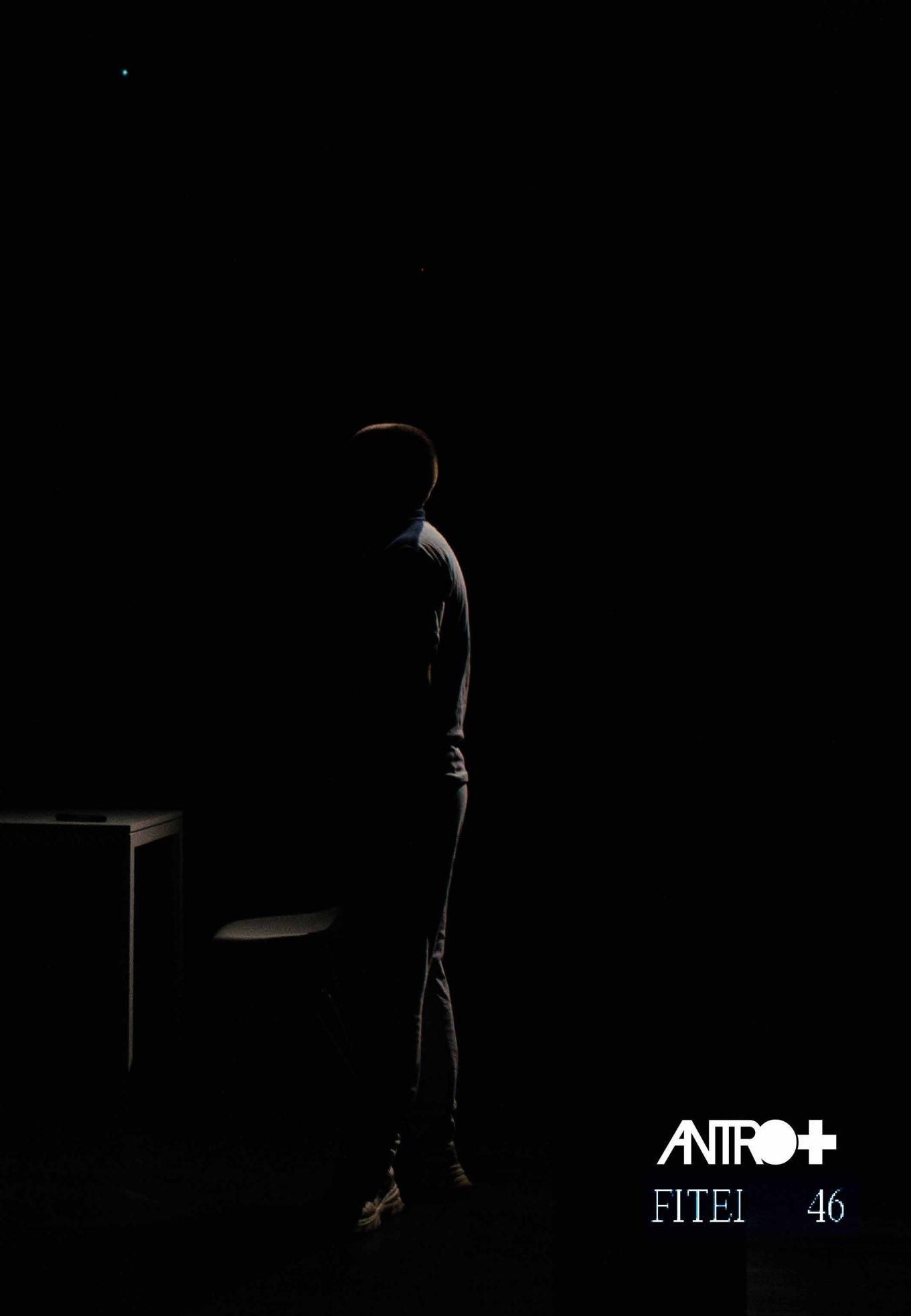




ANTRO+
FITEI 46



CRÍTICA PERFORMATIVA VII
por **PAT CIVIDANES + RUY FILHO**

FITEI 46
PORTO, PORTUGAL

ANTRO+



CRÍTICA PERFORMATIVA É UMA AÇÃO DE REFLEXÃO SOBRE ESPETÁCULOS NA FORMA DE INSTALAÇÃO/PERFORMANCE.

DURANTE 6 A 8 HORAS ININTERRUPTAS, A CRÍTICA É ESCRITA EM PÚBLICO E PODE SER ACOMPANHADA POR TODOS EM TEMPO REAL. O ESPECTADOR É CONVIDADO A INTERVIR, AMPLIAR E DISCORDAR DAS REFLEXÕES ENQUANTO A INSTALAÇÃO É CONSTRUÍDA, DE FORMA A DAR À CRÍTICA FINAL CONTEXTO COLABORATIVO.

IDEALIZADA PELO CRÍTICO RUY FILHO E A ARTISTA GRÁFICA PAT CIVIDANES, EDITORES DA ANTRO POSITIVO _ PLATAFORMA DE ARTE, A AÇÃO DESCONFIA DOS HÁBITOS DE COMO UMA CRÍTICA É COMPREENDIDA E REALIZADA.

O INTERESSE É, EM ESPECIAL, QUESTIONAR O PAPEL DA CRÍTICA HOJE E QUAIS FRAGILIDADES ESTA COMPORTA DIANTE A CONTEMPORANEIDADE.

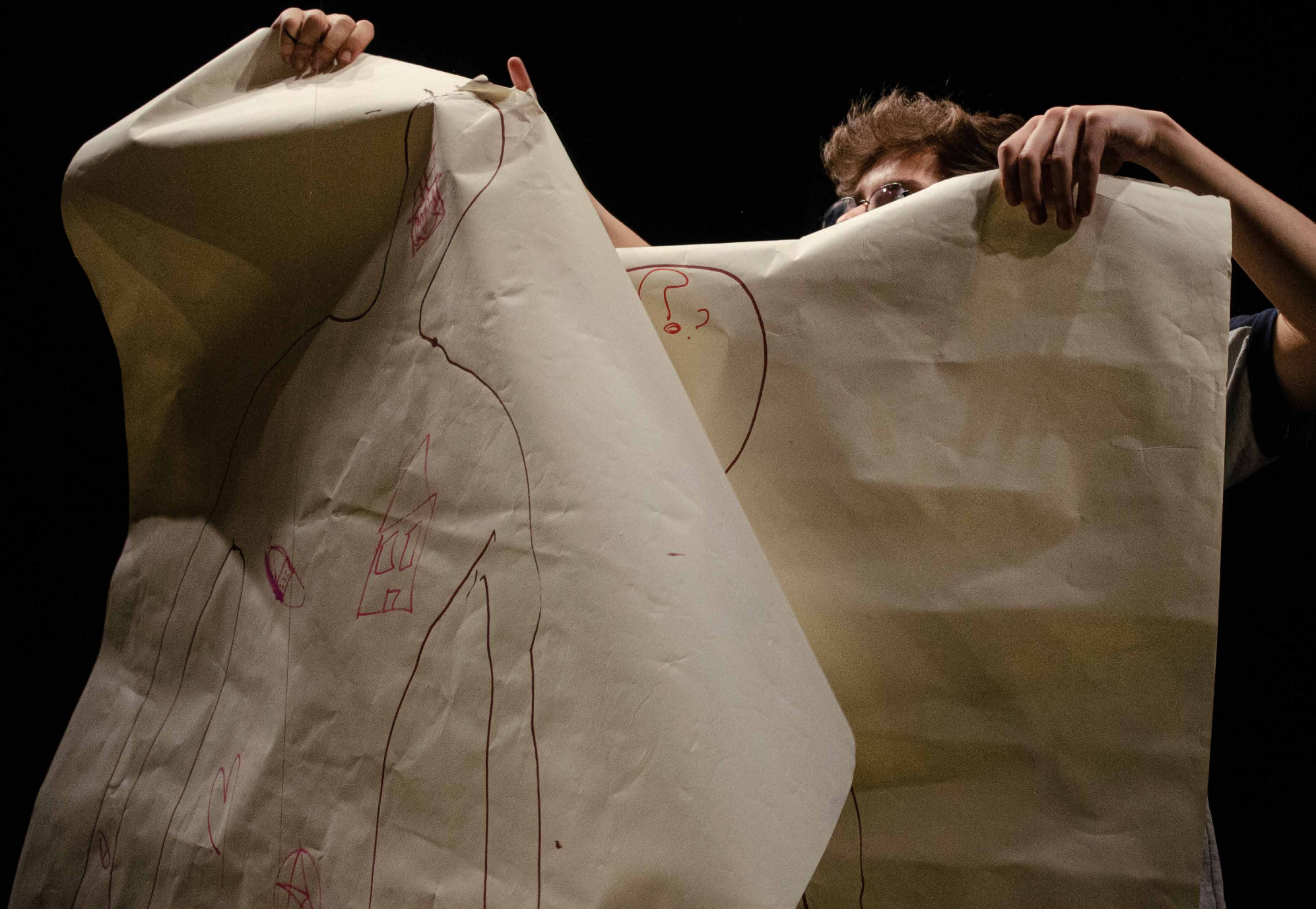
TEATRO BOMBÓN GESELL

Violência e Justiça na Ibero-América

ARGENTINA

IDEALIZAÇÃO E CURADORIA

MONINA BONELLI E SOL SALINAS



**UMA
PROVOCAÇÃO
CÊNICA
QUE REÚNE
ARTISTAS,
PENSADORXS
E CURADORXS
PARA REFLETIR
SOBRE A
VIOLÊNCIA E A
JUSTIÇA NA**

IBERO-AMÉRICA

Parece uma
proposta comum,
o que o Teatro
Bombón Gesell,
da Argentina,
propõe. Por isso
é necessário
adentrar de modo
mais reflexivo
a esse primeiro
encontro que
se faz, desde já,
pelas palavras.

01

SUAS CANÇÕES FAVORITAS

Dramaturgia e encenação:

ALEJANDRO CLAVIER (PE)

Intérpretes: JOÃO MIGUEL MOTA,

HENRIQUE SEIXAS,

JOÃO RUIVINHO FIGUEIREDO

Música: KAYFEX

Fotografías de cena exclusivas:
PAT CIVIDANES





O que significaria provocar, quando se tem por interface de acontecimento o teatro? Alguns defenderão ser próprio da linguagem, uma vez manifestada em contexto deslocado do real; gesto provocativo, entendido que todo deslocamento é, por si, uma espécie de subversão semiótica, cognitiva e/ou discursiva. Ocorre, no entanto, a convivência com a linguagem – nesse caso, o teatro – produzir o inevitável reconhecimento do acontecimento antecipando a experiência. O que significa, então, invalidar a dimensão máxima do deslocamento, que ainda ocorrerá em alguns aspectos e sensações. Por tratar-se de um acontecimento dentro de um festival, na forma específica de um mini-festival, é de se esperar que o espectador possua alguma convivência com a linguagem teatral, seja por interessar-lhe enquanto rotina, seja pela dinâmica da agenda oferecida nesses dias consecutivos. Por isso, é preciso retornar à questão: nesse contexto, o que significa, verdadeiramente, provocar pelo e com o teatro?

A provocação do Bombón é mais inesperada do que apenas o deslocamento da percepção pela estética e linguagem. Ao ser a obra a reunião de outras, especificamente curtas, em que a soma das partes independentes conquista uma dimensão mais ampla ao sentido ao qual se quer chegar, está na concepção o melhor argumento provocativo. Reunindo criadores, intelectuais e curadores, a estrutura inicial foge ao esperado de um espetáculo tradicional – dramaturgia, elenco e direção – para ser, em especial, inquietações coletivas articuladas por diversos ângulos. Trata-se, portanto, de uma obra que se faz ação antes mesmo de chegar ao palco, não mais como gesto criativo na cena, e sim como criação de gestos capazes de provocar o surgimento de cenas.

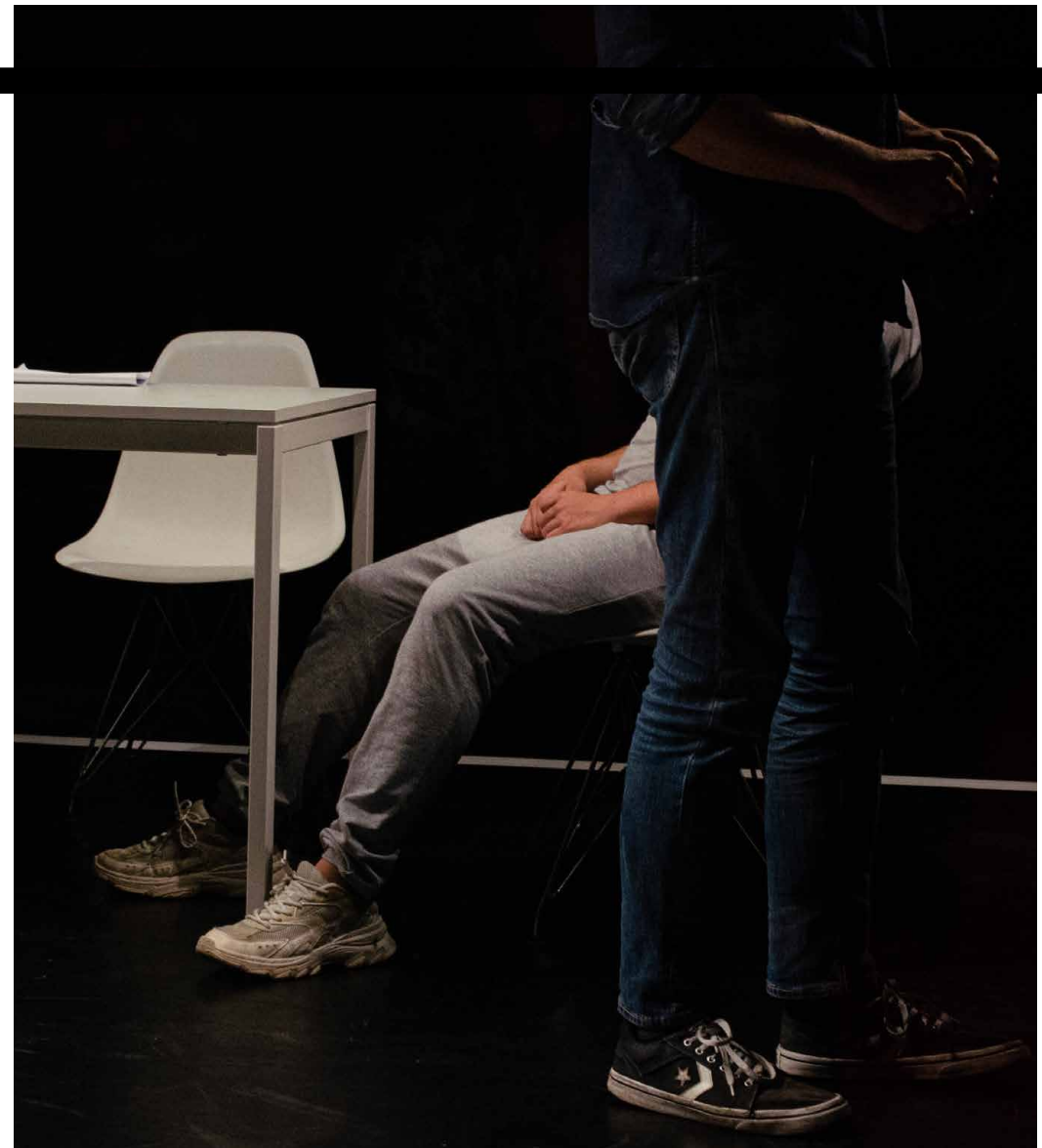


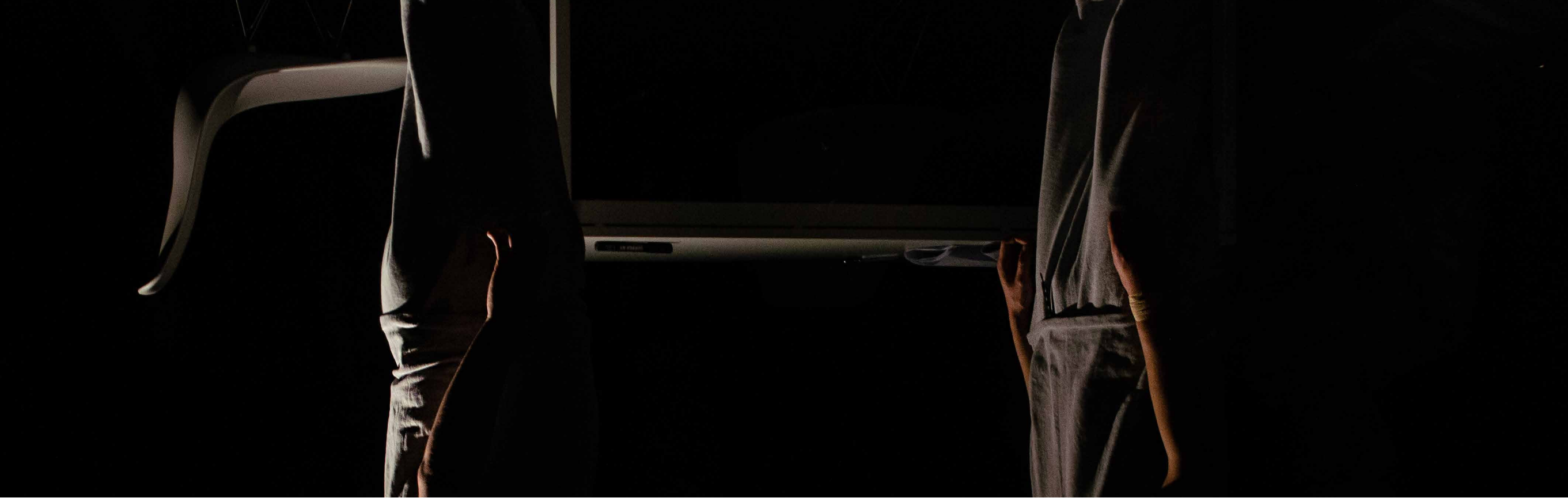
O deslocamento primeiro ocorre entre aqueles que passarão a existir consequentes à reunião em laboratório. Encontra-se nisso algum valor científico no como práticas laboratoriais passaram a integrar processos criativos. São movimentos mais comuns de serem percebidos nas artes visuais, e que, aos poucos, ganham qualidade nas artes vivas. E, talvez, esse seja o mais inquieto nessa outra concepção: o vivo como dimensão laboratorial para descoberta de procedimentos formais dentro de estéticas específicas. Sendo assim, o Teatro Bombón reativa de modo significativo a importância ao convívio e ao acontecimento. Criar a partir da percepção comum sobre quais são as urgências do agora; dar ao acontecimento, a qualidade de encontro final e não apenas de recurso de deslocamento, invertendo a expectativa da experiência ser sobre o produto, uma vez ser o início, mais do que tudo, a força a ser experimentada, mesmo que indiretamente.

Ser um festival dentro de festivais é aspecto importante, e também merece um pouco de atenção nesse início de reflexão. Ao furar o esperado de uma programação formal com uma seleção própria, ao menos naquilo que o público aguarda como sendo um festival, o espetáculo apresentado no 46º Fitei - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica -, com 4 peças curtas, provoca um estado rizomático em que os pontos de enlaces estão conectados pelo teatro, pela dramaturgia, pela relação com o espectador, em contexto e especificidade de acontecimento. É dessa forma que a cena deixa de simplificar o festival como uma sequência de espetáculos para compor uma dinâmica sobre a qual coloca-se em risco de assumir desvios complexos que o abrirão ao inesperado e potencialmente divergente.

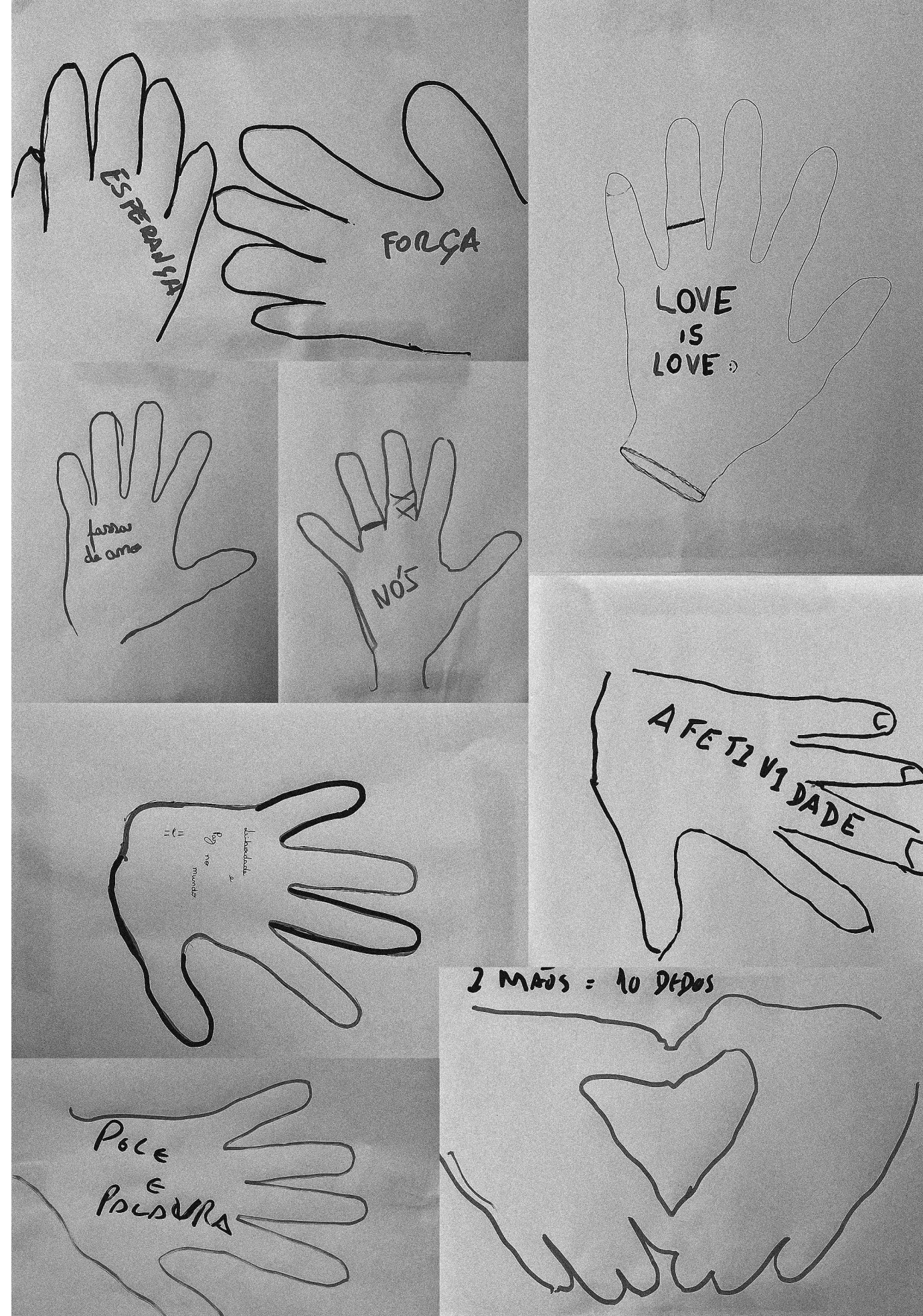


**UM FESTIVAL DENTRO DO FESTIVAL
IMPLODE AS LÓGICAS MAIS
ACOMODADAS DOS EVENTOS.
O MINI-FESTIVAL ATREVESSE. O FESTIVAL
EXPANDE-SE. E AMBOS SE PROVOCAM
SIMULTANEAMENTE A ALGO MAIS
AMPLOS, CUJAS FORMAS PASSAM
A CONHECER APENAS DURANTE A
SOBREPOSIÇÃO. TAMBÉM ISSO É DAS
MELHORES PROVOCAÇÕES QUE SE PODE
REALIZAR EM UM AMBIENTE DE FESTIVAL.**





**DESENHE A SUA MÃO
SOBRE O PAPEL
E ESCREVA UMA
PALAVRA DENTRO**



02

OS TITÃS

Dramaturgia: PAOLA TRACZUK (AR)

Direção: MONINA BONELLI (AR)

Intérpretes: JOÃO CRAVO CARDOSO

JOSÉ PEDRO AMORIM, SALVADOR ROLA

E JOSÉ EDUARDO SILVA

Música original: FABIÁN KEOROGLANIÁN

Músico ao vivo: LEONARDO CARVALHO

Colaboração artística: SOL SALINAS

Desenho de movimento:

JOÃO RUIVINHO FIGUEIREDO





SOMOS AINDA CAPAZES DE RECONHECÊ-LAS? E POR QUE NECESSITAMOS CADA VEZ MAIS NARRÁ-LAS E TRAZER QUALQUER SENTIDO ESTÉTICO?



Em seu mais recente livro, o jovem filósofo pernambucano Filipe Campello, *Crítica dos Afetos*, faz uma profunda análise sobre como perdemos a compreensão sobre quando sofremos algum tipo de injustiça por estarem os afetos submetidos as mesmas estruturas de dominação que as praticam. Em seu ensaio, explica a necessidade de construção de novos vocabulários afetivos, o que, em última análise, significa o desenvolvimento de estratégias perceptivas e de nomeação dos afetos. É preciso perceber-se e descrever-se por novas concepções dos afetos para voltarmos à capacidade de reconhecer a injustiça em curso.

A estrutura sociopolítica contemporânea adquiriu outros recursos de opressão, humilhação e submissão dos indivíduos. E são os afetos ainda não nomeados aqueles que mais servem a essas outras formas de injustiça. Significa, então, ter o indivíduo não apenas como alguém específico, mas um estado de presença fluido e em constante movimento ao desvelamento de sua própria afetividade.

No entanto, as injustiças que já nomeamos e reconhecemos permanecem e é preciso lidar com a violência de suas manifestações. São essas, as trazidas nos quatro espetáculos apresentados pelo Teatro Bombón. Similares na centralidade de ter o corpo do outro como matéria a ser confrontada e destruída. Dos abusos aos silenciamentos, nos muitos níveis de encarceramento, o corpo é centralidade das atitudes, das violências e das narrativas dentre os personagens. Como se coubesse aos dramaturgos dar aos corpos alguma perspectiva de realidade urgente ao espelhamento do público. Busca essa assumida, desde sempre, ao ter o espectador por primeira imagem de cena a sua própria.

AQUELE QUE ESPERA, ASSISTE OU SE ASSISTE?

COMUNS, OS CORPOS NO PALCO, REAIS, AINDA QUE FICÇÕES, E OS CORPOS NA PLATEIA ESPELHADOS, FICIONALIZADOS, AINDA QUE REAIS.

A necessidade de narrar as violências e injustiças confirma a dificuldade de aceitá-las. É necessário compor alguma qualidade estética ficcional, como recurso para suportá-las. Ao estarem representadas, suspendem os riscos de suas consequências. Afinal, representações quase sempre se conduzem sob controle, podem ser recusadas e interrompidas. No entanto, voltando a Filipe Campello, não é também essa dificuldade uma fragilidade de nossos afetos, em suas recusas em confrontar diretamente as violências e injustiças?



QUAL POTÊNCIA A DRAMATURGIA AINDA É CAPAZ DE ALCANÇAR DIANTE ESSA FRAGILIDADE?



Uma resposta possível está no acúmulo. Ao apresentarem diversos espetáculos, o Teatro Bombón amplifica o encontro do espectador com seus afetos mais escondidos, desvia suas devesas, cena após cena, como nos filmes em que as violências são programadas para levar ao insuportável. Diferente, porém, por ser teatro, o corpo, estado máximo dessa afirmação, torna a palavra materialidade de opressão e medo, tanto quanto de reconhecimento e trauma. Portanto, alcança outra qualidade de relação com o espectador. No acúmulo, é consigo mesmo que o espectador deve lidar, seus afetos misturados em memórias físicas, em medos, em perigos, na falta de soluções.



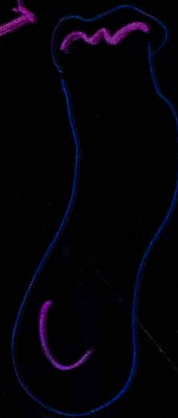
ATA

VIDA

Eu teu
Eu melhor
amigo

Somos

Cão pode mudar a nossa
perspetiva.

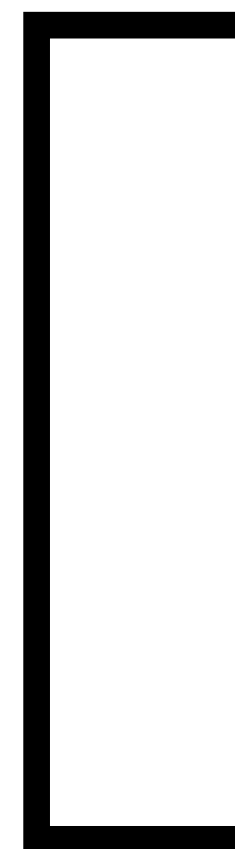
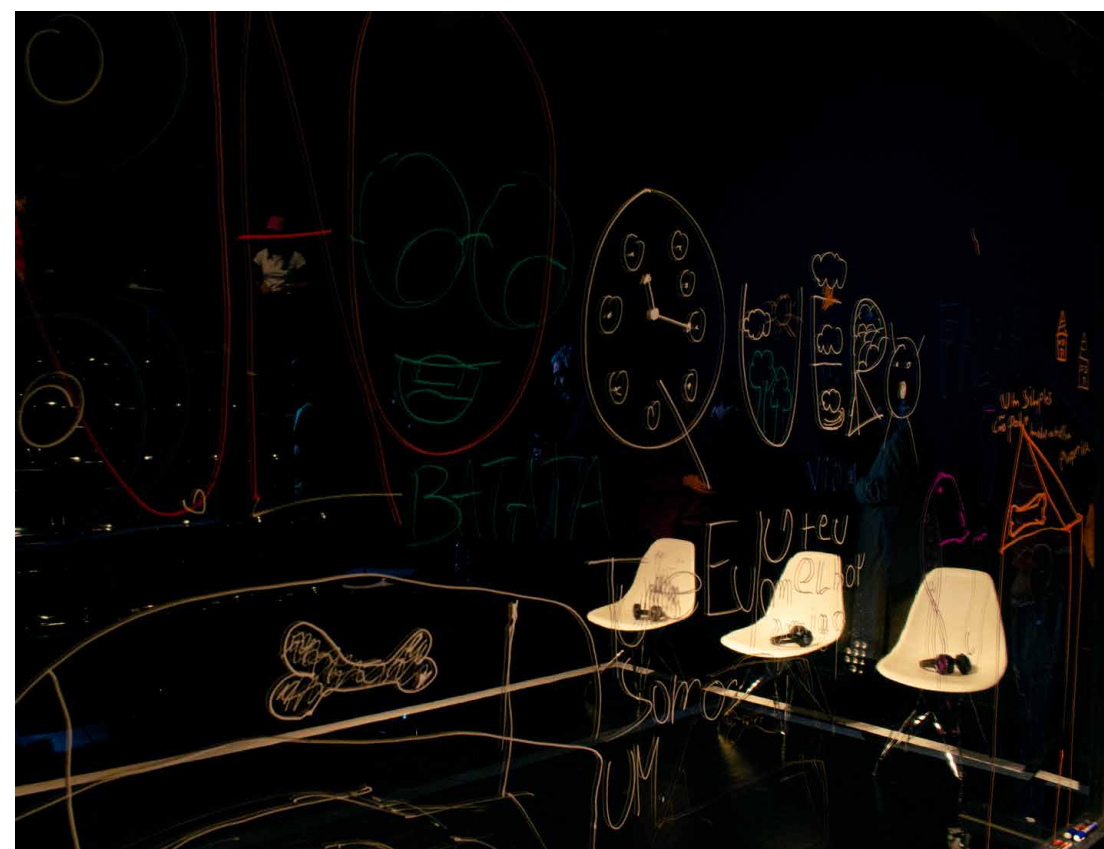


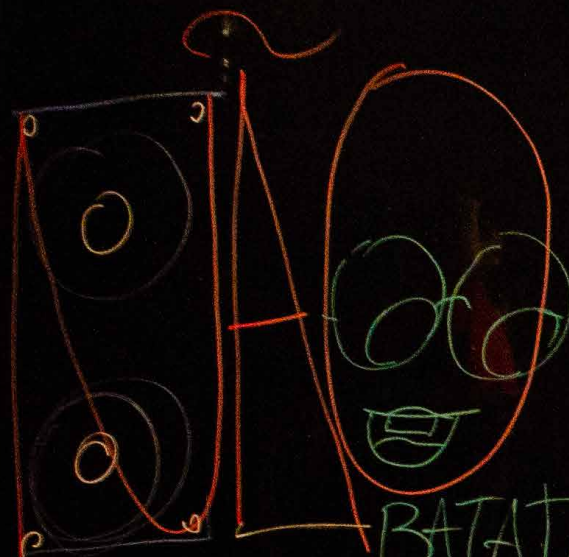
É sempre curioso assistir o público. Os que se sentam próximos, os isolados, os que olham ao lado, aqueles que permanecem com os olhos baixos em direção aos celulares. No espetáculo do Teatro Bombón, as relações ganham nova camada quando recebemos auriculares na estrada da sala. Sabe-se, então, o ouvir ser importante ao que se assistirá. O recurso oferece a qualidade do sussurro, como alguns dos atores bem exploram, o que faz das cenas algo mais íntimo e próximo, ainda que individualize a experiência por essa outra qualidade de imersão.

Dois aspectos, então: a violência trazida ao mais perto possível, ainda que a plateia esteja protegida pela separação tradicional palco/plateia e, entre os dois espaços, haja uma parede de vidro espelhado; a presença do espectador como parte dramática necessária ao reconhecimento da violência.

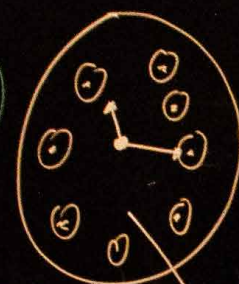
Então trata-se, sobretudo, de estar ali enquanto testemunha, na função de acompanhamento aparentemente sem capacidade de interferir se necessário. Também pode-se ter essa condição, pacífica e natural, como agressiva: essa permanência passiva em que se é conduzido de modo tão íntimo ao violento. Se a violência é algo um tanto individual, pois dá-se naquele que a sofre, ao menos nas formas de violências em que os corpos específicos são objetos – ao contrário das que tratam o corpo como instância simbólica social e cultura –, o teatro pode abrir-lhe ao coletivo, ainda que permaneça falsamente a cada um.

Em silêncio, ouvidos voltados para dentro, sentados juntos ou sós, o Teatro Bombón provoca aos espectadores um bom perigo: o de nos encontrarmos vivos e radicalmente próximos de termos de agir. Mesmo que o agir seja desistir e abandonar o convívio com aquilo que se acumula pelas dramaturgias.



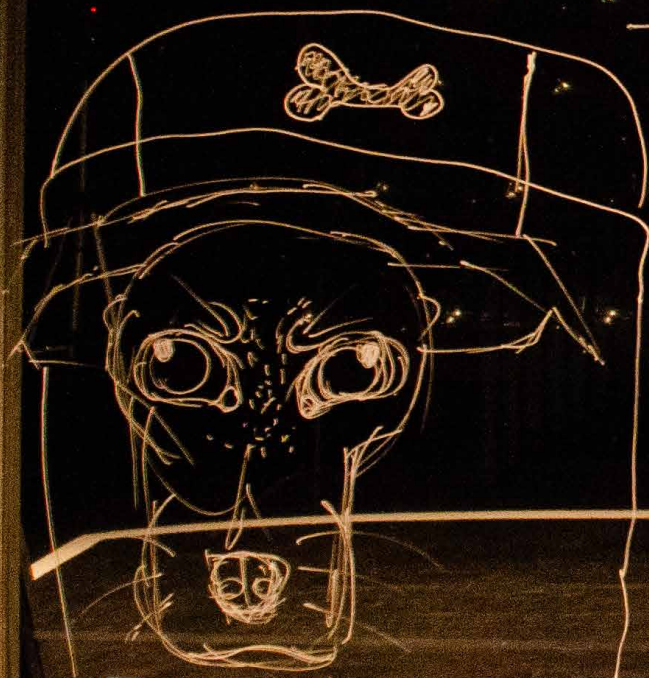


BATATA



VIDA

Uteu
Eu melhor
amigo
Somos
UM



Um Silples
Cão pode
melhor a nossa
prospetiva.



No final do texto *Suas Canções Favoritas*, de Alejandro Clavier, surge a pergunta: tem alguma coisa a dizer, em geral? A pergunta é feita ao corpo estirado no chão. Talvez ainda vivo, ou prestes a não mais existir, o homem, que outrora era um professor e dramaturgo, nada responde. Teria ele o que responder? É preciso pensá-lo em suas dimensões: professor, escritor, homem. E o que esperamos dessas dimensões, especificamente?

O homem que ali está é também assumidamente gay, que se descobriu homoafetivo com seu professor, ainda jovem, conta-nos no correr da peça. O quanto isso amplia seu próprio desfecho, não se explica. Pois não se trata de uma ação violenta contra suas escolhas, e sim pelos demais personagens reconhecerem-se nelas.

A violência dá-se, sobretudo, pela esfera do desejo. Algo que surgirá em outra peça apresentada no projeto, *Mutismo Seletivo*, de Bosco Cayo, em que a paciente depressiva se revela apaixonada pelo aspirante a psicólogo, enquanto é acompanhada pelo professor doutor. A transferência do amor ao jovem prisioneiro ocorre pelo enfrentamento e sua manipulação em níveis diversos, como se também ela conhecesse os recursos específicos de acesso ao inconsciente.

As duas cenas sustentam, em estratégias distintas, o desejo como deslocamento da racionalidade até o descontrole, a partir de suas projeções e o como são injustas as não reciprocidades.

Mas não se trata de relações ou projeções em situações normais, controladas, banais, cotidianas. Em *Suas Canções Favoritas*, os jovens personagens estão privados de liberdade em um centro educacional; em *Mutismo Seletivo*, estão em uma Universidade Prisão. A ambiência educativa a que se propõem é outra aproximação relevante. Pois, se ali estão para reeducarem seus corpos, gestos e pensamentos, nada se volta a educar seus desejos.

E SE DEVE EDUCAR DESEJOS?

Essa é uma das relevantes perguntas desse tempo, quando desejar se confunde ao querer em forma de propriedade e não mais de afetividade. Como se o corpo fosse o acesso primeiro e último da identidade, a subjetividade se esfacela feito algo inapropriado a uma existência que só será aceita se servil e domesticada. O que significa destituir o sujeito do desejar, e dar ao indivíduo a condição de sub-existir na forma de capital de presença.

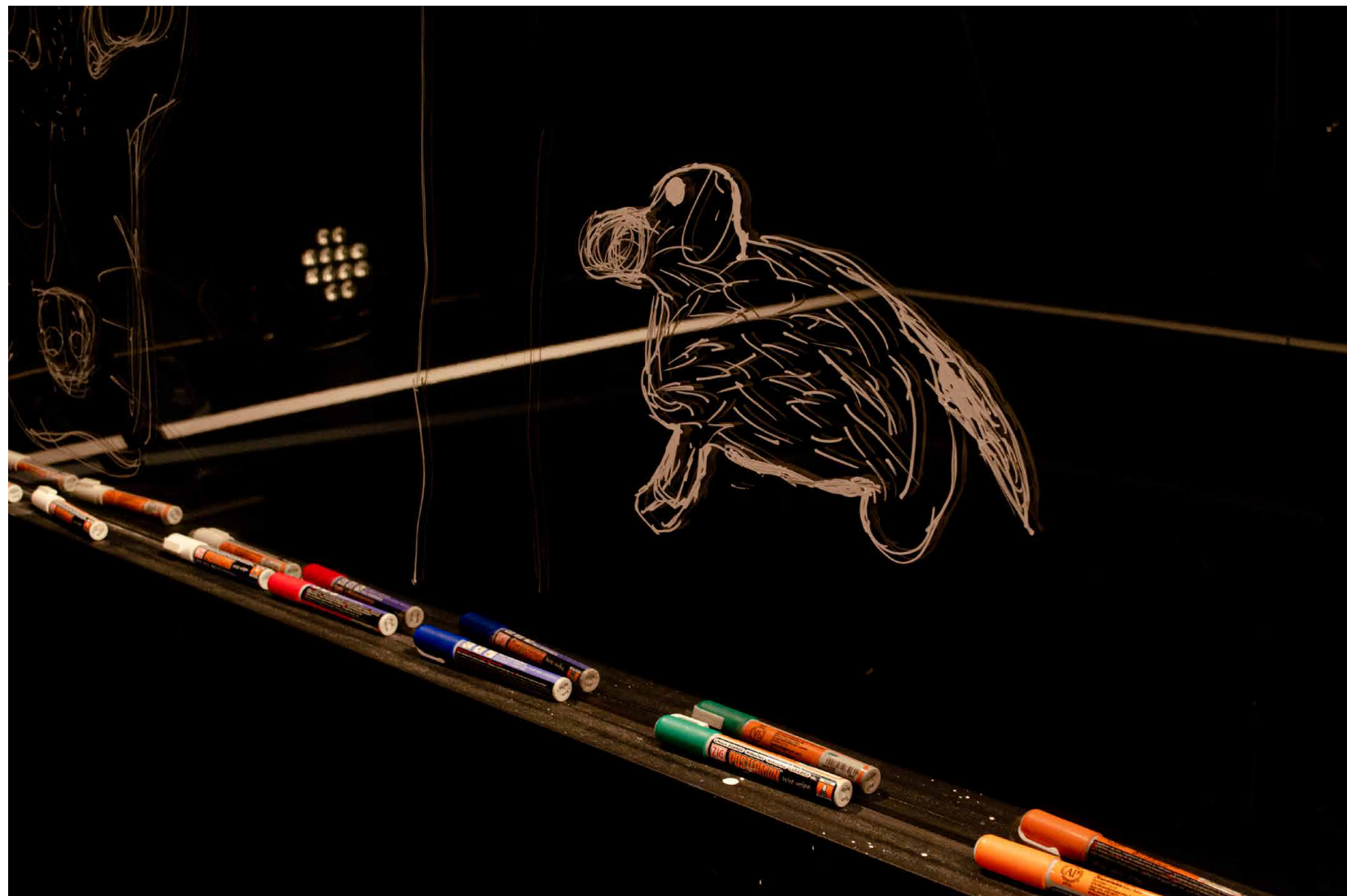
Nas muitas abordagens sobre a constituição biopolítica do sujeito, o desejo não tem participado da equação, nem enquanto diagnóstico, nem solução.

As artes, por sua vez, ampliaram os corpos a uma presença auto-explicativa, em que a representação foi adulterada para a autorrepresentação. Ambas as peças fogem desse labirinto trazendo pela dinâmica daqueles encarcerados, que se voltam violentamente ao outro na forma de desejá-los, outra complexidade ao problema: como sustentar a identidade, se perdemos os aspectos mais particulares de como nos afetarmos ao mundo e aos outros?

Sem apresentarem os argumentos que levaram os personagens às prisões, somos entregues a suas histórias, inicialmente, dadas por corretas. No entanto, ambos os dramaturgos criam ruídos importantes: incluem falas rápidas pelas quais se pode duvidar se ali deveriam mesmo estar, abrindo margens a possíveis injustiças. É a violência que se desdobra no interior dos espaços que os violentam a liberdade, a mistura que torna tudo indecifrável.

Desejos se valem de afetos, sabe-se, há muito. E os afetos se constroem nas relações mais diretas com o viver comum, a participação e o pertencimento. Aos não terem mais esse existir em relação, quais afetos se desenvolve? E, então, voltando ao início circular da equação, quais os desejos?

Alejandro Clavier e Bosco Cayo usam dessas estratégias da dramaturgia para elaborem esse percurso com eficiência e objetividade. As perguntas que sobram aos espectadores são mesmo se estamos preparados para tentar resolver os enigmas.



Após as apresentações, o público é convidado a encontrar artistas para uma rápida palestra-performance. Menos performáticas e mais apresentação dos percursos e processos, os encontros servem ao propósito de situar os interessados em como o processo criativo surgiu e foi desenvolvido. Falas e conversas após apresentações são comuns em ambientes de festivais. Quase sempre compreendidas como pedagógicas, pelas quais se pode articular novas aproximações e reflexões, tais momentos servem, em especial, para uma investigação mais inquieta sobre o assistido. Importam, ainda mais, se não explicam as criações, pois é quando o inesperado pode contribuir com algo relevante.

Foi no encontro após a apresentação de *Os Titãs*, texto de Paola Traczuk, em que participam do elenco 3 crianças, o mais importante desses instantes inesperados. Dando voz às crianças, ao serem perguntadas sobre como compreendem o que seja Justiça, os dois primeiros meninos respondem trazendo as imagens de tribunal e de não ser instrumento de vingança. O terceiro menino e a menina incluída na conversa, incluem palavras bastante específicas: respeito, igualdade e carinho.

Não é apenas pela consciência das respostas, que nos oferecem certa esperança ao futuro, o quão grandioso esse momento se tornou. Sem qualquer valoração de importância, cada um trouxe aquilo que de mais pertinente lhe parecia servir ao conceito de justiça.

O impacto é perceber o quanto aos meninos brancos, os primeiros, a consciência está livre para pensar de forma mais direta, e aos seguintes, negros, faz-se ainda em escala muito mais abstrata e íntima.



Quando respondem 'respeito' e 'igualdade' como definições de justiça, as crianças explodem a ausência desses valores em suas realidades. O justo seria serem respeitadas e tratadas como iguais. Só que dizem mais: 'carinho'. E aí nada mais parece precisar ser explicado. Ouvir essa palavra como conceito é maior do que qualquer tentativa retórica de tradução.

Os Titãs é, dentre as quatro peças apresentadas no Porto, a que melhor alcança dimensão poética, fazendo da palavra recurso para instituição de imagens indizíveis sobre abuso infantil. No diálogo travado com o cão, em voz narrada pelo homem ao fundo da cena acompanhado pelo músico e xilofone, a construção da personagem criança requer a projeção do espectador, a quem cabe reunir os pedaços de informações soltos na narrativa. Essa qualidade de induzir a uma presença oferece-a em perspectivas mais poéticas do que teatrais. E o recurso funciona perfeitamente ao intuito da cena. Com leveza e dor, ingenuidade e profundidade, o texto de Paola Traczuk diferencia-se dos demais ao propor outro estado à palavra.

Enquanto a dramaturgia contemporânea tem estabelecido importância aos recursos mais realistas e documentais, Paola demonstra a força de uma escrita poética que, ainda que assim seja, não é menos impactante ao real. Uma dramaturgia de fato singular, com uma assinatura necessária ao projeto enquanto contraponto. Um ótimo acerto da curadoria do projeto.

Tanto quanto a encenação acerta ao ter como primeiro plano as crianças. Pois são elas, em sua presença lúdica, qual conheceremos depois estarem conduzidas pelos auriculares durante a apresentação. Estratégia capaz de lhes oferecer naturalidade às ações e escolhas.

De volta às falas das crianças após a apresentação...

Na maneira como texto e direção articulam o envolvimento das crianças na peça, sobretudo carinho e respeito são mesmo aspectos reconhecíveis. Escolheu-se palavras e imagens que não as violentassem, o que seria profundamente cruel enquanto exposição. Não se vingou por elas das violências que as crianças sofrem, na construção de um contra-ataque ao público majoritariamente adulto. Também não se resumiu a usar do espaço dentro do festival como tribunal. Preferiu-se a poética. E com isso, alcançou-se a beleza e dor de ser criança em um mundo perverso inclusive muitas vezes ao como se propõe protegê-la.

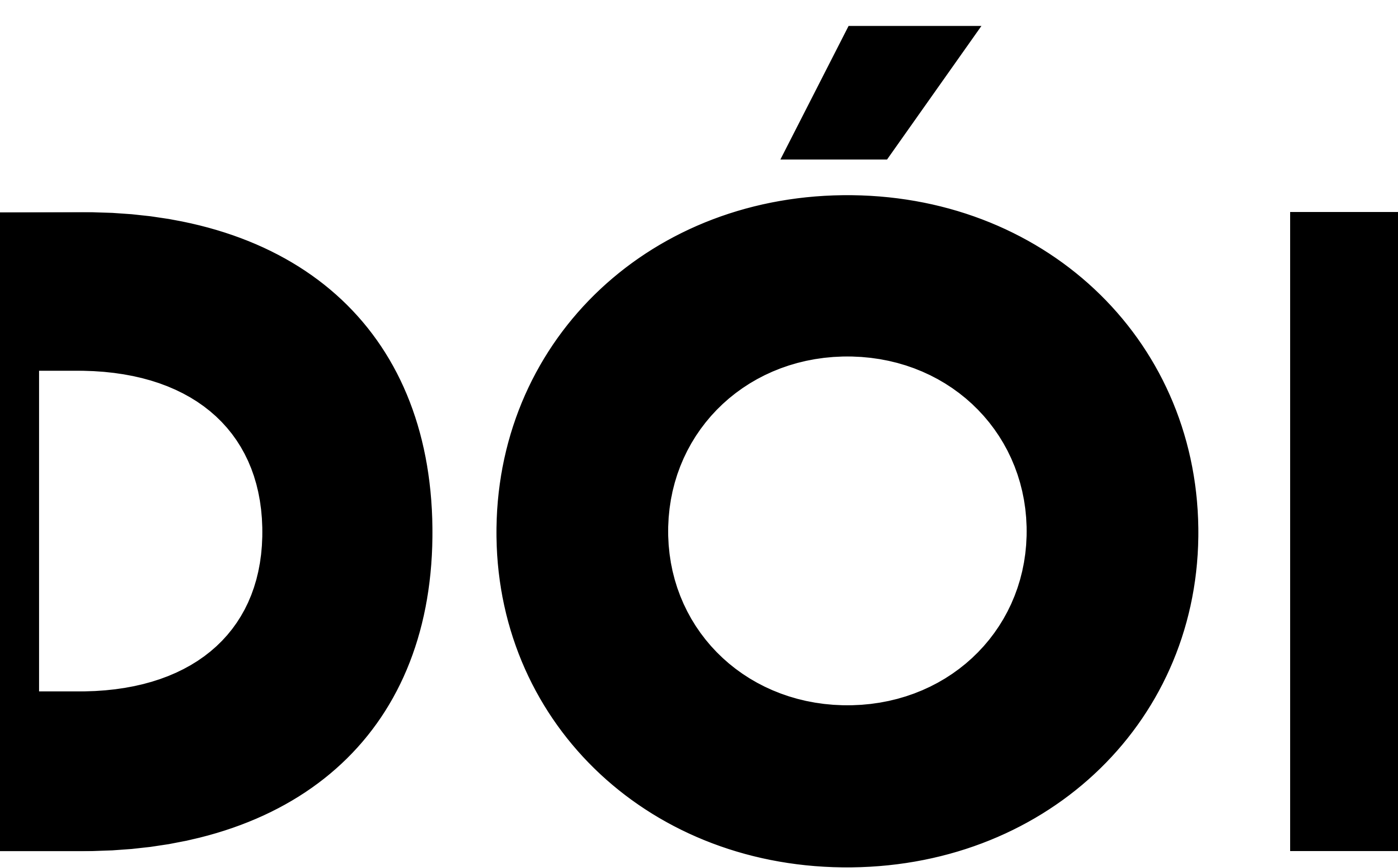
**A ARTE, ÀS VEZES,
PODE SER SIM O
MELHOR RECURSO PARA
SUBVERTER AS INJUSTIÇAS
ESCONDIDAS NOS
SILÊNCIOS MAIS COMUNS.**



ALC

G

O





03

MUTISMO SELETIVO

Dramaturgia e direção:

BOSCO CAYO (CH)

Intérpretes: RODRIGO SANTOS,

TIAGO MIGUEL, DIANA SÁ

Todo autor, em algum momento, pergunta-se quem escreve o quê escreve, ou, como em outros tempos, quem escreve quando escreve. A busca por algum sentido que justifique a escolha vem desde a percepção da racionalidade e das articulações filosóficas. O racionalismo, em seu desvio à explicação e catalogação, impôs dúvidas às musas, gênios, por conseguinte, às subjetividades que, de uma forma ou outra, voltaram a ser consideradas pela psicanálise e fenomenologia. Enquanto a primeira tenta, ainda hoje, explicar quem é aquele que cria a partir de seu inconsciente, a segunda linha de pesquisa se volta ao como a partir dos fenômenos se pode reconhecer o acontecimento na formulação dos sujeitos pelos corpos que dispomos. Escrever, então, não é mero gesto de articulação de palavras na tentativa de construir sentidos, para, por esses, fixar ideias. Escrever, desde sempre, é um dos mais complexos enigmas que fundem imaginação, consciência, inconsciente, subjetividade, descoberta, desvios e derivas.

Tudo isso está em *Está Quase na Hora de Voltares a Ser Tu*, de Marco Mendonça. A atriz interpreta uma atriz encarcerada em uma câmara de interrogatório, enquanto a personagem confronta sua liberdade e existência, desafiando a autora (na versão da montagem para o Fitei) a demonstrar que a controla. Escreve no computador aquele que descreve o fazer, ou seja, o mesmo gesto qual realiza. Descreve o descrever, portanto. Em looping que não se resolve de imediato, segue por uma narrativa que é e não dela e sobre ela.



Marco Mendonça, com a última peça apresentada, tem o texto mais complexo em técnica de escrita, confirmando a sequência escolhida entre os quatro espetáculos o desenho preciso ao como pode o projeto contribuir para o público encontrar a dramaturgia contemporânea em suas muitas possibilidades de forma gradual e a cada vez mais vertical.

A sobreposição de vozes e de presenças, mais do que personagens, requer atenção redobrada às entre-vozes, ao que reside nos trânsitos entre uma e outra, ao como o teatro se observa enquanto se revela. É menos Pirandello, pois não estão definidas plenamente as personagens. São antes, personas. Ou seja, possibilidades. É o que complica a narrativa que não espera ser compreendida como tal, e sim como um convite ao exercício de narrar-se.

O que se dá em cena está no texto lido e por isso não deve ser considerado consequência a nada. Mas é também escolha dramática. Assim, reside no acontecimento escolhas e propósitos, o que convida a ser reconhecido como ideia. Ação e ideia. É confundindo as bases da dramaturgia que Marco Mendonça faz da escrita o dispositivo à palavra enquanto imagem e da imagem existir discurso anterior ao seu fenômeno cognitivo. Surge aqui uma escrita inesperada, original e impressionante.





Aspecto próprio do contemporâneo, a sonoridade assume presença em níveis diversos e compõe ao conviver com outras linguagens condições mais determinantes. Seja ao como passamos a nos relacionar com as palavras, por meio de áudios trocados entre aparelhos eletrônicos, seja por uma necessidade de construir ambientes que, aparentemente, seriam insuportáveis sem sons de fundo. Tamanha presença impacta ao como passamos a nos relacionar com as coisas; o ouvir conduzido a uma camada subliminar de afirmação da realidade enquanto acontecimento.

O som estar na forma de dispositivos narrativos não é novo e existe desde os primeiros momentos de comunicação e contação de histórias. No entanto, no teatro, onde a sonoridade tem atributos estéticos para além de dramáticos, sons são vozes, ruídos e músicas.

Nas quatro montagens apresentadas, a sonoridade possui aspectos relevantes nas dramaturgias e encenações. Para além do conceito no uso dos auriculares, é possível perceber como qual peça aproveitou-se da linguagem sonora para instituir valores próprios. Houve canções para construir ambientes de memória afetiva à Nina Simone interpretada como manifesto de uma política de existência; a sugestão de interfone cênico, com a voz mediada entre ambientes e a voz mediada em modulações de seu próprio registro, como quem é e está em diferentes momentos ou condições; trilhas executadas ao vivo para fabular um depoimento infantil em estado imaginativo de diálogo com o cão; trilhas gravadas para confirmar estados narrativos; vozes microfonadas que permitiram sussurros e alterações. Enfim, a sonoridade recebeu maior ou menor qualidade enquanto estética e linguagem cênica.





É de se pensar o quanto os silêncios ganharam com isso autonomia de presença e radicalidade, ainda que tenham sido poucos, quase sempre suprimidos pelas palavras, músicas e as duas juntas.

Trata-se, então, da afirmação de um projeto de dramaturgia. E como tal, ao que se assistiu no Porto, fortemente conduzida pela palavra, pelos diálogos – presente nas quatro peças –, e pela construção de ambiências narrativas, que as músicas ajudavam a construir.

Por serem dramaturgos de países diferentes, interessa perceber se esse apreço pela cena dialógica é parte do entendimento comum de escrita dramática ou se houve direcionamento, mesmo que intencional, a isso, a começar pela escolha dos escritores. De todo modo, as quatro cenas revelam alguma urgência em ter na palavra o sentido de investigação da cena, e alguns textos conseguiram escapar à armadilha: *Os Titãs*, pela escrita poética, *Está Quase na Hora de Voltares a Ser Tu*, pela arquitetura de sua estrutura. Enquanto, *Suas Canções Favoritas* e *Mutismo Seletivo* reagem à palavra aos seus usos mais habituais, criando trajetórias narrativas mais definidas e reconhecíveis.

A esses dois textos – *Canções* e *Mutismo* –, o silêncio é elemento essencial para o desenvolvimento narrativo, naquilo que pode alcançar de subjetividade. Nem sempre as cenas se deslocam com facilidade nesse movimento de aguardar a fala, e por vezes acabam por impor um ritmo que prioriza o entendimento dramático. De fato, esse aspecto é relevante, mas ganhará mais potência quanto melhor presença tiver a escuta silenciosa, pois está nela a complexidade do risco e da violência que virá. Inclusive, quando espera-se esconder ali algum humor ou ironia.





AS PRIMEIRAS FORMAS DE SERMOS ATACADOS VÊM PELA LINGUAGEM

PORTUGAL
CHILE
ARGENTINA
PERU

O Teatro Bombón investiga a violência e injustiça na Ibero-América com dramaturgos escolhidos de Portugal, Chile, Argentina e Peru. São cruzamentos importantes com realidades diferentes, entendendo um ser europeu e os demais latino-americanos. E, mesmo dentre estes, Chile e Argentina possuem uma especificidade diferente ao mundo. Mas o que poderia ser uma simplificação de suas culturas, sociedades e políticas trazidas aos corpos, as quatro peças encenadas revelam mais semelhanças do que diferenças. Significa, então, haver alguma compreensão comum sobre violências, ainda que não transferíveis e comparáveis; um recorte transversal que assemelha a percepção entre vivências e ambiências distintas. Uma maneira de sentir que, se não pode ser compreendida como única, está muito próxima ao como se confirma acontecimento por todos os cantos.

Para Judith Butler, as primeiras formas de sermos atacados vêm pela linguagem e, dentro desta, o como ser chamado por algo serve ao propósito de injuriar. Significa, então, a palavra assumir poder de ataque. Como escrito antes, as peças partem do pressuposto, ou chegam a ele, compreendo o corpo como objeto de destruição simbólica, meio de ativação de injustiças e violências diversas. Ou, seguindo a reflexão da filósofa, isso ocorre em especial por determinar certos sentidos à 'instituição do sujeito', sua compreensão enquanto existência social. Ao sermos atacados pela fala perdemos nossos contextos e seguimos desorientados de quem somos. Isso, explica a filósofa, por a linguagem sustentar a existência social do corpo. Em resumo, a linguagem possui poder de ameaçar o sujeito enquanto existência. E o Teatro Bombón explode a problemática ao trazer o perigo às duas manifestações da linguagem: como tal, em palavra e informação, e pela estética. Por isso importa olhar suas diferenças.

É essa condição que assemelha os quatro espetáculos apresentados na versão portuguesa. Mas, ainda assim, não de forma óbvia. Desenham uma espécie de possibilidade de opressão pela linguagem. As palavras e dizeres trazem riscos aos corpos que se percebem muito próximos de terem perdidos seus contextos, posto que estão em situações limites, em que os sujeitos confrontam suas realidades enquanto são ameaçados pelos sistemas de controle e isolamento. O possível, aquilo que pode ferir e destruir, portanto, determina à opressão outra capacidade de violência. A condição é aceitar a violência ser discurso necessário, educativo, limitador. A desobediência, por sua vez, é o confronto a uma recusa social que passa de reativa para perigosa.

A EQUAÇÃO ENTRE QUEM É O INIMIGO REAL E QUEM PROVOCA O SURGIMENTO DESSE INIMIGO AMPLIA A EXPERIÊNCIA NARRATIVA AOS SEUS ESCONDERIJOS.

Se facilitarmos pelo julgamento simples e objetivo, todos parecem culpados e isso resolve muito rapidamente o problema. No entanto, ao entendermos o quanto as violências das reações são também resposta às violências sofridas pelos corpos, naquilo que a linguagem social estabelece como certo a ser feito, a questão torna-se mais complexa. Quem reage a quem? Quem é conseqüente a quem? É possível haver nisso alguma simultaneidade?

Em Suas Canções Favoritas e Mutismo Seletivo, os sujeitos reagem primeiro pela palavra, em uma espécie de ameaça a outro desfecho. São diálogos que tensionam as relações como acontecimentos artificiais, cujos exercícios de convivência falsificam os interesses quais se espera até atingirem o clímax do confronto em sua forma não mais verbal e sim física. A agressão e a violência ao corpo como linguagem de recusa de qualquer outra possibilidade de encontro. Em Os Titãs, a palavra conduz uma narrativa indireta, em que o menino é aquele sobre quem se narra, mas é também sobre a incapacidade de lidar com as próprias sensações, salvo quando a companhia não lhe é humana. O cão não agirá sobre seu corpo, tampouco lhe ofereça qualquer perigo pela nomeação e diminuição de seu sofrimento. Por fim, Está Quase na Hora de Voltares a ser Tu, diferentemente, tem a palavra como instância máxima de conflito. Dentre a escrita e a falada, resulta a dimensão da violência de como a linguagem determina a realidade da atriz em cena. A realidade precisa ser recursada para resistir e sustentar o mínimo de sua identidade.

Ainda segundo Butler, o poder, mesmo quando institucionalizado, passa a ser de um sujeito ao outro, e se manifesta performativamente ao impor existências sociais específicas a partir de interpelações difusas e poderosas, fazendo da fala um ato insurrecional. É nessa lógica de revolta sobre as condições quais os corpos foram submetidos que as falas dos personagens ocorrem. O círculo vicioso faz-se ininterrupto. As palavras e violências tornam-se dispositivos inseparáveis. O antes e o presente se fundem em estruturas de conseqüências impossíveis de serem interrompidas, se compreendidas apenas pelos mecanismos de poder, seja do Estado, da sociedade, da família, da autoria.



É nesse ponto que a linguagem estética amplia a percepção de ser a estrutura cênica igualmente opressora. Tanto por separar o espectador daquilo que simbolicamente precisa existir isolado do convívio social, quanto por representar espaços de contenção. A articulação entre simbolismo e representação organiza a teatralidade e faz do objeto instalativo presença decisiva ao entendimento das narrativas apresentadas.

Em Suas Canções estamos completamente fora da cena. Já em os Titãs, o público está ao lado da criança, como que isolado em sua intimidade e trauma; e em Mutismo Seletivo, divide o ambiente com o professor que observa o prisioneiro estudante de psicologia. A sala de teatro ganha com esses dois espetáculos perspectivas narrativas ao pertencer às cenas. Diferentemente de Suas Canções, em que as realidades não se encontram, e a sala permanece protegida em sua qualidade de afirmar a ficção qual presença. É em Está Quase na Hora que a ambiência do espectador adquire ambas as possibilidades, de exterioridade à ficção e de pertencimento narrativo. Ao romper a estrutura que simula o vidro que separa palco e plateia, é a sala quem invade a cena para incluir o que está no palco, invertendo o vetor de qual ambiente pertence a qual.

O percurso organizado pelo Teatro Bombón oferece uma trajetória ao espectador que formaliza a linguagem enquanto estética narrativa. Do assistir passivo ao existir cúmplice chegando ao invasivo. Terminamos os espetáculos adentrando o palco, impondo nossa realidade social, nosso poder como presença, a presença como instituição maior, e o silêncio como uma contra-insurreição capaz de invalidar as falas e suas reações.





**O PÚBLICO, AO FIM, É IGUALMENTE OU MAIS VIOLENTO,
MESMO EM SEU ESTADO DE SILÊNCIO, DO QUE QUALQUER FICCIONALIZAÇÃO.**

04

ESTÁ QUASE NA HORA DE VOLTARES A SER TU

Dramaturgia: MARCO MENDONÇA (PT)

Direção: MONINA BONELLI E LISA REIS

Intérprete: LISA REIS



'A ficcionalidade própria da era estética se desdobra entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação (...). O testemunho e a ficção pertencem ao mesmo regime de sentido.'

Quando Jacques Rancière escreveu suas reflexões sobre estética e política, trouxe à tona alguns problemas que servem à compreensão da cena teatral contemporânea, e, de certa maneira, cabem enquanto investigação sobre o Teatro Bombón.

Entendido tudo ser fundamentalmente estético – corpos, textos, sons, imagens –, e dos quatro espetáculos, em níveis diversos, compõem de fato um regime de sentido em que testemunho e ficção se confundem, tanto quanto os discursos – as falas – e seus significados adquirem ainda mais potência simbólica ao serem representados, o que ali podemos encontrar como 'coisas mudas', cuja potência de significação transforma em totalidade o acontecimento cênico?

Primeiro é preciso duvidarmos da certeza de Rancière sobre a ficção e a realidade se colocarem em iguais condições para narrar a história. Este é o ponto de apoio a muitos argumentos sobre a urgência da auto-ficção e da presença em estado documental. Sem precisarmos recusá-lo, também é possível inverter o argumento e observar importância na ficcionalização que se quer comentário à história e não sua direta exposição ou transcrição. Dessa forma, a ficção amplia a dimensão do acontecimento para algo maior do que ele mesmo. Algo ao tempo. Ou, ainda, algo escondido na subjetividade de certa maneira de conceber o viver comum. O que significa dar à ficção a qualidade de representar algo além do reconhecível e observável, mesmo quando orientado por perspectivas realistas.



Dito de outra maneira, quando testemunho e ficção se confundem, pouco sobra às coisas mudas, uma vez que tudo ali precisará ser identificado, percebido e diagnosticado, portador de discursos específicos. Nada é mudo se o testemunho está colocado como premissa. Há, desde antes, aquilo verificável enquanto sujeito que testemunha.

O Teatro Bombóm opta por não ter em cena testemunhas das violências e injustiças quais investiga. Usa da ficção como mecanismo de aproximação de uma realidade em potência de conhecimento público. É no espaço entre aquilo que está e o que reconhecemos que as coisas mudas ganham visibilidade. Em especial, quando incompreensíveis. O espectador sabe disso e sente as coisas mudas que sustentam as ficções. Não sabe o que dizer sobre, não entende como é possível que aconteça. O não em estado de recusa limita ao indizível, ao mudo como impossibilidade de explicação. Sentem-se, apenas. E sente-se o horror, o violento, o injusto como as coisas intraduzíveis por quaisquer discursos.

Necessita perceber uma diferença ao teatro naquilo que lhe é singular, afinal, o Racière escrevia sobretudo tendo a poesia literária como materialidade de investigação: apresentar versus representar.

O primeiro traz as pessoas e os acontecimentos por eles mesmos; o segundo os cria, elabora a partir de sistemas e interesses próprios, ocupa o espaço-tempo para sugerir ser as pessoas e os acontecimentos, mas em suas possibilidades simbólicas, sobretudo. Representar, por conseguinte, como quem atribui um encontro mais rizomático e menos demonstrativo.







Ao escolher a segunda possibilidade, o Teatro Bombón subverte a perspectiva denunciativa imediatista das auto-ficções para propor a convivência com as realidades representadas, em recorte mais amplo e plausível. É a escolha que dá ao teatro sua dimensão de ser específico, uma experiência única, capaz de, ao mesmo tempo, aproximar o público da realidade sem necessariamente ser aprisionado à sua literalidade.

Por isso os textos mais poéticos, como *Os Titãs* e *Está Quase na Hora de Voltares a ser Tu*, desenvolvem de forma mais profunda suas coisas mudas. No espaço poético, nesse interior das palavras que ou se ausentam ou se subentendem, portanto não ditas, as coisas são mais discursivas por se darem pelos afetos. A testemunha é quem observa e não quem está em cena. E é sobre suas violências – sofridas e causadas – que estão os significados mais silenciosos.

SENIORAS





ALCANÇA-SE,
ENFIM,
O TEATRO
MAIS FICCIONAL DE TODOS:
O DO ESTARMOS LIVRES
DE SERMOS QUEM SOMOS
ESCONDIDOS
EM NOSSOS PRÓPRIOS
ESCUROS.



SUS CANCIONES FAVORITAS

mesa blanca
tres sillas
dos papelografos ya dibujados
dos papelografos sin dibujar
un marcador negro
2 canetas
2 hojas blancas
2 guiones de la peça
paños húmedos

LOS TITANES

NIÑOS

3 cadeiras
3 marcadores blancos
Varios marcadores color
3 fones para niños
3 aguas????

ADULTOS

2 Casetas con luz
1 Vibro
2 mesas de musica
2 pezuñas
Vasourinhas etc
2 aguas (cravo y leonardo)

LIMPIEZA: Papel de cocina/ Líquido
limpiavidrio

ATENCION NUNO: Sacar un foto al vidrio
antes de limpiar

MUTISMO SELECTIVO

2 cuadernos azules
1 tabla de madera
Esposas
2 telefonos
1 luz roja
tres sillas blancas

ESTAS A PUNTO

1 cadeira

Na Mesa

1 caneca
1 copa
Bijoux
Lamparita negra
1 jaleira
Campanita
Folhas con texto
Agua para tomar????

LIMPIEZA: Para caneca se- quebrar

CRÍTICA PERFORMATIVA VII

ANTRO POSITIVO

• PLATAFORMA DE ARTE •
BRASIL _ PORTUGAL

idealização, artes gráficas e fotografia

PAT CIVIDANES

idealização e conteúdo textual

RUY FILHO

fotos da Crítica Performativa (páginas 118>138)

PAT CIVIDANES + PEDRO SARDINHA + RUY FILHO

realização

ANTRO POSITIVO + FITEI

A Crítica Performativa VII foi realizada no dia 13 de Maio de 2023,
no âmbito do FITEI, no Mala Voadora, no Porto.

www.antropositivo.com.br

@antropositivo

#antropositivo



MALA
VOADORA

FITEI 46 — FESTIVAL INTERNACIONAL
DE TEATRO DE EXPRESSÃO IBÉRICA
10 MAIO — 21 MAIO 2023

TEATRO BOMBÓN

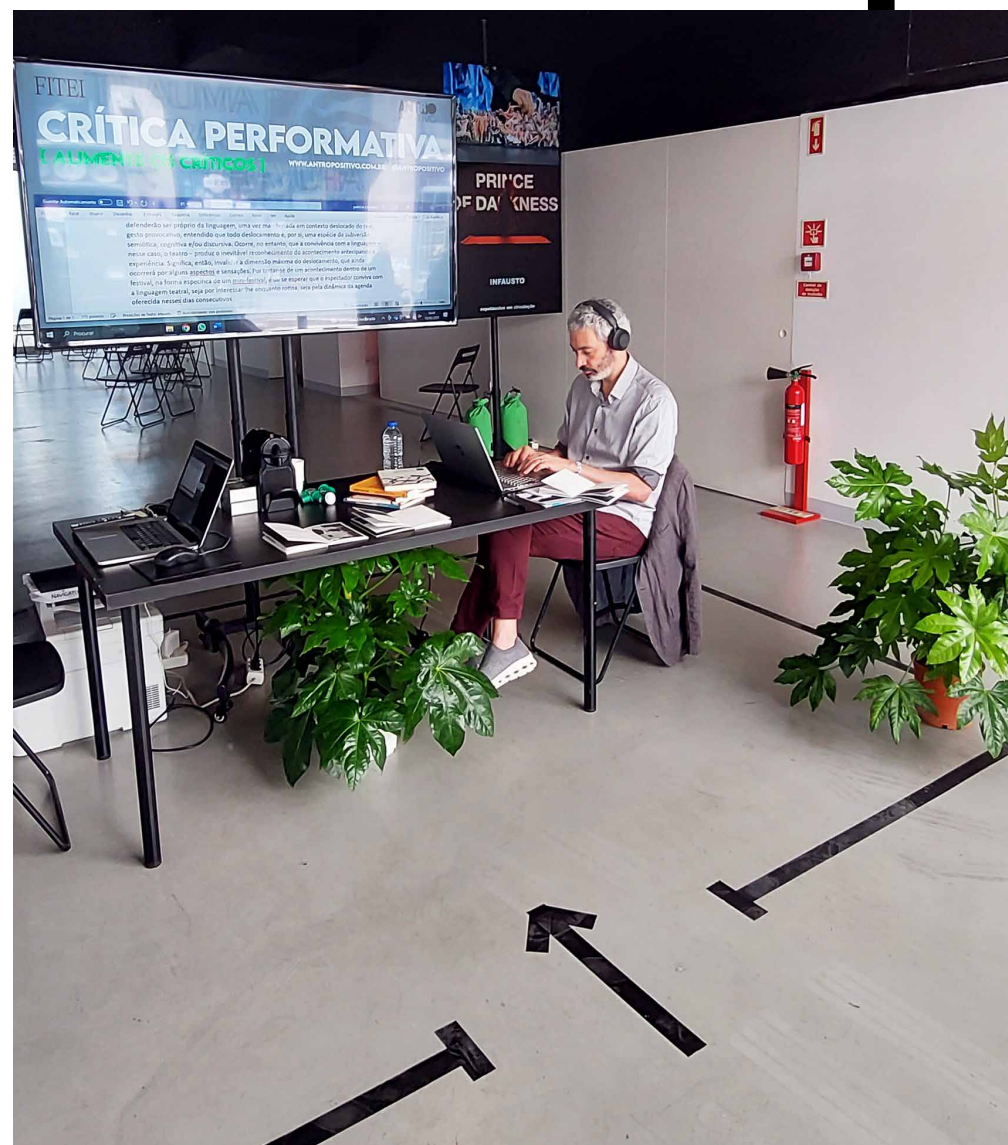
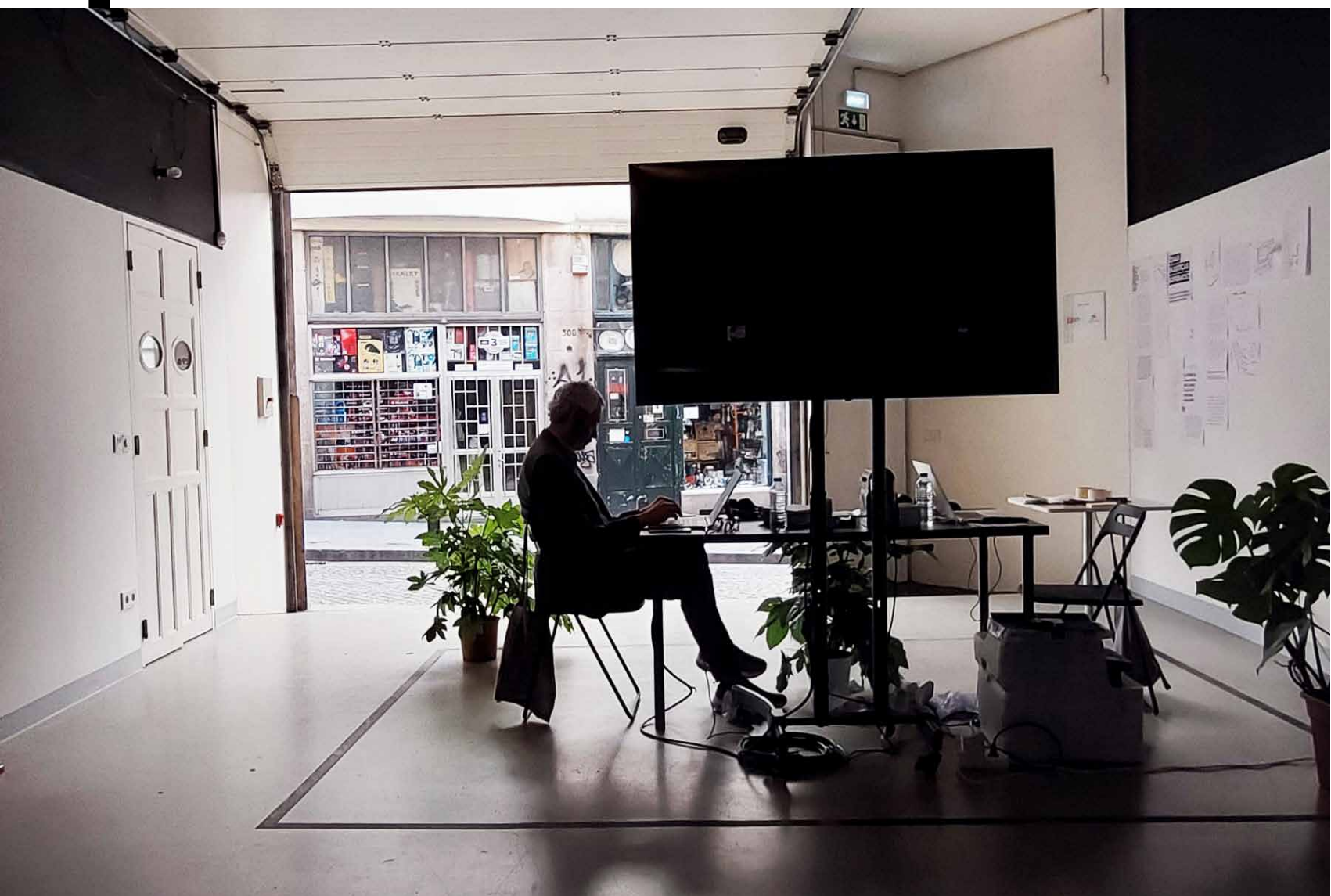
12+13.05.2023 / 15:00

TEATRO BOMBÓN GESELL

RUY FILHO E PAT CIVIDANES

13.05.2023 / 15:00

CRÍTICA PERFORMATIVA





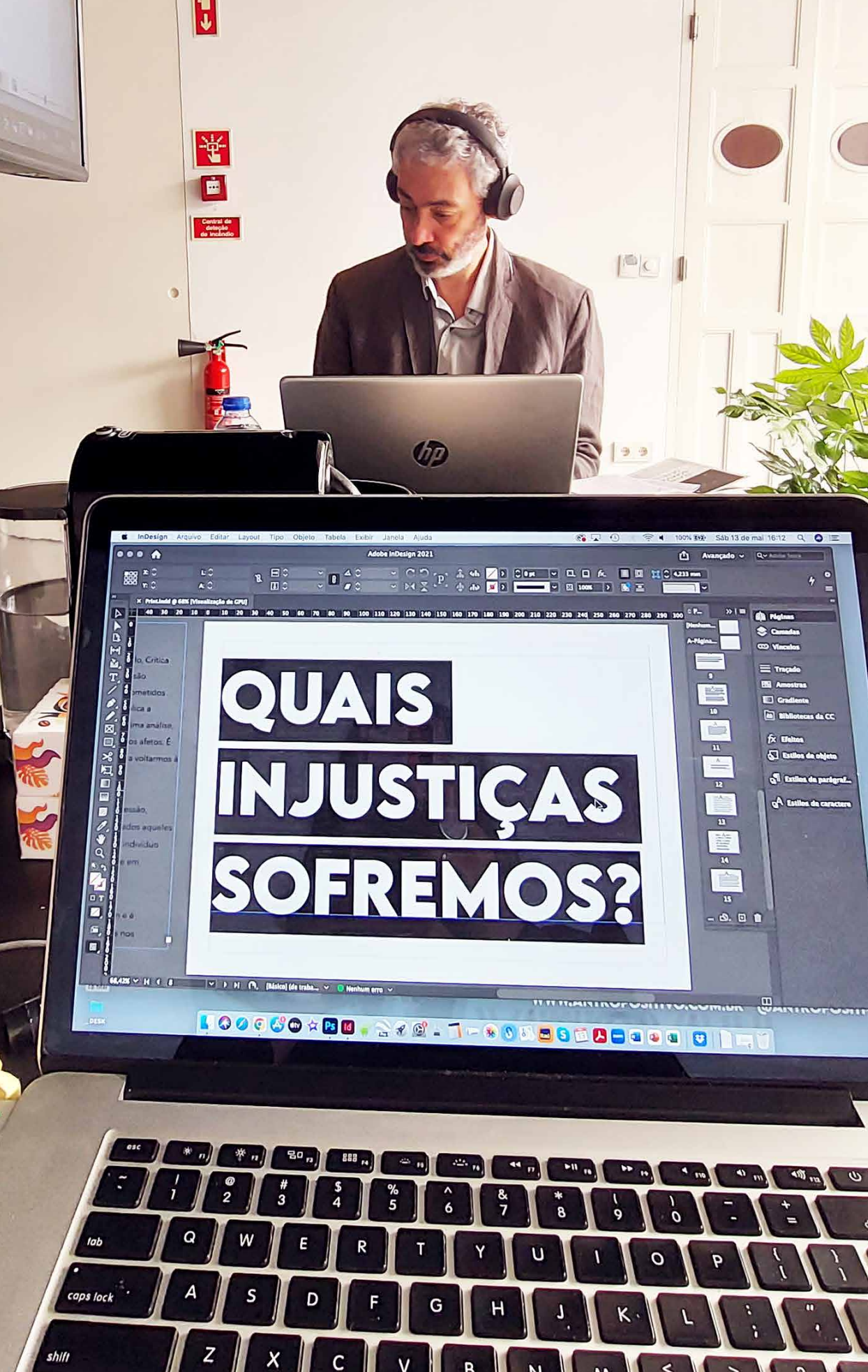
FITEI RAULIMA FITEI
CRÍTICA PERFORMATIVA
(AUMENTO DOS CRÍTICOS)
WWW.ANTROPOSITIVO.COM.BR @ANTROPOSITIVO

críticas. Por São Carlos, também, os jovens personagens estão presentes de forma mais
um ponto de vista. Em Mônica Salheim, estão em uma universidade. A crítica
educativa e que se propõem à uma perspectiva relevante. Mas, se não estão para melhorar
seus cursos, então, talvez se volte a olhar para o futuro.

É de São Carlos, também?

Essa é uma das mais recentes perguntas. Quando chegar ao conteúdo do curso
em sua forma de propriedade e não mais de atividade. Como se o corpo fosse o acesso
primário à crítica de identidade. A colaboração se estende para algo mais próximo a uma rede.





TEATRO BOMBÓN GESELL

idealização e curadoria Monina Bonelli e Sol Salinas

Coordenação artística Manon Minetti

Dirección técnica y diseño de iluminación Gonzalo Córdova

Diseño de sonido Pablo Satur

Diseño de vestuario y utilería: Ana Volonté

Comunicación Fernanda Blanco

Relaciones institucionales Guillermo Gallardo Prat

Cobertura documental Salvador Gil

Diseño identidad: Alejandro Ros

Producción general: Teatro Bombón

FITEI 2023

Direção artística FITEI: Gonçalo Amorim

Assistência curatorial: (FITEI Aberto, FITEI PRO e INEUEF)
Pedro Vilela

Direção de produção: Rita Soares

Produção: Mariana Rusu, Nuno Eusébio, Paola Monteleone

Coordenação de acessibilidade e assistência de produção:
Rute Marques da Silva

Coordenação de comunicação e assistência à direção:
Bruno Moreira

Comunicação e imprensa: Rita Neves

Multimédia: José Freitas

Departamento financeiro: Emília Moreira

Direção técnica: Cárin Geada

Coordenação de cenografia: Catarina Barros

Assistência à cenografia: Nuno Encarnação

Design gráfico: Inês Nepomuceno & Mariana Marques

Consultoria para a programação musical: Paulo Vinhas / Matéria Prima



