqueles que observam, entre indivíduos  
e membros de um corpo coletivo."  
[Jacques Rancière]*

**N**os primórdios do teatro antes dos diálogos tecidos entre as personagens ou de um texto proposto pelo autor, é a "presença" que desencadeia o "acontecimento" e a produção da "experiência" cênica. Certamente é essa tríade que contribui para a diminuição das distâncias entre a obra de arte e o espectador, compondo uma arte viva, disparada por corpos vibrantes.

A 33ª edição do Festivale, contemplou o tema "Inquietações Cênicas", propondo a formação e a construção do pensamento, afim de gerar múltiplas relações com a experiência artística e estética. Percorremos um caminho plural e multifacetado, e através de um processo formativo, discutimos o papel da arte e seu sentido no cotidiano da vida, ampliando sua comunicação estética, simbólica, filosófica, política, social e histórica.

As artes cênicas não devem ocupar apenas o espaço de construção de espetáculos. Ela deve ser geradora de experiências artísticas e relacionais que fomentam a abertura para outras qualidades perceptivas, enquanto possibilidades de desdobramentos no cotidiano do indivíduo. Portanto, ela se transforma em acontecimento que se dá na fronteira, entre a obra e o público. Ela se transforma em lugar, onde circulam redes de afetos, pela presença e o pertencimento.

Partindo desta proposição e engajamento, a curadoria elencou uma programação heterogênea, desde as escolhas de espetáculos teatrais (de cunho dramático, performativo e palestras performances

amparados na filosofia); Ações Relacionais e poéticas que dilataram o olhar do cidadão joseense sobre a cidade; Performances que dispararam discussões sobre o corpo e Intervenções Urbanas que deflagraram o modo individualista do indivíduo se relacionar hoje. Além da programação artística intensa, ações pedagógicas e mesas de debate partiram de princípios fundamentais entre processos artísticos e suas materialidades, espetáculo e recepção, entre escrita e leitura.

A programação plural, entendendo que todo processo artístico é também pedagógico, atribuiu ao festival, o lugar de formação e mediação entre a arte e o espectador para a (re)construção das relações humanas; uma grande ágora dialógica e polifônica para tratar de temas importantes ao nosso tempo. Como o lugar da mulher na arte, o corpo, a homofobia, a intolerância, o machismo, o feminismo, etc. temas caros em dias que correm e que estiveram presentes durante os doze dias interruptos de um Festival que se tornou marco na história de São José dos Campos, com a presença da primeira mulher a compor a equipe de curadoria, assim como a equipe de crítica, formada integralmente por mulheres.

Apoiada na ideia e no ideal de Antonin Artaud, de que "O teatro é o lugar onde o homem se reconstrói", no lugar de artista que teve suas primeiras bases formativas em São José dos Campos e agora retornando como curadora convidada, pude propor (junto aos colegas Atul Trivedi e Rodrigo Moraes Leite) um giro e 360º nas referências estéticas da cidade, abrindo brechas para possíveis reconstruções. Mas como poderíamos deslocar apenas a ideia de evento? Como poderíamos gestar um festival, onde se propagasse e afetasse o cotidiano dos artistas e do cidadão joseense?

Questões como estas, nos fizeram refletir sobre o

papel da curadoria para além da seleção de espetáculos, para propor um acontecimento social radicante, valorizando a errância e a diversidade, defendendo uma arte capaz de novas raízes à medida que avança, em vez de ficar presa a uma fonte original ou submetida à homogeneização decorrente da globalização econômica.

Entendendo o Festival para além de apresentações de espetáculos, inauguramos uma marca e uma ressonância, propagada de alguma maneira na vida, no corpo e na mente das pessoas da cidade.

A autora e ensaísta norte americana Susan Sotang, trabalhando a questão do silêncio na arte contemporânea, sob a análise de alguns artistas, como John Cage e Samuel Beckett, utiliza o termo "Arte como terapia perspectiva e cultural", lançando a arte para fora de um terreno circunscrito que vai além de sua produção.

Nesta expressão, ela diz que estamos doentes em relação ao campo da percepção e das formas de relação com os fundamentos do mundo, que são as percepções, sensações, afetos, etc. Já o escritor norte americano Hubert Godard, em diálogo com o trabalho da artista brasileira Ligia Clark, utiliza o termo "neurose da percepção", já que vivemos um tempo em relação a arte, onde tendemos a objetificar demais o mundo.

É importante ressaltar aqui, que a palavra percepção, se transforma quase em um conceito descrito pelo filósofo Merleau Ponty. Para ele, a percepção não é cerebral, ela é corporal, é movimento. Logo, diz respeito ao modo como o indivíduo se relaciona com o espaço ao seu redor, com o mundo onde vive. Diz respeito às "relações" corpóreas que se pode manter com determinada obra, no aqui ou no agora. Neste sentido, em que momento da história a arte deixou de ser sentida e percebida pelo corpo, pela via sensível?

Parece que tanto Sotang, quanto Godard, apontam para um retrato de desequilíbrio da sociedade do consumo, pois a percepção e a relação do espectador, estabelecida com a obra de arte, tem passado pelo fácil consumo, pelo entendimento ou explicação, ou pela facilidade de se "rotular" por uma estreita referência unilateral.

Por acreditar na arte como veículo de transformação e formação, o 33º Festival não buscou apenas o entendimento, mas principalmente a construção de uma relação, disparada pelo "Sati" - descrito no Teatro Nô como evocação da qualidade e do estado de "atenção", proposto pela arte. É certo que a função do artista não é a de quem ensina ou explica algo (já que segundo Jacques Rancière, explicar alguma coisa a alguém, demonstra-lhe que não poderia compreender por ele só) ou de quem quer produzir algum efeito.

Talvez o artista se aproxime de um propositor de jogos; jogos imprevisíveis de associações e dissociações; jogos de palavras, imagens de percepção, de afetos, de linguagem, a serem produzidos pelo próprio espectador. E se tratando de jogo, não há quem não esteja apto a jogar.

Compreendemos o espectador, não como indivíduo apassivado, mas como um ser desejante, que não está mais em busca de modelos, ou interpretações prévias, ou quaisquer efeitos coordenados antecipadamente. Tratamos de nos reinventar a cada momento, para fazer valer o potencial já existente de modo a colocá-lo em jogo, para que ele pudesse traduzir, ao seu modo o que lhe acontece, produzindo uma aventura sensível e intelectual marcada pela singularidade que o constitui.

Então como a arte - mesmo que em um curto espaço de tempo de um festival - pode lidar com esse tipo de cognição e relação com o mundo?

Talvez ainda não tenhamos respostas para as inúmeras perguntas que surgem ao longo de nossa caminhada. Contudo, na tentativa de encontramos subsídios de comunicação mais eficiente, pensamos um festival onde a arte pudesse ser viva e mutante, mantendo a reflexão sobre si mesma, pensando sua função em face do tempo presente, em contraste com a teatralidade vigente em seus princípios e procedimentos, reelaborando constantemente o aspecto crítico e inventivo de suas propostas; sem perder de vista, contudo, a necessária tensão com as condições estéticas e históricas.

Deste modo, a 33ª edição do Festival, neste ano de 2018, mesmo sob uma visão curatorial engajada no esgarçamento entre linguagens, proposta pela experimentação do teatro contemporâneo, em busca

de uma potência e estética da alegria - como diz Espinosa - não dispensou o potencial envolvente do drama, permitindo-se ir além dele.

Este texto sobre o evento, ocorrido entre os meses de agosto e setembro, na cidade de São José dos Campos - Vale do Paraíba, está longe de findar as discussões sobre as funções da arte e suas possíveis plataformas de comunicação. Mas busca colocar em xeque o diálogo frente a outras formas de enunciação, de elaboração de modos distintos de conceber o ato artístico e (por que não?) de gerir a vida social.

Diante esta perspectiva, poderemos seguir o plantio em terreno fértil, de modo que se possa acarretar mudanças nos vetores de leitura da cena, não mais necessariamente voltado para o acompanhamento da ação dramática ou centrado no ato de empatia. Esta visão trata, portanto, de problematizar a tradição dramática naquilo que carrega de coordenação dos efeitos a serem obtidos, estabelecendo-se assim, uma lógica em que a atuação proposta ao espectador se aproxima de relações pedagógicas, em que "o papel do mestre é o de suprimir a distância entre o seu saber e a ignorância do ignorante" (Rancière, 2008.p.14).

## 33º FESTIVALE: A CONTEMPORÂNEA (E INQUIETA) DIVERSIDADE

Simone Carleto

Assim como anunciado no programa do Festivale, em seu texto de abertura, a 33ª edição traria trabalhos cênicos ligados às inquietações cênicas, do ponto de vista de suas perspectivas estéticas - aliando a busca de coerência entre forma e conteúdo. Segundo Theodor Adorno, a opção por determinadas formas denota também certo conteúdo, enquanto a seleção de conteúdos também direcionaria a algumas possibilidades formais. Já para Walter Benjamin a estrutura das obras tenderia a configurar postura política de seus produtores, postura essa entendida como aquela que diz respeito ao compromisso com a transformação das relações sociais.

A opção pelo tema Inquietações Cênicas ampliaria, portanto, as possibilidades de acolhimento de diversidade de opções estéticas, enquanto que obras representantes de tendências ditas formalistas estariam fora do foco das especulações artísticas buscadas no Festival. Desde a abertura, com apresentação do *Auto do Reino do Sol*, da *Barca dos Corações Partidos*, a junção temática da obra de Ariano Suassuna com as formas populares e eruditas resulta em espetáculo musical que representa parte da cultura brasileira, a partir da atuação de elenco surpreendente de atores-músicos-comediantes e uma atriz cantora-bailarina, lotando o teatro em três sessões entre os dias 29 e 30 de agosto. Já para fechar a programação, a Cia dos Atores, do Rio de Janeiro, apresentou *Insetos*. Como um recheio multifacetado entre esses dois espetáculos, diversos convidados encorpam o evento com suas produções, compondo um panorama bastante rico da cena teatral nacional.

Como destaques, a produção *Delirium Audio-Tour*, da Cia do Trailler, de São José dos Campos; *A Receita*, do Núcleo de Artes Cênicas do Sesi - São José dos Campos; e *O Menino e a Cerejeira*, da Cia Borbolina, de São Paulo. Foram inúmeros e sempre

com presença de público significativo os espetáculos para todas as idades.

Novas abordagens do teatro popular e das formas narrativas parecem de fato arejar a importante tradição do teatro produzido em São José dos Campos. Promovendo trocas e reconhecendo os artistas locais, que também contribuem com sua produção sendo compartilhada em outras tantas cidades (como é o caso da tarimbada Cia de Teatro da Cidade, uma das companhias mais significativas de nosso país), o Festivale cumpre importante ação cultural formativa em diversos âmbitos. Foram cursos, bate-papos, publicação de críticas dos espetáculos, registro fotográfico, lançamento de livros, mesa de avaliação do festival e projeção da edição seguinte, entre todas as ações que materializaram a programação dessa edição.

Um dos pontos marcantes foi a palestra e mesa de diálogo com Renato Ferracini, na qual abordagem a partir de Spinoza trouxe concepção política como conceito alargado, compreendendo a tomada de posição dos artistas de modo coerente com o que poderia ser chamado de corpus. Essa fala reverberaria como um captador de consonâncias entre os trabalhos apresentados no festival, bem como na elaboração das críticas. O corpo deixa de ser instrumento para ser entendido como o conjunto de relações.

A performance *Reflexos* do artista Fevas, ao meu ver, traduz o quão multifacetada e formadora de um corpus complexo e polifônico se estabeleceu nessa edição do Festivale. Atul Trivedi, Fabiana Monsalu e Rodrigo Moraes Leite, ao lançar os debates, perguntavam qual ou quais as inquietações desenhocaram na pesquisa cênica apresentada. E essa pergunta, fundamental para a compreensão da produção artística contemporânea, possibilitou verticalizar de modo certo as inquietações

de nós espectadores, sem perder de vista as visões compartilhadas pelos coletivos e artistas que participaram do evento.

O envolvimento de todos da Fundação Cultural Cassiano Ricardo - FCCR, com coordenação primorosa de Wangy Alves, denota compromisso dessa gestão com o fazer artístico, fomentando as trocas e partilhas. Estas poderão caminhar para o estabelecimento de uma proposta continuada e sistematizada de formação artística, que constitua um conjunto com essas importantes iniciativas de frui-

ção, como o festival e outras ações da Fundação. A participação dos artistas da cidade em formações e debates teóricos ainda demonstra-se pequena diante do que foi proporcionado. Entretanto, a curadoria acerta ao buscar integrar as pessoas de São José dos Campos com convidados de outras cidades e estados, como ocorreu no feliz encontro que debateu o papel das mulheres no campo artístico. Evoé!

## 33° FESTIVALE: VOZES DISSONANTES NA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA

Priscila Gontijo

A 33ª edição do Festivale contemplou o tema "Inquietações cênicas" e levou aos palcos e outros espaços da cidade uma produção teatral heterogênea e formadora de um corpus complexo e polifônico. Desde a abertura, com a apresentação do *Auto do Reino do Sol*, da Barca dos Corações Partidos, que lotou o teatro em três sessões entre os dias 29 e 30 de agosto – a encenação trouxe uma série de características de seu grande homenageado, Ariano Suassuna (1927-2014), que defendeu incansavelmente a brasilidade e a valorização da cultura nacional, ao mesclar arte popular e o universo erudito em todas as suas obras – até o fechamento da programação com *Insetos*, texto inédito de Jô Bilac, adaptado pela Cia dos Atores e pelo diretor Rodrigo Portella – a peça marca os 30 anos de atividade do grupo carioca e traz uma reflexão pertinente sobre as questões sociais e políticas contemporâneas a partir das relações encontradas na natureza – foi possível conferir entre esses dois espetáculos, um evento capaz de compor um panorama bastante rico da cena teatral nacional.

A programação dessa edição nos leva a refletir que é dessa multiplicidade, da sede que sentimos de conversar com outros pontos de vista, de habitar outros universos, que atingiremos – quem sabe – o jogo de alteridade capaz de libertar as diferentes vozes em diálogo com as problemáticas contemporâneas para explodir com um pensamento hegemônico. Esse pensamento monológico que nos sufoca, em que compartilhamos o tempo todo do mesmo ponto vista, sempre polarizado, cindido, é possível de ser atravessado no campo artístico por um embate polifônico em diversos planos. A realidade torna-se um teatro, mas tão planetário e tão da mesma idade que precisamos urgentemente dessa frequência de outros pontos de vista. A programação do Festivale buscou contemplar esse jogo temporal antropológico, metafísico, político,

micro político de forças intensivas. De uma ética alegre, segundo Spinoza. Talvez, a pergunta mais urgente hoje, antes de pensarmos em formas estéticas e procedimentos artísticos, seja esta: o que nos afeta no mundo atual?

Na noite de sexta-feira, 31 de agosto de 2018, o espetáculo *O arquiteto e o imperador da Assíria*, escrita em 1966 pelo dramaturgo espanhol Fernando Arrabal (1932), com a Cia de 2 de São José dos Campos, buscou responder à pergunta com a escolha acertada de um autor que se revela de singular relevância para a contemporaneidade em que os dispositivos de poder necessitam de uma problematização que amplie a nossa visão de mundo. Na encenação, o tema da manipulação e do poder midiático se expande para outras camadas do texto, convidando a plateia a ressignificar a concepção de poder na atualidade.

Criado a partir da obra homônima de Janaína Leslão, o espetáculo *A Princesa e a Costureira*, do grupo Teatro da Conspiração, dirigido por Antonio Correa Neto, apresentou-se no domingo, dia 02 de setembro, no Cine Santana. Geralmente nos contos de fada, tem-se no beijo final do príncipe a salvação da princesa que acorda do sono profundo direto para um final feliz. Nesta encenação do grupo Teatro da Conspiração há um deslocamento de ponto de vista, pois aqui, a princesa tem a opção de escolher. Assunto importante e contundente para os dias atuais, a montagem dialoga diretamente com o tema desta edição. Temas que abordam a diversidade humana e a representatividade LGBT são fundamentais para formar uma nova geração mais solidária e tolerante. A julgar como a mulher é normalmente representada nas narrativas dos contos de fada, sempre dependendo do olhar de um príncipe que as liberte para um final feliz, ter na programação do Festivale uma encenação voltada para o público infantil, em que a princesa escolhe

o seu objeto amoroso, pode ser um grande passo para uma emancipação artística, além de cumprir uma função pedagógica e formadora de ampliação de visão de mundo. A peça auxilia famílias e escolas na discussão da diversidade humana.

Dentro da programação desta edição, foi possível perceber alguns procedimentos artísticos em comum entre as montagens. Além de *A princesa e a costureira*, espetáculos como *A receita*, *Rasto atrás* e *O arquiteto e o imperador da Assíria* nos convocam ao jogo de se colocar no lugar do outro, já que os atores se revezam em diferentes personagens. Um dos procedimentos que auxilia nesse jogo de alteridade, e esteve presente com certa regularidade na 33ª edição, foi o recurso do metadrama (ou metateatro) – termo que se aplica às obras dramáticas que remetem a si próprias, enquanto textos de representação. Essa técnica de autorreflexão do teatro dentro do teatro, onde a fantasia dialoga com a realidade objetiva tem particular expressão dramática quando uma personagem veste a pele de outra personagem, dentro do mesmo texto de representação. Trocar de personagem é também metáfora para se colocar no lugar do outro, deslocando o ponto de vista e embaralhando as questões fixas de gênero.

Também merecem destaque os espetáculos: *Animo festas*, *Space Invaders* e *Barro Homem, Barra Mulher* que trouxeram à cena reflexões sobre a diversidade sexual, censura, noções de identidade e de gênero, o descaso com a cultura e com a arte em nosso país, – através do hiperbólico palhaço Klaus, por exemplo, em *Animo Festas* – espetáculos que combatem, cada um a seu modo, as diversas formas de discriminação e violência contra as diferenças. A multiplicidade de linguagens inscritas nessas encenações revela um teatro que provoca e redimensiona a problemática contemporânea, muitas vezes, sem deixar de divertir e sem abrir mão da fantasia e da ludicidade.

É o caso do espetáculo *Space Invaders*, apresentado no dia 05 de setembro, no Cine Santana, onde a tragicidade que opera no limiar entre a infância e a vida adulta, colabora para ressignificar momento de grande turbulência. Acompanhando a trajetória de quatro irmãos, vemos os ritos de passagem vivenciado por cada um sendo atravessado por temas como suicídio, gravidez na adolescência,

depressão, bullying e a descoberta da sexualidade. As personagens – presas em um "dia ruim" – descobrem que para sair desse "encarceramento" só podem contar umas com as outras.

Já o espetáculo *A receita*, do Núcleo de Artes Cênicas de São José dos Campos, refletiu sobre a miséria – em sentido amplo, para além da precariedade material – retratada na obra homônima de Jorge Andrade e trouxe à tona a liberdade de experimentação, em uma composição interdisciplinar. Em um caleidoscópio sonoro poético, *A receita* confraterniza público e artistas da cena. O corpo cênico do espetáculo, politicamente alegre, multiplica visões de mundo e pressupõe uma postura criativa perante a existência a partir de multilinguagens.

Algumas formulações elaboradas por Renato Ferracini na palestra sobre o tema "Inquietações Cênicas", deste 33º Festivale, estiveram presentes tanto na criação artística quanto no debate realizado por Atul Trivedi, Fabiana Monsalú e Rodrigo Moraes Leite, quando os coletivos, provocados pela pergunta "qual ou quais as inquietações atravessam a pesquisa cênica apresentada", compartilharam seus processos criativos. A questão suscitou diversas manifestações, tanto dos artistas, quanto do público. Através do compartilhamento de diferentes leituras das obras e da abertura dos processos de criação, os debates cumpriram a complexa tarefa de discutir a produção artística contemporânea.

As formulações de Ferracini, sobre a postura ética que amplia a capacidade afetiva de todas as partes envolvidas em um corpo, foram de fundamental importância para a análise crítica dos espetáculos. Essa potencialização afetiva – quando um ou mais corpos se encontram e há uma potencialização de mundo – ecoou no 33º Festivale através da conjugação de vozes de diferentes coletivos e manifestações cênicas, tanto nas novas abordagens do teatro popular e das formas narrativas, quanto das mais performáticas. Segundo Spinosa, a rede afetiva é a que importa. A postura ética da alegria é política porque coletiva.

A maioria das encenações, de cunho social, dialogaram com o momento presente, criando vínculos estreitos com o ambiente social nos quais elas despontam. As diversas formas artísticas se conectaram dialeticamente com uma teatralidade con-

cernente ao debate dos mais diversos assuntos do momento, como, por exemplo, o feminismo, a tolerância religiosa ou a luta pela igualdade racial no Brasil. Por conta da multiplicidade de linguagens, as manifestações artísticas acentuaram que não há resposta pronta para a desigualdade social brasileira e para a crise atual. Porém, longe de eximir-se da responsabilidade, os coletivos buscaram ampliar o debate reconhecendo que, sem receita, ganha-se em possibilidades de ações.

Importante notar que Jorge Andrade (Barretos SP 1922 - São Paulo SP 1984), um dos mais expressivos dramaturgos paulistas e brasileiros, esteve presente em duas encenações deste 33º Festivale. A primeira delas, *A receita*, com direção de Roberval Roberto, já mencionada, e a segunda, *Rasto atrás*, apresentada no dia 07 de setembro, no Teatro Municipal, com direção de Dagoberto Feliz e com o grupo Os Geraldos, de Campinas (SP). *Rasto atrás* refletiu sobre censura, família, conservadorismo, vocação e mudança, mas também nos convocou a repensar o presente através das trilhas da memória de um passado recente.

A encenação de *Estado de Sítio*, de Albert Camus (1913-1960), da Cia Teatral Controvérsias, de Pindamonhangaba (SP), celebrou seus 21 anos traçando uma dupla metáfora com a atual situação político-social vivenciada no Brasil e no mundo. O espetáculo apresentado no Teatro Municipal, sábado, 08 de Setembro, revelou que o mote da pesquisa do grupo no tema de "Fim de mundo" passou a ser uma representação alegórica do potencial destrutivo desencadeado pela realidade. Essa poética de resistência se apropriou do texto de Camus para expressar o seu "manifesto" cênico. O espetáculo

mostrou os absurdos de uma burocracia levada ao extremo, criada para gerar o desentendimento entre as pessoas: por ser incompreendida – e temida – é que a nova ordem se mantém.

Foi dessa multiplicidade de pontos de vista que o Festivale reforçou seu potencial de abertura e indeterminação sobre as noções de identidade e de gênero, estendeu o diálogo entre artista e público e dilatou as diferentes linguagens cênicas. Por meio de sua equipe de curadores, o 33º Festivale conseguiu contemplar em sua mostra, espetáculos cuja configuração formal, para além da ousadia e da criatividade, demonstrava afinidade em relação à inquietações da atualidade em ressonância a adoção de uma estética peculiar. O comprometimento de todos da Fundação Cultural Cassiano Ricardo – FCCR, com coordenação primorosa de Wangy Alves, indica a seriedade dessa gestão com o fazer artístico, promovendo partilhas entre os artistas de São José dos Campos e os convidados de outras cidades e estados.

Na roda de conversa do último dia do Festivale, intitulada "Festivale: um lugar de inquietações para novas perspectivas" com a presença da coordenação, curadoria e críticas, o debate sobre a representação da mulher hoje enfatizou a importância deste momento em que o festival completa sua 33ª edição, com a primeira curadora mulher a integrar a equipe e que ainda propôs a primeira equipe de críticas para somar suas pesquisas no cenário do teatro brasileiro. Como um lugar de formação pedagógica por meio da arte, a ampliação do olhar estético necessita dessa pluralidade de vozes para uma compreensão maior das relações humanas.

## 33º FESTIVALE TRAZ ESTREIA DE BURUNDANGA, COM DAMIÃO E CIA (CAMPINAS)

Por Simone Carleto

Na noite de 31 de agosto de 2018, o Teatro do Sesi São José dos Campos abriu suas portas com a estreia de *Burundanga* de Luís Alberto de Abreu. O texto, escrito em 1994 e encenado em 1996, como parte do projeto de pesquisa cênica *Comédia Popular Brasileira*, da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, ganha nova montagem pelo grupo de Campinas. A empreitada, contemplada pelo edital Sesi Viagem Teatral - Montagens Cênicas Inéditas, conta com equipe tarimbada no tocante a repertório de circo-teatro. Integrantes do grupo paulistano *Os Fofos Encenam* assumiram funções artísticas na obra, juntamente com o diretor Fernando Neves: Kátia Daher, na assistência de direção; Carol Badra assina os figurinos com Leopoldo Pacheco; e Eduardo Reyes responde pelo projeto gráfico. Ao time, somam-se Márcio Medina, com a proposta cenográfica; e Domingos Quintiliano na iluminação. A criação musical ficou a cargo de Lucas Uriarte, com execução ao vivo deste, ao piano e Rodrigo Nasser, na rabeça. No elenco, egressos do curso de artes cênicas da Unicamp: Aline Olmos, Bruna Recchia, Fernanda Jannuzzelli, Lara Prado, Lucas Marcondes, Rafael D'Alessandro e Rodrigo Nasser.

O elenco encarna as figuras tradicionais do circo-teatro e do teatro popular<sup>2</sup> da obra de Abreu, um dos mais significativos autores brasileiros e reconhecido por sua pesquisa dramaturgic continuada. No enredo, uma dupla de trambiqueiros acaba de chegar a uma pequena cidade brasileira. Encontrando-se em situação miserável, travestem-se de militares e unem-se a uma família representante do poder local, que aguarda por um golpe militar. Os artistas, que dedicam-se ao estudo das formas cênicas populares, demonstram presteza às movimentações e desenhos de cena e precisão na gestualidade cômica. A *Revolução do Baixo Ventre* trata com humor peculiar e absolutamente atual a respeito dos coronelismos, conchavos e alianças espúrias tão presentes na política nacional. Desse modo, na trama, o termo *revolução* é apropriado com diferentes interesses, ficando claras as inten-

ções de quem e de que modo o utilizam. O contraponto dramaturgic é apresentado pelas reviravoltas causadas pela dupla João Teité e Matias Cão, que tudo fazem para matar a fome. Esse importante aspecto atribui legitimidade ao povo "que existe desde que o mundo é mundo, então deve servir para alguma coisa". Este argumento é explicitado no prólogo da peça, quando a pantomima inspirada nas figuras da *commedia dell'arte* se apresenta. A dupla Arlequino-Briguela se transformará em Teité e Matias. O povo, portanto, representado pela dupla cômica e pela criada Benedita, reitera sua inteligência, senso crítico e sagacidade, e o modo simples de ser feliz, com a satisfação das necessidades e prazeres do chamado *baixo ventre*.

Na transposição da construção das personagens criadas por Abreu para a releitura embasada no circo-teatro, considerando o trabalho de atuação, evidencia-se o processo artístico-pedagógico coordenado por Fernando Neves e Kátia Daher junto à Damião e Cia, no exercício das personagens-tipo. Natural para uma estreia, o ritmo do espetáculo e obviamente a necessidade de conquista de organicidade na execução das transições de cena e entremezes certamente serão burilados durante a temporada. Este, inclusive, trata-se de pressuposto fundamental desse tipo de proposição no concernente ao trabalho dos atores e atrizes. Já enfocando a dramaturgia da encenação, poderia ser interessante realçar os elementos épico-narrativos característicos na obra de Luís Alberto de Abreu, tendo em vista que este tratamento explicita a criticidade, conferindo coerência aos questionamentos presentes na peça. O texto, por exemplo, estabelece uma crítica ao machismo, bem como a certo modo de operar a política. Assim, a atuação merece também este tratamento, evitando o risco de a obra ser mal compreendida no sentido de seu posicionamento estético-político. Nessa perspectiva, destaca-se o momento em que a atriz que interpreta a ingênuo assume a posição naturalizada como do homem ao beijar seu parceiro. Por fim,



33º FESTIVALE  
FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO

o espetáculo poderá ter realçados seus traços de necessária contundência, como é o caso da abordagem da classe política brasileira, ao retirar o excesso de "cacos" e alguns diálogos que talvez possam ser suprimidos. O coletivo, com a obra que têm

em mãos, em fricção com sua sensibilidade e opção pela prática das formas populares brasileiras, certamente verticalizará a pesquisa em processo, visto que a peça percorrerá algumas cidades do estado e terá trocas e partilhas com o público. •

<sup>1</sup> Crítica do 33º Festivale. Artista pedagoga (atuação e direção), mestre e doutora 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.

<sup>2</sup> Consultei para a escritura do texto dois materiais: *Sob o olhar da Sobrete: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam*, dissertação de mestrado de Kátia Daher; e *Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes (1993-2008): trajetória do ver, ouvir e imaginar*, dissertação de mestrado de Roberta Cristina Ninin.



## UM PASSEIO COM NIETZSCHE

Por Julia Guimarães

Cada vez mais presente na cena contemporânea, o uso de fones de ouvido pode ser visto como um elemento central da obra "Delirium Áudio Tour - um rito poético efêmero para transcendências urgentes". Dentre os vários efeitos que esse dispositivo possibilita, me chama atenção o modo como isola o sentido da escuta e, com isso, produz uma experiência altamente imersiva e introspectiva.

No caso da criação da Cia. do Trailler - Teatro em Movimento, sediada em São José dos Campos, a exploração dos fones surge acompanhada de uma proposta de ambulatória, na qual percorremos não só alguns dos galpões da antiga fábrica têxtil Tecelagem Parahyba, como também os campos abertos do Parque da Cidade, situado ao seu redor. O eixo conceitual dessa imersão audioguiada está na referência filosófica que serve de base para a criação: durante o passeio, temos contato com alguns dos mais conhecidos aforismos de Nietzsche (1844-1900), narrados ao pé do ouvido. Os trechos foram extraídos do livro "Assim falou Zaratustra" e também de outras obras do filósofo alemão.

Na obra dirigida por André Ravasco e Marcelo Denny, que integrou esta 33ª edição do Festivale, a experiência sensorial auditiva surge acompanhada de uma

proposição estética calcada na dramaturgia da imagem e do corpo. Seria possível, como propôs Ravasco em debate após o espetáculo, dividir esse rito em duas partes: aquela que ocorre dentro dos galpões e outra realizada ao ar livre, nos espaços do parque.

Antes de adentrar o espaço cênico, recebemos uma série de instruções, que envolvem fotografias, coleiras e fones de ouvido. Um a um, somos conduzidos com muita delicadeza pelo elenco ao espaço onde o percurso se inicia. Estamos em uma grande roda, onde temos a oportunidade de nos enxergar como esse coletivo que aceitou o convite da Cia. do Trailler para vivenciarmos juntos aquela proposição. Pelos ouvidos, recebemos a instrução de seguir sempre a pessoa que estiver com a luz. E assim o percurso se inicia.

Dali em diante, a experiência deambulatória é vivenciada de maneira bastante individual, numa espécie de ritual de passagem que dialoga também com a própria filosofia de Nietzsche. Há um jogo de contrastes entre a sutileza de uma palavra que nos chega de maneira íntima, quase sussurrada, e o turbilhão de imagens - muitas delas impactantes, afeitas a uma estética do choque - que encontramos pelo passeio.

Nessa primeira parte, seria possível tecer um paralelo entre as imagens construídas e a crítica feita por Nietzsche à decadência moral, social e política que atravança os ideais de liberdade almejados pelo filósofo. Identificamos, por exemplo, as contradições da igreja traduzidas pela presença de figuras religiosas em situações degradantes ou lascivas. Ou, ainda, certa atmosfera asfíxiante traduzida por um corpo imerso em um grande aquário coberto de água, respirando apenas por um tubo de plástico, dentre muitas outras.

Vistas isoladamente, essas imagens não parecem superar alguns lugares comuns dos aspectos que criticam. Também na forma cênica, algumas delas fazem lembrar outras obras contemporâneas brasileiras recentes, procedimento que aparece em distintas passagens de "Delirium". Porém, quando colocadas lado a lado, oferecem um mosaico dessa decadência moral, o que dialoga ainda com a precariedade do próprio espaço físico onde se encontram. Exemplo disso são os enormes blocos de retalhos presentes nesse espaço, em distintas fases de decomposição. Um galpão que faz parte da memória patrimonial da cidade, abandonado à própria sorte, o que chama atenção também para a responsabilidade do poder público sobre o local.

A atmosfera asfíxiante vivenciada dentro dos galpões ou no percurso entre eles começa a ser quebrada, pouco a pouco, por imagens e aforismos que nos chegam pelos diferentes sentidos após iniciarmos o passeio pelos espaços do parque. "Somente quem tiver caos dentro de si poderá dar luz à grande estrela dançante". É pelas palavras de Nietzsche que somos estimulados converter a decadência em desejo de transformação, guiados por estrelas dançantes que tingem o espaço de azul com o desenho de seus corpos.

Nessa experiência processual - que pode ser lida como um convite ao reconhecimento de nossa própria potência - somos também instigados a valorizar o lugar do corpo na esfera social e espiritual, avesso a dualismos e apagamentos: "só acredito em um Deus que saiba dançar".

É na chegada a um grande descampado, com esteiras dispostas sobre a grama, que esse ritual encontra um dos seus pontos altos. Pela voz agradável que

nos conduz pelos fones, somos convocados a entregar-nos a uma sofisticada experiência de contemplação. Enquanto vislumbramos a lua, as árvores, as tonalidades do céu e a nós mesmos, somos embalados por uma canção instrumental que parece servir como moldura sonora para o cerimonial contemplativo. Ali, deitados ou sentados na esteira, permanecemos por alguns longos minutos.

O contraste entre a sucessão de imagens previamente construídas e o esvaziamento potencializado pela quebra de ritmo, de plano e de ambiente faz dessa passagem um momento-chave da obra. Como se o minimalismo cênico da proposição favorecesse a pergunta sobre o que, afinal, estamos fazendo ali. Dentre as várias respostas possíveis, poderíamos nos enxergar como visitantes da madrugada à procura de alguma transcendência possível: "quando o homem se achar na metade da sua trajetória entre o animal e o super-homem (...) festejará seu caminho para a noite como a sua mais alta esperança".

Dali em diante, o rito de passagem parece alcançar o estado de graça almejado por Nietzsche. "Nada cresce na terra dando mais alegrias do que uma forte vontade: é a sua mais bela vegetação". No útero vermelho, construído por uma grande lona de plástico lançada sobre nós, viramos um só corpo, que caminha junto agora isolado do resto do parque. O fato de caminharmos juntos por um espaço como aquele à meia-noite, de modos radicalmente opostos aos habituais, já é, por si, heterotópico, uma fenda que se abre para promover o avesso dos processos de dessubjetivação tão recorrentes às formas contemporâneas de vida.

A chegada no lago é também o momento de reconhecimento de si. Ao descobrir nossa fotografia, dentre as muitas reunidas ali, lemos o número de dias vividos até aqui. Como temos vivenciado nossa própria existência até aquele ponto? Contudo, é na cena final do nosso passeio que esse ritual de passagem completa seu ciclo, quando nos chega, pela intimidade afetiva dos sentidos da escuta, um dos mais conhecidos conselhos de Nietzsche: "torna-te quem tu és". No céu, um buquê de balões vai subindo até desaparecer do campo de visão. E embora tenham se passado apenas duas horas, é possível sentir no corpo a qualidade transformadora daquela experiência. •

<sup>1</sup> Crítica do 33º Festivale. Pesquisadora, professora, crítica teatral e jornalista. É pós-doutoranda em Artes Cênicas na UFMG - onde atua como professora colaboradora - e concluiu seu doutorado na mesma área pela ECA/USP, com pesquisa em teatro contemporâneo.

## ARRABAL E A POTÊNCIA DO DIÁLOGO COM A CIA DE 2

Por Priscila Gontijo

A 33ª edição do Festival de Vale trouxe ao palco do Centro de Estudos Teatrais, na noite de sexta-feira, 31 de agosto de 2018, o espetáculo *O arquiteto e o imperador da Assíria* escrita em 1966 pelo dramaturgo espanhol Fernando Arrabal (1932), com a Cia de 2, de São José dos Campos.

Tendo por cenário uma ilha deserta, a peça exhibe a relação entre um homem primitivo (Arquiteto), nativo da ilha e um civilizado (Imperador), único sobrevivente de um acidente de avião. O Imperador, representante de um mundo civilizado exerce um poder implacável sobre o Arquiteto, representante do homem selvagem, por deter o monopólio do conhecimento. Porém, conforme a peça avança, vemos que o dom do Arquiteto em sua íntima conexão com a natureza, inverte e embaralha a visão legitimada que temos sobre o poder e nos convoca a uma posição crítica e desafiadora dos dias atuais.

Na encenação da Cia de 2, o tema da manipulação e do poder midiático se amplia para outras camadas do texto, convidando a plateia a ressignificar a concepção de poder na atualidade. Em uma montagem que preza pelo texto e pela atuação, os apartes da personagem do Imperador, personagem interpretado por Jonas di Paula, auxiliam na quebra da ilusão criando uma performatividade cênica que dialoga com nosso tempo. Resoluções simples como a de quando o Arquiteto, interpretado por Jean de Oliveira, pede água para um passarinho e esta surge em um copo de plástico presa por um fio de náilon descendo do teto até a cena, ou quando de um martelo, evidenciam o tempo todo de que se trata de teatro sem qualquer aporte desnecessário.

Nessa arena cênica, os jogos entre tirano e súdito, juiz e réu, mãe e filho, Deus e criatura, reivindicam uma situação de limiar, de fronteira, entre o "eu" e o "outro", entre a ordem e a desordem, entre o dentro e o fora, numa inversão de papéis que provoca uma polifonia de vozes – nos termos de Bakhtin, a

polifonia se manifesta quando diversos pontos de vista faz emergir um embate de ideias entre personagens distintas em diferentes planos.

Na encenação da Cia de 2, além do embate entre as personagens – que tentam entender esse "reino da desordem" através de jogos em que interpretam diferentes personagens, frequentemente invertendo-os, – vemos que o ponto de vista do espectador também é chamado para dentro da arena, rompendo, assim, com a visão monológica do drama tradicional fechado em si mesmo. Esse ponto é uma das tarefas mais difíceis do teatro contemporâneo e se realiza na encenação dirigida por Leonardo Antunes pela potencialidade de uma encenação que prioriza o jogo entre os atores.

A encenação precisa, sóbria e econômica reativa a potência dramática do texto. Sem qualquer virtuosismo cênico, vemos esse mundo de naufragos perdidos em um oceano de dúvidas e frustrações em diálogo com um mundo dominado pela desordem aparentemente irreversível.

O excelente trabalho físico dos atores, o jogo cênico e brutal entre eles, revela uma encenação que problematiza a questão do poder através de jogos entre personagens inseridas em contextos religiosos, políticos, afetivos e metafísicos.

A encenação enfatiza o que há de fundamental no texto de Arrabal: nos faz lembrar da sede que sentimos de conversar com outros pontos de vista, que não apenas o do homem ocidental capitalista e normatizado por preceitos morais. Habitar outros universos, outros discursos, é a saída contemporânea para a explosão de um pensamento monológico que nos sufoca, em que compartilhamos o tempo todo do mesmo ponto de vista, sempre bipolarizado, cindido.

Na encenação, quando vemos as personagens se ejetarem do círculo de areia em que estão presas, sur-



33º FESTI  
VALE  
FESTIVAL  
NACIONAL  
DE TEATRO

ge uma suspensão no tempo, um estranhamento. A realidade torna-se um teatro, mas tão planetário e tão da mesma idade que nos faz repensar alguns posicionamentos sobre a questão do poder, nos tempos atuais, que pouco tem a ver com ocupar cargos privilegiados. Surge a necessidade dessa frequentação de outros pontos de vista. Está presente na encenação da Cia de 2, esse jogo temporal antropológico, metafísico, político, micro político de forças intensivas. De uma ética alegre, segundo Spinoza.

Como reserva, registra-se apenas algumas restrições à interpretação das personagens femininas durante o julgamento em que o Imperador desempenha outros papéis. Ao ceder ao estereótipo da

mulher-esposa, perde-se em densidade dramática, operando por uma via estigmatizada desnecessária à ação. O primeiro ato revela uma precisão cênica mais desenvolvida do que o segundo ato, talvez, por conta da dificuldade desse jogo dentro do jogo, em que as personagens desempenham outros papéis, porém, no segundo ato, pedindo mais densidade de interpretação.

De qualquer forma, quando a encenação está a altura de um texto como este de Arrabal – e a encenação da Cia de 2 consegue alcançar essa difícil tarefa – só nos resta voltarmos os olhos para dentro afim de quem sabe – estarmos à altura dessa alteridade urgente que nos convoca a olhar para fora. •

<sup>1</sup> Crítica do 33º Festival de Vale. Pesquisadora, professora, dramaturga e escritora. É mestrandista em Literatura e Crítica Literária, onde desenvolve pesquisa na área do drama moderno e contemporâneo. É licenciada em Literatura Portuguesa e Francesa e atuou como artista orientadora em teatro do Programa Vocacional.



## O QUE VOCÊ REFLETE?

Por Julia Guimarães

São José dos Campos, sábado, 1º de setembro, 10h da manhã. Na porta do Museu Municipal, o performer Felipe Vasconcellos (Fe Vas), do Rio de Janeiro, inicia seu minucioso ritual de preparação. Ao longo de mais ou menos 1h, seu rosto e pescoço vão sendo cobertos, lentamente, por centenas de pequenos quadrados de espelho, com a ajuda de sua assistente Juliana Vieira de Souza. É também esse material que cobre o terno, a calça e o enorme salto que Fe Vas veste antes de iniciar sua deambulação pelo centro da cidade. A derradeira etapa da preparação consiste em eliminar quase por completo suas possibilidades de uso da fala e da visão: duas grandes tiras de espelhos são coladas sobre o rosto do performer, na altura da boca e dos olhos.

É esse o corpo-dispositivo que surge na performance urbana "Reflexos – ensaios sobre o vazio", apresentada na programação do 33º Festivale. Como o próprio título sugere, trata-se de um corpo que busca despir-se dos modos habituais de estar no mundo para abrir-se radicalmente às contaminações do entorno, de modo a servir de espelhamento ao que nos cerca.

Em aproximadamente duas horas de percurso, acompanhamos Fe Vas por alguns dos pontos centrais da cidade: a Praça Afonso Pena, o Calçadão, o Mercado Municipal e o Museu de Arte Sacra. Em sua caminhada, intercalada por breves pausas, a presença do performer acaba por dar foco ao cotidiano daquele território e dos que cruzam seu percurso: feirantes, figuras da política local, passageiros no ponto de ônibus, vendedores, pedintes ou curiosos de plantão.

Há pelo menos três aspectos surgidos na interação desse corpo-espelho com o espaço urbano de São José dos Campos que parecem emblemáticos à proposição cênico-conceitual da performance. Em primeiro lugar, há um jogo de reflexos que não entrega ao "público" aquilo que se espera de um corpo espelhado: a imagem de quem mira. Isso porque os fragmentos de espelho colados no corpo do performer oferecem um mosaico igualmente fragmentado e inconcluso a respeito do entorno.

Ao tentar enxergar-nos nesse corpo, o que vemos é um emaranhado disforme de cores e pedaços de ima-

gens que criam uma espécie de pintura abstrata do espaço, na qual as tonalidades aparecem em primeiro plano, texturas surgem sobrepostas e os contornos deixam de ser nítidos. Há, ainda, um jogo sofisticado com o próprio reflexo da luz do sol, que passa incidir sobre os lugares por onde passa o performer.

O modo como o entorno surge refletido nesse corpo-espelho poderia sugerir, por exemplo, essa dimensão caótica e múltipla que caracteriza o próprio espaço urbano das cidades contemporâneas, onde a sobreposição de estímulos e informações leva a uma impossibilidade de apreensão unívoca da realidade.

Ao mesmo tempo, o corpo-espelho de Fe Vas funciona também como um dispositivo de enquadramento e ampliação sobre os modos como nos relacionamos com o insólito no espaço urbano. Nesse sentido, parece sintomática a forma de interação escolhida por boa parte dos transeuntes que cruzavam com o performer: aquela mediada pelo registro fotográfico em seus aparelhos celulares.

Seja por meio dos tradicionais selfies ou de fotos tiradas por terceiros, o anteparo da tela e da virtualidade da imagem pareciam estar ali para recalcar qualquer possibilidade de experiência direta com a alteridade daquele corpo na rua, cuja estranheza desautorizava um contato não problemático. Era também interessante a postura escolhida por Fe Vas para contrapor-se sutilmente a esse modo espetacular de interação: quando solicitado a aparecer em fotos, girava o corpo em direção ao seu interlocutor, o que poderia ser lido como certo apelo a uma interação direta.

Trata-se de uma imagem reveladora não apenas para pensar nos tantos dispositivos tecnológicos que cada vez mais mediam nossa relação com o mundo, mas também sobre como as chamadas artes vivas têm valorizado justamente aquilo que se perde nesse tipo de experiência: o convívio presencial, com seus riscos e imprevisibilidades.

Igualmente revelador foi o uso do sapato de salto alto, que Fe Vas testou pela primeira vez na apresentação realizada no último sábado. Além de trazer uma qualidade instável de presença – devido ao tamanho do salto – o calçado possibilitou um desdobramento a mais sobre as relações de estranhamento e alteridade que atravessam a performance. Isso porque o uso da peça, fortemente associada

ao universo feminino, colaborava para produzir um corpo híbrido também no que se refere às suas construções de gênero.

Ao explorar um corpo sem traços faciais, paramentado simultaneamente com terno e com salto, o efeito antevisto pelos comentários dos transeuntes era o de uma curiosidade, acompanhada por certo incômodo, sobre o caráter inconclusivo da identidade daquela figura. A necessidade de classificar o performer dentro das categorias binárias de gênero – homem/mulher – foi, possivelmente, a reação mais recorrente a respeito da performance apresentada no Festivale. O que também pode ser visto como reflexo de uma discussão muito presente na esfera pública atual que diz respeito às disputas entre os que desejam normatizar e aqueles que lutam para ampliar a ideia de gênero, seja no campo social, político ou jurídico.

Ao propor um corpo que funciona mais pelo princípio relacional do que identitário, o que a performance torna visível é também o modo como lidamos com a própria ideia de alteridade. A necessidade de estabilizar identidades e um certo receio de relacionar-se com o desconhecido podem ser vistos como metáfora em si para as concepções filosóficas hegemônicas do mundo ocidental no que se refere à relação com o Outro.

Nesse sentido, seria possível inclusive tecer uma ponte entre a performance de Fe Vas vista na manhã de sábado e a palestra do artista e pesquisador Renato Ferracini apresentada na tarde do mesmo dia, centrada na noção de corpo proposta pelo filósofo Spinoza (1632–1677). Nessa concepção, o corpo deixaria de ser vinculado à perspectiva humana e identitária para ser pensado em função da rede de relações que estabelece, do modo como afeta e é afetado por outros corpos e pelo grau de potência produzido nessas interações.

Trata-se de uma concepção que exige certo esvaziamento de noções identitárias pré-estabelecidas para permitir a porosidade necessária ao encontro efetivo com o outro. Dentre as muitas concepções cênicas e conceituais possíveis para dialogar com tal perspectiva, Fe Vas escolheu a metáfora do reflexo, potente para evidenciar um 'eu' que já é sempre, necessariamente, fragmento de outros, em processo de constantes e infundáveis mutações. •



## CLÁUDIO DO VALE: UM VETERANO EM PLENA FORMA POPULAR

Por Simone Carleto

Lua Gonzaga, de 1961; com o sucesso musical *Léguas Tiranas*, de 1949; compondo a narrativa dessa imensa e significativa trajetória do chamado Rei do Baião. Além do baião, Luiz Gonzaga também contribuiu para a difusão de ritmos como a quadrilha, xote, xaxado, entre outros ligados ao forró, como o pé-de-serra e arrasta-pé.

Assim, imbuído desse espírito dos encontros populares, Cláudio do Vale narra e representa Luiz Gonzaga, dançando e cantando, além de contracenar com o público. Este, do início ao fim, foi agregando-se ao ambiente da representação, embora seja possível assistir a partes do espetáculo, que seu sentido de partilha e celebração é mantido, dada sua forma passar em revista momentos e canções do renomado sanfoneiro, cantor e compositor. A injustiça e a pobreza nordestina são trazidas à tona com profundo respeito e reverência aos ancestrais da cultura brasileira, revelando a abordagem poética cuidadosa do artista com esse material.

Uma dica que provavelmente lançaria foco às evidentes habilidades do intérprete, seria adotar um microfone preso ao corpo, para evitar que a gestualidade livre seja prejudicada. Uma ótima e funcional sacada é a utilização do tapete em formato de chapéu nordestino, que se transforma e capa quando do "coroamento", no sentido de reconhecimento, de Luiz Gonzaga. Já a "costura" dos momentos de transição entre a narração e a interpretação de Cláudio como Gonzaga, apresenta-se de modo mais harmônico em alguns momentos, porém nada que comprometa a beleza desse ator em cena. Seu ponto culminante localiza-se na lindíssima passagem na qual vive o reencontro de Luiz com seu pai Januário: um momento de raro encanto que se eterniza na memória. •

## JANELA MÁGICA EXPERIMENTA LUDICIDADE COMO JOGO DE CENA

Por Simone Carleto

Chegando ao quiosque do Parque Santos Dumont, na tarde de 1º de setembro, a trupe que iria encenar *A briga da Onça e do Tatu* já estava a postos. O elenco cantava canções do repertório popular tradicional brasileiro, aquele que é transmitido oralmente. Por conta disso, o clima era de harmonia com o ambiente e algumas pessoas presentes que já aguardavam no local a apresentação.

Notei, entretanto, pela ausência de estrutura de som, por exemplo, que seria mostrado algo mais próximo da linguagem de contação de histórias, ou seja, uma proposição mais intimista, que em tese aproxima o público de uma obra literária ou da cultura oral.

Com uma narradora (Naiara Sampaio), um ator-músico que representou o Papagaio (Jean Fábio) e dois atores que representaram o Tatu (Guilherme Venâncio) e a Onça (Ana Bo), o Grupo Janela Mágica, com direção de Lucilene Dias e direção musical de Rômulo Scarini, apresentou sua versão do tradicional conto popular que narra a briga da onça e do tatu. Trata-se de um tipo de conto de caráter mnemônico (ligado às questões da memória) que brinca com a capacidade do papagaio de reproduzir informações. Desse modo, a dramaturgia de Carlos Rosa evidencia as confusões que uma comunicação truncada pode gerar. O aspecto narrativo é aprofundado a partir da relação que o Papagaio estabelece com o público e os trocadilhos que experimenta ao decodificar as mensagens que recebe da Onça e do Tatu para serem repassadas a um e outro.

A comunicação com as crianças foi bastante efetiva, tanto que em bate-papo mediado por Fabiana Monsalú, ao final, contou com o envolvimento de parte do público infantil. Antes e durante a peça



foram feitas brincadeiras que reforçam a inclinação lúdica do coletivo. Faz-se fundamental, entretanto, que o grupo revise a montagem, atribuindo a ela o rigor que exige o trabalho destinado ao público infantil, aprimorando os processos e procedimentos de criação artística.

Tanto no concernente ao trabalho vocal, físico e relacional, na utilização das máscaras ou manipulação de bonecos, a postura do coletivo tornar-se-á significativa com a intensificação do estudo desses elementos e de sua aplicação à cena, não como meros instrumentos, mas como expedientes funcionais que garantam explicitar sua intencionalidade. Essa atitude torna-se efetiva para reforçar a necessidade de valorização da produção teatral local, como ocorre com a importante iniciativa do Festival, fortalecendo os trabalhadores das artes cênicas e conseqüentemente a cena teatral. De antemão, frize-se o mérito da escolha do tema pelo grupo e abordagem que trazem para reiterar a relevância do estabelecimento da cultura de paz, em contraponto aos diversos tipos de violência cotidiana. •



33º FESTIVAL DE VALE  
FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO

Paulo Amaral/FCCR

## POÉTICAS DA SINGULARIDADE

Por Julia Guimarães

Criada pelo coletivo Asa de Borboleta Performance Art, a performance "Humalteridade" – com direção, dramaturgia e atuação de Vanessa Cornélio – traz em seu próprio título um neologismo que dá pistas sobre alguns de seus principais questionamentos. Apresentado no último sábado (1º) na programação do Festival, o trabalho aproxima as noções de humanidade e alteri-

dade para problematizar até que ponto a primeira comporta, de fato, a segunda. Para isso, opta por abordar esses conceitos não em um patamar discursivo e, sim, vivencial, na experiência de encontro produzida junto ao espectador.

Na proposição do coletivo sediado em São José do Rio Preto, o mote para o desenvolvimento das ações

é a própria singularidade do corpo de Vanessa Cornélio. Desde a adolescência, quando sofreu um acidente, a performer possui uma deficiência física que a impede de locomover-se sem o auxílio da cadeira de rodas. Aqui, as limitações se convertem em metáfora poética para refletir sobre o lugar da vulnerabilidade como potência de transformação.

Como afirmou a performer em debate após a apresentação de sábado, haveria um primeiro patamar de luta das pessoas com deficiência que diz respeito ao direito mesmo de existir, de fazer-se visível na esfera pública e ocupa-la em pé de igualdade com outros corpos. Nesse sentido, a presença de Vanessa em cena – onde, ainda hoje, é raro ver corpos que fogem aos padrões normativos – traz uma dimensão política por si só, no que diz respeito ao gesto de deixar-se ver, de atrair a mirada do público para uma fisicalidade poucas vezes observada de perto, na nuance dos seus detalhes.

A construção de uma hipervisibilidade desse corpo em situação de fragilidade é explorada cenicamente de diversos modos. Ela aparece, por exemplo, no convite para que parte do público acompanhe a performance em colchões colocados ao redor do espaço cênico. Ao aceitar o convite, nos situamos não apenas em uma zona de proximidade física com a artista, como também no mesmo plano onde ocorre boa parte de suas ações, o que resulta numa intensificação da cumplicidade entre cena e plateia.

Na primeira metade da obra, o jogo consiste em performar um ritual de desnudamento, tanto da roupa como também dos aparatos que usualmente auxiliam a performer a deslocar-se pelo espaço. Primeiro, Vanessa retira suas vestimentas. Depois, o colete que cobre a parte superior do seu corpo. Com a ajuda desse último objeto, produz uma sugestiva imagem de asas em movimento, que faz lembrar o próprio nome do seu coletivo.

Em seguida, é a própria cadeira de rodas que será abandonada para que a performer possa explorar as potencialidades e desafios do seu corpo em contato com o chão. A partir daí, a ação central consiste em realizar uma espécie de batalha íntima na busca por colocar-se de pé, mesmo ciente de sua efetiva impossibilidade.

Nas entrelinhas desse movimento, o que transpa-

rece é certa atitude de insubmissão aos lugares pré-estabelecidos, traduzida pelo intento de descobrir novas possibilidades de alçar voo com o próprio corpo. Ao mesmo tempo, a expressão da atriz também revela o incômodo e a dor diante de suas limitações, assim como o esforço para superá-las.

Em alguns momentos, o jogo com a ação e com o aqui-agora da performance cede espaço a uma dramaticidade que parece ilustrar, numa chave representativa, o sofrimento motivado pelas limitações físicas. Essas passagens me chamam atenção porque de algum modo parecem ir na contramão do que a performer propõe em seu discurso sobre a obra. Também no debate pós espetáculo, Vanessa enfatizou que um dos grandes desafios vivenciados por pessoas com deficiência física é justamente o de não se deixar converter nos rótulos projetados sobre elas. "Todo dia preciso convencer alguém de que não sou retardada nem inútil", dispara a performer, numa crítica certeira sobre a incapacidade de lidar com a diferença sem subestimá-la. No entanto, ao intensificar a dimensão dramática da própria dor, a performer parece acentuar o lugar de (auto) piedade que seu discurso almeja combater.

Essa sensação é quebrada na sequência seguinte, quando o foco da cena recai sobre uma pequena maleta de onde Vanessa retira objetos pessoais, como um vestido, um brinco e um batom. Em contraste com o desnudamento da cena anterior, aqui a performer realiza movimento inverso: explora o cuidado de si e uma atitude de confiança e autoestima, ao vestir-se e maquiar-se diante do público. A partir desse sutil ritual de intimidade, o que se projeta é um campo subjetivo nem sempre associado à figura do deficiente físico, vinculado à vaidade, ao desejo e ao poder de sedução.

Nesse desenho cíclico da performance, os momentos de abertura radical ao tempo e espaço do acontecimento cênico são aqueles em que a criação alcança maior potência política e estética. O mesmo poderia ser dito do convite feito ao público para descobrir processualmente a beleza de um corpo que desafia e desconstrói padrões, ao transformar a singularidade em substrato de uma construção poética. Nessas passagens, o que se revela é um entendimento não exatamente racional, mas sobretudo tátil e sensível, acerca dos sentidos projetados pelo neologismo que dá nome à performance. •

## ANIMO FESTAS: O RISO DO AVESSO

Por Priscila Gontijo

**A**lguns espetáculos potencializam, em sua poética cênica, atravessamentos singulares. No caso do espetáculo *Animo Festas*, do grupo *La Cascata Cia Cômica*, poderíamos dizer – já tomando de empréstimo algumas concepções elaboradas pelo artista e pesquisador Renato Ferracini na palestra centrada na noção de corpo proposta pelo filósofo Spinoza (1632-1677) apresentada no dia 01 de Setembro deste 33º Festival – que esse atravessamento, se dá através da "FILIA", no sentido em que os gregos nominavam o amor da amizade, entre parceiros de guerra que se solidarizam com o outro em situações extremas. Situação esta, metaforizada nas incursões infernais das apresentações em festas infantis vivenciadas pelo palhaço Klaus, em sua luta pela sobrevivência num país chamado Brasil. Esse amor de amizade, de solidarizar-se com o outro em situações limítrofes, pôde ser conferido na reação do público da edição do 33º Festival, no Teatro Municipal de São José dos Campos, em 01 de Setembro de 2018, às 21h.

*Animo Festas* é o espetáculo-show do palhaço Klaus, que narra a saga solitária de um animador de festas infantis e seu submundo de tristeza e miséria. O universo do palhaço é personificado na sombria figura de Klaus, que narra suas memórias ao som de rock, música francesa e trilhas infantis dos anos 1980.

O paulistano Marcio Douglas, criador da *La Cascata Cia. Cômica*, encarna o anti-herói da palhaçaria. Esse freakshow de humor cáustico exprime questões como o valor do trabalho artístico, a felicidade e a sobrevivência.

A trama de distopia aliada à uma visão de mundo acética alavanca diversas metáforas da vida artística na atualidade. O espetáculo dialoga com o público não apenas através do riso, mas também em sua dimensão trágica. Essa via-crúcis pelas festas infantis onde o protagonista-narrador é hostilizado por crianças violentas que o espancam, por pais que o

humilham tratando-o como um servo mentecapto são encarnados nos papéis ora do Contratante, ora do Pagador ou do Aniversariante, ironizando dessa forma, os diferentes graus de poder e de status social erguidos pelo império do capital na atualidade.

Porém, este freakshow não se reduz ao discurso maniqueísta e desautoriza qualquer tendência à uma vitimização rasteira. Ao contrário, o nosso riso é um riso do avesso, um riso maldito, em que nos "vingamos" de nossas próprias humilhações e do descaso com a cultura e com a arte em nosso país, através do hiperbólico palhaço. Klaus simboliza a desagregação e a ruína de quem vive da arte no Brasil. Nesse sentido, é um espetáculo político que narra sobre a posição marginalizada que se encontra o artista de hoje frente à sociedade do entretenimento. Desamparado em um mundo onde a condição humana, em sua luta pela sobrevivência, é margeada por contratantes e pagadores, nos vemos imersos nessa comédia humana dantesca, sem um guia como Virgílio, vagando pelos labirintos do inferno que incendeia nossa história.

Conduzidos pelas mãos do mercado, mãos áridas como três desertos, buscamos um sentido para o caos desse homem partido, separado, massificado em contratos ultrajantes. Não é preciso conhecer as dinâmicas e os percalços da vida artística para nos solidarizarmos com a precariedade do sombrio palhaço. A condição patética do humano hoje é de integral relevância para o entendimento de uma posição crítica frente aos acontecimentos. É preciso, antes, se desfazer de preconceitos, de preceitos morais e concepções filosóficas hegemônicas para ser conduzido por esse inferno das festas infantis, com seus golpes, socos, gelo seco, balões de gás e comemorações efêmeras, para compreender que a contemporaneidade, em sua necessidade de entreter, acaba sempre por oprimir.

A criação de Marcio Douglas dialoga com a vida contemporânea em diversos níveis, do mais simples como pagar o aluguel até a busca por um sentido maior que parece desvanecer a todo instante.



Desse riso virado do avesso, surge a iminente necessidade do palhaço por uma interlocução sempre negada. A construção dramática pontuada pela pergunta "Você é feliz?" seguida da reação tragicamente hiperbólica como resposta nos faz ver os descaminhos em que o palhaço Klaus se perde aos poucos. Nessa trilha, que vai se adensando cada vez mais para uma situação aparentemente sem saída, nos compadecemos, pois em diálogo com esse Outro, emerge um Eu fragmentado e derrisório tão perdido em infernos de contratantes e contratados que só nos resta um riso amargo. Esses caminhos vividos por Klaus são os mesmos descaminhos que nos salvam ou nos perdemos.

Apesar do ressentimento e amargura em sua voz, há humor. E o humor é um afeto, principalmente aquele que ri de si mesmo. Nesse sentido, há aquela alegria ética de Spinoza, do encontro entre parceiros de guerra, que no final, se reencontra na arena cênica, entre o público e o artista.

Por desvios, através da desconstrução do palhaço romântico, e em um perpétuo devir cênico, Klaus nos ensina que a luta pela sobrevivência em situações extremas pode ser também o caminho para ser afetado pelo Outro, que nada mais é do que uma continuidade de um Eu fragmentado, em constante relação dialógica. •



## A PRINCESA E A COSTUREIRA: UMA ODE À LIBERDADE

Por Priscila Gontijo

**C**riado a partir da obra homônima de Janaína Leslão, o espetáculo *A Princesa e a Costureira*, do grupo Teatro da Conspiração, dirigido por Antonio Correa Neto, apresentou-se no domingo, dia 02 de setembro, às 11h, no Cine Santana, dentro da programação do 33º Festivale.

A trama deste singular conto de fadas, adaptado para os palcos por Solange Dias, conta a história da jovem Cíntia, que está prometida em casamento para o príncipe do reino vizinho, Febo, para que se mantivessem os laços de amizade entre os rei-

nos, mas a princesa se apaixona pela costureira responsável por confeccionar seu vestido de noiva, Istharr.

Geralmente nos contos de fada, tem-se no beijo final do príncipe a salvação da princesa que acorda do sono profundo direto para um final feliz. Nesta encenação do grupo Teatro da Conspiração há um deslocamento de ponto de vista, pois aqui, a princesa tem a opção de escolher.

Tudo começa no ateliê de costura, quando o trio,

formado pelos costureiros (Erika Coracini, Márcio Pinheiro e Mariana Sancar), decide contar uma história entre costuras e canções. Ao transformarem o ateliê em reino, surge a primeira ruptura cênica: o costureiro inicia a narração (ou costura) da história atuando no papel de princesa. Ai já se instala o convite para uma mudança de perspectiva ao romper com o olhar normatizado para as questões de identidade e gênero. Essa mudança já prepara a criança para adentrar em uma narrativa que não obedece às normas e padrões sociais impostos pela sociedade.

Ao conhecer a costureira de seu vestido de noiva, a princesa se encanta imediatamente e as duas entretêm uma longa conversa cheia de afinidades entre si. O amor entre as duas meninas é sugerido através de olhares e pequenos gestos, de forma bastante delicada e habilidosa.

O livro de Janaína, que deu origem à peça, é o primeiro conto de fadas de amor entre mulheres. Transportar para o palco a questão LGBT – tema que recebe poucas obras voltadas às crianças e jovens – não é tarefa fácil. O grupo Teatro da Conspiração assume o desafio e cria um espetáculo onde as canções entoadas ao vivo pelo trio ganha uma dimensão poética. O grupo desenvolve, com muito tato e sensibilidade, uma história divertida dentro de sua narrativa aparentemente linear, mas que comporta quebras pelo uso do metadrama. O público, formado principalmente por crianças e adolescentes, parece sentir empatia pelas personagens e torcer por seu amor. No público, também vemos pais e mães que acompanham a trama do início ao fim sem desgrudar os olhos. Ao menos, foi o que conferimos na apresentação do último domingo dentro do 33º Festivale.

Atenção, contém spoiler. Cíntia não se casa com príncipe nenhum e nem por isso lhe é negado um final feliz: ao contrário, assumindo o amor por Istharr, após algumas adversidades, como a recusa do rei em aceitar o amor da filha por outra mulher e trancá-la na torre, as duas conseguem, ao final, se casar no mesmo dia e local que o príncipe Febo e sua irmã Selene, comemorando duplamente o encontro fortuito. Temos aqui a realização simultânea do casamento homoafetivo e o do casamento heteronormativo nos revelando que qualquer forma de amor vale a pena e uma não renega a outra.

Assunto importante e contundente para os dias atuais,

a montagem dialoga diretamente com o tema desta edição, a saber, o de "inquietações cênicas". Temas que abordam a diversidade humana e a representatividade LGBT são fundamentais para formar uma nova geração mais solidária e tolerante. A julgar como a mulher é normalmente representada nas narrativas de contos de fada, sempre dependendo do olhar de um príncipe que as liberta para um final feliz, aqui temos uma princesa emancipada que pretende escolher o seu objeto amoroso. Ao desafiar as tradições e interesses do reino, que dizia que moças deviam se casar com rapazes, a peça auxilia famílias e escolas na discussão da diversidade humana.

O espetáculo nos convoca ao jogo de se colocar no lugar do outro, já que os atores se revezam em todas as personagens – mudando apenas alguns detalhes do figurino (adereços de cabeça, cor do avental, etc) para o público acompanhar essa troca. O figurino de Mauro Martorelli, que também assina o cenário, revela um uniforme com partes que se sobrepõem, facilitando a troca de personagens diversos, de um modo simples e eficiente.

Com o auxílio de procedimentos do metadrama (ou metateatro) – termo que se aplica às obras dramáticas que remetem a si próprias, enquanto textos de representação – essa técnica de autorreflexão do teatro dentro do teatro, onde a fantasia dialoga com a realidade objetiva tem particular expressão dramática quando uma personagem veste a pele de outra personagem, dentro do mesmo texto de representação. Esse processo é devidamente explorado na encenação de *A Princesa e a Costureira* e o troca-troca de papéis se revela como recurso acertado pelo elenco para narrar a saga dos reinos. A este recurso se alia o uso da narração de histórias. A agulha mágica surge para contrapor as adversidades do mundo real com o ingrediente mágico da fantasia inerente aos contos de fada.

Nesse jogo de procedimentos está a força da encenação. Trocar de personagem é também metáfora para se colocar no lugar do outro, deslocando o ponto de vista e embaralhando as questões fixas de gênero.

O espetáculo traz a reflexão sobre a diversidade sexual, combatendo as diversas formas de discriminação e violência contra as diferenças. Um teatro que provoca e redimensiona essa problemática contemporânea, sem deixar de divertir e sem abrir mão da fantasia e da ludicidade. •

## QUANDO A FILOSOFIA VAI AO TEATRO

Por Julia Guimarães

**A** emergência, nos últimos anos, de uma série de solos que se apresentam como uma espécie de aula ou palestra tem colaborado para ressignificar o flerte entre teatro e teoria. Nessas propostas, não se busca exatamente contar uma história, mas usar o teatro como lugar para uma partilha de ideias e pensamentos sobre um determinado assunto, sem valer-se de tantos aparatos cênicos e tampouco da mediação de enredos e personagens.

É a partir de uma perspectiva semelhante que se estrutura o solo "Paixões da Alma", da atriz Cláudia Missura, cuja estreia no Festival ocorreu na última terça-feira (04), no Teatro do Sesi. Embora aqui o formato de aula ceda espaço a uma situação mais intimista – a de uma mulher que conversa com o público enquanto prepara um ensopado na cozinha da sua casa – essa conversa assume uma forma igualmente expositiva e direta.

Com direção e adaptação de Marcelo Romagnoli, o espetáculo é baseado em três livros do filósofo francês René Descartes (1596-1650): "Discurso Sobre o Método", "Meditações" e "As Paixões da Alma". Enquanto os dois primeiros aparecem numa espécie de "prólogo" da obra, o último serve como o seu principal fio condutor. No entanto, para além da dimensão filosófica ou científica desse conjunto de teorias, os tratados de Descartes parecem interessar sobretudo pelas imagens poéticas que produzem ao abordar a relação entre corpo e alma.

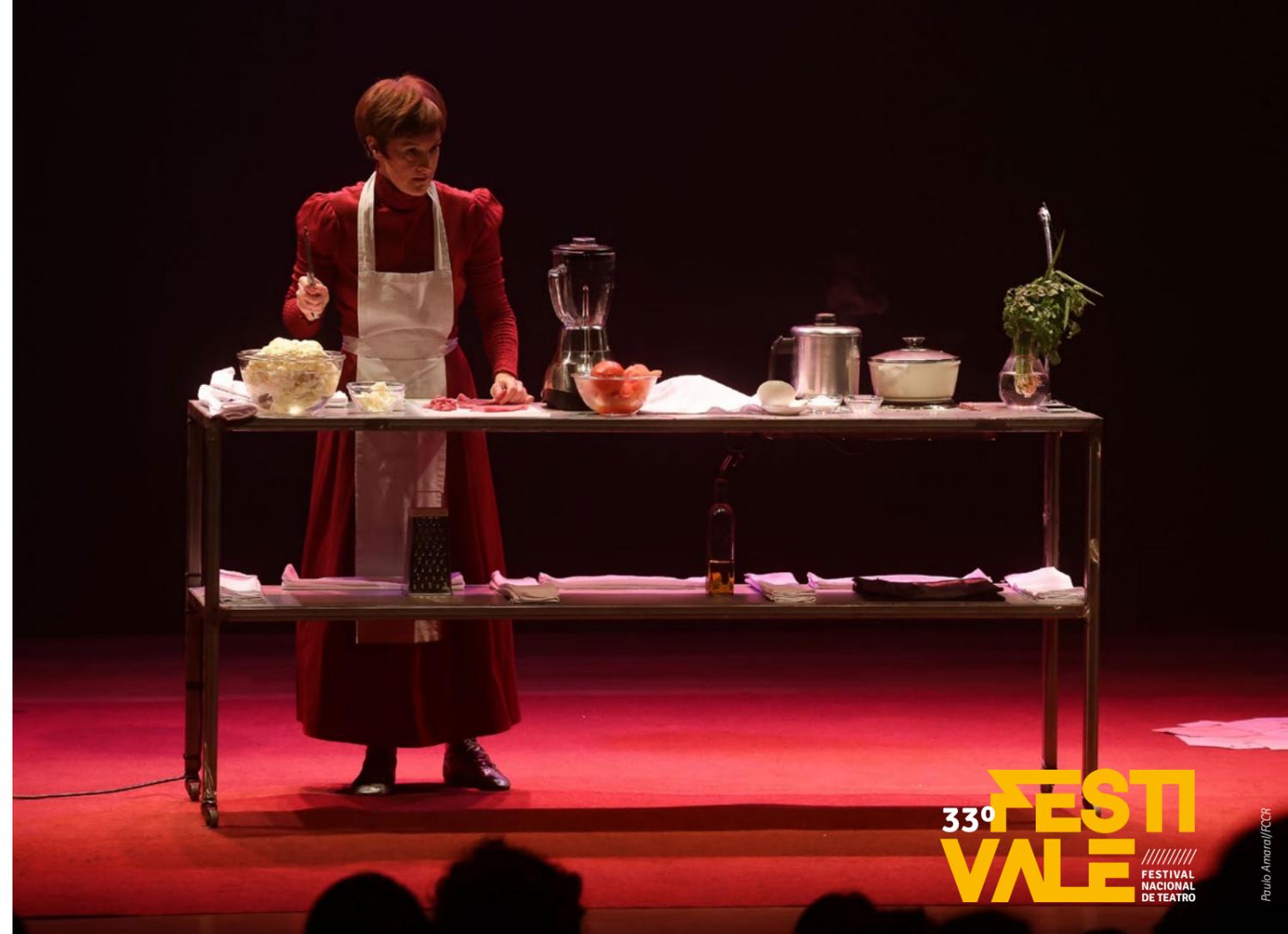
Logo nas primeiras cenas, a narradora mostra ao público um grande pedaço de osso, ainda coberto por restos de sangue e de carne, enquanto descreve os efeitos da morte sobre o corpo. Na sequência seguinte, é a própria atriz que se desnuda ao som de uma batida forte de música eletrônica, enquanto aborda a composição do corpo humano em sua materialidade: órgãos, músculos e nervos. Trata-se de duas imagens reveladoras para traduzir a qualidade do diálogo travado com Descartes: aquele que busca ressaltar uma dimensão fisiológica, psicofísica e material do corpo humano, a partir da transposição direta de trechos da sua obra.

Nesse sentido, a sequência do solo que parece melhor "abrigar" a linguagem filosófica no interior da cena é aquela na qual a protagonista executa diversas etapas de preparo de uma sopa enquanto ensina o público a "se proteger das paixões que atacam nossa alma". Para tal, descreve com riqueza de detalhes os efeitos de cada uma das chamadas "paixões primitivas" elencadas por Descartes em seu tratado – admiração, desejo, ódio, alegria, tristeza e amor – sobre órgãos, veias, sangues e nervos. Dessa apropriação, surge um contraste interessante entre a abstração usualmente associada a esses sentimentos e a materialidade da descrição sobre como alteraram o corpo humano.

No jogo construído por Missura, a descrição das alterações fisiológicas produzidas por cada paixão, assim como o intento de defini-las, é também traduzida por imagens e cheiros vinculados ao preparo da sopa em 'tempo real'. Enquanto um gengibre sendo ralado é associado ao ódio e a martelada no bife cru acompanha a reflexão sobre o desejo sexual, a imagem de um tomate batido no liquidificador pode remeter aos efeitos da alegria sobre a circulação sanguínea no interior de cada órgão.

Ainda que por vezes esse jogo fique ilustrativo e previsível, a atuação de Missura colabora para produzir quebras e contrastes necessários a um certo distanciamento. Merece destaque também a brincadeira de traduzir fisicamente em seu próprio corpo as alterações fisiológicas descritas no tratado filosófico, que levariam, por exemplo, do riso ao choro – quando os "vapores que formam a lágrima" começam a sair pelos olhos.

É também pelo viés da atuação que ocorrem alguns dos raros momentos em que o texto de Descartes surge criticado. É o caso da discreta porém enfática pausa que Missura dá ao mencionar uma passagem que associa o amor ao mito da cara "metade" por uma "pessoa do outro sexo". Na maior parte das cenas, contudo, o emblemático dualismo corpo-alma de Descartes, tão e tantas vezes criticado na história da filosofia, não chega a ser problema-



tizado – ainda que o texto já contenha, por si só, trechos que dificilmente seriam recebidos hoje sem um mínimo de espanto, como, por exemplo, sua tentativa de identificar uma glândula do cérebro onde a alma incidiria sobre o corpo.

Como nos lembrou o artista e pesquisador Renato Ferracini em palestra sobre o tema desta edição do Festival – Inquietações Cênicas – existem consequências que se fazem sentir até hoje decorrentes do fato de ter sido o entendimento de corpo proposto por Descartes – no qual este surge subjugado à alma – que tenha prevalecido na compreensão ocidental hegemônica acerca dessa relação. Uma dessas consequências seria, por exemplo, o lugar marginal que as artes cênicas ainda hoje possuem no âmbito da universidade e da produção de conhecimento.

Nesse sentido, a intensificação da reflexividade acerca desse diálogo com Descartes no solo poderia colaborar, inclusive, para que o público se questionasse sobre como essa teoria, escrita no século XVII, ainda hoje exerce influência sobre alguns de nossos aspectos sensíveis mais íntimos e, por isso

mesmo, mais naturalizados. Por exemplo, o modo como nos apaixonamos.

É sobretudo na última cena do espetáculo, na qual a narradora finalmente entrega ao público sua receita sobre como livrar-se das temidas "paixões da alma", que essa camada de reflexividade aparece com maior ênfase.

Independente das muitas leituras possíveis acerca da "recomendação" dada, o fato é que a cena colabora para ressignificar todo o restante do espetáculo, pois a interpretação dos seus sentidos vai depender da maneira como cada espectador enxerga o lugar das paixões na busca (ou destruição) da sua própria felicidade.

Nesse sentido, trata-se de um desfecho que pode criar um efeito interessante também quando se trata do diálogo entre teatro e teoria: o de servir como uma espécie de gatilho sensível para despertar no espectador o interesse por aprofundar sua compreensão acerca das ideias filosóficas apresentadas ali. •



## ESTADO DE SÍTIO E OS ABSURDOS DE UMA BUROCRACIA LEVADA AO EXTREMO

Por Priscila Gontijo

**E**stado de sítio é um estado de exceção, instaurado como uma medida provisória de proteção do Estado, quando este está sob uma determinada ameaça, como uma guerra ou uma calamidade pública. Esta situação de exceção tem algumas semelhanças com o estado de emergência, porque também implica a suspensão do exercício dos direitos, liberdades e garantias.

A encenação de Estado de Sítio, de Albert Camus (1913-1960), da Cia Teatral Controvérsias, de Pindamonhangaba (SP), celebra seus 21 anos traçando uma dupla metáfora com a atual situação político-social vivenciada no Brasil e no mundo.

O espetáculo apresentado no Teatro Municipal, sábado, 08 de setembro, na programação do Festival, revela que o mote da pesquisa do grupo no tema de "Fim de mundo" passa a ser uma representação alegórica do potencial destrutivo desencadeado pela realidade. Essa poética de resistência se apropria do texto de Camus para expressar o seu "manifesto" cênico.

Lançada originalmente em 1948, a peça se passa em uma pequena cidade litorânea, assolada pela peste e dominada pelo medo. Encenada pela primeira vez em 27 de outubro de 1948, pela Companhia Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault,

no Théâtre Marigny, com direção de Simone Volterra. A história contada na peça pode ser interpretada como uma dupla metáfora da Guerra Civil Espanhola, revelando toda a modernidade e contemporaneidade do pensamento de Camus.

Após os maus presságios pela passagem de um cometa, uma pequena cidade passa a ser governada pela Peste, que, usurpando o poder de uma líder inerte, instaura o Estado de Sítio e cria um regime burocrático, esvaziado de sentido e dominado pelo medo. A vida dos cidadãos é submetida ao império da Peste e de sua Secretária, de modo que o sofrimento e o desespero se tornam banais.

Para se libertarem da Peste será preciso resistir ao medo que se tem dela acreditando que, assim como a aparição do cometa, a situação instaurada é uma força histórica e passageira, e que o povo sempre detém o poder eterno.

Para Camus, o medo era o mal do século XX e, por isso, ele o utiliza como fio condutor desta obra, que, para muitos críticos, é uma alegoria da ocupação, da ditadura e do totalitarismo. Na verdade, Estado de Sítio apresenta uma abordagem distinta da cidade à mercê da epidemia – cujo simbolismo político é reforçado através da personagem Peste. Há representação dos horrores da Segunda Grande Guerra, como a obrigatoriedade de se usar uma estrela negra na porta das casas das pessoas contaminadas, remetendo diretamente à estrela de David de uso exigido aos judeus e a menção à necessidade da concentração de prisioneiros.

A sensação de aprisionamento é enfatizada no espetáculo pela economia do cenário – que conta apenas com alguns praticáveis e uma escada – e pela iluminação baixa, deixando a cena quase sempre no escuro. O figurino, em sua paleta sóbria, adensa ainda mais a atmosfera conferindo ao espetáculo, uma característica noir. O elenco, formado de 18 pessoas, conta com a direção de Adbailson Cuba que também atua.

As personagens, presas em padrões sociais e preceitos morais, revelam o absurdo da existência em suas relações interpessoais e ao cederem em tornarem-se prisioneiras. A Peste oficializa o encarceramento, mas já existem as condições necessárias para o totalitarismo se manifestar. O terreno

está reparado e a condição de ignorância do povo ajuda a montar a estrutura de poder. O povo tem medo de não ter medo. A segunda parte do espetáculo mostra os absurdos de uma burocracia levada ao extremo, criada para gerar o desentendimento entre as pessoas: por ser incompreendida – e temida – é que a nova ordem se mantém. Outra derivação do recrudescimento do autoritarismo, segundo quer mostrar-nos Camus, é o cultivo de leis e de formalidades. "No caso de dúvida, recorra-se a quem de direito".

O fato do grupo teatral escolher um dos textos mais complexos de Camus para encenar é algo muito ousado e a encenação alcança a meta a que se propõe: debater os conflitos da crise política atual a partir do texto do dramaturgo e ensaísta francês e realizar a pesquisa continuada em grandes autores tendo como tema o "fim do mundo". O problema é que, justamente por sua densidade dramática, o texto pede uma interpretação à altura, alcançada apenas na construção das personagens da Peste, de sua Secretária, da Governadora e do Nada – o niilista bêbado que passa para o lado do tirano. A carga melodramática dispendida em algumas interpretações desfaz a intensidade das cenas de conflitos familiares, como as da casa do juiz.

As inserções de dispositivos tecnológicos na encenação auxiliam no diálogo com o mundo contemporâneo criando novas camadas de leitura para o texto de Camus, se pensarmos, que longe de libertar, a tecnologia também pode ser instrumento de opressão e de exclusão social.

Do ponto de vista da construção, a mistura de diferentes formas de expressão dramática presentes no texto, do monólogo lírico ao teatro coletivo, incluindo a farsa e o coro, ganham dimensões metalinguísticas na encenação quando alguns personagens comentam procedimentos artísticos, como a pergunta do Prefeito, ainda no prólogo: "Isso é performance, né?"

Vemos no final, o espetáculo constituir-se de um bando desordenado de indivíduos voltados tão-somente para si mesmos, endurecidos em seu medo de tal forma, que negam qualquer tipo de ajuda aos companheiros, o que nos faz refletir sobre o país e os dias atuais reconhecendo relevância à montagem da Cia Teatral Controvérsias. •



## O MENINO E A CEREJEIRA: APRENDIZAGEM DA RESILIÊNCIA

Por Simone Carleto

O espetáculo da Borbolina Companhia foi acolhido com grande apreço pelo público infantil presente no Cine Santana durante o Festivale. Este espaço conta com aproximadamente 300 lugares, que estavam quase lotados por crianças das escolas públicas do entorno. A citada recepção deve-se à alguns atributos da obra, dotada de lirismo e elaborada poeticamente em todos os seus elementos, que são dispostos harmonicamente como uma ikebana. A arte da ikebana consiste em valorizar a beleza natural das flores e folhas, dispondoas harmonicamente em consonância com o ambiente com o qual ela colabora.

De modo análogo, O Menino e a Cerejeira traz ao palco a inspiração da cultura oriental, já que a obra transita com conto registrado por Daisaku Ikeda e diversos elementos da cultura japonesa. O cenário, por exemplo, é composto por biombos de tecido e bambu que são utilizados para ambientar as cenas, além de lanternas, tambores japoneses e outros adereços cênicos. Do mesmo modo, os figurinos remetem ao vestuário japonês. A trilha sonora também é composta nessa direção, com

destaque para o Taiko, executado para iniciar a narrativa e em momentos de culminância da história de Tuiuti.

O garoto perdeu o pai na guerra e aprende coisas novas enquanto brinca com seus amigos, durante o dia, compartilhando com a mãe quando retorna para casa, à noite, após o trabalho de engraxar sapatos. Nessas andanças, que se ampliam paulatinamente, ele conhecerá o sábio ou mestre que auxiliará na transformação de sua trajetória.

O elenco, composto por Alle Paixão, Cleber Tolini, Giuliano Caratori e João Bourbonais, atua como as personagens e também pássaros que estabelecem relação com a metáfora do Tsuru, representando a busca pela liberdade. Com direção de Stella Tobar, as personagens dirigem-se ao público e com ele dividem sensações e sentimentos internos, o que certamente contribui para estabelecer relações de alteridade entre as personagens e público. Esse é um dos motivos que identifiquei para que o espetáculo garanta tanta atenção dos presentes. Além disso, o trabalho de respiração traz uma atmosfera meditativa, que possibilita que o público capte algumas camadas metafóricas da peça. Ou seja, estabelece-se uma comunicação direta, porém em camadas complementares de significância.

Enquanto muitos duvidavam que os cuidados de Tuiuti e o mestre - que ele passa a chamar de vovô - surtiriam efeito de vida sobre a cerejeira eles permanecem inabaláveis em sua confiança. Esse aspecto pode ser transposto para a realidade das crianças desse nosso mundo ou país (que é todo periférico), quando elas se vêem perdendo o contato com suas mães e pais, por conta da dura realidade social em que vivemos. Esse quadro é mais comum do que se pode imaginar, constituindo-se em uma espécie de "zona de guerra" contemporânea.

A cerejeira, característica do Japão, traz a simbologia da renovação. A felicidade que ela representa é traduzida na montagem de O Menino e a Cerejeira como a capacidade de reconstrução. Esta torna-se possível apenas e tão somente por mobilização conjunta em torno de algo relevante para um grupo social. Por isso, diz-se que os samurais, guerreiros orientais, elegem debaixo de uma cerejeira como local privilegiado para meditar. Prática com a qual as crianças e adultos que assistem ao espetáculo tomam contato, de forma lúdica, trazendo para reflexão exemplos de formas alternativas de enfrentar os conflitos, tão presentes na atualidade. •

## BONECO VIVO ENCENA SEU MAMULENGO DE VARIEDADES

Por Simone Carleto

A chamada Fabulosa Caravana de Seu Malaquias chegou em cortejo ao Parque Santos Dumont. A percussão trazia o ritmo, enquanto Cláudio Russo, Carlos Cézare, Maira e Vivian Rau (que responde pela dramaturgia e direção) conclamavam o público a acompanhá-los até o espaço de representação, no quiosque. Os espectadores ficam em formato de semiarena, disposição que favorece sobremaneira as manifestações de caráter popular. O espetáculo é dividido em quatro partes ou quadros, que denomino aqui variedades: Desafio de Embolada; Encantador de Cobras; O Mágico Mister Lantejoula e Cobra Gigante. Variedades pois lembram os números apresentados em espetáculos circenses, que colocam habilidades à prova ou ainda lidam com situações em que a imaginação é convocada a atuar, compondo a narrativa.

Malaquias é o Mestre de Cerimônias, que na cultura popular é conhecido como Mateus. No espetáculo do Grupo Boneco Vivo ele tem a função de dialogar e entreter o público, no período em que os artistas se transformam para os números, além de interagir com os bonecos do mamulengo que aparecem na empanada ou anteparo. Ao som de ritmos populares, os bonecos cantam, dançam e aprontam peripécias para divertir o público. A obra demonstra-se, portanto, versátil para ser assistida pela família, pois seu conteúdo também é coerente para crianças e adultos.

Na primeira parte envolvendo um desafio de cantoria, os bonecos Justino e Josefina se enfrentam em temas ecológicos e políticos. Já o Encantador de Cobras brinca com travalínguas da cultura popular tradicional. O boneco Mágico Mister Lantejoula traz truques que podem incentivar as crianças a fazerem suas próprias mágicas: um lenço que se multiplica e até um lanche do qual restou apenas o complemento de catchup e mostarda, já que alguém com fome o devorou atrás da empanada. Com os dizeres "água e terra, fogo e ar, faça o pensamento de tal pessoa se materializar", o Mágico encaixava os



nomes de pessoas do público para com elas brincar durante a encenação. Este elemento, por exemplo, mescla mágica e adivinhação, algo igualmente característico do ambiente do circo. Embolada, ciranda e marchinhas animam a apresentação. Ao final, uma cobra de tecido abriga as crianças dentro dela e uma evolução pela arena acontece como um belíssimo fechamento do feliz encontro na terna tarde.

Do ponto de vista técnico, a equalização e ajuste do volume do som torna-se importante, para que certa estridência da voz de algumas personagens seja suave ao aparelho auditivo, enquanto a pronúncia de algumas palavras torna-se mais compreensível. Essa consideração do público como parte fundamental do sucesso das funções populares também aplica-se a algumas abordagens, como da mágica que considera que "aliança é algo que toda mulher deseja". A afirmação, atualmente, pode dar margem a ser compreendida como um estereótipo imposto às mulheres. A despeito dessa questão, o olhar feminino e a determinação de Vivian Rau contribuem para a composição de belíssimos bonecos, dos quais destaca-se o mágico com seu brilhante figurino de lantejoulas e cartola. Também é uma graça o figurino inspirado na imagem da bailarina, da personagem Florisbela, a doce e bela assistente de cena. Assim a brincadeira torna-se completa, encantando as crianças de todas as idades presentes na 33ª edição do Festivale. A pesquisa de linguagem do grupo caracteriza-se em relevante inquietação na atualidade, com as inúmeras possibilidades de preservação-transformação da rica tradição popular brasileira. •

## RASTO ATRÁS: NAS TRILHAS DA MEMÓRIA

Por Priscila Gontijo

**A** emergência, nos últimos anos, de uma série de solos que se apresentam como uma espécie de aula ou palestra tem colaborado para ressignificar o flerte entre teatro e teoria. Nessas propostas, não se busca exatamente contar uma história, mas usar o teatro como lugar para uma partilha de ideias e pensamentos sobre um determinado assunto, sem valer-se de tantos aparatos cênicos e tampouco da mediação de enredos e personagens.

Jorge Andrade (Barretos SP 1922 - São Paulo SP 1984) é um dos mais expressivos dramaturgos paulistas e brasileiros e esteve presente em duas encenações deste 33º Festival. A primeira delas, *A Receita*, com direção de Roberval Rodolfo, foi apresentada no dia 6 de setembro, no teatro do Sesi, pelo Núcleo de Artes Cênicas de São José dos Campos. *Rasto atrás*, no dia 07 de setembro, no Teatro Municipal, com direção de Dagoberto Feliz e o grupo Os Geraldos, de Campinas (SP).

Antunes Filho, responsável por duas montagens da peça *Vereda da salvação* (em 1964 e 1993), destaca no prefácio da publicação de Marta, *A Árvore e o Relógio* – ciclo de dez peças em que o autor repassa a história do homem brasileiro ao longo dos séculos: desde o ciclo do ouro até a modernização das cidades – o poder de composição de personagens de Andrade.

Dentro do ciclo, *Rasto Atrás* (1966) consiste num dos textos de maior complexidade temática e formal. Temática porque, por meio deste grande drama épico, o dramaturgo refaz o percurso de sua história – de menino que cresceu numa pequena cidade rural do interior a escritor, cuja vocação contraria os planos de seu pai – colocando em cena uma amplitude temporal que chega a 40 anos. E formal, porque as suas escolhas para conseguir explorar a trajetória desse menino até a maturidade fogem completamente à ordem cronológica, colocando no palco anacronicamente, e por vezes simultaneamente, o protagonista em quatro fases de sua vida (com 5, 15 e 13 anos, na lembrança de Vicente aos 43 anos).

*Rasto Atrás* retrata, assim, um ajuste de contas com o passado do autor e seus irreconciliáveis conflitos com o pai. O texto conta a história da família de Vicente, dramaturgo famoso, que volta à sua cidade e a seu núcleo familiar em busca de um novo sentido para sua existência e do reencontro com suas raízes. Decide, então, partir *rasto atrás* (artimanha em que a caça confunde o caçador) e retornar à sua terra natal, no interior do estado. Nessa viagem, mergulha nas intrincadas trilhas da memória, revisitando o seu passado e o de sua família.

O espetáculo comemora os 10 anos de aniversário do grupo Os Geraldos. Ainda do lado de fora do teatro, os atores, com máscara branca e vestidos de palhaços, interagem com o público da fila. Essa aproximação vai dar o tom de todo o primeiro ato. A intervenção cênica, além de aproximar artistas da cena e plateia, auxilia a quebrar a solenidade inicial, tão característica do drama tradicional. Outra ruptura se revela no figurino com todos os atores e atrizes vestidos de saias. A economia do cenário, composto por cadeiras, uma cama, o acordeão pousado no centro da cena sob foco de luz, um violão no canto direito do palco e livros no canto esquerdo, apresenta uma encenação onde a multiplicidade de linguagens integrará a dinâmica teatral. Pendurado no centro do palco uma inscrição da gênese da família de Vicente. O palhaço-narrador apresenta cada uma das personagens que surgem da plateia, convocando-os: "Venha, população!"

Em jogo metalinguístico – que evidencia explicitamente os procedimentos da ficção dramática – faz um brincadeira com os nomes do encenador Dagoberto Feliz e do autor, Jorge Andrade, em uma espécie de gênese teatral, disposta pelo narrador deste prólogo: "Primeiro havia o Caos, depois o Verbo e em seguida, o Teatro, Shakespeare, Jorge Andrade, Dagoberto Feliz".

O recurso metalinguístico já está presente na escrita do texto de Andrade, mas ao ressaltar o procedimento do autor, a encenação dialoga diretamente com a atu-

alidade. Pontuada por inserções musicais, a narrativa soma diferentes linguagens como a da palhaçaria, do musical, do melodrama e do circo-teatro e cria um espetáculo híbrido. Logo no início do primeiro ato, na segunda cena, ambientada em uma sala de cinema, vemos o conflito iniciar-se nessas palavras de Vicente: "Eu preciso encontrar meu pai. Ele está perdido há 20 anos no Mato Grosso." Os conflitos familiares, que evidenciam as dificuldades em equilibrar a vocação artística com as exigências diárias de marido e pai, também aparecem nas palavras da esposa de Vicente, que sentencia: "Você nos abraça, mas não nos vê."

A encenação de Dagoberto Feliz retrata aspectos épicos como deslocamentos de tempo e espaço, presentes no texto, que na época de Andrade, eram poucos comuns na construção dramática. Ao longo da narrativa, percebemos as contradições entre um mundo arcaico e moderno, rural e urbano, patriarcal e matriarcal.

Ao jogar com elementos da memória, a encenação torna-se um campo análogo ao da estrutura da própria dramaturgia de Jorge Andrade: um fluxo não linear e associativo, com imagens que se desvanecem e se confundem. Os 12 atores, que permanecem em cena o tempo todo, revezam-se entre os personagens, jogando com a dramaturgia de forma cômica até que as tensões entre passado e presente, pai e filho, ficção e realidade exigem um enfrentamento. Para atingir esse novo sentido para a sua existência e conseguir criar, o dramaturgo precisa enfrentar uma sociedade cujos valores, por vezes, querem minar

sua expressão. Esse enfrentamento se adensa no segundo ato – quando do reencontro de Vicente com o pai – e se realiza esteticamente com a retirada da "máscara" de todas as personagens. A cena de transição de um ato à outro potencializa poeticamente o rito de passagem do protagonista. O tom da interpretação muda radicalmente do grotesco para o sóbrio. O mergulho em novo registro nos vincula a um outro tempo.

A mudança de tom do primeiro para o segundo ato é um dos grandes achados da direção assinada por Dagoberto Feliz, ator e diretor do Grupo Folias, que soma 95 espetáculos no currículo como ator e diretor. Um dos pontos altos da encenação são os números musicais que pontuam a narrativa. Dagoberto Feliz compõe e trabalha com a música do ator. Na encenação, a música promove o distanciamento do drama que se abre e se epiciza. Merece destaque também o cenário de telas, que conforme a cena avança, vai se fechando e aprisionando as personagens que ali transitam.

Nesse jogo de tempos que se entrecruzam, as lembranças do passado surgem para assombrar o protagonista, que em sua busca pela aceitação do pai, descobre o não lugar do artista numa sociedade que prioriza os ditames do mercado.

*Rasto atrás* reflete sobre censura, família, conservadorismo, vocação e mudança, mas também nos convoca a repensar o presente através das trilhas da memória de um passado recente. •





## ENTRE OS VÍCIOS E VIRTUDES DE UMA ESTÉTICA DO CHOQUE

Por *Julia Guimarães*

**N**a versão da Cia. Teatro de Riscos para a peça *Hamlet Machine* (1977), do dramaturgo alemão Heiner Müller, é o nome da personagem Ofélia que abre o título. Mais do que mero detalhe, esse gesto antecipa o modo de apropriação do grupo sobre a emblemática obra de Müller. Além de enfatizar a dimensão feminista dessa releitura de *Hamlet*, o título explicita um gesto análogo ao que faz o dramaturgo alemão em seu jogo intertextual com o drama de Shakespeare: aquele centrado em atualizar e ressignificar as questões originalmente propostas, no intento de dizer algo aos espectadores do nosso tempo.

Ao chegar no teatro, em apresentação realizada na última quarta (5), dentro da programação do Festival, nos deparamos com um grande bunker metálico sobre o palco. Em sua superfície, é possível ler nomes dos personagens da obra de Müller representados pelas famosas hashtags da internet. É esse contexto de início de século XXI – no qual a rebelião pode começar (ou se esgotar) com uma hashtag – que será abordado no espetáculo *Ofélia/Hamlet Rock/Machine*, dirigido por Carlos Canhameiro.

Logo na primeira cena, a imagem de abertura do bunker diante do espectador – em cujo interior se revelam os corpos nus das atrizes e dos atores da companhia – aponta para alguns dos elementos centrais da montagem. Nessa síntese inicial, é possível vislumbrar tanto o tratamento material do corpo enfatizado por Müller – visto em sua dimensão de máquina, carne produtora de suor e de vômito – como também a linguagem imagética proposta pela encenação, que intenta extrair do desenho desse corpo-bunker não apenas uma metáfora para sua dimensão “maquinica”, como também a busca por uma estética do impacto, do choque, diante da urgência das questões tratadas.

Nas cenas seguintes, é também a movimentação cênica acelerada e, por vezes, espetacular, que con-

duz a encenação. Com forte investimento em um trabalho atoral performativo, virtuoso e visceral, que busca fazer jus ao próprio nome do grupo, integrantes do elenco sugerem uma série de imagens para a obra aberta e pós-moderna do dramaturgo alemão. Do jogral coletivo à musicalidade coral inspirada no rock da banda Radiohead, do tratamento dos corpos como marionetes à subversão do tabu ao aproximar rostos e genitálias, são construídos e dissipados desenhos de cena que revelam um *Hamlet* decadente, misógino e machista, obcecado com o assassinato do pai e a traição da mãe, psicanaliticamente transmutada em Ofélia. Um *Hamlet* “alimento dos vermes” cujo drama precisa ser desconstruído e descartado para que a crítica à modernidade atinja um de seus principais emblemas. Ainda assim, trata-se, uma vez mais, de um diálogo com *Hamlet*, dentre os tantos que florescem na produção cênica brasileira a cada ano – é sempre bom lembrar.

A cena seguinte oferece a virada prometida no título. Céticas em relação ao blá-blá-blá do príncipe dinamarquês, que sob as ruínas putrefatas da Europa patriarcal declara o desejo de “ser uma mulher”, as atrizes esbofeteadas o rosto do ator para fazê-lo sentir na pele o que pode significar essa vivência empiricamente, até demovê-lo da ideia. Embora possa ser lido como mecanismo de denúncia da violência contra a mulher por meio da inversão de gêneros, a cena incomoda porque segue enfatizando apenas as dimensões negativas vinculadas à experiência de ser mulher, além de associar a ira feminina a uma espécie de vingança sádica contra a figura do opressor.

É um tom semelhante que atravessa o manifesto feminista construído no decorrer da obra. Seja ao proferir o lúcido e insurgente monólogo da Ofélia de Müller – que denuncia a naturalização/idealização da mulher apaixonada e suicida projetada no clássico de Shakespeare – ou quando acrescenta

textos atuais, centrados em desconstruir o discurso conservador que rotula e aproxima a luta feminista aos horrores do nazismo, é o tom de revolta que norteia esse grito coletivo por justiça.

Ao fazê-lo, porém, ou de modo inflamado ou sob um registro mecanizado – como no jogral das estatísticas dos feminicídios – a criação parece deixar pouco espaço para suscitar na plateia uma reflexão sensível por caminhos distintos daqueles já conhecidos.

Como projetar uma construção da figura feminina que busque ir além do dualismo opressão-revolta? Em que medida o fato de a direção e a principal referência dramaturgica do espetáculo serem assinadas por homens colabora para a reafirmação desses lugares-comuns? Passados três anos desde que a chamada "primavera feminista" irrompeu no país, como ir além das descobertas, problematizações e denúncias surgidas ali? Quais seriam desdobramentos possíveis para se intensificar a reflexividade sobre o assunto? Como denunciar o machismo em camadas menos evidentes?

Ainda que não existam respostas simples nem únicas a essas questões, elas são válidas também para discutir o tratamento imagético de outros temas explorados no espetáculo, em diálogo com a crise brasileira atual. É o caso da imagem da manifestante que aparece com o rosto coberto pela camisa manchada de sangue, o que faz lembrar a figura do black bloc; do ato de pichar na parede do bunker adjetivos como "machista", "racista" e "homofóbico" atribuídos à figura de Hamlet; ou de criticar a sociedade espetacular de consumo a partir de um incessante jogo de poses desses corpos nus, contrastados pela inserção de um aparelho na boca que projeta sobre os performers um estranho e permanente sorriso forçado.

Todas as cenas citadas acima tentam construir um imaginário de impacto, afeito à estética do choque, a fim de abordar o momento atual de modo crítico. Contudo, são imagens que produzem pouca reflexividade sobre os contextos abordados para além do senso comum, especialmente por se tratar de assuntos tão complexos. O que de algum modo faz lembrar o próprio espaço das redes sociais, com seu bombardeio de hashtags, imagens, informações e comentários inflamados, muitos de-

les repetidos à exaustão na timeline, o que pode colaborar para anestesiar no lugar de nos mobilizar a respeito das injustiças contemporâneas.

A exceção à essa perspectiva aparece sobretudo nas cenas finais do espetáculo, quando os monólogos parecem encontrar sutilezas tanto no tratamento discursivo como performativo dos temas abordados. É o caso, por exemplo, da cena que dialoga com o livro "O Novo Tempo do Mundo", do filósofo Paulo Arantes, para abordar – não mais pelo grito e sim pelo diagnóstico complexo e sutilmente desencantado – o espantoso grau de docilidade e precarização dos sujeitos contemporâneos no atual estágio do neoliberalismo global. Desencanto esse traduzido ainda pelo mijo que recebe de outro ator, do alto do bunker, enquanto profere seu discurso, numa ação que logra produzir estranhamento e choque sem apelar à força virtuosa desses corpos. Ou ainda, quando a única atriz loira do elenco discorre sobre questões de privilégio, em monólogo também extraído de "Hamlet Machine". Trata-se de uma sobreposição sutil que possibilita a adoção de uma camada autocrítica ao exame dos problemas abordados.

É importante reconhecer a beleza das imagens construídas pelas atrizes e atores da Cia. Teatro de Riscos, assim como a criatividade da movimentação cênica, que literalmente revira o cenário ao avesso para investir em jogos de planos, além de traçar uma série de diálogos possíveis entre o corpo nu e as metáforas de Müller. A própria opção pela nudez, em um momento no qual essa escolha volta a ser alvo de censura retrógrada por parte das camadas conservadoras da sociedade, é política em si.

No entanto, parece importante ao momento atual investir na pergunta sobre o que deixa de ser representado quando as mesmas imagens, discursos e personagens se repetem. Talvez a partir dessa perspectiva, o estranhamento e a desestabilização almejados pela montagem possam concretizar-se de modo mais radical, ao projetar sobre a sensibilidade coletiva as nuances e contradições das questões abordadas. •

## SOLITÁRIA, PERO NO MUCHO

Por *Julia Guimarães*

**N**a arte da palhaçaria, o erro e o fracasso, longe de serem encarados como um problema, aparecem como elementos indispensáveis ao jogo dos narizes vermelhos. É também essa premissa que surge valorizada em "Panqueca Solamente – um espetáculo dramático", solo da atriz Adriana Marques apresentado no Festival. Com direção de Márcio Douglas, a criação brinca de dessacralizar alguns clássicos da dramaturgia de William Shakespeare ao narrar as peripécias de uma palhaça que foi abandonada pelo seu antigo grupo de teatro, após ter sido trocada por uma atriz mais jovem.

Sozinha, sem casa e sem ter o que comer, Panqueca passa a se virar com o único pertence que lhe sobrou: uma mala velha onde guarda os figurinos de notáveis personagens interpretadas por ela em seu passado no teatro. Rejeitada pelos antigos companheiros de cena, a palhaça encontra no público um parceiro que irá ajudá-la a reconstruir sua vida nos palcos.

Embora frequente em solos de palhaço, a participação do espectador aparece como um dos eixos centrais de "Panqueca Solamente". Aqui, é a própria sequência de ações do espetáculo que de algum modo depende da colaboração do público para acontecer, o que intensifica o grau de improvisado e imprevisibilidade de cada apresentação. Além disso, como existe ainda uma referência ao próprio universo teatral, é também a brincadeira com a representação e o drama que confere originalidade à proposta.

Em sua estrutura, a dramaturgia de "Panqueca Solamente" busca intercalar gags típicas da linguagem clownesca com a interpretação de cenas famosas das tragédias do bardo inglês. No primeiro grupo, estariam os momentos em que ações aparentemente simples – como calçar sapatos ou carregar peças de roupa – se transformam em desafio hilário para a desastrada palhaça Panqueca. Também aqui, é o erro que surge como chave-mestra para ação. Ou, ainda, como trampolim para a valorização da pureza e do ridículo, tão caros à figura do palhaço.



Já nas cenas "teatrais", são os próprios espectadores que se tornam, eles mesmos, pivôs do efeito cômico. Para interpretar algumas das personagens imortalizadas na obra de Shakespeare – como Julieta, Cleópatra ou Lady Macbeth – Panqueca convida o público para representar outras figuras dramáticas igualmente populares, como Romeu, Julio César e Marco Antonio.

Nessas participações, é também o efeito de autenticidade produzido por aquilo que não sai exatamente conforme o esperado o que confere maior graça aos números. Na apresentação de domingo no Festival, tais momentos surgiram tanto na escolha de um espectador-Romeu que não falava o português – e sim o espanhol – como também na participação de um espectador-Julio César tão envergonhado quanto carismático.

Embora alguns números do solo de Panqueca pareçam pedir mais tempo para que a ação se desenvolva até o seu limite – o que poderia ajudar a aperfeiçoar o timing da cena e a intensificar o efeito cômico – o espetáculo alcança a empatia do público justamente por fazer dele um personagem indispensável para ajudar a palhaça a superar suas adversidades. Nesse sentido, o enredo do solo pode ser lido ainda como uma metáfora interessante para se pensar no próprio teatro: uma arte que só acontece quando se aceita a premissa do "fazer junto". •



## SPACE INVADERS: NO TEMPO DA PASSAGEM

Por Priscila Gontijo

No espetáculo *Space Invaders* a tragicidade que opera no limiar entre a infância e a vida adulta, colabora para ressignificar momentos de grande turbulência. Esses estados de fronteira, no umbral da existência, é a mola propulsora do espetáculo assinado por Fernanda Gama.

O adolescente é essa figura dostoiévskiana do vir a ser. O adolescente nunca se completa e dá o perfil de todas as épocas. Ele é a possibilidade de todas as projeções ao redor nesse estado de limiar constante. Ele não se aplaina, não se direciona para nenhum ponto, é o estado nascente das coisas, como nos mostra o final de "O adolescente" de Dostoiévski.

No espetáculo *Space Invaders* apresentado no dia 05 de setembro, às 19h30, no Cine Santana, vemos quatro irmãos vivenciando mudanças penosas em suas vidas. O enredo do espetáculo, escrito e dirigido por Fernanda Gama, apresenta a história de Caio (Bruno Gravanic), um menino solitário e deprimido de 14 anos, que de uma hora para outra precisa lidar com a presença de Pedro (Mateus Monteiro), 17, Vanessa (Paula Bega), 14, e Luca (Leonardo Devitto), 11, filhos do marido de sua mãe, que se mudaram para sua casa enquanto a mãe deles se recupera de uma depressão severa.

A dramaturgia do espetáculo utiliza os recursos do metadrama (metateatro) – termo que se aplica às obras dramáticas que remetem para si próprias, enquanto textos de representação – para narrar uma história que vai sendo construída aos olhos do público dentro de outra que é vivida, entrelaçando o real e a ficção, onde a fantasia dialoga com a realidade objetiva.

Enquanto acompanhamos a tentativa dos irmãos para se adaptar ao novo espaço, o personagem-narrador Caio – sujeito que tem seu espaço "invadido" por estranhos – escreve uma graphic novel (romance em quadrinhos) autobiográfica, chamada *Space Invaders*.

Na busca por entender a si mesmo e aos invasores, Caio observa silenciosamente a trajetória dos irmãos e permanece quase invisível aos olhos deles. Caio testemunha a transformação desses "seres da passagem" em seu processo de amadurecimento. Esse estado de devir também está impregnado na construção dramática, abrindo lacunas entre sonhos, memórias e atravessamentos existenciais. As personagens lutam para se inserir em um mundo que ainda não entendem, um meio que não os acolhe, com suas exigências diárias. Sozinhos, estão em constante

combate consigo mesmos, ilhados em seus medos e desejos, ansiando sempre em ser outro, "ser alguém" para ultrapassar essa angustiante fase de transição.

Com a alcunha de "esquisito", formulada pelos irmãos invasores, Caio tenta se defender através de seu bunker de astronauta. E num movimento paradoxal, pretende se comunicar vestindo o capacete, mas só alcança palavras abafadas.

A adolescência é um dos momentos mais perturbadores da existência, e, mesmo assim, há pouco ou quase nada em teatro direcionado para esse público. Os desafios da convivência entre os irmãos revela personalidades distintas para lidar com a realidade que os convoca, criando imediata identificação com o público jovem. Nas trilhas espinhosas em se tornar adulto, tudo incomoda, tudo urge e o mundo parece exigir o impossível a cada passo. Nesse tempo da passagem, as personagens tateiam um caminho a frente, já desafiados por prazos e exigências sociais, como a de ter que decidir a profissão para um iminente vestibular. Essa angústia do vir a ser é representada na peça com humor e leveza, mas nem por isso, perde a densidade dramática que tal estado de limiar exige.

Caio inicia o relato dizendo (escrevendo) que essa história não é sobre ele, mas sobre eles. Essa fórmula é a chave de entrada ao espetáculo: uma ode à alteridade. Como escreveu Rimbaud: "eu sou um outro".

Em sua angustiante introspecção, Caio se esforça para sair de si mesmo e se colocar no lugar do outro e, assim, consegue relevar possíveis diferenças. Às vezes, cada um se retrai em um mundo paralelo, compondo um espaço cênico que dialoga com o drama contemporâneo: partitura fragmentada, feita de ruídos sonoros e frases entrecortadas.

Pedro, Vanessa e Luca se alternam entre diálogos interrompidos por mensagens de áudios, selfies, jogos de computador e músicas de David Bowie. As observações filosóficas de Caio irrompem na cena criando lapsos de tempo, uma suspensão na narrativa. As personagens se espalham nos espaços da casa, compondo uma arquitetura de quadros, como no cinema, e relegando ao banheiro, o espaço possível da liberdade em um mundo normatizado por padrões sociais.

A revelação de uma personalidade abafada é ali exposto ao público. É nesse pequeno compartimento

que Luca ensaia a coreografia para a festa de 15 anos da irmã, se pinta de batom e revela ao público suas primeiras descobertas da sexualidade. Também é no espaço reduzido de ação que Vanessa, menina apresentada inicialmente como uma princesa afetada, se transforma no esboço da mulher que se tornará um dia, ainda que esteja às vésperas de debutar. É lá que o mais velho deles, Pedro, blindado por sua carapaça de garoto revoltado, vai mostrar sua precariedade treinando poses de bad boy no espelho.

Diferentemente dos outros, a máscara de Caio é apenas formal e está representada por sua vestimenta de astronauta. Ele não consegue ser outro, não possui essa habilidade intrínseca. É um menino poeta ancorado no espaço vazio. Desamparado, escolhe a criação, única forma possível de se comunicar em meio ao caos.

Os apartes poéticos da personagem-narrador se alternam com os diálogos inicialmente frívolos dos irmãos, criando uma polifonia de vozes onde cada ponto de vista entra em embate com outros pontos de vista em diferentes planos. A criação dramática consegue criar um espaço dialógico onde o drama não se fecha em si mesmo. É inconcluso como o são suas personagens.

A simultaneidade de ações – Vanessa no banheiro descobrindo que a foto que enviou para o ex-namorado foi compartilhada com os amigos da escola, Caio deitado no andar de cima, escrevendo, Luca observando Caio e Pedro digitando no celular – produz uma montagem dinâmica e poderosa plasticamente, evidenciando as incertezas que os invadem.

Os sons dos jogos – como o do *Space Invaders* – e a música de David Bowie auxiliam na inversão de uma atmosfera perturbadora ocupada de mensagens diversas para o universo adolescente e irrisório. Apenas como ressalva, cuidar do volume da voz e da dicção em teatros de grandes dimensões como o do Cine Santana.

Temas como suicídio, gravidez na adolescência, depressão, bullying e a descoberta da sexualidade estão presentes. Estão todos presos em um "dia ruim" e para sair descubrem que só possuem uns aos outros. Espetáculo necessário para os dias atuais, com atuações sensíveis, de uma jovem dramaturga que desponta na cena teatral. •

## O OUTRO LADO DA HISTÓRIA OU “DAS OCUPAÇÕES”

Por Simone Carleto

**A**o contrário do que se possa imaginar diante do título, que remete aos “famigerados” Três Porquinhos, *Os Tr3s Porcos*, espetáculo de Teatro de Rua d’A Próxima Companhia, foi concebido para o público de todas as idades. O trabalho conta com direção e preparação corporal de Rafaela Carneiro, dramaturgia de Renato Mendes, direção musical de Luciano Carvalho, cenografia de Caio Marinho, figurinos de Caio Franzolin e Magê Blanques. Os palhaços Micolino, Oto e Tito, construídos pelos atores Caio Franzolin, Caio Marinho e Gabriel Küster, representam os Três Porcos da fábula popular tradicional infantil. Desta vez, porém, a moral da história (único elemento comum a todas as inúmeras versões da fábula), é totalmente desconstruída na montagem da trupe. Assim, o Porco mais esforçado e trabalhador conquistaria a melhor casa, enquanto aqueles mais “dados aos prazeres da vida” e portanto identificados como preguiçosos, estariam fadados a serem comidos pelo Lobo. Aqui, Micotó e Fetito trabalham sem parar no “mutirão” para construir as casas, enquanto Otoicinho (que tem a casa mais equipada) teoriza com o público a importância do trabalho coletivo.

Comidos e mal-pagos (os trocadilhos constituem ponto forte da abordagem cômica da montagem) de qualquer modo, na versão do grupo, os três irmãos Porcos assumem o ponto de vista da população trabalhadora que luta por moradia. Sobretudo os movimentos organizados socialmente nesse sentido têm sido atacados nos últimos anos. Tragédias nas quais centenas de famílias sem-teto são dizimadas em diversas periferias brasileiras, por conta de incêndios, são traduzidas na mídia em versões higienistas e que responsabilizam a população e não o estado.

Assim, as dramaturgias de texto, de cena e de ator proporcionam uma complexa e coerente dramaturgia da encenação que reconstrói a fábula, na perspectiva apontada. Para tanto, as classes sociais são apresentadas, implicitamente, por meio dos elementos dispostos para elaboração cenográfica. Uma traquitana – aparato que se caracteriza por transformar-se em inúmeros expedientes que atribuem a ela

funcionalidade na encenação – ambienta as três casas dos três porcos. Simbolizadas por folhas de porta, da mais simples à mais estruturada, as casas são construídas em níveis e materiais diferentes: de mais próxima do piso à mais “elevada”; da “maçaneta” de palha até a “barroca”; do suporte de madeira até o de metal; e assim por diante. A partir do endereço, as condições materiais da existência são evidenciadas e na peça é convenionado pela caixa de correspondência, comum aos Três Porcos.

A figura do Lobo permanece oculta, já que representa o sistema capitalista vigente, ou seja, trata-se de alegoria simbolizando o sistema dotado de mecanismos múltiplos de permanência, que precisam ser desnaturalizados. Na história, o Lobo se comunica com os Porcos por cartas, que chegam a uma caixa postal colocada no centro da cena. Desse modo, o poder do Capital de dissolução dos seres é demonstrado na “ascensão” de Otoicinho, que se distancia cada vez mais de seus parceiros, chegando a “botar fogo e plantar bomba” nas casas de Fetito e Micotó e expulsá-los de sua casa. Ao entrarem pela janela, driblando um “eficaz sistema de segurança” (uma “cerca elétrica” instalada por Otoicinho), os dois sem-teto descobrem a identificação deste com o Lobo-Capital. Explicando a lógica-engrenagem dos acontecimentos, os três voltam à união, desta vez em um único barraco. Em suas paredes estão escritos nomes de significativas comunidades, que resistem pelo direito às mínimas condições de vida digna para suas famílias.

A Próxima Companhia, que conta com diversos trabalhos cênicos em sua trajetória, atuou do início ao fim com total consideração ao público presente, interagindo a partir das reações dos espectadores com prontidão. Por todas as características elencadas, essa obra artística materializa a superação das contradições internas de organizações sociais da esquerda brasileira, justamente pela compreensão que expressam com relação à existência de um sistema complexo, que será vencido apenas com pressão e organização popular. Por isso, a canção final reforça: “O Lobo cai, a gente fica”. •



## INQUÉRITO 5736: A INQUISIÇÃO (NOSSA) DE CADA DIA

Por Simone Carleto

*"BRANCA: 'Tudo isso que estou dizendo é na esperança de que vocês entendam... Porque eles, eles não entendem... nem eu também os entendo. Vão dizer que sou uma herege e que estou possuída pelo Demônio. Isso não é verdade! Não acreditem! (...) Não sei... não sei o que eles pretendem. Já não entendo mesmo o que eles falam. Parece que as palavras estão mudando de significado. Ou talvez Deus não me tenha dado muita inteligência...'" Dias Gomes (Santo Inquérito, 1966).*

Inquérito 5736 - Apenas uma parte da verdade, da Cia de Segunda, de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, conta com direção de Anderson Dias, e traz no elenco José de Brito, Ohana Natureza e Thiago Zandonai, que elaborou a dramaturgia. Esta foi escrita com base em processos de improvisação e criação de monólogos dos atores, depois transformados nos diálogos e cenas da peça. Assim, os artistas reavivam, na versão adaptada, as figuras de Branca Dias, Padre Bernardo, Augusto Coutinho Simão Dias, Visitador do Santo Ofício Notário, Guarda, personagens originais da obra O santo inquérito, de Dias Gomes (Alfredo de Freitas Dias Gomes, 1922-1999). O número 5736 refere-se ao Processo de Branca Dias, no Tribunal do Santo Ofício, da Inquisição de Lisboa, no qual é apresentada acusação de prática do judaísmo.

A peça teatral O santo inquérito, de Dias Gomes, recria a história da cristã-nova Branca Dias e sua família, no ano de 1750, na Paraíba quando foram perseguidos pela Inquisição. Já a montagem da Cia de Segunda compõe narrativa polifônica. Com uma espécie de peça-instalação, o enredo é desenvolvido a partir dos recursos de flashback reforçando o caráter épico da obra. O texto de Dias Gomes já mesclava aspectos da realidade e outras facetas agregadas à obra pelo autor, com "foco no direito de o ser humano ter liberdade de expressar e viver suas ideias". Já a encenação de Inquérito 5736, privilegia certa atualização do tema acerca



da relativização das verdades, muitas vezes utilizada na atualidade para opacizar posicionamentos politicoideológicos. Longe disso, o grupo literalmente lança luz e foco sobre as contradições do pensamento maniqueísta, das arbitrariedades humanas e das injustiças cometidas em nome de certas verdades, sempre parciais. A iluminação original é operada de dentro da cena, com dispositivos alternativos e artesanais, construídos especialmente para as cenas. O momento mais bem coordenado entre movimentação e iluminação durante a representação, trata-se da cena inicial, quando Augusto é torturado. Bastante visceral, o impacto é causado tanto pelo desenvolvimento da ação dramática como pelo olhar lançado pelo torturador ao público. Constituindo uma importante triangulação, o ator convoca ao posicionamento reflexivo com relação ao acontecimento. Toda a proposta cenográfica é inspirada nas gambiarras dos porões, nos quais as torturas foram praticadas durante o período ditatorial brasileiro. Além de remeter ao conhecimento com o qual Branca (e nela temos uma personagem alegórica que remete às mulheres como grupo social) tomou contato pela leitura, faz alusão também aos processos de registro, memória e apagamento. Porém, não sem processos de luta por afirmação e ações consequentes como a insistência-resistência que significa dar à luz esse espetáculo. •



## RAPUNZEL REVISITADA

Rodrigo Morais Leite<sup>1</sup>

Rabanete Rapunzel, espetáculo da Cia. Território apresentado no 33º Festival, é uma obra que retoma a conhecida fábula infantil em um formato misto de teatro de bonecos, palhaçaria e até mesmo teatro de sombras. Embora a representação transcorra, em sua maior parte, dentro da empanada, local onde "atuam" os bonecos de vara manipulados pelos atores do grupo joseense, em alguns momentos estes saem do esconderijo na forma de dois palhaços que, a seu modo, apresentam a história.

Ao ser pego roubando rabanetes no jardim de uma bruxa, destinados a saciar o desejo da esposa grávida, José é obrigado a ceder sua filha àquela sob pena de se ver enredado em uma terrível maldição. A menina, que viverá enclausurada no castelo da bruxa, recebe o nome de Rabanete Rapunzel, referência, claro, à hortaliça que lhe selou o destino cruel. Como acontece com quase todos os contos populares recolhidos pelos irmãos Grimm,

ao final a mocinha é salva por um príncipe, não sem antes perder seus cabelos em virtude de uma punição empreendida por sua "mãe-carrasco".

Valendo-se de truques "clássicos" do teatro infantil, como as cenas de perseguição entre os protagonistas e os antagonistas, nas quais os espectadores, ao tomarem o partido dos primeiros, gritam invariavelmente para que estes se protejam, Rabanete Rapunzel cumpre bem sua missão de agradar ao público infantil, especialmente aos mais novinhos. À apresentação da fábula alia-se, como elemento cômico, muitas "gags" proferidas pelos atores manipuladores-palhaços, sendo as melhores aquelas relacionadas à realidade dos cidadãos joseenses - como, por exemplo, a onipresença da Via Dutra em nossa cidade. Destaque também para a expressividade das vozes dos atores, rica em matizes, que se revelam na composição das personagens representadas pelos bonecos.

As reservas que se poderiam apontar ao espetáculo da Cia. Território, levando-se em consideração o público ao qual se destina e sua proposição estética, dizem respeito a dois fatores. O primeiro é o desnível observado entre a parte encenada na empanada, ou seja, com os bonecos, que apresenta um bom nível técnico, e a parte em que os atores se mostram como palhaços, cuja defasagem em relação à primeira é considerável. Para que isso não aconteça, talvez fosse necessário aos atores do grupo joseense um maior aprofundamento nessa linguagem, pois, em que pese seu forte apelo popular (e infantil), ela requer uma enorme dose de pesquisa teórico-prática para se realizar plenamente. Em se tratando de uma obra dirigida às crianças, espectadores em tese mais propensos a uma apreensão imagética do mundo, o apuro visual do espetáculo também poderia ser melhorado, em especial no que concerne à torre onde Rapunzel é aprisionada e à paramentação dos palhaços, resumida basicamente aos narizes vermelhos. Acredita-se que, uma vez superados tais "obstáculos", Rabanete Rapunzel só teria a ganhar em qualidade cênica, agradando e divertindo (ainda mais) o público que pretende atingir. •

<sup>1</sup> É doutor e mestre em Artes Cênicas pela Unesp, com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica teatral e história do teatro brasileiro.



## SEM RECEITA

Por Priscila Gontijo

A 33ª edição do Festivale trouxe ao palco do teatro do SESI, de São José dos Campos, na noite de quinta-feira, 06 de Setembro de 2018, o espetáculo *A Receita* de Jorge Andrade, dirigido por Roberval Rodolfo, como parte integrante dos 30 anos de jornada do Núcleo de Artes Cênicas do SESI-SP.

Aluísio Jorge Andrade Franco (Barretos SP 1922 – São Paulo SP 1984) é um dos mais expressivos dramaturgos paulistas e brasileiros e retrata com grande poesia cênica diversos panoramas da vida ligada à herança cafeeira; dedicando-se, posteriormente, a temas contemporâneos a sua época e ligados à vida metropolitana. O autor traz para a cena profundas observações da cultura do meio rural, especialmente sua derrocada e adaptação ao meio urbano. Essa é a fonte de conflitos que atravessa a maioria de suas criações. O crítico Anatol Rosenfeld escreve que o dramaturgo Jorge Andrade "acrescenta à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante".

A receita é escrita para a Primeira Feira Paulista

de Opinião, em 1968, caracterizada caracterizada como ato de resistência contra a Ditadura Civil-Militar, instaurada em 1964, e contou com encenação de Augusto Boal (1931-2009).

O espetáculo exibido no 33º Festivale do Núcleo de Artes Cênicas de São José dos Campos reflete sobre a miséria – em sentido amplo, para além da precariedade material – retratada na obra homônima de Jorge Andrade e traz à tona a liberdade de experimentação, em uma composição interdisciplinar.

A Receita abre as portas para o encontro de realidades culturais e sociais totalmente opostas, colocando em contato um médico que terminou a faculdade há pouco tempo e um universo de miséria: miséria nas relações, miséria nas ações, miséria nos sentimentos. O choque cultural acentua-se, quando a família projeta o Médico como o grande salvador da situação: o filho mais velho, Devair (Rosalvo Carvalho), arrimo de família, está com a perna gangrenando devido a um estrepe/espino que penetrou no pé. O texto serve de disparador para toda a criação do espetáculo, instaurando um ambiente onde

se entrecruzam diversas linguagens para compor um espetáculo híbrido. A dramaturgia de Jorge Andrade é o centro de ação do qual irrompe alguns atravessamentos que dialogam com a contemporaneidade. A começar pelo cenário, um andaime montado ao fundo do palco, que serve de metáfora para uma cidade que parece estar sempre em construção. No espaço superior do andaime, vemos quatro músicos, que além de tocarem diversos instrumentos de percussão, de sopro e de corda, também cantam e declamam textos, como os de Darcy Ribeiro sobre educação (lido por uma das atrizes no celular) aliados à frases reivindicativas e feministas: "Por todas as mulheres do Brasil, Marielle presente, respeita as mina, porra!" criando, dessa forma, um clima de sarau poético.

Ao iniciar o espetáculo, os músicos (Julie Centeno, Jennifer Vieira, Ana Clara Soares e Victor D'Angelo) dão as boas-vindas ao público apresentando uma espécie de poutporri em que emendam diversas músicas brasileiras, em diálogo com o tema da miséria. O pocket show vai desde Raul Seixas (Aluga-se) até Skank (Pacato Cidadão) passando por As Meninas (Xibom Bombom), Nina Oliveira (Dandara), Tribalistas (Um só) e outros, e consegue inaugurar uma atmosfera de alegre provocação cênica em diálogo com o texto de Andrade.

Esse potente começo me fez pensar em algumas formulações elaboradas por Renato Ferracini na palestra sobre o tema deste 33º Festivale, a saber, o de "Inquietações Cênicas", sobre a postura ética que amplia a capacidade afetiva de todas as partes envolvidas em um corpo. Essa potencialização afetiva – quando um ou mais corpos se encontram e há uma potencialização de mundo – ecoa no espetáculo através da conjugação de vozes, que num caleidoscópio sonoro poético confraterniza público e artistas da cena. Segundo Spinosa, a rede afetiva é a que importa. A postura ética da alegria é política porque coletiva. O corpo cênico do espetáculo *A receita* é politicamente alegre, no sentido em que multiplica visões de mundo e pressupõe uma postura criativa perante o mundo a partir de multilinguagens.

O elenco de 23 pessoas se divide entre a execução da trilha sonora e a representação das personagens da obra, que retrata a função social do conhecimento e da exploração do ser humano pelo ser humano. Retornando mais uma vez a Spinosa e a palestra

de Ferracini, lembramos que o conhecimento se dá pela experiência, pelo conhecimento empírico, na capacidade que um corpo tem de afetar e de ser afetado, de se abrir para o mundo. Quando a cena está aberta ao texto nas suas potencialidades de devir cênico, ela nunca se esgota, está sempre em movimento, como acontece no espetáculo apresentado pelo grupo.

A encenação propriamente dita do texto de Jorge Andrade – que surge como o cerne da representação – convoca diversos atores e atrizes a se revezarem em algumas personagens redimensionando as singularidades de cada uma delas. Merece destaque a interpretação da personagem da Mãe representada por duas atrizes: Dina Mary e Maria Tereza Fernandes. É importante reconhecer também a pungência da cena final, onde vemos as três atrizes (Ana Machado, Gabriela Santos e Giovana Carneiro) se alternando na representação da irmã autista de Devair, Carlinda, dançando ao redor da cama do doente, antes do desfecho aterrorizante.

O tom melodramático impresso nas cenas familiares, às vezes, oscila nas interpretações, por conta dessa alternância de atores, revelando alguns mais e outros menos experientes e perdendo, em alguns casos, em densidade dramática. Porém, de forma geral, o elenco se mostra apropriado do processo de criação em que temas como o papel social feminino, a função do trabalho rural, a exploração dos mais pobres, a prostituição e a precariedade da função de médico no Brasil, irrompem na cena. Os intérpretes permanecem o tempo todo no palco e o fato de existir esse revezamento entre eles colabora para a contemporaneidade temática e formal do espetáculo. O figurino dos intérpretes, que mostra a bandeira do Brasil manchada de sangue, revela essa nação que está gangrenando. O coro – belíssimo – pontua a narrativa.

A encenação, de cunho social, dialoga com o momento presente, muitas vezes através de discursos panfletários, mas não fecha o drama em si mesmo por conta da multiplicidade de linguagens, acentuando que não há resposta pronta para a desigualdade social brasileira e para a crise atual, nem no texto de Andrade e nem na encenação do Núcleo de Artes Cênicas, mas, longe de eximir-se da responsabilidade, o grupo amplia o debate reconhecendo que, sem receita, ganha-se em possibilidades de ações. •

## UM ELOGIO ÀS EXISTÊNCIAS PLURAIS E ERRANTES

Por Julia Guimarães

Nas criações teatrais, a imagem da mulher costuma transitar por um campo limitado e muitas vezes estereotipado de representações. De um lado, aparece a mulher casta confinada ao espaço privado, qualificada por sua beleza e atributos domésticos. De outro, a mulher oprimida e violentada, que busca denunciar os crimes e injustiças imputados a ela. Há também a mulher transgressora que recebe (auto)punição por ultrapassar os limites de seu espaço na sociedade. Ou ainda, aquela que busca obter vantagens materiais dos seus atributos físicos. Entre tais lugares incessantemente repetidos, há, no entanto, um leque infinito de outras possibilidades, potentes para abordar o feminino em sua dimensão de multiplicidade e indeterminação.

É justamente nesse território intermediário, menos frequente na cena teatral, que se situa o espetáculo "Barro homem, barra mulher", do Núcleo Experimental Barro 3, de São Paulo. Apresentado no Centro de Estudos Teatrais na última sexta-feira (07), na programação do Festivale, o espetáculo transita entre depoimentos reais e ficcionais do elenco para problematizar questões de gênero.

De caráter performativo, a encenação de Lucas França se constrói com poucos elementos de cena. Microfones, praticáveis e um quadrado traçados no chão do palco surgem potencializados por uma iluminação feita com lâmpadas frias, que quando ascendidas e apagadas, colaboram também para ressaltar a dinâmica fragmentada do espetáculo. Há uma simplicidade cênica que parece estar ali para sublinhar a aposta do grupo: a partilha de experiências entre quem vê e quem faz.

A estrutura do espetáculo aparece dividida por "lições", que versam sobre temas como o corpo, a morte, a indefinição, a escrita, o sexo. Rótulos e figuras arquetípicas, como a do "guerreiro", da "bruxa" e da "puta", surgem desconstruídos em cena, a partir de sua fricção com os depoimentos do elenco e da plateia. Há ainda, na dramaturgia assinada por Regi Ferreira, espaço para um trânsito sofisticado entre o cotidiano e a metáfora poética.

As três atrizes e o único ator do espetáculo se apresentam ao público pelo próprio nome. Seus depoimentos são construídos na forma de inquietações a serem divididas com o espectador. Em alguns deles, as representações sociais normativas são postas à prova na fricção com suas vivências.

O questionamento sobre o que é ser puta, proposto por Catarina, é um dos mais potentes no que se refere à subversão dos estereótipos vinculados à mulher. "Eu já devo ter transado com mais gente do que a maioria de vocês aqui", nos conta a atriz, em interlocução direta com a plateia. "Eu tenho uma metralhadora de orgasmos entre as pernas", completa, em referência ao órgão feminino cuja finalidade está exclusivamente vinculada ao prazer: o clitóris. Através dessas afirmações, o lugar do desejo feminino, historicamente sufocado e invisibilizado, surge dissociado de suas atribuições correntes. Por exemplo, da ideia, socialmente difundida e naturalizada, de que a mulher teria uma propensão "biológica" a sentir menos desejo sexual do que o homem.

É também a própria estigmatização sobre a liberdade sexual feminina que surge problematizada no depoimento de Catarina. "Mas como eu sou puta, se eu nem cobro?" – questiona, numa provocação que suscita o público a estranhar, pelo viés retórico da literalidade, as associações entre a figura da profissional do sexo à mulher que possui vários parceiros sexuais.

Já no depoimento de André, é o próprio processo de construção de gênero que se torna alvo de uma desnaturalização. O ator elenca uma série de palavras que colaboraram para moldar sua "identidade" nesse quesito, que vai desde o nome que lhe foi dado até a alcunha "campeão", escutada pelo ator em diversos momentos da vida. Uma das passagens mais delicadas do seu depoimento ocorre quando conta que, na adolescência, reconhecia o próprio corpo como mais próximo ao de uma menina que de um menino, o que friccionava toda a construção social vivenciada em torno da ideia de masculinidade.

É também pelo diálogo com os espectadores que nos



deparamos com as projeções de gênero encontradas nesse próprio grupo. Por exemplo, quando as atrizes leem ao microfone o questionário respondido pelo público na fila de espera para entrar no teatro, no qual descrevem seu ideal de "homem bom". Ou quando respondem, durante o espetáculo, a uma série de perguntas, vinculadas ao modo como se apaixonam ou sobre como enxergam a figura da prostituta.

A participação do espectador, assim como o uso de depoimentos, colabora para criar na obra certo efeito de autenticidade que facilita o próprio processo de empatia com o trabalho. Tal efeito surge ressaltado também nas cenas em que se brinca com o acaso e com a temporalidade do acontecimento teatral. É o caso, por exemplo, da passagem em que André liga para um número aleatório de celular e estabelece, em menos de 5 minutos, uma conversa íntima com um desconhecido do outro lado da linha. Ou da carta que a atriz Giovanna Paiva lê em cena, escrita minutos antes, enquanto observava o público na entrada do teatro.

É também pelas palavras de Giovanna que o imaginário das representações femininas se abre para outras subjetividades, por exemplo, a de uma escritora que reflete sobre seu processo de criação. O depoimento sobre o desejo de eternizar-se por via da escrita ganha significados distintos quando a atriz descreve o his-

tórico de câncer vivenciado por diversas pessoas da família. Constatação essa que a leva também a uma reflexão sobre o corpo em sua materialidade e finitude, além do desejo de não se fixar em uma identidade pré estabelecida: "Não quero me empoderar, quero a liberdade. Quero ter possibilidade de existência enquanto errância", declara para nós.

A última das lições é sobre Maria, a partir de reflexões da atriz Amanda Chaptiska. Trata-se do depoimento que mais explora uma linguagem poética em sua construção. Nas entrelinhas desse nome simples, estaria a mulher anônima, essa mulher que potencializa o lugar da coletividade, justamente por associar-se à figura do qualquer um. "Cadê o tempo de vocês?" – pergunta-nos.

É dessa multiplicidade de pontos de vista – calcados na recusa dos lugares-comuns associados ao gênero feminino e na ampliação das formas de vida possíveis em torno da experiência de ser mulher e ser homem – que o espetáculo reforça seu potencial de abertura e indeterminação sobre as noções de identidade e de gênero. Trata-se de uma postura bem-vinda em momentos nos quais a repetição de um leque reduzido de representações diminui o potencial de reflexividade e complexidade na abordagem teatral desses temas. •



## UMA MIRADA COLETIVA SOBRE A FUNÇÃO DA ARTE

Por *Julia Guimarães*

O dispositivo é tão simples quanto eficaz. A cada cidade por onde passa, a performer franco-brasileira Tania Alice ocupa o espaço público com duas cadeiras, dispostas frente a frente. Sentada em uma delas, carrega no colo a placa onde se lê: "ensine-me a fazer arte". Após colher depoimentos sobre qual deveria ser a função do artista no mundo contemporâneo, a criadora, radicada no Rio de Janeiro, partilha posteriormente as respostas com o público e brinca de traduzi-las cenicamente, na companhia do performer Rodrigo Maia. Nesse jogo, propõe leituras inusitadas e bem-humoradas às reflexões sobre o que a arte deveria ser.

É a partir dessa estrutura que se constrói a performance "Ensine-me a fazer arte", apresentada como um díptico nesta 33ª edição do Festival. Enquanto a primeira parte, centrada no diálogo com desconhecidos no espaço público, foi realizada em frente ao Museu de Arte Sacra na última sexta-feira (7), a segunda, voltada para o diálogo performativo com as respostas selecionadas, ocorreu no Centro de Estudos Teatrais (CET), no sábado (8).

A partir da colagem desses depoimentos, colhidos desde 2017 em países da Ásia, África, Europa e América do Sul, o que surge valorizado em cena é a potência de uma inteligência coletiva, popular e anônima, na busca por compreender e problematizar questões relativas à função da arte. "Queria dar voz a todas essas pessoas que passavam pelo meu caminho", explica a performer durante a obra.

Para construir essa espécie de documentação performativa de sua experiência no espaço urbano, Tania Alice escolhe uma via avessa aos lugares tradicionais do teatral e do espetacular, o que já cria um potente tensionamento com o próprio espaço do palco. Sua aposta é pelo formato da palestraperformance (também visto no Festival nos monólogos "Afinação" e "Paixões da Alma"), que recorre ao uso do Power Point para exibir textos e imagens. Numa espécie de prólogo em que explica as razões do projeto, a performer narra os impasses com a arte e

com o Brasil pós-Golpe de 2016, que a levaram a formular a seguinte pergunta: "O que você acha que o artista deve fazer hoje?"

Em cena, Tania Alice e Rodrigo Maia dão suas versões singulares para aproximadamente 18 respostas a respeito da questão. Duas delas foram colhidas em São José dos Campos, primeira cidade brasileira a receber a performance. Dentre os autores dos depoimentos selecionados, aparecem pessoas das mais diferentes profissões, como artistas, estudantes, um político, uma produtora, um cozinheiro e um vendedor de carro.

Diversas são também as respostas, em cujas entrelinhas parece ecoar uma das discussões filosóficas mais antigas e controversas no campo da arte: aquela relativa à tensão entre sua autonomia e heteronomia. Ou seja, entre a ideia de arte desprovida de outra finalidade que não seja estética e aquela vinculada a algum fim específico - questão que ganha sempre relevância em contextos de crise.

A perspectiva heteronômica da arte estava presente, por exemplo, em respostas que associavam o artista ao imaginário de um prestador de serviços. Ganham traduções divertidas as afirmações de que o artista deveria "oferecer comida" como modo de atrair espectadores ou de "levar cultura a quem não teve acesso a ela". Ou, ainda, de fazer algo "para que as pessoas não fiquem deprimidas". Tomadas em sua literalidade, as traduções performativas de Alice e Rodrigo, embora estivessem permeadas de humor, não pareciam buscar exatamente o riso do espectador, mas sobretudo uma interpretação que jogasse com os múltiplos sentidos das respostas dadas.

Nessa mesma perspectiva heterônoma, era recorrente também a associação da arte a um mecanismo de denúncia, seja para "expor a condição da mulher" ou para "denunciar a situação política do país" sem temer retaliações. Ambas foram cenicamente exploradas com a ajuda da plateia. Nesta última, eram oferecidas máscaras e microfones para que espectadores se voluntariassem a denunciar em cena algum

problema político do país; na primeira, as mulheres eram convidadas a dizer para algum homem da plateia algo que as incomodava – e eles deveriam apenas escutar, sem replicar.

A simplicidade do jogo proposto – pautado por uma dinâmica repetitiva, que tornava evidente sua própria regra – é interessante porque dá tempo ao espectador, o que aumenta o potencial reflexivo da proposta. Potencial esse reforçado ainda por imagens de militares nas favelas cariocas projetadas no fundo de cenas que brincavam com o imaginário romântico acerca da função da arte. Além disso, ao valorizar e subverter aquilo que a arte contemporânea muitas vezes rejeita – o senso comum – a performance chama atenção para um lugar mais antropológico da arte, vinculado ao modo como é compreendida socialmente a função do artista.

Por outro lado, as respostas que dialogavam com a ideia de autonomia da obra de arte buscavam ressaltar seu controverso caráter de "inutilidade", seja para consagrá-la ou depreciá-la. Uma das raras respostas que projetou sobre o campo artístico um caráter negativo veio de um político português, que reiterou o conhecido discurso direitista, centrado em projetar o artista como quem "não faz nada" além de "aproveitar o dinheiro público". Em resposta irônica, os artistas associaram o depoimento ao imaginário conservador do país, ao surgirem em cena com bandeiras do Brasil e camisetas da seleção brasileira. Já na resposta de uma produtora de São José dos Campos, a inutilidade da arte era vista como contraponto necessário e bem-vindo a uma vida "cheia de compromisso", o que produz conotações distintas à noção de autonomia.

Na mesma seara autônoma da arte, estariam as respostas que propunham a subversão do habitual. "O artista deve ser surreal, para mudar a perspectiva dos outros, ir além do cotidiano", afirma uma das respostas. Para traduzir a sugestão, Tania e Rodrigo reproduziram, com a ajuda de uma moldura e um pedaço de pano, o famoso quadro "Os amantes", do pintor surrealista René Magritte (1898-1967).

Também em diálogo com a história da arte do século XX, simularam em outra cena uma situação de "action painting" que fez lembrar as proposições do pintor estadunidense Jackson Pollock (1912-1956). A ação de pintarem mutuamente seus próprios corpos respondia imageticamente à sugestão de que os artistas de-

veriam estar com "as mãos e o corpo cheios de tinta".

Se inicialmente o caráter repetitivo da proposição colabora para projetar um distanciamento sobre o espectador, em alguns momentos se torna previsível. Em contraposição a esse caráter repetitivo, são potentes os momentos em que a lógica do jogo é quebrada. Por exemplo, na passagem em que Tania Alice expõe fotografias nas quais aparece fazendo a pergunta a animais diversos, como vacas e macacos.

Embora a dimensão intercontinental da proposta colabore para ampliar o leque sobre o que se entende por arte, em alguns momentos o tratamento dos diferentes contextos socioculturais corre o risco de repetir uma perspectiva "multicultural" que já foi alvo de diversas críticas. Exemplos disso são os diálogos com a cultura asiática e brasileira.

Na primeira, a resposta dada por uma indiana de que a arte deveria modificar o "lado interior" do próprio artista é traduzida por um imaginário estereotipado dessa cultura. Na cena, os performers simulam uma meditação, distribuem para o público cristais do "terceiro olho" da tradição hinduísta e colocam em cena incensos e estátuas de Buda. Ainda que haja ali uma brincadeira com o duplo sentido da resposta, parece necessário um cuidado maior com o tratamento do imaginário oriental, tantas vezes estigmatizado pelo olhar do ocidente.

Já na resposta que encerra a performance, vinda de uma recepcionista francesa fã do forró brasileiro, aparece um imaginário naïf e cristalizado do país: "as coisas mais lindas sempre vêm dos países onde existem mais problemas, dos lugares onde nada funciona", afirma. O perigo desse tipo de comentário consiste justamente em buscar "compensar" a agudez dos problemas sociais pela valorização da beleza e autenticidade da cultura popular.

Por outro lado, a cena final convida o espectador a ocupar o centro do palco em um grande baile de forró, assim como ocorre em diversas outras passagens da performance "Ensine-me a fazer arte". Trata-se de momentos em que a valorização dessa produção de conhecimento coletiva e plural – presente no dispositivo criado por Alice – ganha corpo também no palco. É pelo encontro com o outro e na proposta de valorizar interlocutores anônimos que o trabalho ressalta a construção popular de saberes, avessa a hierarquias e especializações. •



## COM A BOCA NO MUNDO, GORDOFOLIA PROBLEMATIZA PRECONCEITOS

Por Simone Carleto

O cenário da montagem do espetáculo do Grupo Gatos Gordos (GGG), de Jundiaí, São Paulo, traz à memória as imagens do Teatro de Revista e de alguns programas de televisão que se apropriaram desse formato. Com quadros independentes entre si, porém guardando relação

quanto ao tema, o espetáculo cabe em quaisquer espaços e permite que transeuntes em espaços públicos, por exemplo, assistam a partes da obra e ainda assim divirtam-se e conheçam elementos fundamentais de seu conteúdo. De fato, o caráter revisteiro se estabelece também na dramaturgia e na encenação como um todo. Por isso, observa-se a versatilidade para a rua.

Uma grande boca emoldura a cena, que se desenvolve em um tapete centralizado que receberá praticáveis e outros elementos cênicos funcionais à apresentação. Dividida em três partes, a dramaturgia foca nas diversas formas de preconceito a partir do universo das pessoas gordas. Mas não somente. Fica explícito o posicionamento contrário dos artistas a toda forma de julgamento, que impeça os seres de expressarem suas identidades e que essa expressão seja acolhida socialmente com respeito à diversidade.

Na primeira parte, são apresentados relatos das atrizes e ator no que se refere às implicações e complicações por serem gordos. Com direção de Elena Cerântola e Paulo Cerello, André Farias, Lisete Pecoraro e Vivi Masolli relatam suas vivências e de como a relação com seus corpos gordos é encarada por familiares, companheiros, amigos e até desconhecidos. Todo mundo tem um palpite ou uma dica para o gordo! Durante os relatos, a primeira camada de figurino é retirada e uma "pele" toda esquadrinhada por fitas métricas é revelada. Na segunda parte, adereços transformam o ambiente em um estúdio de programa de televisão sensacionalista. Buscando audiência às custas da exposição de "gentes diferentes", como anões, gays e gordos, o apresentador não mede consequências para ridicularizar suas "indesejáveis convidadas". Na terceira parte, uma entremez ou entrecena aborda questões ligadas aos relacionamentos na contemporaneidade, discutindo o lugar atribuído às aparências.

Em seguida, o processo de carnavalização é trazido para valorizar a autoestima dos intérpretes-personagens, cada qual com sua fantasia de destaque, todos juntos, formando o coro que exalta a felicidade de ser livre. Ou seja, toda e qualquer pessoa merece ser aceita e amada, como é, e como deseja ser. E cada qual com sua característica pode brilhar, sem que para isso necessite ofuscar alguém ou determinadas perspectivas diferentes das suas. •



## UMA DERIVA POR ILHAS DE AFETIVIDADE

Por Julia Guimarães

Criada pela Cia. Uma, de Jacareí, a intervenção "10 minutos para você – uma performance afetiva" propõe, como o próprio título antecipa, uma experiência de respiro sobre a temporalidade acelerada do cotidiano. Na apresentação feita durante o 33º Festivale, no último domingo (9) o local escolhido não poderia ter sido mais propício à intenção do coletivo: o Parque Vicentina Aranha, que reúne sombra, grama, árvores, bichos e arquitetura, criando um ambiente favorável à valorização da poesia e do prazer sinestésico propostos no trabalho da Cia. Uma.

Como espectadores, somos convidados a vivenciar um encontro individual com cada um dos seis performers do grupo, já que as intervenções são feitas para uma única pessoa por vez. Nesse formato, o que se valoriza é justamente a qualidade da troca intersubjetiva proposta pela criação, pautada por uma alta carga de intimidade e confiança. Além disso, o modo como cada intervenção é construída produz uma zona de conforto e afetividade favorável à intensificação desse encontro efêmero, previsto para durar 10 minutos.

Na proposta, somos convidados a traçar nosso próprio percurso por entre as seis intervenções. No itinerário vivenciado por mim, a deriva teve início em uma mesa de restaurante, na companhia do artista Pedro Alonso. No lugar de refeições, nos eram oferecidas músicas e poesias, performadas ao gosto do espectador, que escolhia no cardápio o modo como preferia "degustar" cada uma das proposições artísticas sugeridas. Ao transpor a lógica do menu degustação para o campo da arte, valorizava-se o cuidado e a atenção especial a cada pessoa que sentava à mesa, além de produzir um jogo lúdico na relação entre artista e espectador.

No meu pedido, recebi poesia dita ao pé do ouvido seguida de canção sobre juras de amor, com direito a brigadeiro de café na sobremesa. E embora a temática elegida na degustação fosse prato cheio para os riscos da alta voltagem sentimental, a canção composta por Pedro Alonso propunha justamente o oposto: um olhar cotidiano e desdramatizado sobre o lugar do amor na vida contemporânea.

A ideia de produzir poesia a partir de sutilezas coti-

dianas parecia acompanhar todas as seis intervenções. No encontro com Vanessa Zanchi, suas palavras me chegavam por meio de fones de ouvido. Enquanto escutava seu depoimento, era convidada a realizar ações que remetiam à minha própria infância, como a de enxergar o parque sob as lentes de um olho mágico e colorir um desenho com lápis de cera. O prazer da memória afetiva atuava sobre a subjetividade e parecia me deixar mais porosa aos estímulos ao redor. Como lembrança, recebi de Vanessa uma carta com palavras delicadas e estimulantes, escritas por ela ao longo dos 10 minutos em que estivemos uma diante da outra.

Na proposição seguinte, criada por Tamara Cardoso, fui convocada a tirar os sapatos e entrar no seu jardim. Também mediado por fones de ouvido, nosso encontro era confortável como uma xícara quente de chá, servida durante sua intervenção. Ao final, como num convite a voltar-se para si, éramos solicitados a plantar amor e/ou enterrar o medo em seu jardim. Embora a metáfora não desse saltos para além de lugares previsíveis, era o ato em si de remover a terra para materializar a ação escolhida que conferia uma dimensão sensorial ao gesto proposto, o que colaborava para ampliar seus significados.

Assim, quando cheguei na banca de trocas afetivas proposta por Fernando Pereira, meu estado corporal já era outro, mais relaxado e propenso a transcendências. Em seu jogo com o espectador, Fernando pedia que deixássemos ali um sentimento desagradável, expelido metaforicamente no ato respiratório de encher de um balão. O expurgo poético e ritualístico completava-se com o pedido para que escrevêssemos no balão a palavra que nos ajudaria a livrar-se do sentimento indesejado. Com a ajuda de uma agulha, o balão era rompido e o ar carregado se dissipava pelo parque. Assim como ocorria no jardim de Tamara, era também o ato de converter em ação concreta questões usualmente associadas a uma dimensão imaterial da experiência o que conferia à proposta um potencial ritualístico de transformação. Como se essa ação inaugurasse uma dinâmica de reflexões vivenciadas sensorialmente a respeito daquilo que nos paralisa e do que nos faz mover.

Embora não tenha conseguido vivenciar o encontro com Natalia Bastos – único que extrapolava a duração de 10 minutos, ao propor um formato mais livre e dialógico de interlocução com o público – pude es-

preita-lo enquanto fazia fila para meu derradeiro tê-tê-à-tête. Tive, assim, a oportunidade de vislumbrar a performance como espectadora externa, outro modo de participação possível em "10 minutos para você". Nessa rápida espiada, me chamou atenção o caráter processual da proposta, ao solicitar que o espectador deixe alguma mensagem – escrita ou desenhada – na enorme colcha onde a performer se senta junto aos seus convidados. Trata-se de um gesto que favorece a construção de uma memória coletiva, que atravessa as experiências vividas nas diversas apresentações.

Também na intervenção de Milena Siqueira, responsável ainda pela dramaturgia do trabalho da Cia. Uma, é o espectador que deixa uma lembrança no caderno da performer ao final dos 10 minutos, se assim o desejar. Como ocorre em outras intervenções, trata-se de uma experiência igualmente permeada pela intimidade sonora dos fones de ouvido, que nos permite um isolamento acústico do mundo externo para imergir na subjetividade daquela que se encontra diante de nós.

No caso de Milena, o encontro foi potencializado ainda por outros dois elementos. De um lado, o convite para que nos mirássemos nos olhos durante esses 10 minutos, o que construía uma conexão silenciosa e afetiva, em um campo de troca raramente vivenciado no dia-a-dia. De outro, a fala de Milena que nos chegava aos ouvidos era igualmente radical em seu caráter de partilha de pensamentos muito íntimos, que pareciam ter sido elaborados ao longo de anos e diziam respeito não exatamente a um acontecimento, mas ao próprio modo de a performer ver o mundo e compreender o campo das ideias. Embora fôssemos solicitados a deixar uma frase em seu caderno ao fim desse encontro, o maior presente ali era certamente a dimensão de entrega projetada por sua presença e suas palavras.

Após a vivência desse conjunto das experiências, ecoava em mim a famosa frase de Goethe: "Todos os dias deveríamos ler um bom poema, ouvir uma linda canção, contemplar um belo quadro e dizer algumas bonitas palavras". Aqui, contudo, esse processo de sensibilização estética não se dá por uma via individual, e sim relacional, permeada pelas tantas trocas intersubjetivas das no arquipélago afetivo construído pelo grupo. Trocas essas que nos proporcionam não apenas 60 minutos de respiro e beleza, mas também o vislumbre heterotópico do mundo e das formas de vida que nos interessam fomentar. •

## DELIRIUM ÁUDIO TOUR: PELO FIO DE ARIADNE

Por Simone Carleto

*A cultura vem favorecida por todos aqueles que, conscientes de um conteúdo feio e tedioso querem escondê-lo com a assim chamada 'bela forma'. Com a exterioridade, a palavra, o gesto, o refinamento, o luxo, a educação, o observador deveria ser induzido a uma conclusão errada sobre o conteúdo: pressupondo que estejamos acostumados a julgar o interior do exterior. Parece-me, talvez, que os homens modernos se entediam demais uns com os outros e que no final achem necessário tornar-se interessantes com a ajuda de todas as artes (NIETZSCHE, Friedrich. Schopenhauer como educador. Campinas: Faculdade de Educação/ UNICAMP, 1999)*

Escolhi o pensamento em epígrafe para buscar ilustrar o arcabouço teóricoestético de Delirium Áudio Tour: um rito poético efêmero para transcendências urgentes. Segundo o filósofo Nietzsche (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844- 1900), cuja obra representa parte do repertório-base de criação para Delirium, a tragédia refere-se, grosso modo, a uma complexa imponderabilidade dos seres humanos diante da realidade-acaso a que estão submetidos. Assim, todo e qualquer tipo de avaliação permanece suspenso. Do mesmo modo como exponho aqui uma perspectiva, de acordo com a proposição nietzschiana presente nesse trabalho artístico da Cia do Trailler – Teatro em Movimento, minha visão, dotada de ponto de vista (único e sempre parcial), poderá ser refutada em seguida. O processo de análise crítica da encenação, em princípio, seria já contraditório.

Em primeiro lugar, por dizer respeito à proposição da experiência de um rito. Nesse sentido, importa "o que nos acontece", sendo ao mesmo tempo uma vivência individual (posto que a interpretação do fenômeno está circunscrita a certo arcabouço-interno-conceitual de cada participante) e coletiva (independente do nível de abstração que se pudesse alcançar havia um coletivo absolutamente presente por algumas condições dadas e estabelecidas).

Em segundo lugar, se, por um lado, cada imagem

contemplada durante o espetáculo processional estaria aberta a múltiplas leituras, por outro, o conjunto da obra e suas camadas tornam-na palimpsestas, ou seja, provocam ressignificações de imagens, posturas e consequentemente percepções da realidade. O real, enquanto o que pode ser captado pelos sentidos, é aguçado por estímulos diversificados e complexos.

Em terceiro lugar, o que cada um(a) de nós faria e fará da experiência é um constante devir in-certo.

Uma coleira, recebida antes de iniciarmos o trajeto e os fones de ouvido que transmitiram o áudio-tour nos unia. Sem fala alguma, além da voz que nos conduz amorosamente em algo próximo de uma meditação, contemplamos imagens grotescas - no sentido do que representa os aspectos primitivos da natureza humana. Também estão presentes na construção das imagens os conceitos de iconoclastia e niilismo diante da cultura e de determinada mecanização da vida e dos seres. No ri(s)co da aventura, nos lançamos e lançam-se os artistas que compõem a ousada empreitada. Não apenas pela vulnerabilidade quase inerente a uma obra cênica dessa natureza, mas pelas nuances de imponderabilidade trágica da recepção do toque físico-emocional e desse corpus-tecido formado pela trama dramática.

Em uma importante criação in situ - e esta pesquisa criativa merece ser continuada para aprofundamento - os espaços da antiga fábrica Parahyba condensam parte da história da cidade industrial São José dos Campos e seus moradores-trabalhadores. Em fricção com esses elementos, o elenco nos faz olhar para nossa própria história, relacionando-a com parcela da história civilizatória da humanidade. Em uma suspensão do tempo cronológico, nos coloca no tempo kairós, o tempo qualitativo. Posiciona-nos, ainda, diante de reflexão acerca do tempo passado, presente e imediato.

No concernente à dramaturgia imagética, a figura do Minotauro poderia estar posicionada imediatamente



33º FESTI  
VALE  
FESTIVAL  
NACIONAL  
DE TEATRO

Hélio Beltrão

te antes de adentrarmos a uma espécie de "túnel do esquecimento" (ou seria a "cortina de abertura ao subconsciente"?). Considero o Minotauro imagem-chave da obra, significativa para apreensões singulares. Por todas as características elencadas, que impossibilitam uma única "classificação" da obra, compreendendo sua envergadura relacional, considero-a como labiríntica por excelência. Sua "costura" promove seu objetivosubjetivo: o percurso-processo torna-se mais importante que a saída ou as conclusões às quais cada sujeito em contato com a obra pode chegar. Na amarração da narrativa outra figura fundamental é da Guia, assumida por duas atrizes durante o percurso. Com sua lamparina e seu caminhar paulatino e atento, nos conduz demonstrando os desafios, prazeres e perigos da jornada, como um tipo de alter-ego da voz do áudio. Ou seria o inverso?

O fio de Ariadne revela-se, apesar de oculto, nos trajetos personalizados de intersignificação que a obra provocará, afetando os fluxos de recepção da experiência, que é "pessoal e intransferível". Polifônica, tal ressonância conecta-se, ainda, à metodologia de criação da obra, que contou com participação em partilha de processo promovido pela Cia do Trailler, com direção compartilhada entre André

Ravasco e Marcelo Denny e dramaturgia de Vinícius Torres Machado.

O núcleo estável da Cia do Trailler - composto por Caren Ruaro, Luan Fonseca, Gab's, Geovanna Terra, Carol Purccino, Giulia Scarpa e Diogo Cábuli - generosamente dispõe de seu acúmulo artístico-cultural, em conjunto com os participantes da trajetória de Delirium, o que demonstra o caminho de coerência rumo à permanência do grupo em diálogo efetivo com os contextos da cidade e da cena teatral.

Idealmente, o espetáculo poderia permanecer por um período estendido em cartaz, por tratar-se de importante ação pedagógica, privilegiando o contato com cada pessoa. Longe do lugar-comum, o trabalho aporta em lugar inovador com relação às chamadas ações culturais, e abre fendas para se chegar em outros tantos lugares. Parece, portanto, apontar para os processos de formação artístico-pedagógicos livres já iniciados em São José dos Campos e que poderão ser abraçados e impulsionados pela realizadora do Festival, a Fundação Cultural Cassiano Ricardo, acertadamente incluindo na programação foco de atenção para esse relevante espaço de encontro. •



33º FESTI  
VALE  
FESTIVAL  
NACIONAL  
DE TEATRO

## O TEATRO DE PAPEL NA ATUALIDADE

Por Priscila Gontijo

Em uma época dominada pela tecnologia, assistir ao espetáculo da trupe do Teatro do Imprevisto – que traz em sua mala um miniteatro, no qual um palco é montado para

contar três histórias – nos lança imediatamente a um outro tempo, devido à delicadeza das figuras em miniaturas.

Há cem anos, o teatro de brinquedo se tornou conhecido em muitos países da Europa, onde as famílias costumavam ter um pequeno teatro em casa. Com a chegada de novas formas de encenação e as grandes produções, o teatro de brinquedo caiu no esquecimento, mas foi em sua raiz que a linguagem do teatro de animação começou a tomar outras formas.

No gênero do teatro lambe-lambe, a trupe formada por três atores joseenses – Olívia Daniele Machado, Ricardo Veríssimo Salem e Cibele Tomaz – narram suas “histórias de papel” abordando temas como a importância da generosidade, humildade e lealdade para as crianças presentes, através de contos populares, fábulas e histórias de assombração. Foi o que vimos na apresentação do grupo no 33º Festivale, na Casa de Cultura Lili Figueira, no dia 04 de setembro, às 15h.

Os contadores de história apresentam as aventuras de “Pedro Malasartes e a Sopa de Pedra”, “O Guaname” e “O Macaco e a Velha”. Através de instrumentos de percussão que desempenham o papel de fundo sonoro, pontuando a narrativa com o som do barulho da água, do vento, da tempestade, do ranger de portas, do farfalhar das folhas, etc., a trupe entretém o público formado por crianças pequenas ao longo da narrativa.

No primeiro conto ensina-se de forma lúdica como se aprende a oferecer com o coração e não por interesse, ou seja, é uma aprendizagem sobre a doação. Através de cenários (ou quadros) alternados, vemos as locações do armazém – onde se concretiza a aposta de Pedro Malasartes com o dono do lugar para pregar uma lição em uma velha sovina – e, em seguida, vislumbramos a locação da casa da velhinha que aprende – a contragosto – a lição da doação.

A segunda história centra-se no conceito da mentira e narra as aventuras do cachorro do mato, o Guaname, que possui duzentos dentes e come ossos humanos de quem conta mentira. Nessa história, alternam-se os cenários do vilarejo e do bosque do Guaname. A lição final é a de que a mentira tem pena curta.

Já a terceira e última história fala sobre o macaco Simão, um exímio devorador de bananas. Ao

comer toda a plantação de dona Cotinha, Simão é castigado por esta, que prepara um melado de banana, transformado em boneca, a Catarina, que quando se encosta, gruda. Ao final, o macaco Simão é devorado pela velhinha por ter lhe desobedecido. Os cenários aqui se alternam entre o bananal e a casa.

O trabalho da trupe é minimalista e preocupa-se com a representatividade da região. Por isso, o criador do espetáculo Ricardo Veríssimo selecionou histórias que dialogassem com as crianças deste território, excluindo histórias de princesas e príncipes.

A primeira ressalva se dá em relação à mudança de expressão de uma mesma personagem que é evidenciada pela troca do boneco, porém não é possível vislumbrar essas mudanças por conta da falta de iluminação da caixa. Talvez, uma solução seria a dos contadores usarem lanternas, assim, não se quebra o efeito artesanal deste teatro e possibilita a apreensão das mudanças de humor de uma mesma personagem.

Outras considerações tornam-se necessárias para atualizar alguns temas aqui propostos e para refletir sobre a nossa visão de mundo na contemporaneidade. Por conta da representação da boneca Catarina, apresentada como uma boneca preta, nos mostra a representação do negro (a) somente por uma via assustadora e me parece um tanto equivocada. Pode constranger crianças negras.

A imagem da mulher – representada como a menina no conto sobre a mentira, da história do “Guaname” – também colabora para estigmatizar a figura feminina, pela via da menina interesseira que só namora o garoto apaixonado se este lhe oferecer presentes. Daí que o garoto rouba a cauda do Guaname para ofertar à garotinha, sendo castigado em seguida pelo cachorro do mato. Mais uma vez vemos a representatividade da figura feminina como sendo a “culpada” dos erros alheios, por seus desejos materialistas.

Ao final, percebemos que as lições de moral inscritas nesses contos populares e fábulas ainda estereotipam os sujeitos da minoria. Em tempos de intolerância e ódio ao diferente, uma revisão neste ponto se faz necessária. •

## EM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO DO MELODRAMA

Por Julia Guimarães

Muito antes de se tornar o gênero favorito das telenovelas brasileiras, o melodrama já gozava de grande popularidade no país. Presença constante na radionovela e no circo-teatro do início do século XX, é reconhecido como um gênero propício ao investimento em teatralidade, cuja temática costuma associar-se ao sentimentalismo e à moralidade de época, ao exagerar as virtudes e vícios das personagens de suas tramas.

Por conta de tais características, as atuais adaptações de melodramas no teatro costumam ressaltar ou parodiar justamente esse traço de artificialidade presente no gênero, além de investir nas diversas formas de expressão artística que o melodrama comporta: texto, música, dança, imagem. A julgar pelo título, seria possível imaginar que o espetáculo "Perdóname", do grupo Teatro D'Aldeia, de São José dos Campos, seguisse caminho semelhante. No entanto, a linguagem cênica construída pela companhia parece situar-se em um terreno indefinido entre o drama e o melodrama, o que modifica consideravelmente os sentidos projetados ao diálogo com o gênero.

Apresentada no Teatro Municipal dentro da programação do Festivale na última quinta-feira (9), a montagem dirigida por Ana Luísa Cardoso é livremente inspirada em obra do dramaturgo português Alfredo Viviani. Na primeira parte da peça, as atrizes e atores se encontram no proscênio do palco e a aveludada cortina fechada do teatro serve de cenário para ambientá-los em um estúdio de rádio, onde soltam a voz para dar vida aos personagens da trama.

O que promete ser um jogo distanciado de representação, prato cheio para se brincar com os duplos ator-personagem, cena-bastidores, é abandonado rapidamente no abrir das cortinas. A partir dali, os personagens da trama ganham corpo e cenário próprios, além de um tratamento quase realista. Com exceção de dois momentos de intervalo que mesclam o ambiente do rádio ao do circo-teatro por meio de brincadeiras com o público, o que ve-

mos é uma representação sem o ritmo, a teatralidade e o distanciamento necessários para dialogar com o gênero melodramático neste início de século XXI. Com isso, o que surge ressaltado em cena, para além da homenagem nostálgica ao passado, é uma peça impregnada pela moralidade burguesa machista de sua época.

Na trama levada ao palco pelo Teatro D'Aldeia, acompanhamos a história de uma jovem que decide adotar a filha órfã do seu ex-futuro noivo, ao descobrir o passado oculto do pretendente. Após uma temporada em Paris, divorciado, desiludido e alcoolatra, o pai retorna para buscar a filha abandonada, em quem deposita a esperança de reconstruir sua vida.

Nas cenas de prólogo e dos intervalos, busca-se trazer para o primeiro plano a ambientação dos lugares onde ocorria o melodrama no Brasil. Nessas passagens, a execução musical de famosos jingles do começo dos anos 1990 é sucedida por uma espécie de show de auditório, no qual a plateia ganha brindes quando acerta o nome de quem canta as músicas tocadas no teatro.

Embora desperte empatia no público por seu apelo à participação recompensada, cenicamente a proposta não se resolve. Falta à montagem uma ambientação que materialize o desejo de resgatar o espírito do circo-teatro. Ao mesmo tempo, ao cruzar essa referência com aquelas vinculadas à radionovela, o que surge é uma proposição que não se assume plenamente nem no diálogo com um contexto nem com o outro. Assim, as cenas que poderiam conferir certo distanciamento crítico ao caráter datado da moralidade do melodrama de Viviani se convertem no entretenimento superficial dos shows de auditório.

Por outro lado, ao não investir em uma teatralidade mais exagerada e esteticamente rebuscada na representação do melodrama, a consequência é igualmente a projeção das características literárias e discursivas da peça para o primeiro plano. Fato



33º FESTIVALE  
FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO

que ajuda a ressaltar o olhar conservador do texto sobre o imaginário e os papéis da mulher, associada à figura da "santa", da "moça decente", ícone de "bondade", "nobreza", "sacrifício" e privações de todo tipo, sobretudo quando associada ao papel de mãe. Embora o texto acompanhe o recorte de época, o reforço desses lugares é problemático justamente porque muitos deles ainda hoje são considerados padrão de conduta da mulher ideal, performados diariamente nas telenovelas e na sociedade brasileira.

Ao que parece, o que falta em "Perdóname" para tecer uma homenagem ao melodrama à altura do seu passado, com o devido distanciamento histórico, é exatamente um investimento mais elaborado na estética e na teatralidade sofisticadas que consagraram o gênero. Para isso, seria necessário investir em musicalidade, movimentação, cenários e interpretações que logrem produzir a pompa e a circunstância que a proposição merece. •



# 33º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO



FUNDAÇÃO CULTURAL  
CASSIANO RICARDO



PREFEITURA  
SÃO JOSÉ DOS CAMPOS