

FESTIVAL



ESPECIAL

'ANTRO+

EDITORIAL SUMÁRIO

Quando começamos uma conversa sobre cobrir o Festival de Curitiba para a revista Antro+, tanto eu, quando o seu curador, Celso Curi, idealizávamos alguma coisa com isso. Claro. Não se convida e se aceita inconsequentemente. Foram dez dias escondido entre dezenas de salas escuras. Ao todo, para ser objetivo, 44 espetáculos que resultaram nas 38 resenhas a seguir. Não é nada fácil rascunhar tantas reflexões. Melhor seria deixar surgirem à vida como respostas ao convívio. Só que isso seria injusto. Buscar devolver ao artista algumas das inquietações absorvidas, é uma obrigação ao respeito por cada uma das 44 paixões e escolhas. Nada fácil, porém. Sobrepostas, levam ao paradigma do acúmulo e esvaziamento, e exigem, cada uma, seus próprios momentos e encontros. É preciso gostar de teatro, dizem-me ou acusam, ainda tenho dúvidas da intenção daqueles que me indagam. Mas não se trata disso. É preciso gostar da vida. De encontrar com meios para se compreender o incompreensível, refletidos em particulares necessidades de se recriar o homem, o mundo e o tempo. Estar no teatro não é meramente um passatempo. Faz-se mais. Algo como oferecer-se às fugas, pelas quais se pode descobrindo vielas e trajetórias diversas à caminho de suspensões poéticas. E tenho muito a agradecer a Leandro e Celso por me oferecer os meios possíveis a isso. Este caderno marca, ao seu modo, a consequência da paixão que nos move continuar a cada edição a revista. É nosso primeiro especial. Especial, portanto, a toda trajetória que construímos a cada imagem, a cada encontro, conversa, descoberta e linha escrita.



ruy filho

patricia
civildanes

0⁴ QUEM

0⁶ INÍCIO

1⁰ VISITANDO Leandro Knopfholz

1⁴ VISITANDO JaRam Lee

1⁸ A PROIBIÇÃO DA PELE

2⁰ RESENHAS

9⁸ MEIO

1⁰² ESCOLHAS

1⁰⁴ COM A PALAVRA, OS DIRETORES

1⁰⁸ IDA/VOLTA por Paulo Verlings

1¹² FINAL

QUEM

EXPEDIENTE

COLABORADORES

AGRADECIMENTOS

editores

Ruy Filho
Patrícia Cividanes

realização



antroexposto.blogspot.com

ANTRO POSITIVO

é uma publicação trimestral,
com acesso virtual e livre,
voltada às discussões sobre
teatro e política cultural.

Para comentar, sugerir pautas,
reclamar, colaborar, alertar
algum erro ou apenas enviar
um devaneio:

antropositivo@
gmail.com

DANIEL SCHENKER
DANIEL TOLEDO
ENRIQUE DIAZ
GUSTAVO FIORATTI
LUCIANA ROMAGNOLLI
JARAM LEE
KELLY KNEVELS
LEANDRO KNOPFHOLZ
LUIZ FELIPE REIS
MÁRCIO ABREU
MARIA EUGÊNIA
MICHEL FERNANDES
RODRIGO ELOI
SORAYA BELUSI
PAULO VERLINGS

Adriane Perin
Alessandra Costa
Ana Paula (Fest. Curitiba)
Annelize Tozetto
Bruno Tetto
Carol Mendonça
Celso Curi
César Augusto
Daniel Isolani
Daniel Sorrontino
Daniel Valenzuela
Emi Hoshi
Ernesto Vasconcelos
Ester Gehlen
Geondes Antônio
Henrique Mariano
Intérprete JaRam Lee
Jessica (Fest. Curitiba)
Juliana Hilal
Lina Sumizono
Lucia Camargo
Martina Sohn Fischer
Maressa Galvão
Michel Blois
Rodrigo Eloi
Sergio Silvestri
SESC Ipiranga
Taísa Rodrigues
Toni Benvenuti
Vanessa de Lara
Wesley Kawaai
Willian (Fest. Curitiba)





A garoa fina do início daquela tarde parou. Mantive-se o frio. Nada muito diferente, quando se trata de São Paulo. Como o trânsito, deixando em dúvida se a Avenida 23 de Maio continuaria orgulhosa seu engarrafamento, levando-me a perder o voo, ou se, por fim, cederia à minha urgência. E foram apenas nos minutos finais que decidi me deixar passar. Então, cheguei. De um portão a outro e depois a outro, coisa também normal em Sampa, e a fila de embarque revelava a linha irregular riscada sobre o aeroporto com aqueles com quem dividiria a aeronave.

Quando se está sozinho, é impossível não prestar atenção aos lados. E dessa observação, fruto apenas do tédio, um jogo se fez sem planejamento ou regras. Quem ali estaria indo ao Festival? Quem dentre os outros eram artistas?

A primeira pergunta dei logo conta de dispensar, visto a impossibilidade de reconhecer, apenas pelos modos e tipos, os interessados em teatro. Todavia, a segunda, trouxe o estímulo necessário para permanecer em pé, por aquelas intermináveis horas de espera. Minutos, na verdade, mas, com preguiça, tudo ganha contornos para muito além do tempo razoável.

Disfarçadamente, olhando rosto a rosto, ao menos os próximos ao olhar, buscando por traços como ansiedade, sorrisos, mãos inquietas, ou trechos de frases, e nem sei bem o que mais, percebo o quão igualmente é impossível reconhecer um artista no cotidiano. Todos que lá estavam, o poderiam ser. E, nada neles, me fornecia informações próprias para que os reconhecessem como tal.

A conclusão... Não há mais propriedade no existir artista. Não há mais especificidade que o torne diferente de qualquer um. E isso, por um lado é ótimo. Porque vivemos tempos de estereótipos banais. Tempos onde artistas e celebridades seriam semelhantes entre si. Mas não. A celebridade é de fácil reconhecimento, pois mostrar-se ao entorno é o fundamento maior de sua profissão. O

artista não. Ele permanece oculto sob a própria arte. E reconhecer a arte no contemporâneo é cada dia mais complexo.

Melhor assim, penso. Gosto de imaginar que o artista não é diferente de ninguém. As pessoas ao meu lado podem ser médicos, advogados, artistas, engenheiros, turistas... Sinto-me melhor sabendo que o artista se tornou comum. E, dentro dessa lógica, quem sabe não chegaremos também a uma arte existente na ambiência do comum, da rotina, do imperceptível? A uma arte que esteja tão intrinsecamente sobreposta ao viver, ao ponto de não haver sentido diferenciá-la das coisas mais naturais e banais que compõem estar vivo.

Como disse, ótimo por um lado. Porque, por outro, deparei-me sentir certa nostalgia romântica, saudade daquele que é capaz de nos fazer reconhecer sonhos e vontades, de nos apresentar riscos e desejos novos. E, de volta aos anônimos na fila comigo, sobrou um aperto me ver tão só, ou incapaz de não conseguir mais perceber verdadeiramente não estar.

No fundo, a coisa se dá assim mesmo. Sem artistas, sem encontros, sem a casualidade da arte invadir o ar e nos levar ao precipício, onde aprenderemos a voar. Os que traziam isso, essas pessoas únicas, eram de outros tempos, outras épocas. Não pertencem aos jovens de agora.

Então me resta seguir. Caminhar a mesma fila, adentrar ao avião e me entregar ao meu assento. Mas, enquanto prefiro sonhar que muitos ali são artistas igualmente, cúmplices que estamos de nossos segredos e silêncios, sou surpreendido por ela. Quieta. Discreta. Na primeira poltrona da minha nave.

Foram, talvez, dois segundos, o tempo que congelei olhando Maria Alice Vergueiro se arrumando distraída da minha presença? Talvez infinitamente menos. Só consigo lembrar que, inadvertidamente, flagrei-me passando por ela sorrindo.

Agora a certeza. Sim. Estou a caminho do Festival. Tripulação, portas em automático. Decolagem autorizada.



VISITANDO LEANDRO KNOPF HOLZ

As condições e questões que permeiam a organização de um dos maiores festivais de teatro no Brasil

por RUY FILHO

fotos KELLY KNEVELS



Trazer de modo significativo um olhar sobre a produção teatral no instante em que esta se coloca em movimento é, possivelmente, a situação mais complexa no lidar com a linguagem. Como definir o que se revela interessante? Como determinar as nuances a serem escolhidas? Entre mostras e curadorias, os festivais abrem caminhos para além dos consagrados, e chega àqueles que, a partir de suas participações, ingressarão ao seletivo grupo de relevantes. Supostamente, é claro. E por isso as importâncias e perigos dos festivais. Para entender mais sobre esse universo, a Antro+ foi conversar com Leandro Knopfholz, idealizador e diretor geral do Festival de Teatro de Curitiba.

Já estive no festival por duas vezes com espetáculos próprios, a primeira pelo Fringe, a outra como convidado, também fui olheiro de um crítico, participei como idealizador, produtor e curador de um espaço, e, como não poderia deixar de ser, fui apenas para passear e ver teatro. São muitos anos acompanhando as transformações sofridas e provocadas. Sendo assim, saberia dizer com certa clareza como o evento se dá para fora da porta do escritório. Faltava-me entender o lado de dentro da sala e as questões que lhe são próprias. Fui para Curitiba assim, disposto a conhecer, ouvir e não a criticar.

Hospedado ao lado do Teatro Guaíra, a conversa ocorreu no próprio hall de entrada do hotel. Tínhamos pouco tempo; ambos estavam compromissados com outros afazeres. Então fui direto ao ponto: os festivais ainda fazem sentido? Para Leandro, os festivais de teatro servem à provocação de encontros, sobretudo; e de modos diferentes aos de literatura e cinema. Na particularidade do teatro está a condição de virem com os espetáculo os artistas (como em qualquer festival) e as equipes. É esse universo por completo que amplia as possibilidades para o encontro ser a ambiência de reconhecimento de todas as instâncias do fazer teatral, seja ela criativa ou técnica. Nesse sentido, um festival de teatro é o despertar de possibilidades outras, para além da própria exposição das criações.

Afirma ser a necessidade de acompanhar as evoluções, tanto social e humana quanto tecnológica, o mais complexo durante o processo. O mundo mudou desde quando o festival foi criado. 22 anos depois, não se precisa mais enviar cartas datilografadas para convidar alguém, e muito das complicações de logística foram substituídas por outras. Leandro reconhece a permanência da mesma essência nos espetáculos apresentados nessas duas

décadas: o contar histórias. Todavia, mudaram os formatos, os ambientes e a incorporação tecnológica à cena faz com que organizar o festival seja cada vez menos um processo de repetição, e mais o de adequação. Em 2012, as 2,5 mil apresentações das 150 atrações, do tradicional ao transgressor, exigiram a ocupação de mais de 80 locais.

Porém, a velocidade de informação e a ampliação constante de acesso a ela, torna as escolhas dos espetáculos um grande quebracabeça. É mais difícil surpreender o espectador, explica, quando lhe trouxe como exemplo a época em que se viu o Teatro da Vertigem se apresentar ao público desavisado. Hoje, o festival parte por outros parâmetros, não colocando mais como condição fundamental ao espetáculo ser novidade, ainda que estreias sejam muito relevantes, mas outros parâmetros, atribuindo mais peso à proposta, ao como o teatro dialoga com o presente, acreditando estar aí a possibilidade de ser surpreendente.

Há certa propriedade nessa maneira de construir o cardápio de espetáculos. Deixar que o reconhecido seja apresentado ao público por maneiras imprevisíveis torna os discursos já acomodados disponíveis aos reencontros. O risco permanece em certa repetição excessiva de temas e argumentos, levando o festival, ano após ano, a se fazer menos imprevisível. O que me faz chegar às questões sobre como, então, desenham-se as curadorias.

Leandro se surpreende quando afirmo não gostar de muitas das escolhas. E apresenta uma série delas como movimentos de ousadia. Cita algumas como exemplos: reunir em um mesmo evento Gerald Thomas dirigindo sua companhia inglesa, Caetano Vilela dirigindo a companhia brasileira de Gerald, e o espetáculo com Damasceno sob direção de Marcos Azevedo, ambos ex-atores da companhia de Gerald. Além disso, o convite à Cia. Hiato e a apresentação de O Idiota, dirigida por Cibele Forjaz.

No caso do Gerald, Leandro tem razão quando coloca ter oferecido ao público três olhares sobre a linguagem, construindo de maneira mais crítica e ampla o encontro com a história do artista. Há nisso o acerto de uma boa ousadia, que caminha para além das apresentações dos espetáculos, ativando novos acessos e possibilidades de reinterpretações. Quanto à Cia. Hiato e Cibele, não parecem o mesmo caso, e há aí certa ingenuidade no tratar como igualmente ousados. Que ambos os trabalhos merecem exposições, não há dúvida, visto a grandeza construída por cada um. No entanto, são criações consolidadas, excelentes pesquisas e resultados confirmados. Não podem ser encarados como ousadias em

Há mais para ser descoberto por um festival. Há o próprio sentido do teatro em seu presente

uma programação. Ao contrário. São, antes, certezas necessárias, e não riscos.

Ainda que o argumento da curadoria seja confuso, ele existe, e isso não é pouco. Leandro insiste corretamente sobre a preguiça da mídia em dialogar e enxergar o proposto pelo festival. Não há questionamentos, lamenta. A lógica, o pensamento, as relações criadas, acabam sem perguntas, e o festival se vê obrigado a entregar tudo mastigado, a avisar todo o tempo sobre tudo, a explicar o óbvio, numa espécie de inércia da mídia que só recebe as informações e as devolve reduzidas em infográficos para leituras diagonais, lamenta.

E como a mídia pode se interessar por algo mais profundo se boa parte dos espetáculos convidados se limitam às certezas e não às ousadias? Esse é o problema primeiro. Talvez a solução seja investir mais em riscos. Certamente os acertos serão surpreendentes e os equívocos trarão discussões. O correto, o não risco limitará a participação da mídia à sua permanência morna e desinteressada.

Leandro traz, ainda, outra questão: a resistência da própria classe artística por compreender mudanças e as novas formulações de patrocínio. Conta que as empresas não se interessam mais pelo público ou eventos que tragam e formem espectadores. Perdeu-se na relação com os mecenas qualquer avaliação do aspecto cultural envolvido no evento. A confusão se dá no momento em que artistas exigem maiores e melhores estruturas e os patrocinadores se interessam cada vez menos em financiá-las. Para Leandro, a concorrência de tantos projetos se tornou perversa, e as consequências são ruins para todos os lados. Por fim, explica, o festival sobrevive pressionado por várias ditaduras, dos artistas aos patrocinadores, da mídia desinteressada aos jornalistas cada vez menos preparados.

O Festival de Teatro de Curitiba, em duas décadas de atividades, ofereceu muito mais do que espetáculos. Trouxe o conhecimento sobre artistas novos, nacionais e internacionais, perspectivas possíveis ao desenvolvimento da linguagem, caminhos e alternativas. Entretanto, parece não ter aproveitado muitas das mudanças pos-

síveis. Se por um lado, soube enxergar rapidamente os desdobramentos das manifestações cômicas, criando espaços específicos para tais linguagens, por outro, as curadorias se tornaram mais seguras e próximas de expressões populares, seja pela presença de artistas televisivos, seja por produções menos inquietantes e de fácil reconhecimento (possivelmente pela nova condição de como se relacionar com os patrocinadores), arriscando ao Fringe (mostra paralela de espetáculos realizada pela junção dos trabalhos inscritos) a responsabilidade de oferecer as propostas investigativas e experimentais. O que não vem sendo, verdadeiramente, tão bem sucedido assim, quanto se espera.

É preciso recuperar a intromissão sobre as linguagens mais arriscadas. Permitir que as universidades surjam com suas pesquisas e descobertas. Dar espaço aos processos de investigações conceituais, estéticas e técnicas. Tal aproximação será capaz de ampliar novamente o festival ao reconhecimento de sua importância, no instante em que se permitir abrigar e mapear os interesses das principais escolas do país. Foi o que fiz quando produzi a Casa Provisória, ocupada com 7 novos diretores recém-formados pela USP (ECA e EAD). O projeto ganhou outras dimensões no instante em que a os alunos da UNICAMP se interessaram em também organizar um espaço semelhante. A troca entre as duas universidades ocorreu de maneira natural, em frequências, debates e encontros. Nenhum outro festival no Brasil parece ter a característica de emplacar essa proposta, apenas Curitiba, exatamente por abrigar no Fringe estruturas paralelas ao oficialismo da Mostra.

Oferecer ao público aquilo que ainda está para ser descoberto, o outro, aquele que não possui espaço e que, ao ser exposto, desafia a ordem e o mercado. O restante dos trabalhos, grandes artistas e companhias e também as estruturas mais comerciais se fazem, têm seus públicos e garantias. O festival criaria uma revolução ao inverter as importâncias dadas à Mostra Oficial e ao Fringe, em apostar mais no risco e menos nas certezas. No permitir a descoberta e menos o conforto. Afinal, está bem claro que acertos não determinam qualidades. E isso é de se pensar... Quem sabe um dia isso não venha mesmo a acontecer.

ESTA MATÉRIA FOI ORIGINALMENTE PUBLICADA NA EDIÇÃO 05 DA REVISTA ANTRO POSITIVO



Leandro Knopfholz,
durante entrevista
para a Antro+.

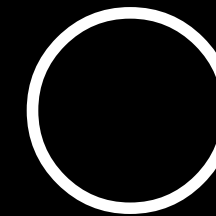
VISITANDO

JARAM Lee

A delicadeza
da observação
consciente como
preparação do
intérprete no
teatro

por RUY FILHO

FOTOS PATRÍCIA CIVIDANES
E DIVULGAÇÃO



impossível. Talvez devesse começar por isso. Mas, por ser ainda pouco, o melhor seria permanecer em silêncio. Só que não dá. É preciso falar. É preciso repetir. Tentar traduzir em palavras o estado de absoluta rendição. Uma epifania, verdadeiramente. Sem qualquer exagero em defini-lo assim. Pois, se o termo

se refere ao encontro com uma manifestação do sublime, então nada pode ser mais direto do que ele. Era apenas uma peça de teatro, pode-se alegar. Só que, certamente, quem argumentar por esse artifício, não esteve lá. Não assistiu a sublimação do impossível. E ficou decidido ali, ainda no intervalo entre os dois atos de Pansori Brecht Ukchuk-ga que, na semana seguinte em Curitiba, tentaríamos a conversa. Mas é da ordem do sublime transcender. E não nos preparamos o suficiente para o que encontraríamos.

JaRam Lee aguardava no saguão do hotel onde foi acomodada. Identificamo-nos. Entramos. E... Como descrever? Conversa? Não, isso não dimensiona o que ali se revelou. A ternura nos olhos, a delicadeza em cada sorriso espontâneo achando graça das perguntas difíceis, a timidez de menina aos elogios e agradecimentos. Sim, estava lá para entrevistá-la à revista. Isso também. Entretanto, no fundo, tudo não passava de um pretexto torto para lhe agradecer pelo o que assisti no Sesc Vila Mariana. A vontade era novamente o silêncio. Apenas deixar um abraço empregnado com o instante e partir. Mas abraços são costumes brasileiros. Ela, por ser coreana, certamente estranharia demasiadamente. Sem falar na incongruência em marcar o encontro para nada dizer. Então era preciso dizer. Era fundamental conseguir dizer algo. E nem bem a conversa havia começado e o pensamento já definia, sim, ela não pode ser uma conversa perdida entre duas páginas, ela é a própria capa que meu coração exige ter.

Curiosamente, JaRam Lee não foi escolhida por nenhum outro veículo. Jornais, revistas, programas televisivos deixaram-na escapar feito a nuvem que surge e some sem ser percebida. Só que as nuvens, ainda que passageiras, deixam àqueles que as notam infinitas formas de olhar o tempo. Desenham a infinitude a partir da imaginação de quem as colhe. Permeiam o instante com a sabedoria da singularidade de uma epifania poética. Aquela menina, mágica, linda, cuja dimensão é incompatível aos maiores palcos, estava ali, disponível, esgotada, feliz e aberta a encontros. Nós fomos. Os outros, preferiram se proteger do viver tudo isso.

Particularmente, eu consigo entender. Interessante só pode ser aquilo que estamos disponíveis a encontrar. É fundamental estar-

mos abertos ao imprevisível, ao impossível. E poucos estão. Apri-
sionados no pragmatismo de suas rotinas. Mantenho-me aberto. E corro riscos com isso. Desta vez, em espetáculo e conversa, vi minha alma ser acarinhada com respeito e atenção.

Pansori Brecht Ukchuk-ga monta Mãe Coragem utilizando dois diferenciais. O primeiro, Pansori, é um estilo narrativo de cantar/ contar surgido na Coreia do século 17, distante da ópera chinesa ao se propor percussivo, normalmente executado por um cantor e um músico, quando não pelo mesmo, modernizado pelo Pansori Projects ZA, ao ser apresentado pelo acompanhamento de 3 instrumentistas. O segundo, a ambientação da peça não mais na Guerra dos 30 anos, como propôs o autor, mas na Batalha dos 3 Reinos, no século 2, travada pelos reinos chineses nos territórios onde, séculos depois, existira a Coreia.

Nada pode ser mais próximo ao presente que Mãe Coragem. Após a morte do ditador Kim Jong-il e a sucessão por seu filho Kim Jong-un, a Coreia do Norte deu fim ao armistício de 1953, oficializado na Guerra da Coreia. Brecht narra a trajetória de uma mulher que perde seus filhos durante um período de guerras e, desiludida, passa a atuar como mascate, como meio de se lucrar com o estado de exceção. Portanto, não haveria de ser outro, o assunto. JaRam responde sobre como é montar essa história e viver os 15 personagens sozinha em cena, na atual conjuntura de seu país, Coreia do Sul, com a descrença de haver consequências. Sempre tiveram ameaças e nunca deu em nada, diz. E explica que, para sua geração, a guerra não é uma questão clara.

Com seus trinta e três anos, a cantora de uma banda consagrada e atriz, não teria mesmo como vivenciar tal experiência. Poucos anos após seu nascimento, a Coreia do Sul deixava para trás algumas ditaduras e golpes e conquistava sua eleição e democracia. Todavia, percebe indiretamente a dor permanente nas figuras dos pais, e lida com o sentimento de observação através da ilusão do que venha a ser o universo da peça. Para ela, o mais importante é transpor o cenário da fábula ao sentimento apreendido na família criando algo novo. Fugindo de Brecht, para encontrar outras possibilidades de atuar sobre o texto.

Se para JaRam Lee a proximidade com o passado é menos palpável, compreendendo se tratarem de experiências não vividas, a escolha por representar pelo Pansori demonstra a vontade de recuperar as boas tradições de sua cultura, e atribuir, por novos caminhos estéticos, outras compreensões. Por isso a escolha em ressaltar mais a esperança, algo não existente originalmente na peça. E também o humor.

A qualidade supera os séculos do Pansori e o revive genial

O Pansori estava abandonado, explica. Os jovens o viam como um gênero chato, longo. JaRam Lee prova exatamente o contrário. Faz da linguagem algo único e especial, entorpecedor, físico, forte, denso todo o tempo. Como se chegasse ao limite possível ao corpo em um minuto. E novamente no seguinte. E no próximo. E assim por horas. Assistir, desafia o espectador a se manter passivo. A respiração acompanha o fôlego indescritível das infinitas nuances musicadas. Durante a conversa, revela: para este trabalho peço que deixem uma ambulância na porta. O risco do limite máximo, da entrega plena, das últimas forças à serviço da voz e corpo. E tudo isso está visível ao espectador. E nada disso é feito como se fosse uma exibição atlética.

Pansori Brecht Ukchuk-ga é apenas seu segundo trabalho. É difícil entender a dimensão da impossibilidade contida nessa informação. Antes, montou o também brechitinião A Alma Boa de Setsuan. Poucas vezes pude assistir a uma atriz tão excepcional em cena. Poucas vezes fui arrebatado de maneira tão definitiva. Transformado como artista e pessoa. Há mais na sua voz do que a palavra. Uma espécie de sopro contínuo de calor atinge o corpo do ouvinte. E o conduz por horas esquecido da realidade, entregue, simplesmente, ao existir íntimo puro e agressivo.

JaRam Lee se interessou pela dança moderna na universidade, onde aprendeu a trabalhar o peso do corpo nas partes inferiores. Mas não são esses os seus focos. Prefere observar as pessoas, explica. Encontrar no outro a essência da construção de sua arte. Não fala sobre teatro, não se importa com isso. Fala do viver. De estar no palco. E do querer estar. Do precisar fazer. E está. Como poucas atrizes se pode encontrar mundo afora. Mundo esse que se apaixona por sua arte cada vez mais.

Na Coreia do Sul a situação cultural evoluiu bastante, conta. O entendimento sobre a importância da arte e do teatro ainda é controverso e se constrói pouco a pouco. Muito se efetua a partir do reconhecimento do artista, do quanto é capaz de se destacar, trazendo um personalismo no interesse. Ao seu ver, esse ainda é o aspecto mais precário da cena teatral local.

Os depoimentos dos que a assistiram são unâimes. Algo mágico

acontece com JaRam Lee em cena. Para ela, não há diferença entre ser sul-coreana. Nada muda na receptividade ao seu trabalho. As pessoas vivem iguais, conclui. Tudo, no fundo, é sempre o mesmo. Diz isso como se se divertisse com o viver. Escondendo no sorriso um verniz lúdico de como encontra no ser humano o seu caminho.

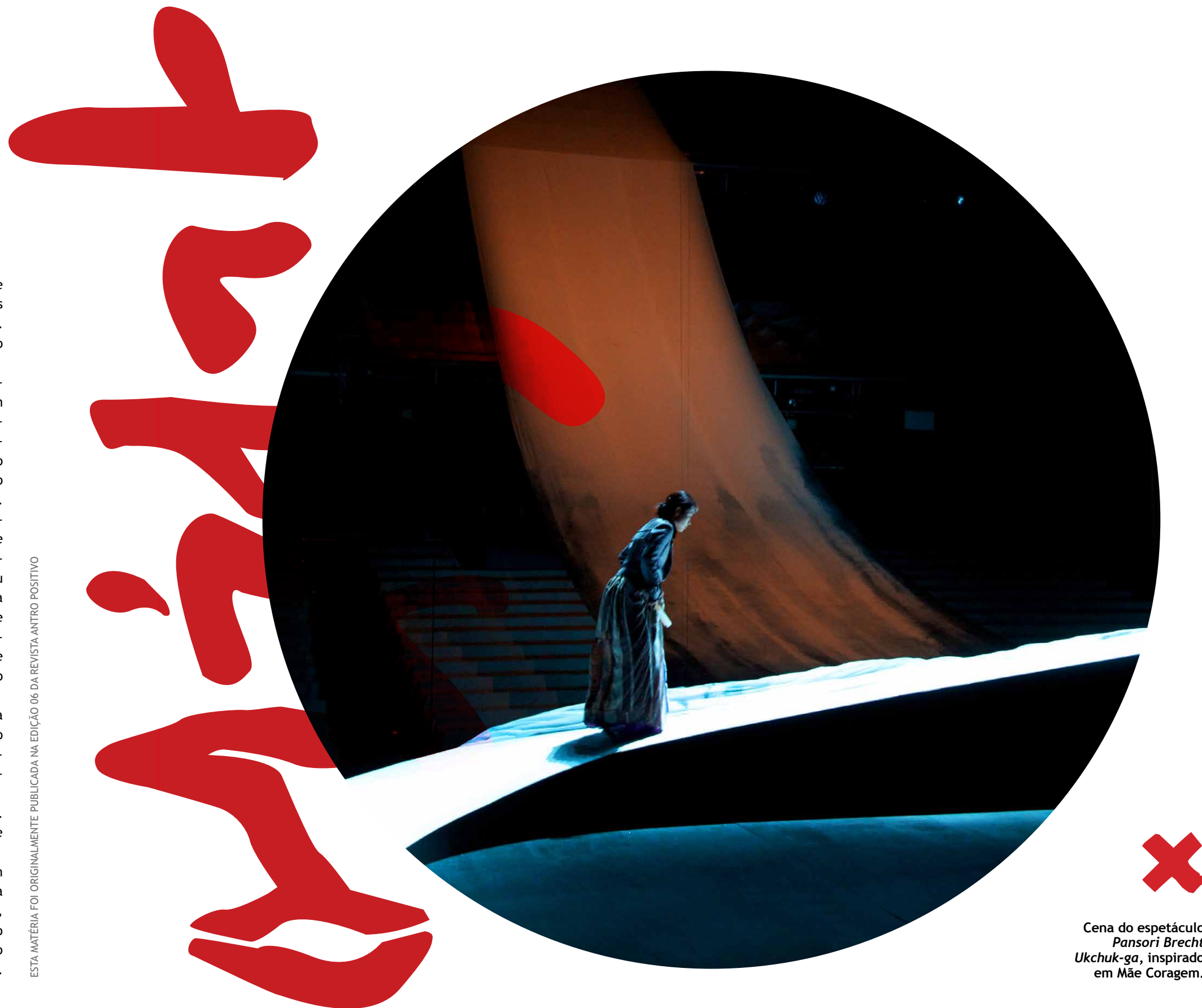
Aos poucos, a menina deixa escapar seu cansaço. Não manifesta um pedido pelo fim do encontro. São seus olhos que traduzem com o mais profundo pedido de desculpas a necessidade em terminarmos. E como dizer não? Tantas perguntas ainda, tantas outras artimanhas para permanecer ali, ao seu lado, encontrando a artista, descobrindo a menina. Verdadeiramente se permitindo apaixonar. Mas os olhos insistem. É preciso mesmo deixá-la ir. As últimas palavras são declarações. As perguntas ficaram desnecessárias. Gostaria ainda de lhe dar um abraço, e novamente me contendo. Por que não fui, antes, descobrir se isso seria realmente uma questão para ela? Digo-lhe o quanto sua arte mudou minha maneira de ver a arte. Digo-lhe o quanto sua delicadeza me tornou eternamente agradecido por me receber. Digo-lhe que não tem como explicar os sentimentos. É possível falar saudade em coreano? É possível sentir saudade de alguém com quem se esteve durante pouco mais de trinta minutos? Então é isso o tal sublime? Talvez... O impossível? Talvez...

Nos cinco minutos seguintes, enquanto organizávamos com sua produção os contatos, a menina voou. Ao lado, encolhida como uma criança, semblante doce dando face à respiração lenta e profunda, ocupando pouco mais de uma poltrona, ela dormia esgotada. Apenas isso.

Sair do hotel não foi fácil. A vontade era ficar, assistir ao sono. Cuidar, para que nada lhe acontecesse, e ter assim a certeza de que permaneceria para sempre como é.

De volta à rua, após instantes de silêncio não planejados, um diálogo absolutamente improvável entre eu e Patrícia. Quem é essa menina? Não sei. Quero levar para casa. É, eu também. Pois é. É, pois é. Naquela noite gelada de Curitiba, o céu estava preenchido por nuvens. Elas passariam em breve. Olhar o céu, foi um pouco mais doce, lírico e fundamental do que já foi em tantos outros dias.

ESTA MATÉRIA FOI ORIGINALMENTE PUBLICADA NA EDIÇÃO 06 DA REVISTA ANTRO POSITIVO



Cena do espetáculo
Pansori Brecht
Ukchuk-ga, inspirado
em Mãe Coragem.



A PROIBIÇÃO DA PELE

Tire a roupa. Deixe o corpo ser pele e exposição. Deixe invadir o olhar e seguir adiante. Tire a veste da hipocrisia que respira em nome do respeito. E se respeite assim, ao vivo, vivo, ao outro e a si mesmo. Porque o corpo não é a essência de uma pornografia. Esta está nos olhos que sobrecarregam as vontades. Não adianta nada tampar a pele se, aquele que observa a veste, a despe sem licença alguma. O homem que olha é igualmente aquele que persegue. O homem que prende é exatamente como o que sugere. Ambos, em seus intentos, julgam aquilo que imaginam. Ambos, em seus íntimos, agem sobre aquilo que gostariam. Então tire a roupa. Deixe o corpo ser o seu segredo. Deixe invadir o incrédulo e seguir adiante. Tire da vista a hipocrisia que vela o outro em nome do respeito. E se apresente assim, vívido, vínculo ao outro, através de si mesmo. Porque o indivíduo não é a essência de um espetáculo. Este está nos olhos que reconhecem os sonhos. Não adiantar tampar a imagem se, aquele que imagina, a projeta como encontro. Não são artistas, os que se colocaram nus na rua. São as faces nuas de uma rua autista intransigente. Que nada enxerga para além da superfície. Que nada encontra para além da presen-

ça. Não são artistas, os conduzidos às salas dos indignos. São as existências de uma indignação frente ao apodrecimento de cada dia. E que tudo exhibe, independente de valores. Que tudo insiste, independente de consequências. Então tire a roupa. Peça por peça. A começar pela venda que acomoda em segurança os olhos que preferem se cegarem ao indigno de todo dia. Depois as algemas e suas insistências em explodir a dominância dos poderes imbatíveis das argolas prateadas. E fique assim. Nu. E permaneça. Permita-se sentir o vento desprovido de proteções. Permita-se pensar o vento desprovido de suposições. E assim descobrir ser seu nu a roupa inicial. Aquela que lhe oferece verdade. A que lhe torna realidade. A mesma que lhe identifica humano. Antes que o humano em ti se esvaia. Porque a humanidade se esgota pouco a pouco. As vezes escondida em preconceitos. Outras, na mera substituição da sutileza por pares de botinas e uniformes. Tire a roupa. E deixe ser o homem apenas a si mesmo.

*Durante o Festival de Teatro de Curitiba, os atores do espetáculo **Hasard** foram interrompidos e levados à delegacia, por apresentarem cenas nus em um espetáculo de rua.*



RESENHAS

por
RUY
FILHO

ruy filho
viagrou a
convite do
festival de
teatro de
curitiba



DIREÇÃO
JOSÉ CARLOS GARCIA

ELENCO
ÁNGEL FRAGUA
NOELIA DOMÍNGUEZ
SÉRGIO AGOSTINHO

FOTO: VANESSA DE LARA

Deveria ter lhes perguntado, ao final, se 1325 se refere a alguma data em especial, é um olhar aos últimos 1325 anos, ou apenas um número. Mas não o fiz. Penso nisso agora, após ter assistido ao espetáculo e perceber a elasticidade dos temas trazidos. Tendo a condição da mulher nas diversas culturas e momentos da história, o espetáculo percorre por atrocidades socioeconômicas, preconceitos raciais e religiosos, revoluções, ditaduras, guerras... Há um pouco de tudo o tempo todo, enquanto se desenha em cena os diversos instantes. Parece muita coisa, quando colocado dessa maneira. No entanto, ainda assim, fica a sensação de que se poderia dizer muito mais, trazer outros momentos sobre a causa feminina. Realizado por 2 atores e 1 atriz, as representações se revelam pela maneira como roupas diversas são reinterpretadas e utilizadas pelos atores, ora como cenário, ora figurino. O processo lúdico de construir e desconstruir em cena cada quadro oferece a tonalidade mais interessantes do espetáculo. Por serem bons atores, as estratégias e caminhos estabelecidos a cada etapa do jogo renovam constantemente o interesse pela narrativa. Mas, por vezes, as cenas se mostram longas demais, perdendo parte de sua magia e novidade. Os grandes focos do trabalho estão exatamente na criatividade trazida à encenação e aos momentos históricos escolhidos. Por isso mais rapidez e cenas levariam o espetáculo a ser constantemente surpreendente. Discutir sobre a condição da mulher é de uma pertinência indiscutível. Muito há para ser

elaborado sobre o assunto, permeando desde as 3 fases do movimento feminista até o presente e suas diferenças locais. Nesse sentido, o espetáculo é audacioso e eficaz. Contudo, mais frágil na trama das senhoras que encenam as histórias. Na base do argumento original, a reunião das senhoras não é igualmente interessante, o que leva os instantes de transição entre os acontecimentos históricos a serem mais cansativo. Falta perceber que o espetáculo não é uma colagem, mas a somatória entre duas narrativas que sistematicamente se cruzam. Sem o aprofundamento de ambas as linhas, o espetáculo se limitará ao demonstrativo cênico dos acontecimentos universais. Avançar sobre isso, portanto, dará ao trabalho menos cara de manifesto, e mais a do manifestar-se através do teatro. Principalmente por ser, antes dos interesses filosóficos, éticos e morais envolvidos, propriamente teatro. Dois aspectos, ao fim, se evidenciam: a desumanização do ser, o pouco valor dado à vida e ao outro, e a universalidade da mulher, independentemente de cultura, credo, sociedade e qualquer outro fator. Há na mulher algo único, que a desenha e revela. Certo existir em comunhão que o homem, por sua beligerância machista implica ignorar. O espetáculo fala disso. Não apenas das dores e sabores de ser mulher, mas da plenitude em ser algo misteriosamente mais humano e eternamente indecifrável.



TEXTO
GEORGES PEREC
DIREÇÃO
GUEL ARRAES
ELENCO
MARCO NANINI

FOTO: LINA SUMIZONO

Uma palestra. E um espetáculo sobre uma palestra. Um espetáculo cuja palestra traz um homem acostumado a isso. Palestra com um homem acostumado a falar. Homem esse que fez do falar e do encontro com o outro sua profissão. Um espetáculo de uma palestra de um homem que, ao falar, busca trazer ao outro um pouco mais dele mesmo. Uma fala que se faz ali, no palco. Um palestrante. Um ator. Um ator que surge personagem palestrante. Um ator do qual se espera algo a dizer. Um ator, cuja dimensão da ação de dizer algo, torna possíveis encontros com o outro. Um ator fundamental. De grandeza indiscutível. Feito um grande ator. Feito um ator que, por tão grande, leva o outro a buscar nele algo de si. Feito um ator, cuja presença serve de palestra sobre o homem e o seu tempo. Um grande ator. Feito Marco Nanini. Mas naquele dia, naquela noite, naquele momento, naquele palco, naquele homem, o ator estava vazio. Havia o palestrante. Porque havia o personagem. Havia o homem, porque ele estava ali mesmo. Mas não havia a grandeza. Não a do ator que se espera. Não havia isso. Só o homem, o texto e o personagem. Um homem comum. E um texto que, de tão redundante e cansativo, se privou a se dar apenas como uma palestra. Era para ser divertido. Talvez. Era para ser um encontro grandioso e divertido. Talvez. Ou uma experiência com um homem único. Talvez. Mas seria preciso o ator, para que esse homem fosse único. E não havia o ator. Havia o texto. E as repetições, as possibilidades, a falta de riso, a ausência do ator levaram ao cansaço. Porque toda palestra cansa mesmo. E toda palestra, por mais espetacular que seja, cansa o outro. Ao contrário dos bons

espetáculos. Mesmo que seja um espetáculo retórico. Um espetáculo onde a palavra seja o viés de identificação de um homem que traz nele mesmo a grandeza de um ator em forma de personagem. Não havia isso. Não era um espetáculo. Não, ao menos um espetáculo. Não, ao menos, o que se espera de um diretor que, tanto quanto o ator, é grande. Um diretor grandioso. Grandioso como Guel Arraes. E tudo sumiu. Era uma palestra. Porque um espetáculo necessita envolvimento. Uma palestra necessita somente de ouvintes. Um espetáculo possui uma plateia, e ela é ocupada por outros, iguais, homens iguais, presentes tanto quanto o ator. Uma palestra é preenchida por quaisquer outros, diversos, dispersos, e apenas isso mesmo. Já vi palestra com bons atores. É possível, sim. E suportável. Mas espetáculos com palestrantes são mais difíceis. Difícil todo o tempo. Difícil se dar o encontro. E, nesse caso, não houve. Eu fui. O homem foi. A palestra estava pronta. O espetáculo estava pronto. O diretor, tenho minhas dúvidas se em algum momento foi de fato. Guel, talvez, ainda chegue um dia, quem sabe. O homem que faria a palestra estava sobre o palco. O homem que seria personagem estava sobre o palco. O ator estava lá. Nanini estava lá. Mas não veio a grandeza. Veio a palestra. De um texto não tão bom. De um espetáculo não tão bom. De um personagem não tão bom. De uma grandiosidade em forma de tamanho e exibição, mas não de talento e entrega. E nada aconteceu depois disso. Ele ficou lá tentando. Eu fiquei onde estava, igualmente tentando. E muitos dos que assistiam a palestra preferiram desistir. E sair. O encontro que deveria ser entre um grande artista e o espectador, se deu sem ele, e, de verdade, ocorreu no saguão do teatro entre amigos decepcionados.

Kafka. Não tem muito como começar uma reflexão, sem dar a devida importância ao artista. Sim, artista, pois sua criação invade tantas linguagens, que é pouco reduzi-lo à escritor. Ao teatro contemporâneo, suas propostas introduziram a pertinência de estruturas narrativas diferenciadas, fugas do naturalismo e o redimensionamento da ideia de sujeito. Na sua fundamental Carta ao Pai, o artista trata de tudo aquilo que lhe foi imposto, renegado, destruído por aquele que lhe deveria fornecer exatamente o oposto, e acaba por gerar uma curta, porém colossal, obra sobre a humanidade. Luiz Carlos Cardoso opta por trazer à cena um homem, talvez Kafka, como coloca em dúvida na sinopse, em circunstância comum. Mesclando texto e um trabalho corporal eficiente, a narrativa se desenvolve na tentativa de ampliar a percepção do autor durante a escrita de sua carta. Por um lado, o espetáculo exhibe com obviedade o acontecimento espalhando papéis pelo chão e atuando de forma naturalista o tempo da escrita em representação gestual. Fica de fora, a ausência de gênese típica do universo kafkaniano, o que poderia ser um ganho estrutural ao espetáculo e, sobretudo, à linguagem teatral utilizada. Todavia, o encantamento com o Kafka personagem domina o espetáculo. Escolha comum nesse tipo de narrativa, onde, quase sempre, fixa sobre a personagem escolhida seus argumentos,

ao invés de torná-lo arquetípico, o que levaria o espectador a desenvolver uma vontade de assistir o objeto de estudo ser apropriado e não apenas representado. No caso de A Culpa, ser ele a ambiência de sugestão da cena e não sua personificação literal. Mas com saídas possíveis. A direção de Carlos Ola aponta um excelente caminho. Assistir ao espetáculo na projeção da sombra da cena que se realizava, projetada sobre as paredes laterais, ofereceu o tom misterioso e melancólico kafkaniano de modo mais experiencial. Havia nos desenhos ampliados em negro a identidade diluída por um instante indizível de dor e solidão; o surgir de um espaço menos real para a sugestão de um lugar possível de ser também o próprio interior do personagem. O bom trabalho de Luiz Carlos sustenta o intercalar entre o mergulho e o previsível. Mas deixa em aberto se não caberia a possibilidade de irem mais a fundo na intenção original. Afinal, o que acharia Kafka ao se ver, paradoxalmente, retratado tão respeitosa-

FOTO: EMI HOSHI

TEXTO
LUIZA CARLOS CARDOSO
DIREÇÃO
CARLOS OLA
ELENCO
LUIZ CARLOS CARDOSO

A CULPA



TEXTO
MAURÍCIO ARRUDA MENDONÇA
E PAULO DE MORAES

DIREÇÃO
PAULO DE MORAES

ELENCO
PATRICIA SELONK
RICARDO MARTINS
MARCOS MARTINS
MARCELO GUERRA
LISA E. FAVERO
RICCO VIANA

FOTO: DANIEL ISOLIANI

Há uma maneira de construir a cena e a dramaturgia que não deixa dúvidas, trata-se de outro espetáculo da Armazém Companhia de Teatro. Paulo de Moraes possui seu jeito de dizer e revelar. Suas histórias mesclam um tanto de doçura, outro de melancolia, e, muitas vezes, abordam um passado que retorna, as transformações decorrentes do encontro consigo mesmo. Ao seu modo, os textos da Armazém traduzem mais a humanidade no sujeito do que o desenho deste oferecido à sociedade. Portanto, é correto afirmar se tratarem especialmente de textos poéticos alicerçados pelas premissas do cotidiano e de acontecimentos singulares. Em A Marca da Água não seria diferente. Relacionamento, peixe, doença neurológica, acidente na infância, memórias e imaginações se reúnem para elaborar essa nova ambiência real, surreal e poética. Paulo de Moraes é reconhecidamente um grande cenógrafo. Seus espetáculos são ambientados de maneira criativa, sem que perca a tonalidade de reconhecimento. São, assim como seus personagens, desdobramentos da realidade, envolvidos com a possibilidade de elevar também o espaço à estrutura representativa do encontrado no subtexto dos personagens, mas longe de didatismos ou previsibilidade. Quem não se lembra da montagem da companhia para a história de Alice, seu escorregador por dentre o espelho, tetos móveis,

corredores, chá na entrada? Ou do labirinto de Édipo, a lhe confundir os pés, após se cegar? No trabalho atual, porém, as expectativas se frustam frente a grandeza de realizações passadas. Na cenografia e no texto. Ainda que sobreviva o jeito de dizer e mostrar, a história é mais previsível e o cenário mais objetivo. Não há nada efetivamente ruim, mas já se viajou a lugares mais poéticos e íntimos em espetáculos anteriores. A sensação que permanece é certo deja vu, de algo em repetição, de falta de saltos mais ousados. A Marca da Água realiza o que se espera, e isso é pouco para uma companhia como essa. Talvez falte-lhe tempo para esvaziar as próprias memórias e, assim, chegar a outros desdobramentos e sutilezas. Sobretudo aos atores, aparentemente esgotados de outros sabores. Hoje, a Armazém se encontra no limite da borda todo o tempo. E dá vontade, olhando sua trajetória, de vê-la, novamente, ter a coragem de experimentar transbordar. Como está, o dito permanece o mesmo, e o mostrado surge enfraquecido pela redundância.



DIREÇÃO
CRISTIANE PAOLI QUITO
ELENCO
DUDUDE

FOTO: BRUNO TETTO

Projetar algo. Significa, entre outras possibilidades de compreensão, dar-lhe forma, pensamento, ideia. Quem já perdeu horas na frente de um computador, esperando encontrar as palavras certas para criar um projeto artístico, sabe bem que, mesmo se encontradas, nada ali se faz verdade. Um projeto se dá ao tempo. Tudo bem que por um estímulo, vontade ou falta iniciais, mas ao tempo de sua própria busca. Da tentativa de encontrar a ideia primeira, surge a realização daquilo que se revelará também ao artista. Portanto, projetar uma obra artística é, em si, um contrassenso determinado pelas regras de um mercado ainda dominado por leituras tecnicistas. E o teatro igualmente sofre disso. Objetivar, justificar, determinar prazos..., enfim, projetar é mais a condição de ter o estudo praticamente finalizado antes do seu começo real. O que pode, e muito, explicar o por que da imensa maioria das propostas não conseguir ir além do óbvio. Se cabe ao teatro trazer ao palco tudo aquilo que lhe servir estímulo, então a discussão sobre como efetivá-lo é um tema caro à atualidade. O tal projeto “para um” tornou-se “de um” espetáculo. No caso de A Projetista, o projeto de um espetáculo que discuta as minúcias e especificidades da criação de um projeto de espetáculo. Dudude, entre o teatro e dança, realiza o sólo sob direção de Cristiane Paoli Quito, trazendo o olhar crítico sobre a criação do que seria o desenvolvimento de um projeto, apresentando, ora pela palavra, ora pelo corpo, partituras que busquem traduzir aquilo impossível de ser acrescentado aos documentos. Enquanto o texto recai sobre a previsibilidade de trocadilhos simples, os movimentos revelam, de maneira mais precisa, a subjetividade esquecida nos formulários. A dança supera o discurso. E representam melhor assim, frente a ótima qualidade técnica da dançarina. Todavia, alguns instantes surgem como lembranças de outros. As danças executadas são seus valores mais pessoais, olhares da própria criadora sobre como responder o indescritível. E é por isso que lembranças se tornam uma questão. Em um determinado momento, a maneira como Dudude utiliza o chão como suporte à coreografia faz

lembrar de alguns importantes trabalhos de Vera Salla. Mas, é no que poderia ser um ótimo instante, quando a dançarina decide demonstrar seu currículo, que as lembranças surgem com mais força. Nos últimos anos, o coreógrafo francês Jérôme Bell estivera no Brasil algumas vezes. Entre os mais recentes trabalhos apresentados, a coreografia que tratava de se apropriar de trechos do currículo real de uma bailarina, apresentando os movimentos de modo linear, historicista, fora de contextos, e expondo o existir da dançarina convidada ao patético de seu percurso. Exatamente o mesmo recurso utilizado em A Projetista. Dudude executa trechos de técnicas quais estudou e trabalhou, de modo a gerar certa ridicularização dos mesmos e de si. Todavia, se o espetáculo se trata do realizar a materialização do desejo de um impulso criativo, organizando de forma estética tudo aquilo que não pode ser oferecido em palavras e conclusões antecipadas, a aparente aproximação com trabalhos e estratégias já existentes torna a argumentação um tanto quanto incoerente. Pulando da primeira para a terceira pessoa, o texto é confuso em argumento, trazendo ao espetáculo certo tom didático, todo o tempo, mais em busca de ironia do que aprofundamentos. A incoerência se consolida ainda mais quando, ao final, centenas de folhas em branco são arremessadas pelo espaço, enquanto é projetada uma árvore ao fundo, numa clara alusão ao discurso inicial do quanto se agride a natureza com tantos formulários, pastas e encadernações. Fica a dúvida se o trabalho realmente se dispôs a investigar a condição subserviente dos artistas aos editais, ou se o tema surgiu como interface possível a uma ideia anterior que precisava de algum argumento para ser incluída. Se os editais são confusos e as argumentações formais incompetentes sobre o fazer o artístico, também o fazer artístico pode ser igualmente confuso e formalmente aleatório. Resta ao público descobrir a resposta e assinalar o item correto. Se é que existe algum.

Querer ir. Querer chegar. Há nos dois movimentos a presença do instável, da urgência, do abandono de algo pela transformação ao inesperado. Ir, sair, deixar, traduzem certa melancolia ao esgotamento do agora; enquanto o chegar traz a perspectiva do abandono em sua mais conclusiva condição. Afinal, um é o movimento inicial, o outro é a ponta onde se é levado ao futuro. Em A.B.ISMO, peça de Lucas Arantes, um apartamento no centro da cidade torna-se o epicentro dos dois movimentos. O antigo se despede, o novo tateia a possibilidade de nele estar. E, no encontro fabricado ao acaso entre os dois homens, as sutilezas de cada vontade transbordam imprevistos. O quanto é possível se conhecer do outro? O quanto se é permitido revelar ao outro? No falar sobre os cômodos, o entorno e as necessidades projetadas, os personagens chegam mais perto de seus incômodos, seus rodeios e faltas. Ao fim, o vôo derradeiro pela janela traduz menos o suicídio derrotista, mas a desistência consciente do não mais querer. Ou, em outras palavras, a percepção conclusiva de não se ter sentido algo no trajeto construído entre o ir e o chegar. Tratar o suicídio de modo coerente, como observação das coisas e não como desespero ou acúmulo de neuroses e ausências, exige do espetáculo sua aproximação com a sutileza de um realismo em cena que dê conta de sustentar a poesia

como estado de espírito e não como suporte metafórico. E o texto se realiza bem nesse caminho, na colocação de diálogos pertinentes porém inesperados. Conduzido por dois interessantes jovens atores, André Mendes e Giba Freitas (também diretor), o espetáculo consegue trazer o espectador à cumplicidade de quem assiste ao desnudar mais profundo dos dois homens. E nada pode ser, de fato, mais íntimo que o instante em que se escolhe morrer. Tratar a morte de si mesmo como possibilidade de liberdade é um tema corajoso e audacioso, pois não permeia valores morais de nenhuma espécie. Sustenta a condição primeira de ser o homem propriedade apenas de si próprio, algo desconsiderado no excesso das correntes filosóficas dominantes no século passado, onde o homem era a construção de algo qual pertencia, fosse a política, sociedade, religião, cultura etc. Um espetáculo simples, com atores talentosos. Uma história complexa escondida sob a camada mais exposta da narrativa. Vá e se permita chegar. E não se preocupe em ser obrigado a acompanhar o vôo, entre a janela e o chão existe, antes, um palco.

FOTO: MARESSA GALVÃO

TEXTO
LUCAS ARANTES
DIREÇÃO
GIBA FREITAS, ANDRÉ MENDES
ELENCO
ANDRÉ MENDES
GIBA FREITAS

A.B.ISMO



DIREÇÃO
DIONÍZIO DO APODI
ELENCO
DIONÍZIO DO APODI

FOTO: TONI BENVENUTI

○ narrar uma história implica em uma escolha de mundo. Existe o que prefere ser direto e apresentar tal qual as coisas são. Existe o metafórico, e o dizer algo por outro. Também o poético, oferecendo uma visão mais particular das coisas. E o lírico, quando mesmo a poesia transborda o dizer para alcançar um estado de sublimação. São escolhas. E cada uma, ao seu modo, implica naquilo que se busca revelar. Se direto, cru, real, cola-se ao sujeito a compreensão da necessidade de se expor ao outro as coisas sem filtros, duras ou singelas, doces ou amargas. Se metafórico, uma certa crença de estar na qualidade do indireto os instrumentos mais precisos para se alcançar no outro algo mais profundo. Já o poético, implica no entendimento de que é preciso oferecer mais do que a própria realidade, mas ampliá-la ao desconhecido e sugerir experiências. Por fim, o que denomino aqui por lírico, trata de levar o outro a uma ambiência desconectada do instante, pela qual o que se assiste um tanto de história, um tanto de emoção, outro ainda de experiência de silêncio. Aurora Boreal opta por narrar liricamente uma fábula com ares comuns do regionalismo simples das entranhas de nossas culturas populares. No entanto, essa escolha se revela dois aspectos: o excessivo distanciamento que o lirismo provoca no espectador e a qualidade do interprete. No caso do distanciamento, isso se dá por sermos constantemente bombardeados pelo cotidiano e instantaneidade da informação. Desacostumamo-nos a preencher os espaços do sentir com poesias e lirismos. Ou ocorre uma entrega absoluta ao que se assiste, ou se permanece sem entrada no espetáculo. Escolher o lírico implica na construção de uma representação excessivamente

dramática, quase sempre se utilizando de literalidades dos gestos, mais próximos à ilustração, e das metáforas, muitas vezes explicativas. O que não deixa de ser curioso, visto ser a poesia o maior instrumento da ampliação subjetiva da realidade. Então, por que no teatro tudo aquilo que se coloca liricamente termina por ser tão autorrepresentativo? Conta-se uma história como se a desenhasse quadro a quadro, deixando de fora a subjetividade e dubiedade que duvida do reconhecimento de sujeito estabelecido pela realidade. Não se trata, portanto, de uma questão de Aurora Boreal, mas na maneira como lidamos com a linguagem. Dramático e excessivamente ilustrativo, tanto ao que é dito, quanto ao modelo de como é dito. Por outro lado, sobra espaço para a grandeza de bons intérpretes. E esse é o caso. O que parece ser, inicialmente, um misto de maneirismo e exibicionismo, convence pela qualidade técnica de um trabalho que não se esgota, imprevisível e de vocabulários corporal e gestual poucas vezes encontrados nas gerações atuais. Dionízio do Apodi, vem de Mossoró, Rio Grande do Norte, e expõe sua pesquisa com dignidade e talento. Não resta dúvida, ao fim, ser ele um interprete excelente. Fica aqui apenas a sugestão para investir mais sobre também a profundidade do teatro qual nos oferece. Técnicas à parte, muito pode ser encontrado na sua pesquisa, há caminhos abertos extremamente interessantes que já apontam a qualidade de um ótimo e apaixonado artista. Afinar o mundo ao seu olhar. E deixar correr por dentre as veias um tanto mais do homem de hoje e do agora. Bastam isso para que seu lirismo e poesia sejam capazes de nos fazer voar.

AURORA BOREAL

Muito do Brasil se encontra em 3 das manifestações culturais escolhidas para compor o espetáculo. Talvez as mais significativas: carnaval, antropofagia e tropicalismo. Há uma linha lógica possível de ser traçada por esse caminho. Ainda que para muitos possam parecer iguais, e não são, esbarram umas as outras na compreensão de um nacionalismo particular e fundante. A investigação sobre o ocorrido com Lindonéia, a mesma cantada por Caetano Veloso, ao ser recebida por Carmen Miranda, durante sua travessia para o reino dos mortos, traz um argumento original, instigante ao fazer teatral e estimulante à estética. No entanto, a decepção ocorre na observação de que a tríade conceitual existirá mais pelos estereótipos do que por novas proposições e investigações sobre suas particularidades. Sabe aquilo que se espera em um primeiro olhar sobre um assunto? Então ... O espetáculo começa e termina fora do teatro, iniciando em cortejo e concluindo em roda de percussão. É pouco, se pensarmos haver nisso aproximações com o carnaval. Nem o tradicionalismo do morro, nem a profissionalização dos desfiles e enredos permearam os dois instantes. A festa, na qual o público se incluiu, pouco oferecia para além do mero acompanhar dos atores. O prólogo ausentou-se da catarse própria do carnaval, roteirizando o percurso, apenas. Incoerência maior deu-se no espaço separado em palco italiano no teatro, onde se assistiria a

uma entrevista com direito a banda e sofá. O universo caótico inventado por Chacrinha, por exemplo, ícone do tropicalismo, perdeu-se na ingenuidade da interação. O tropicalismo, historicamente, marcou um estado de existir específico, ruído sobre a realidade de sua época, menos um movimento com regras específicas e proibições, tal qual se imagina agora. Ao contrário. Surgiu em rebeldia e contraponto. Nada do que houve, de fato, no espetáculo e seu formato careta. E é uma pena. Reaproximar os 3 vértices que margeiam nosso comportamento seria e é extremamente peculiar. Até que ponto passamos a assumir a carnavalização na nossa compreensão de pertencimento? Até que ponto a espetacularização e celebração do indivíduo não se da como conhecemos também pela formação e criação carnavalizada que recebemos? Permanecemos antropófagos na constituição de nossa cultura e identidade? Ou o deixamos de ser, para passarmos a subexpressar através e apenas pelas culturas estrangeiras? O tropicalismo ainda permeia a criação artística no sentido de nos mantermos críticos e apropriativos do cotidiano? Até que ponto o cotidiano nos revela assunto de interesse? Milhões de perguntas. O espetáculo se propõe a isso. Ou, ao menos, sugere se interessar em investigar. Por isso a decepção com o auditório, a entrevista, perguntas de programas dominicais. Não reconheci Lindonéia ali. Não a vi. Resta-me continuar procurando. Infelizmente.

FOTO: JULIANA HILAL



TEXTO
MANOLO KOTTWITZ

DIREÇÃO
MANOLO KOTTWITZ

ELENCO
JOSÉ AUGUSTO BERGOSSI
JÚLIA TERLECKI
RODOLFO WINNIKES
GIULIANO BILEK

CARONTE É CARMEN OU PANIS ET CIRCENSE - A SAGA DE LINDONÉIA



TEXTO
DANIEL MACIVOR

TRADUÇÃO
BARBARA DUVIVIER
ENRIQUE DIAZ

DIREÇÃO
ENRIQUE DIAZ

COLABORAÇÃO DIREÇÃO
MÁRCIO ABREU

ELENCO
ENRIQUE DIAZ

FOTO: ANNELIZE TOZETTO

A normalidade é um apreço para poucos. Todos possuímos uma parcela grande de monstrosidade. Certa maneira de fingir nossas vontades. Certos esconderijos para guardamos nossos vícios. E máscaras que escondem nossos segredos mais reais. E tudo aquilo que não se deve mostrar. Não se deve possuir. Não se deve querer. Ou fazer. Ou sentir. Ou ter, ser. Mas somos. E muitos em um só. Somos tantos que preferimos lidar com a perspectiva de que não sabemos disso. Torna mais agradável assim. Somos tantos, que optamos por fingir não reconhecer o pior dos outros em nós mesmos. Tantos, que chega a ser quase impossível descobrir quem se é de fato. A não ser quando... A não ser naquele exato momento em que... A não ser que... Não ser. Não sermos. Só que, às vezes, o impossível é exatamente a normalidade. Então surge um, depois outro, e tantos em si mesmo, que superam aquele que se acredita ser, e tudo se torna imprevisível. Agimos, então. Queremos. E nasce assim, da face mais verdadeira do humano, o monstroso que habitamos. Mas monstros são quaisquer outros que não humanos. Ao menos é o que se pretende por definição. Animalescos, demoníacos, deturpados, deformados, tanto faz. Monstros são todos os que não pertencem à normalidade. E o que seria normal, afinal? Algo determinado por alguém. Algo feito modelo por alguém. Aquilo ou aquele, desde que escolhido por alguém. Alguém história. Alguém cultura. Alguém moral. Alguém religião. Tantos alguens, que se torna igualmente impossível descobrir quem o é verdadeiramente. Então somos, essencialmente, monstros. Não monstrosos, mas o próprio. A falência de tudo aquilo desenhado e tido por correto. Ou não precisaríamos nos precaver, nem cuidar, tampouco punir. A normalidade se dá na diferença construída sobre nossa natureza. Surge fictícia, velando a real estrutura de nosso existir. Normal nada mais é que ser o outro, aquilo que se usa para esconder. O resto, o revelado, o visto, o exposto são construções. Uma farsa. Personagem. Então o monstro, de fato, não é o errado, é o normal. Aquele que

aparenta perfeição, o encaixe perfeito ao esperado por todos os alguens que lhe definem e conduzem. Aquele que nada implica ou desequilibra. Em Cine Monstro 1.0, Enrique Diaz traz ao palco o monstro presente na normalidade do cotidiano e convenientemente esquecida na casa do vizinho. No homem que se funde à sua história e parte dela para desequilibrar a ordem de sua vida. Pois a decide. Pois reage. E age. E retira suas máscaras apresentando o ódio, a dor sobre aquilo que deveria ser seu alguém. Que deveria lhe dar contornos. Que deveria lhe dar a normalidade aceita. A própria família. Enrique existe como ele mesmo em cena, como o outro e os outros, e também os outros escondidos em cada um. Existe monstro estranho e monstro aceito sobre o palco. E exhibe um talento único ao fazê-lo. O espetáculo, com estreia em breve, vem se realizando a algum tempo. Houve uma leitura. E houve também uma cena possível nela. E agora há uma estrutura. E agora surge um pensamento. E o que parece construção de um espetáculo, na verdade é seu oposto. Ao oferecer ao público o acompanhar do processo, Enrique limpa as camadas superficiais do todo a cada novo movimento, deixando o trabalho cada vez mais próximo ao real, ao essencial. Como se fugisse de uma normalidade da cena. Como se fugisse ao reconhecimento comum da cena. Como se fugisse de qualquer coisa que lhe levasse a ser não apenas ele, mas também aquilo esperado por alguém. Aquele alguém que dita o fazer, o mostrar, o correto, o teatro como deve ser. Deve? Nada deve. Não há normalidade no teatro. Ou não deveria haver. Enrique sabe disso melhor que muitos. E Enrique caminha cada vez mais para perto disso. Para não dever. Para não ser correto. Para encontrar a monstrosidade existente na narrativa e personagens e, por que não, também a nossa. Preparem-se. O desmascaramento de nossa normalidade, a empatia ao homem monstro personagem, farão com que se sintam melancólicos por serem humanos. Mas não se preocupem. Sempre haverá o monstro em vocês para que sobrevivam a tudo e qualquer um.



TEXTO
DANEIL VERONESE

DIREÇÃO
SUELI ARAUJO

ELENCO
CILIANE VENDRUSCOLO
GREICE BARROS
LUIZ BERTAZZO
RAFAEL DI LARI

FOTO: ESTER GEHLEN

Existem algumas possibilidades de se compreender a crueldade. A partir da modernidade, o homem passa a se perceber parte de um novo modelo, no qual domina a ausência de valores que o mantém seguro e conformado; e também da sua contraposição a isso, mediante um estado de reconhecimento e aceitação do desconforto como naturalidade. A condição de todo o tempo se valer da insegurança e do desconhecido gerou no indivíduo a descoberta por certo prazer na submissão do outro mediante sua humilhação. Nesse sentido, a crueldade retrata a eficácia de outra realidade, ao menos quando esta se refere ao modo como a anulação do outro estabelece a própria sobrevivência. Menos filosófico, porém, também são os argumentos de boa parte do capitalismo moderno, pelo qual um deve subtrair o outro em todas as suas possibilidades, chegando ao extremos de atuar sobre sua emoção e condição física, como meio de torná-lo subserviente e servil. Mas é preciso aceitar haver na crueldade também a transformação da submissão em prazer puro, feito um masoquista em busca de sua humilhação. Se pensada a crueldade na construção dos direitos, a discussão avança para caminhos mais complexos. Diferenciar os homens, a partir de suas necessidades e capacidades, é igualmente uma ação cruel, ou a diferenciação permite aos envolvidos melhor adequação e reconhecimento de necessidades específicas? Enfim, a crueldade pode ser posta em debate pela filosofia, sociologia, economia, religião, psicanálise, ética... O leque é praticamente inesgotável. É necessário, então, escolher algum. No espetáculo Circo Negro, ela se dá pelo viés da crueldade servir ao reconhecimento do que venha a ser a realidade e de quem ali é de fato real. Realidade esta, quebrada sistematicamente com cenas de ações farses-

cas, cotidianas, elaboradas por gestos repetidos à exaustão e sem qualquer fundamento de serem necessários. Por isso, a realidade se coloca intensamente em cheque. Seria a caricatura uma tentativa superlativa de desenhar o real, ou o real escapa na caricatura de sua face, determinando de modo mais claro aquilo que o é e o que não? Perfeita contradição, própria da liberdade encontrada no universo circense e na necessidade do exagero provocado. No circo há o intuito de comunicar algo à plateia. No espetáculo, todavia, o propositadamente comunicado é absolutamente inútil, a não ser como exposição de ridículo, controle e crueldade sobre o outro. Existir nesse universo circense bizarro amplia a presença da realidade à concretude do ator em cena. E, por mais que assistamos a um espetáculo teatral, torna-se impossível se desvencilhar do constrangimento ao vê-los tão expostos sobre o palco. Pode parecer se tratar de uma humilhação gratuita, mas esta está mais para o masoquismo do intérprete em se oferecer ao desagradável e à exposição cruel que insiste em ridicularizá-lo, como meios de provocar no espectador igual reconhecimento de sua submissão e inércia. Espetáculo, no melhor sentido do exibicionismo, pelo qual assisti-lo é igualmente se descobrir participante de um circo de contradições. A generosidade e talento dos atores faz da obra do argentino Veronese uma experiência especial. E é preciso dizer ainda, que o trabalho trouxe um dos melhores inícios de espetáculo de todo o festival. Inventivo, controladamente ridículo, criticamente ingênuo e esteticamente muito interessante. Circo Negro é desses espetáculos que poderiam ganhar as estradas e garagens por aí. Em bons e muitos momentos, lembrou, de uma maneira mais atual e jovem, a ironia e sabores do velho e saudoso Teatro do Ornitórrinco.

Certas escolhas são tão próprias de algumas linguagens que geram incômodos. Não pela potência que implicam, mas pela pouca ousadia e redundância que provocam. Uma atriz vestindo camisola branca levemente transparente, por exemplo. E largada sobre uma poltrona, representando crises físicas, emocionais e existenciais, enquanto a fala revela frases e poesias de uma determinada autoria, ali personagem em plenos minutos finais de sua vida. Confesso ser muito pouco para me estimular a encontrar algo mais do que o previsível. Desta vez, a poetiza em questão era a portuguesa Florbela Espanca, morta em 1930 por suicídio. Coleção completa, então: mulher, poeta, escritora, antecipada para sua época, envolta com as questões do ser e do feminino, repleta de desamores e casamentos falidos, dores, sofrimentos... Pergunto-me, todo o tempo, o que, de fato, se mostra ali, que me traga a poetiza sem que seja pelo literal uso de suas palavras, em tom declamativo? Seria, então, a dança, o corpo como expressão poética do indivíduo? Poderia. Entretanto, ele também se mostra frágil tecnicamente, elaborado pelo vocabulário de sempre, quando se trata desse tipo de narrativa. Volto a me perguntar sobre a relevância de se escolher teatralizar os últimos momentos de um personagem real. Entendo que algumas pessoas são capazes de gerar fascínio sobre outras, e que, com artistas, muitas vezes, suas artes são igualmente capazes de causar igual relação. Todavia, isso basta? Quase nunca. Há certa ingenuidade no trabalhar por esse caminho, na tentativa de expressar o desdobramento daquilo que fascina. Fica sempre a sensação de

ser a cena aquém daquele que se homenageia. Em Diário do Último Ano falta a desconfiança, o desafiar a poeta representada, para se chegar ao mais profundo de sua consistência poética. Falta provocar a poesia ao extremo de sua relevância. Do contrário, como se dá, fica a homenagem rendida ao figurativo, incontestável e sem apreço crítico. O que, paradoxalmente, termina por tornar a homenageada alguém desinteressante. A paixão é sempre, para aquele que a sente, a percepção maior do outro, enquanto aos demais, sobra certo tom patético sobre o sentimento. Faz parte da paixão ser assim. O espetáculo, por sua vez, sofre de excessiva vontade de ser mergulho e homenagem; de paixão. Não se permite desconfiar para contaminar o encontro pelo desconhecido e improvável. Não existe diálogo, apenas entrega. Pouco sobra aos não apaixonados, portanto. Pouco se encontra de Florbela Espanca, além de suas palavras. E permanecemos voyeur sobre o desejo alheio, cientes de ser o encontro apenas entre o performer e a poeta, estando o público ali por casualidade do momento. O teatro que surge pela vontade do encontro com a poetiza, deixa de existir em importância, pois o teatro em si não chega a se dar efetivamente com a mesma grandeza. É preciso mais para se alcançar a poesia, é o que se pode concluir, enquanto se assiste ao espetáculo. É preciso muito mais para tornar o encontro algo poeticamente belo e interessante a qualquer um. Sem isso, fica a sensação de ser a homenagem, uma viagem particular e, absolutamente, intransferível.

FOTO: ANNELIZE TOZETTO

DIREÇÃO
GUSTAVO BONES
ELENCO
JÚLIA BRANCO

DIÁRIO DO ÚLTIMO ANO



TEXTO
MARK HARVEY LEVINE

DIREÇÃO
NINA ROSA SÁ

ELENCO
CLEYDSON NASCIMENTO
PABLITO KUCARZ
TATIANA BLUM

FOTO: JULIANA HILAL

Trazer o cinema ao palco não é nada simples. No entanto, surgem espetáculos a todo momento com a vontade de investigar como pode ocorrer essa relação. Representar um filme enquanto este é realizado ou os personagens do filme ou o teatro dentro de um filme, mesclar e misturar os dois, quase sempre tendo um como realidade e outro como ficção, inverter, confundir, fundir... Enfim, são muitos os caminhos. Em Breve nos Cinemas se aproxima do americano David Foster Wallace para gerar um argumento conceitual mais apropriado, visto que o romancista trabalha suas histórias também com aproximações metalinguísticas e reformulações de estruturas. O apreço do autor por tais estruturas surge no espetáculo pela utilização de conceitos teóricos advindos da matemática. Contudo, não na construção da cena, e tomar seus conceitos como formas inventivas de recriar as estruturas linguísticas do teatro. As proposições acabam sendo simplificadas ou por uma cena mais próxima ao reconhecível, ou descritas pelos personagens como metáforas. Quando é trazida a observação de ser todo passo construído por movimentos que o preenchem, e estes por outros, numa ilustração sobre a impossibilidade do nada, tem-se mais claramente o quanto seria mais vertical se a narrativa e o espetáculo construíssem estratégias de transposi-

ção do conceito para a própria ideia do fazer teatral. Outro exemplo, é a indagação sobre o tempo, também incluído de maneira explicativa, pelo qual um personagem traz a imagem de um carro em movimento, e a temporalidade do instante passa a ser o ponto de vista daquele que se coloca centro de observação. Como poderiam, então, explorar tais conceitos? Essa é a pergunta a ser respondida. É comum em espetáculos que tratem de ideias suas utilizações com certo tom didático ou historicista, ao invés de avançarem para uma completa e profunda apropriação. Em Breve nos Cinemas caminha os mesmos riscos durante quase sua totalidade. Quase. Pois alcança valores mais originais nos minutos finais, ao ter pela fala aquilo que por ela é apresentado figura narrativa, ampliando o dizer para perto das teorias mencionadas. É nesse instante em que se pode observar a potência das aproximações propostas, a relevância das escolhas. Se utilizadas de maneira mais radical, desde o início, como se faz ao fim, o espetáculo deixará de ser uma história para ser invenção pela qual uma história surge. Por enquanto, existe muitas possibilidades latentes. Mas, com a certeza de estarem se aproximando de algo realmente diferente no discurso e no entendimento de uma obra. Agora é esperar a relatividade do tempo de cada um.



TEXTO
ANTHONY SHAFFER

ADAPTAÇÃO
MARCOS CARUSO
GUSTAVO PASO

DIREÇÃO
GUSTAVO PASO

ELENCO
MARCOS CARUSO
EROM CORDEIRO
FELIPE MIGUEL
VINÍCIUS MARINS

FOTO: ERNESTO VANCONCELOS

Dominar o outro. Descobrir-se dominado. Quem, verdadeiramente, é capaz de afirmar com segurança se nesse instante está mais para dominador ou dominado? As relações envolvem tantas níveis de complexidades que as respostas certamente estarão a um passo de se revelarem equivocadas. Importa, então? Por que dominar alguém, se não pela completude do próprio prazer em torná-lo inferior? Por que permitir a dominação, se não pelo reconhecimento prazeroso no pertencer às escolhas do poder? Há certo limite entre um e outro. E deturpações também. Dominar implica em assumir a responsabilidade sobre o outro, e, salvo se o intuito não é causar sua destruição, tal responsabilidade se equilibra em precipício. Basta percebermos o quanto as instituições que se baseiam no domínio, caminham à falência dia-a-dia. Por outro lado, ser dominado implica na segurança morna de uma existência sem riscos e descobertas, o que, em muitos sentidos, se coloca como algo insuportável para muitos. As relações, portanto, são essencialmente jogos de equilíbrio entre os dois extremos. Do sexo ao convívio mais circunstancial, dominar e ser dominado requer a paciência de encontrar no outro o limite do aceitável. E isso não é nada fácil. Nem na vida, nem na maneira como tal disputa se configura na construção da invenção. Ou do teatro. Onde nada exige mais cumplicidade e equilíbrio que dividir o palco. Dois atores. Marcos Caruso e Erom Cordeiro. E o coexistir em uma intrincada trama de suspense, onde o jogo, o equilíbrio, se coloca em cheque todo o tempo. O texto de Anthony Shaffer, conhecido das telas de cinema, oferece aos intérpretes uma vasta gama de entradas e saídas dramáticas, tornando o palco espaço perfeito para o melhor uso dos

atores. E ambos se aproveitam da oportunidade. Caruso, ao criar pela fala a qualidade em revelar o que o texto esconde, através do uso de desenhos artificiais e precisos, reconhecendo o espectador como observador externo, trazendo-o cúmplice aos jogos de seu personagem, a quem imprime a qualidade de um tipo estranho e absolutamente possível. Erom, por sua vez, deixa ao corpo, sobretudo, a estratégia da dicotomia entre o mostrado e o escondido, e não pela caracterização apenas, mas pela elegância de como apresenta o trabalho corporal e gestual, traindo a informação narrativa. Dessa maneira, ambos se completam, fala e corpo, ora dominando a cena pela retórica, ora pela ação, levando os atores ao perfeito equilíbrio. Nada mais seria preciso, portanto. Nem a cenografia cinematográfica, nem a trilha por vezes ilustrativa. Em Nome do Jogo se firma pela obstinação de dois personagens. E, como é realizado por Caruso e Erom, bastariam suas presenças em cena. Um palco, uma escrita competente, um suspense eficiente, uma história, dois atores interessantíssimos. Pra quê mais? Na força entre dominar e ser dominado, o espetáculo se colocou submisso ao estereótipo do fazer comercial. Uma pena. Poderia inverter a condição atual e se permitir ser dominado pelo talento dos convidados. Com bons atores, uma única cadeira sempre é a melhor das opções para nos fazer imaginar.

Reconhecer-se. Ou conhecer a si frente à existência do próprio corpo. Ou, ainda, encontrar-se pela observação do corpo exposto aos seus limites. Em certo momento, a voz em off, que permite alguma identidade à estática mulher nua ao centro do palco, diz “O princípio no fim. A vida no meio. Em suspensão”. Algo assim. E não tão exatamente isso. Mas o que é o exato quando se é compreendido pela amplitude do próprio limite? Espasmo, de Gabriela Mellão e direção de Marcos Damasceno, dinamiza o corpo inerte da atriz, oferecendo ao espectador o encontro com a multiplicidade de vozes e estados que permeiam a figura. A luz inquieta, pulsante, auxilia a percepção das camadas e personas, dos estados afetivos e exposições limítrofes, gerando um poético discurso sobre haver na imobilidade resquícios do que se poderia nomear consciência à respeito da memória, contrapondo-se à permanência mais íntima de haver nela a última instância de ação: a memória da inconsciência de um percurso de identidade. Talvez seja

esse o maior de todos os limites ali. Não os objetivamente sofridos pelo físico ou emocionais, tampouco os absorvidos pela história desse corpo-imagem, mas a consciência dúbia entre ater-se à memória e o habitá-la. Decifrar tal condição implica encontrar o viver a partir da relação do ser com o reconhecimento de sua própria existência. E nada pode atingir esse estado entrópico, ao que se propõe o espetáculo, melhor do que a imobilidade exposta e a multiplicidade de vozes e suas transições entre muitos de vários e muitos de um único ser. Na verborragia de uma busca poética igualmente em luta pelo desnudar do indivíduo, os silêncios surgem como os mais profundos discursos possíveis. Porque não expõem a ausência de histórias, a perda de dizeres. São, antes, falas gritadas em desespero sobre a própria ausência de si mesmo.

FOTO: ELENICE DEZGENISKI



TEXTO
GABRIELA MELLÃO
DIREÇÃO
MARCOS DAMASCENO
ELENCO
MAIA PIVA
ROSANA STAVIS

ESPASMO



TEXTO
JOËL POMMERAT
DIREÇÃO
MARCIO ABREU
ELENCO
RENATA SORRAH,
GIOVANA SOAR,
RANIERI GONZALEZ E
EDSON ROCHA

FOTO: BRUNO TETTO

É como se uma criança pegasse um giz de cera verde, olhasse para a folha de papel e resolvesse desenhar a própria casa. Os pais, irmãos, a si mesmo. Então, toma a primeira decisão, ainda que inconsciente, e vira a folha de modo que a sala esteja em diagonal. Pronta para sair do papel. Pronta para ser independente. O que a criança não sabe é que ela desenha a perspectiva da sala onde está acomodada. Que as proporções oferecidas aos personagens são, antes, a maneira como emocionalmente as percebe. Porque a criança não sabe o que é perceber. Apenas deixa as coisas serem. O que entende é tudo aquilo que mostra ao papel. O como sente está em tudo aquilo que compõe o universo esverdeado em diagonal. Crianças são assim. Adultos, nunca. Crianças são presas ao próprio imaginário, adultos são fugas da imaginação em busca de uma concretude igualmente ficcional. Crianças sentem. Adultos organizam suas emoções para o que acreditam ser correto e, então, constroem o sentir, a partir daquilo determinado perfeito aos olhos da sociedade. Mas a criança também mente. Faz parte do jogo. Há na sua verdade, a escolha por fingir não reconhecer certa distância daquilo que se mostra à sua frente. Porque a criança prefere ser criança. De outro modo, seria necessário se despedir da inocência. E isso, ela não quer. Então, fica assim mesmo. Sentada na sala com seu papel e giz. E decide voltar ao caderno para trazer os outros. Ora gigantes, ora pequeninos. Ora seguranças, ora sufocamentos. Aos poucos, o desenho vai nomeando em traço solto seu universo. E, só então, somos capazes de entender quem de fato representamos

nele, e o que nos é permitir usufruir. Mas essas são crianças. Adultos não fazem isso. Não? Troque o papel branco por um palco. Troque os rabiscos por atores. Inverta o sentido de desenhar algo para si mesmo, para o de representar algo ao outro. E... Pois é. Adultos também fazem essas coisas. Brincam sérios. E falam seriamente. E quando o jogo se faz pleno, as peças certas escolhidas e os participantes são perfeitamente convidados, então a criança ressurgue, retorna, invade o palco e faz do teatro seu espaço, a ampliação de sua realidade. Esta Criança é o exemplo preciso e singular de como tudo pode dar certo. Márcio Abreu e Renata Sorrah assumem o palco como centro do encontro. Há um tanto da assinatura do diretor e outro da atriz, mas ninguém se sobrepõe a ninguém. E, antes do teatro acontecer, é o respeito artístico de ambos que se coloca fundamental. Nada é mais saboroso do que assistir a um trabalho aonde a criação é fruto disso. Renata se equaliza às necessidades da Companhia Brasileira, abre mão de ser o centro, e permite ser parte do espetáculo. E isso é incrível. Uma atriz brilhante, com presença única, qualidade impar, e generosidade grandiosa como seu talento. Que belo encontro. Desta vez, as crianças se reuniram para desenhar juntas. Dividiram o papel e o giz verde. Piscaram as luzes da sala e correram pelos corredores. E chamaram o público para brincar de família. Pai, mãe, irmão, irmã, filho, filha... Quem disse que amor e respeito são incondicionais? Seja o outro quem for é preciso merecer, e ter o que a ele oferecer em troca. Márcio e Renata se permitiram a isso. Mereceram e ofereceram. Ao fim, ganhamos todos uma delicada, doída, cruel e generosa aquarela monocromática em tons esverdeados sobre nos mesmos.



TEXTO
DAVID HARROWER
DIREÇÃO
FRANCISCO MEDEIROS
ELENCO
ELOISA ELENA,
CLAUDIO QUEIROZ,
THIAGO ANDREUCCETTI

FOTO: ANNELIZE TOZETTO

Foi o pintor Jean-François Millet, morto em 1875, participante da Escola de Barbizon, um dos maiores responsáveis pela formalização do movimento Realista, ao se mudar para o campo e escolher pintar os camponeses e trabalhadores locais. O tom melancólico de seus retratados, revelam corpos cansados, muitas vezes em plenas tarefas diárias, em paisagens abertas reconstruídas pelas mãos humanas como espaços rurais. Homens e mulheres sem tanta nitidez, cujas pinceladas determinam sombras àquilo que deveriam ser seus rostos. Como se tanto eles quanto o entorno fosse de seus desconhecimentos. Esse homem esquecido pela modernidade, sustentou sua condição isolado aos instrumentos do desenvolvimento que tomara a época. Enquanto as cidades cresciam, ali, no campo, o pintor encontrava a essência de uma humanidade que se esvaia nas grandes cidades. Mantinha-se uma certa pureza na subserviência do trabalho. Permanecia certa ausência de perspectivas no desconhecimento de possibilidades outras. Uma mistura entre trabalho, isolamento, sobrevivência, oferecidos ao observador nos museus e galerias, letrado e preparado ao entendimento da modernidade, o cotidiano traduzido por tons pastéis, ocre e térreos. Os personagens de Faca nas Galinhas parecem saídos de uma tela de Millet. Igualmente aprisionados na rotina e urgência do campo, na presença de um existir ao tempo imposto pela natureza e não pelos desejos e vontades, consomem-se como única maneira de encontrar aquilo que lhes falta. Assim, a personagem feminina, mais disponível ao reconhecimento do sublime, tanto quanto as são, em certa medida, as mulheres do pintor francês, passa o espetáculo nomeando e levantando questões sobre aquilo que lhe dá percepção da realidade. Folhas de árvores, nuvens,

paisagens e pequeninos detalhes ao seu alcance. Perguntar, todavia, não significa descontentamento, mas a percepção de haver algo mais do que aquilo que se reconhece. O encontro com a palavra permeia, fundamentalmente, o espetáculo. Seja nas tentativas de nomear as coisas, seja na presença diabólica de uma caneta, capaz de trazer ao papel os pensamentos e sonhos que deveriam se manter na imaginação. A potência da palavra justifica a maneira como a dramaturgia se resolve, portanto. Por faltar aos personagens a capacidade da ação transformadora, sobram as palavras como única saída ao entendimento e as descobertas. Ainda que o contexto cênico redimensione mais profundamente a palavra ao seu existir poético, o risco de sustentar no dizer o trabalho ganha perigos maiores, ao se ter atores preparados de maneira tão tradicional ao estilo realista. Se Millet construiu a imagem do camponês, por outro lado, suas telas preenchem de silêncio e solidão o universo retratado. De lá para cá, o Realismo mudou algumas vezes. Mas, ainda assim, é preciso recuperar a estranheza de seus momentos iniciais. Muitas vezes a imagem é suficientemente capaz de superar os discursos na composição da realidade. Lição capital deixada por Millet, e que poderia ser apreendida de modo mais significativa ao construir o espetáculo, onde a palavra acabou por se enfraquecer pela própria maneira como se escolheu trazê-la junto aos atores. Trocar estilo e técnica realistas por um conceito de realidade. Já se discutia isso desde a origem do movimento. Infelizmente perdido no pragmatismo da repetição e sugestão de metodologias corretas. Recuperado isso, tudo alcançaria novos sabores e perspectivas cênicas. Quase um século e meio depois, o pintor que incomodou os próprios colegas com quem dividira o movimento realista, ainda parece ter razão.



TEXTO E DIREÇÃO
LEONARDO MOREIRA
(CADA ATOR É TAMBÉM
AUTOR DE SEU SOLO)

ELENÇO
ALINE FILOCOMO,
FERNANDA STEFANSKI,
LUCIANA PAES, MARIAH AMÉLIA
FARAH, THIAGO AMARAL

FOTO: DIVULGAÇÃO

Corre coelho. Não pra Alice. Pois a menina já tem tantos, e você é único. Ainda não é Páscoa, eu sei. Mesmo assim, corre. Salta para além do óbvio e se permita cair no esvaziamento de uma alma que transborda. Deixa escorrer a doçura que tanto precisou se esconder. Até fugir. Até chegar a construir uma forma e ser alguém. Então, corre o máximo que der. Esquece a melancolia, e toda aquela coisa que te fez seguir. Apenas vai. Corre de alegria. Pela conquista. Pelo palco que o abriga. E dança. E brinca de dança. E brinca de teatro. E olha aos olhos de seu pai. Feito o coelho que ele lhe queria. Deixe a roupa construir esse desejo, abane as orelhas, acaricie a pelúcia. Mas não se esqueça que, por baixo de tudo, existe mesmo um coelho. Como é se vestir com a própria pele? Como é estar no palco sendo outro, enquanto o outro na verdade é a face mais real de si mesmo? É possível fingir mesmo assim? A gota que escorre, a merda que se grita emocionada, a solidão que convida ao abraço... É possível fingir sem viver a coisa em si? Mentir o não vivido? Ou é a vida que se usa por mentira e faz da cena sua história mais inventiva? Esse maldito teatro que explica o óbvio, desta vez ficou estranho. Um coelho com traços indianos, que se performatiza em coelho filho, enquanto abraça outro coelho bicho, e o pai coelho se serve de lembrança presente. Teatro maldito que nada facilita aos sentimentos. Porque a todo coelho dá vontade de oferecer um abraço. Mas esse coelho acoelhado é diferente. É você quem oferece os braços. Então como fico? Feito amigo ou observador? Feito estranho ou desconfiado? Quem, de fato, constitui o espetáculo? Todos? Apenas nós? Apenas os bichos? As falas possíveis ou fingidas? Não sei. A cena surge, os coelhos se apresentam, você, mas também ora meninas, ora mulheres, ora atrizes, e as histórias, as verdades de cada mentira, as mentiras de cada lembrança, o teatro... Tudo é cena, quando não mais se distingue o que venha a ser real. Tudo é palco, àquilo que se apresenta poesia. Mesmo a vida é teatro. Mesmo o viver é palco. E nada disso também. Pois tudo o que

não se confirma ou revela é sua farsa. Feito o existir ficcional, no qual se pode encontrar o outro, mesmo que seja ele a loucura de um coelho. E como não existe apenas um coelho ali, há mais outros, ou melhor outras... Pois, há a coelha atriz que se revisita atriz e finge atuar para si própria, a coelha Frida Kahlo sem que nunca tivesse havido de fato, também a que são muitas e igualmente irmã, há a que foi filha e agora é mãe e seu fracasso em ser um tanto de cada, e a que perde e assiste a morte como fotografia de um tempo inclassificável. Um pouco do que podemos ser, se assim quisermos. Um tanto de cada um, que se confirma na ficção do outro. E também pela soma das escolhas. E são muitas. Pois são muitos os muitos de cada um. Assim, levam a perspectiva dos encontros com o palco, quase que ao infinito. Enquanto nos resta assumir a cena como possibilidade de mentira. É mais fácil acreditar na realidade daquilo que se assiste, por isso a mentira exige algo mais íntimo para além da memória. Algo que caminha em uma espécie de labirinto entre a desconfiança e a expectativa de haver sinceridade. Desconfianças são consequências inevitáveis ao que se apresenta. Você sabe, coelho. O teatro também deve ser assim, todo o tempo. Os coelhos são assim. Não é a toa que você é aquele que mostra o caminho e avança ao mais profundo. E como é incrível seguir o seu rastro ao encontro de sua origem. Mesmo sabendo ser você um mentiroso. Coelhos são sempre bons mentirosos, eu sei. Mas, no nosso íntimo mais escondido, quem não quer ou precisou um dia ser coelho? Acho que ali, assistindo a cada um, momento após momento, cena a cena, compreendi porque os coelhos possuem algumas das características que tanto os identificam. Talvez os risos tenham se colocado em mim, e construído uma espécie de pelúcia, deixando o toque do outro mais sensível sobre minha pele e aberto ao convite de encontros. Talvez as lágrimas tenham avermelhado meus olhos, de tanto insistirem, tornando-me um tanto coelho também. Ou nada disso. Vai ver, apenas uma ficção absurda de minhas próprias recordações. Afinal, real ou não, importam? Danem-se as conclusões. Prefiro a certeza evidente de que coelhos são fundamentalmente boas espécies para se entregar os palcos.

Três frases soltas, cuja conexão se dá pela capacidade em transformar cada uma em diálogo subjetivo com as demais, para se chegar não a uma ideia ou conceito, mas ao alcance daquilo que se pode identificar existir na eclosão da poética provocada. Um haikai, portanto. Com tantas outras regras e preceitos. Contudo, isso, no limite, não importa. Pois o espetáculo não busca ser conservadoramente fiel. Ao contrário. Atinge uma observação particular sobre a estrutura, suga-a, digere e regurgita na ambiência da linguagem travada por Roberto Alvim nos últimos anos com o teatro. A cada novo trabalho, conhece-se outro tanto de seu vocabulário cênico. Ainda que as peças possam parecer iguais, no uso dos recursos técnicos e estruturas narrativas, há muito o que encontrar no desenvolvimento de cada movimento. Haikai, o mais recente, amplia a dimensão do contexto cênico e faz sumir do espaço a permanência do espectador. Assistimos a um trabalho onde estar por ali nada respira ao pulso da narrativa. Talvez seja por isso que o diretor e dramaturgo cite o trabalho como autista. Quem convive ou pôde passar alguns minutos com um sabe que não necessariamente o portador de autismo está isolado, apenas recolocado na realidade, a partir de parâmetros de identificação e reconhecimento diferentes daquilo que se espera. O espetáculo, então, pode ser sim denominado como uma estrutura autista. Descreve sobre o tempo outro estado de permanência, e amplia o existir, impondo-se sobre o entorno, como mencionei no início. Isso não quer dizer que o espectador seja inútil ou o espetáculo incompreensível. Existir como plateia se torna a própria manifestação da teatralidade. Não mais na cena, mas na ampliação simbólica em permanente estado de ebulição que cabe ao espectador inventar. Não se trata de absorver alguma coisa, portanto, mas de devolver ao que se assiste, no contexto de algo que se concretiza, e, por isso, é estruturalmente real. Por ser assim, cabe-lhe sentido, ainda que hermético. Novamente o movimento de ir o espectador ao seu encontro, e não o de ser passivamente receptor. Ainda, não o espere na fala, propriamente; ou melhor, no dizer explicativo. As pistas podem e devem ser encontradas nas escolhas. E a primeira, obviamente, está na estrutura do poema, nas três vias independentes que se sobrecarregam de possibilidades narrativas ao se revelarem propositadas. Se no primeiro verso, Roberto desenha cenas de crimes, no segundo são pesadelos infantis, para terminar, como último movimento, com uma invocação. Aquilo que se entende por demônio ou demoníaco, sustenta o horror das primeiras estrofes/cenas, e

define o caminho qual se quer erguer para o reconhecimento de um propósito maior, que nada mais é do que dialogar com o presente, a partir de novos procedimentos de reconhecimento do homem, do tempo e do coexistir de um ao outro. Se por um lado, o presente da primeira cena está na violência imposta a quaisquer tentativas de migrarmos ao desconhecido, nesse caso simbolicamente organizado pela sugestão de crimes; por outro, a mesma violência e o medo reconhecíveis ainda podem trazer o argumento ao universo do reconhecimento comum. Fosse apenas isso, talvez a própria argumentação do espetáculo cambaleasse sobre a eficiência do autismo, visto que permaneceríamos limitados às leituras trazidas pelos moldes tradicionais de poder, controle, submissão e morte. Entretanto, somar a ele os pesadelos infantis, sobrecarrega a identidade inicial ao espectro da memória real, provocada ou fingida, não se sabe, construída, paradoxalmente, pela ausência de medo, por isso se age, e pelo excesso de pavor, por isso se destrói. Na dicotomia que se forma, então, entre ausência e excesso, é preciso oferecer um desfecho. Não, necessariamente, narrativo, mas de sustentação de algo que se propõe original. A invocação, no seu sentido mais ritualístico, pressupõe trazer à tona, ao estado de presença, aquilo que não se encontra reconhecível, mas em latência de existência. A escolha por usar a prosódia de um idioma singular contribui ao sentimento de se assistir a um ritual. Demônio ou não, não importa, o que se convida, nesse instante, é mais a presentificação de uma realidade que se esquia de ser revelada, do que propriamente a demonização de algo encarnado. Trocando-se a ideia de Ser por Homem, do demônio pelo agora, Haikai se revela um instigante instrumento estético para nos inquietarmos sobre as presenças veladas que deformam a ordem insistente. Presenças essas determinantes às estruturas consolidadas sobre a compreensão banal da definição do sujeito. Reconhecer ser o hoje outro, o homem outro, o sujeito outro, é, de fato, encontrar aquilo que mais subjetivamente deforma e corrói o humano, e que não mais pode ser compreendido como era ontem. Todo e qualquer ritual recupera ao ser sua originalidade, sua essência. E invocar a essencialidade, portanto, é correr o risco de confrontar consigo mesmo, reconhecendo o Eu como o maior dos demônios do homem contemporâneo a ser vencido.

FOTO: DANEIL SORRENTINO



TEXTO E DIREÇÃO
ROBERTO ALVIM

ELENCO
MARTINA GALLARZA,
NENA INOUE E
PAULO ALVES

HAIKAI



DIREÇÃO
CESAR ALMEIDA
ELENCO
CESAR ALMEIDA,
MAITE SCHNEIDER

FOTO: ANNELIZE TOZETTO

Logo, um jogo: contar a narrativa da peça Hamlet em 144 caracteres. E eles o fazem com a ajuda de um gráfico projetado, onde se pode acompanhar, ou tentar, o desenvolvimento das relações da tragédia.

A ação inicial permeia os dois principais conceitos escolhidos na montagem: questionar, através de Hamlet, os valores contemporâneos e o avançar a crítica sobre a sociedade e artistas. A ironia pretendida, no entanto, atua mais no campo do sarcasmos, ao se fazer literal e direta em suas argumentações. A tentativa de questionar e esgarçar nossas idiossincrasias se revela frágil em muitos momentos, entretanto. Fala-se sobre política, costumes, cultura, o homem, o sujeito; indaga-se sobre o teatro, o fazer teatral, a plateia, o teatro pós-dramático, mas com frases de efeito simples e obviedades comuns típicas das conversas triviais de todos nós. Em certo momento, é possível duvidar se não é igualmente estratégia de construção de discursos irônicos. Hamlet possui, dentre tantos outros atributos, a qualidade em ser um dos mais eficientes e fundantes textos no qual o teatro se dobra sobre si mesmo. Todavia, a metalinguagem original é pouco explorada em Hamletrash, mais destinada aos discursos em si do que as investigações da linguagem escolhida, levando a interpretação de César Almeida, também dramaturgo e diretor do espetáculo, a se confundir entre o querer passar mensagens de indignações políticas e artísticas e sua exposição performativa. Mais próximo a um encontro com o público do que propriamente a um espetáculo, tal qual se espera, a ausência do caminho mais definitivo ao desenvolvimento da

trama, leva-o a ser menos interessante do que potencialmente poderia, sobretudo como estudo de verticalização sobre o arquétipo hamletiano e a percepção de ser o personagem estrutural ao como se configurara o homem moderno ocidental, alvo das críticas trazidas em cena. Todo e qualquer questionamento é válido por concretizar inquietudes, sejam elas mais ou menos relevantes. Nisso reside valores fundamentais. No teatro, todavia, esse labirinto se amplifica por ser a estética também a proposição do questionamento. Em Hamletrash, as escolhas se confundem ao conceito por se utilizarem de estereótipos quais duvidam. Do uso de tecnologias como adereços estéticos sem grande implicações ao dito à maneira como a ação performativa assume ironizar os mesmos pontos quais se apóia. O paradoxo poderia ser a face mais hamletiana da obra, então. Pensar e dizer em conflito constante ao existir, fazer e agir. Ao fim, permanece apenas o desejo pelo discurso que se propõe ao ataque crítico generalizado e não a fala de um instante autofágico. Fica a ausência de Hamlet. Fica o excessivo de autoria. Fica a crítica correta e previsível, enquanto esperamos a dúvida do personagem, o receio pelo futuro, o presente destruído pela exposição da verdade surgirem, mas que, por hora, não apareceram por ali.



RJ
 TEXTO
MARTIN MC DONAGH
 DIREÇÃO
BRUCE GOMLEVSKY
 ELENCO
**GABRIEL ABREU,
 TONICO PEREIRA,
 BRUCE GOMLEVSKY,
 RICARDO BLAT,
 RICARDO VENTURA
 E GLAUCE GUIMA**



SP
 TEXTO
MARTIN MC DONAGH
 DIREÇÃO
**BRUNO GUIDA E
 DAGOBERTO FELIZ**
 ELENCO
**BRUNO AUTRAN,
 BRUNO GUIDA,
 DANIEL INFANTINI,
 FLAVIO TOLEZANI
 E WANDRÉ GOUVEIA**

FOTO: EMI HOSHI E ANNELIZE TOZETTO

HÁ, ao menos, duas possibilidades para tudo. Dois lados a serem observados nas escolhas. Há, ao menos, duas leituras possíveis a tudo. Duas tentativas de se construir algo. Ao contrário do que permeia nossa educação e sua moral dualista, os dois lados não são sempre necessariamente antagônicos. Não são essencialmente contraditórios. São partes de uma soma. Ou as metades de um mesmo ponto, enquanto outros tantos permanecem aptos a serem descobertos. Colocados lado a lado, a dupla se espelha, inverte, subverte e se constrói. Cada escolha justifica a do outro. Cada caminho representa a necessidade de sua diferença. E, assim, as montagens do texto de Martin McDonagh em São Paulo e Rio de Janeiro, transitam entre a complementaridade e os sabores próprios. A paulista mais próxima ao desenho de certa caricatura, do grotesco, da expressividade exagerada em forma, gesto e estética. A carioca, por sua vez, acanhada ao naturalismo que privilegia a fala, o reconhecimento da subjetividade dos personagens. The Pillowman / O Homem Travesseiro, respectivamente, traz em dois atos o estranhamento kafkaniano de um interrogatório conduzido por um detetive e seu auxiliar sobre um escritor, cujas histórias são semelhantes aos recentes assassinatos de crianças, permitindo abertura eficiente às duas leituras. Enquanto no primeiro ato, os personagens são estranhos uns aos outros, gerando cada vez mais o afastamento e isolamento emocional, no segundo, dá-se o inverso, e passam a encontrar um no outro histórias, desejos e emoções similares. É na equação dos dois atos que as montagens conseguem encontrar pontos fortes e frágeis. O grotesco paulistano serve-se melhor ao primeiro ato por conseguir aprofundar a presença do estranhamento que necessita o texto e subjetividade enigmática dos personagens. Contudo, ao passar para o segundo, os personagens fora dos registros comuns acabam por

se enfraquecerem pela pouca possibilidade que a linguagem escolhida oferece para ao reconhecimento da empatia gerada pelas semelhanças. Por sua vez, o realismo da fala e do tempo dramático, utilizados na montagem carioca, oferece pouco ao estranhamento fundamental para a atmosfera do primeiro ato. Da maneira como é feito, os personagens são trazidos sem a elasticidade máxima de seus enigmas, já que a realidade determina ser o ponto limite de cada um, e não a entrada para esconderijos, segredos e histórias. Por ser o momento onde todos se reconhecem, o segundo ato ganha muito mais profundidade ao se fazer pela interpretação dramática, tornando o humano comum mais evidente e permanente no contexto necessário para a reviravolta da trama. A maneira como os espetáculos se resolvem, sustentam pesos diferentes aos personagens. Em São Paulo, o foco se coloca sobre a excepcional criação do detetive, por Daniel Infantini. No Rio, Bruce Gomlevsky, conduz o espetáculo com sua contundente interpretação do escritor torturado Katurian. Portanto, não se trata apenas de melhores escolhas, mas o quanto as montagens se individualizam com elas. Quando temos a figura do detetive como fio de tensão, o espetáculo se configura no existir de uma cena mais ridícula, inexplicável, com certo humor sobre o inesperado das contradições e reviravoltas, o que cabe bem ao grotesco escolhido. Quando o escritor, a cena se valida em ares mais dramáticos sobre o sofrimento e o desespero. Rir e se emocionar, então. Ambos os espetáculos conquistam os dois momentos do espectador. Cada um, à sua maneira, e com seus objetivos. Cada um com seus limites, acertos e fragilidades. Assistir aos dois é encontrar o quão dinâmico pode ser a criação teatral. É ver e reconhecer os dois lados de nós mesmos por diversos caminhos. Todo o tempo. Sem domínio de qual for. Misturando tudo e todos. Misturar... Uma vontade revelada em conversas descontraídas com alguns atores das duas montagens. Será? Um delicioso e assustador risco que, caso venha um dia, estarei na estreia, com absoluta certeza, para me deliciar com esse terceiro ato.

Parece simples. Pega-se uma década, as especificidades que a marcaram. Depois, encontra-se os personagens ideais que pertençam ao momento. Melhor ainda se for ao movimento. E, muito mais, se forem artistas. E jovens... Então, se escolhe o universo rock dos anos 70, a mistura entre o pop e o punk, a fotografia underground, a liberdade sexual. Chacoalha e traz ao palco. Mas estamos quarenta e tantos anos distantes disso. É preciso encontrar uma voz que esteve lá e o vivenciado, provocando e ajudando se tornar aquele um momento especial. Mas onde encontrar essa voz? Só Garotos, livro de Patti Smith, serve perfeitamente ao propósito. A maneira como redescobre sua trajetória, ao lado do fotógrafo Robert Mapplethorpe e outros grandes nomes, a arte, música, imagem, ruas, pessoas, artistas, submundos, desejos, drogas, vícios, mortes, doenças, prazeres... Nada falta para completar o fundamental ao reconhecimento de um dos maiores instantes da arte contemporânea. Melhor dizendo, o instante em que a arte contemporânea se reconheceu existir de fato. O círculo se fecha, então. Livro escolhido como norte, personagens instigantes, momento crucial. Parece simples, realmente. É evidente que dará certo, pois tudo ali faz sentido e se mostra perfeito como conjunto. Só que o teatro não é tão fácil assim. Não basta reunir. Juntar. Colar. Uma narrativa não se configura como um ready made, no mero desejo pela apropriação de um elemento e outro. É necessário lhe dar consistência, permitir que some as parte e traduza o resultante em algo maior. Tampouco se sustenta pela sugestão de uma ambiência. Em Horses Hotel, o espetáculo se perde pelo encantamento causado pelo livro. Confesso, é impossível lê-lo e não pensar imediatamente em trazê-lo para o palco. Só que vontades não estabelecem resultados. E esse é o problema do espetáculo. A paixão está lá. A história também. A música, as pessoas, a época... O que lhe falta, para igualmente encantar o espectador? Tesão. A peça se limita aos encontros e desencontros sexuais e artísticos entre os 3 personagens, mas não se apropria radicalmente dessas relações. Não se vê a arte da qual se fala, nem se encontra a áurea dos artistas/personagens que se busca apresentar, apenas representações mornas e poucos envolventes.

Nada seria mais delicioso do que encontrar Patti, Robert, Andy Wahrol e toda a galera da época, nas entranhas estéticas e conceituais dessas presenças. Falar dos anos 70 e tudo o que girava ao seu redor, suas construções e desconstruções, depende mais de postura do que da tentativa de traduzí-lo literalmente. Para que não viveu a década, e muitos ali não a conheceu, ser literal nada contribui, pois, verdadeiramente, não recupera nada para um possível reconhecimento e nem apresenta substancialmente algo desconhecido. Restaria aos atores dar corpos aos mitos. Todavia, ficam dúvidas sobre as escolhas de serem eles os intérpretes corretos para os papéis que desempenham. Afinal, não parecem realmente à vontade com a situação. Há bons momentos, sobretudo no início, quando, ao estilo da boa dramaturgia carioca que tanto já se repete, estabelece-se uma relação direta com o espectador. Mas o convite ao pertencimento do universo que ali se estrutura permanece congelado naqueles instantes isolados, sem avançarem para o espetáculo inteiro, e tudo parece confluir para o mero artifício técnico, e menos o viver em cena algo cúmplice. O espectador convidado é esquecido, portanto, tanto quanto os motivos que certamente encantaram aos envolvidos, ao lerem o livro de Patti Smith. Não se tem em cena a vontade de viver as histórias. Apenas o dar conta de realizar uma peça que contenha seus elementos, na leitura mais básica que se poderia reter desse vasto material. O que é uma pena. Não ser vivido intensamente, mostrar-se comum nas escolhas, como em qualquer cena tradicional de teatral, esquecer-se da potência das artes e artistas envolvidas como meio de reconstruir a percepção de uma época no imaginário do espectador, são as maiores contradições de um espetáculo que busca trazer de volta o momento onde aqueles jovens hóspedes de Nova Iorque se colocaram em cheque, exatamente pela imprudência em serem ousadamente originais. Eles mudaram tudo ao seu redor. Horses Hotel, no entanto, preferiu que o teatro fosse feito como exercício de acertos, e que, no entanto, faz com que o teatro e a experiência estética se limite e permaneça como os mesmos de sempre.

FOTO: EMI HOSHI

TEXTO
ALEX CASSAL
DIREÇÃO
ALEX CASSAL E CLARA KUTNER
ELENCO
ANA KUTNER,
RENATO LINHARES,
EMANUEL ARAGÃO

HORSES HOTEL



COREOGRAFIA
TOM DALE, FREDDIE
OPOKU- ADDAIE E
TAMSIN FITZGERALD

ELENCO
DAN LOWENSTEIN, NATHAN
FRENCH, JOHNNY AUTIN,
MATHEW CHAMBERS, JAKE
NWOGU, HUGH STANIER, LUKE
JESSOP E LEWIS WILKINS

FOTO: DANIEL ISOLANI

A rua invade a própria rua. Cruza e vasa a outra. Traçam e desenham umas sobre as outras disputando o existir. E seu jeito de andar. E o seu jeito de olhar. De dizer. De encontrar o outro, para trazer outro, no corpo, um pouco do seu jeito. Uma batida específica que modela o gesto. E faz da ação o indivíduo. O individual. O diferente. Porque a rua tem seu dialeto. E toda língua diz o que deseja. A rua fala em gueto, em ritmo, em ousadia, em forma, em som, em dança... A rua faz-se em espaço perdido, em submundo, em velocidade, em improviso, em incoerência, em ruído, em dança... A rua existe e dança. E cada vez mais. Mescla o contemporâneo ao andarilho. Inverte o contemporâneo ao torná-lo academicismo. Subverte a lógica da presença da arte para tornar a presença sua arte. Levar a rua para o palco. Tirar a rua da rua, sem perder a rua que nela justifica aquilo que se quer mostrar. É o desafio da 2Faced Dance Company. Mas a rua, encruzilhada ou sozinha, é violência e sobrevivência, disputa e inserção. O espetáculo In The Dust trata exatamente disso. Da masculinidade que representa o sujeito urbano, a consequência da violência na construção da identidade. Violência que é física tanto quanto

possibilidade. O pé ousa atravessar; o homem impõe o seu domínio, avança, e para tanto desafia e faz do entorno público palco aberto à exibição de seu domínio. Mostrar ao outro. Superá-lo. Ser diferentemente único, ainda que reconhecidamente igual aos demais. Os dançarinos confrontam suas forças e técnicas. Cruzam o palco como ruas. No primeiro momento, como dança, hip hop que, trazido ao palco, revela a qualidade da junção com a dança contemporânea. Como se a rua se apresentasse em linguagem e função. No segundo, são quase atletas, disputas olímpicas, jogos de força e precisão. Como se a rua revelasse sua imposição no traço sobre os caminhos. Mas é, ao fim, que surge o pó. Ruas de areia ou poeiras ou de resíduos ou resquícios. Movimentos que dançam sobre os corpos de poeiras finas. Gestos que sublimam os dançarinos, como homens transmutados em seres e espectros. Como as ruas que comportam as ruas e sustentam seus desdobramentos. Poeiras de tempo. Evaporações de instantes urbanos, duros, de corpos em esforços plenos. Plenitudes que revelam as infinitas ruas de todos nós e que, em cena, sobem ao ar dialogando com os homens quais rodeiam. Como se fossem a própria dança, agora não mais rua ou homem, mas o todo em forma de poesia, violência e ar.

IN THE DUST



DIREÇÃO
DANIEL VALENZUELA

ELENCO
DANIEL VALENZUELA,
CLAUDIA VALENZUELA
E MARIANA BARROS

FOTO: DANIEL ISOLANI

Encontrar o próprio espaço ou a maneira de conviver com o espaço existente. Pertencer a ele ou torná-lo pertencimento. Reconhecer ou por ele ser identificado. De todo modo, quaisquer que sejam as escolhas, ocorre a inserção de um no outro. Nesses dois vetores possíveis, portanto, a perspectiva de onde se encontra o indivíduo modifica a compreensão. Se é o indivíduo quem necessita ser inserido, como maneira de ser identificado pertencente a algo, então se trata de elaborar em cena a condição do homem como fruto do meio e consequente aos seus estímulos e imposições. Assim pensou quase que a totalidade das correntes filosóficas do século xx. Entendendo o homem parte de algo que lhe confere identidade. Na contramão, porém, no correr contrário ao percurso político do percurso empreendido por esse vetor, está a observação de ser o homem o centro do ambiente que se modela e confirma espelhamento de seu existir. Mais amplo que o encaixotamento teórico do século passado, a percepção humanista implicada nessa relação com o meio, igualmente traça uma identidade, mas, agora, especificamente do tempo que modula. A questão é se perguntar se ambas são antagônicas, complementares ou insuficientes. Ainda que seja viável encontrar argumentos para as três possibilidades e deficiências em todas as respostas, cabe ao artista definir suas escolhas e perguntas. Inserir-se traz no nome o desejo pela investigação sobre o pertencimento. Reunindo dança, teatro e vídeo, cuja ambiência cênica elabora tentativas de tridimensionalizar a experiência espacial, recortando a profundidade do palco por projeções

repetidas pela sucessão de tecidos sequenciais. Se por um lado, a maneira como os atores se revelam e ocupam as fatias de espaços se faz com certa ingenuidade, por outro os vídeos são mais interessantes e suprem a falta de um vocabulário corporal e organização espacial mais elaborados. As intervenções em espaços públicos apresentadas pelas projeções são mais potentes e inquietantes do que a cena que se realiza para o espectador. Todavia, o diálogo com o filme acaba limitado à ilustração dos estados subjetivos dos performers sobre as paisagens projetadas. Desse modo, a visão sociocultural do homem pertencente ao meio sai enfraquecida na maneira como o meio é trazido para compor ao homem sua dimensão. Também a visão humanista, visto que o homem, no caso os atores, não alcançam a dominação simbólica necessária para se colocarem dominantes sobre a imagem. Ao fim, ficam os corpos independentes e os vídeos como cenários, sem maiores contaminações e conflitos de pertencimentos uns aos outros. O que Inserir-se, da Mataveri Cultural, busca discutir, de fato, não é nada simples. E o desafio, ainda que possível de ser mais aprofundado, torna-se valioso pela perspectiva inerente da inquietação sobre o tema, sem trazerem os aspectos filosóficos e políticos didaticamente. Chegar à terceira possibilidade de compreender a relação entre o indivíduo e o meio. E tornar a resposta um novo desdobramento sobre a construção da cena e da apresentação estética dos discursos por ela necessários. Um desafio e tanto. Um caminho imenso para ser desvendado e construído com calma e tempo. Mas um caminho viável e necessário aos motivos de uma boa investigação pela arte.

INSERIR-SE

É mais complexo quando uma cena configura uma narrativa performativa é estabelecer os parâmetros que podem definir a ação como sendo performance ou a teatralização da própria ação. Quase sempre, ao se propor uma, realiza-se a outra. Não por desconhecimento dos princípios. Claro que, às vezes, sim, mas não é possível afirmar ser isso uma condição para o equívoco. No entanto, é mais comum do que se imaginar ter por performance a realização de uma cena de teatro. Isso, eu Posso!, tal como se estrutura, traz a condição de serem as duas cenas (ou três, me explicarei em breve) a manifestação do ator como representação de si mesmo, código estruturante da ação. Mas, mesmo assim, há dúvidas sobre a eficiência. Melhor resolvida, a primeira se realiza mediante um corpo que escorrega por uma trajetória específica, afastando-se do chão e da vagarosidade inicial, a cada completar do percurso. Há nessa tentativa, a persistência de consolidar a ação como manifestação de um desejo, seja ele o do reconhecimento do próprio corpo, seja o da tentativa de torná-lo presente e narrativo. No entanto, a cena seguinte se faz menos elaborada e, essa sim, confunde-se com a encenação de um instante, no qual o performer representa a algo que não a si. Pensar a condição, então, da performatividade

implica em se questionar aonde transita o intérprete, se na condução ou manifestação da ação. O espetáculo confunde-se na dicotomia não tão bem resolvida entre os dois quereres e deixa em aberto as escolhas e respostas. Assim como a opção de utilizar a luz como se faz na afirmação de estruturas teatrais dramáticas, cuja luminosidade e penumbra são especificidades calculadas para sobrepor camadas sensíveis e emocionais, sem que a mesma chegue a completar a ação como efetiva estrutura signica. A terceira possível cena, fica a cargo da intervenção ao final do espetáculo, quando ocorre a interjeição da suposta espectadora, e suas considerações que beiram elocuições poéticas e pessoais. Dura pouco, pois logo é ela revelada integrante do elenco, o que implica ao todo maior contexto de teatralidade do que performatividade. Falta definir os caminhos, então. Escolher e lapidar as consequências que determinam a linguagem dominante. Como se revela, fica o espetáculo com certa persistência pelo performativo. Mas isso é pouco para dar ao espectador qualquer certeza. O que pode levá-lo rapidamente à desistência e abandonar a vontade de compreender aquilo por detrás das ações. É preciso alcançar maior clareza para encontrar no espectador a cumplicidade fundante de uma experiência performativa.



DIREÇÃO
SILVIA PATZSCH

ELENCO
MOIRA ALBUQUERQUE,
LAURO BORGES

FOTO: LINA SUMIZONO

ISSO, EU POSSO!



TEXTO
DIOGO LIBERANO

DIREÇÃO
INEZ VIANA

ELENCO
CAROLINA PISMEL,
DEBORA LAMM,
FELIPE ABIB,
MÁRCIO MACHADO
E PAULO VERLINGS

FOTO: EMI HOSHI

Um tanto de Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues. Outro, de Gota d'Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes. A questão é: será possível conceber uma tragédia carioca sem esbarrar nos seus grandes autores? Diogo Liberano se arrisca e percorre ora um, ora outro, e não consegue profundamente escapar dessa aparente armadilha. Mas é preciso mesmo escapar? Maravilhoso é um ótimo exemplo da renovação possível da tragédia carioca. Não porque a faça singular. Ao contrário. Seu grande valor está na capacidade em compilar os imaginários pertencentes aos autores anteriores, atribuindo-lhes a modernidade do presente, para além da revisão oportunista. Há sinceridade na maneira como tudo se encontra. Certa reverência no existir das referências, em citações impossíveis de serem reconhecidas em suas plenitudes, e, jamais, como estratégias de facilitação. Dar conta desse imaginário vasto e estabelecido como representações maiores do universo carioca, é se colocar em risco pela comparação imediatista, pela superação ao tempo, pelo questionamento das escolhas. Todavia, Maravilhoso não perde muito ao se aproximar das grandes obras. Ao contrário. Oferece ao trágico um sentido mais pertinente de sua ressuscitação, como meio de compreender a cultura e sociedade ao seu redor. Muito se fala na concepção de tragédias como encontro com a universalidade do homem, quando teria a relevância de descrever e desvendar aquele que a preenche. A tragédia como acontecimento inevitável surge na Grécia Antiga, e mesmo os tragediólogos contemporâneos buscam encontrar meios e explicações plausíveis para manter a linguagem com as mesmas características num tempo em que nada pode ser completamente compreendido. No espetáculo, porém, as especificidade locais implicam

a condição de habitar o trágico diferentemente de quaisquer outras culturas. Do samba ao jogo do bicho, da pobreza ao exagero exibicionista, a qualidade da tragédia se revela como face de uma cultura do aproveitamento no interior de uma sociedade fundamentalmente desigual. Não se trata, então, da tragédia humana, mas da desconstituição da humanidade pela efetivação do trágico como inevitável manifestação da estrutura social. Se por um lado a tragédia representa o sujeito, por outro, ele a fabrica como variante de sua condição de mártir. É o homem carioca, pelo modelo espetacularizado pela grande mídia, a manifestação do sobreviver ao coletivo, a imposição do existir no interior do fracasso, enquanto torna o exílio provocado por sua expulsão ou recusa, sua fonte de mitologia. Portanto, não se trata exatamente da condição trágica construir o mito, mas deste se fazer mito como aproveitamento máximo de sua manifestação trágica. Maravilhoso pode não surpreender pela história, é verdade. Mas, ainda assim, alcança uma qualidade ímpar na capacidade com que constrói diálogos extremamente ricos de argumentos realistas e cruamente poéticos na forma e nas escolhas. Sem dúvida, a qualidade maior do espetáculo, está na palavra, no dizer aquilo que se oferta e o que se provoca ao calar, explicitando o talento de uma escrita particular e precisa. Palavras que necessitam de outras qualidades de intérpretes, que compreendam a amplitude de uma prosódia desenhada no refinamento do bico de pena. E, cumprindo essa necessidade à risca, Paulo Verlins atinge os melhores momentos do espetáculo, trabalhando sem caricatura um personagem complexo de desejos e, paradoxalmente, transparente e ingênuo à qualquer outro. Se falta ao espetáculo alcançar absoluta originalidade, sobra-lhe capacidade e relevância. A tragédia carioca renasce. E isso, por si só, é um instante que merece ser assistido com total prazer e atenção.

MARAVILHOSO



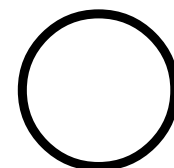
TEXTO
JOÃO GUIMARÃES ROSA
DIREÇÃO
YARA DE NOVAES
ELENCO
TANIA CASTELLO,
PLÍNIO SOARES
E DANIEL ALVIM

FOTO: EMI HOSHI

Que Guimarães Rosa é um dos pilares da literatura brasileira, disso não se duvida. Se lido atentamente, há valores tão originais, na maneira como sustenta a construção da língua, que será difícil compará-lo a outros, até mesmo mundo afora. Sua singularidade implica na alta capacidade em compreender, com os mais profundos anseios poéticos, as complexidades escondidas nos instantes mais singelos. Nada, portanto, é óbvio ao seu olhar. Nada do que permeie o existir humano pode ser trazido como banal ou reducionista. Atuando sobre o imaginário daquilo que permeia as raízes da constituição de nossa cultura, tanto em localização, quanto em subjetividade, o escritor desvela e desenha o impossível de ser explicado racionalmente. E o faz, principalmente, pela contradição existente no utilizar-se da limitação da própria palavra, o meio para expor as camadas que se sobrepõem quase ao infinito. Seus textos são manifestos de um viver poético, ainda que duros e cruéis à realidade e tradições. O conto Maria Miss possui todos os elementos para que o palco o assuma, então. Traz as principais características das obras do autor, oferecendo um cardápio eficiente para quem resolver encontrá-lo. Todavia, ainda que o espetáculo alcance seus objetivos, fica a pergunta sobre se, de fato, as palavras de Guimarães Rosa podem ocupar a cena, quando realizadas de maneira literal e mais superficial. A direção de Yara de Novaes acaba por favorecer a história e a ótima tradução da linguagem narrativa do conto para a cênica realizada por Evil

Rebouças. Mas não se encontra, verdadeiramente, com a capacidade maior das palavras transportarem o leitor para um plano de imanência poética. Ao contrário. Representativo e explicativo todo o tempo, talvez o espetáculo ganhasse mais ao se construir simbolicamente, do que pelas tentativas de favorecer os pontos cômicos e dramáticos como recursos de comunicação com a plateia. Cabe mais ao teatro que a exposição perfeccionista do contar. É preciso conduzir o espectador ao seu distanciamento da realidade, para acomodá-lo em outro lugar, quando poderá, então, atingir as perspectivas mais subjetivas de seu próprio reconhecimento como espelho daquilo que assiste. Maria Miss faz seu trabalho e comunica o texto de Guimarães Rosa através dos esforços dos atores e suas competências. Apenas isso. Não viaja além. E perde, pela pouca capacidade em se fazer poesia, o construir pela cena um estado sublime sobre o homem, a submissão da mulher à tradição do seu pertencimento à família sertaneja etc. Fica claro que contar a história não é o suficiente. Diversas vezes, a ingenuidade chega a solucionar a encenação como um espetáculo propositadamente infantil. E Guimarães Rosa está longe de ser um artista simples e ingênuo. Falta ao trabalho, o salto sobre o impossível que Guimarães Rosa se permitiu, sem receio de ir longe demais, ou condescendência com possíveis leitores desavisados. Leva-se uma vida para se mergulhar em seu universo. Todavia, leva-se poucos minutos para se ter certeza daquilo que se assiste e se sentir seguro e satisfeito com a diversão.

MARIA MISS



teatro se formula a partir de três aspectos fundamentais no contemporâneo: conceito, forma e realização. Tem-se por conceito tudo aquilo que permeia os instrumentais criativos teóricos e suas justificativas, tanto no plano

das idéias quanto nas escolhas estéticas. A soma reúne as linhas que podem existir como iniciativas paralelas, sobrepostas ou simultâneas. Por conceito, tem-se a primeira estrutura argumentativa do espetáculo, aquela que exigirá o desenvolvimento de formas específicas, e pela qual será oferecida ao espectador, em primeira instância, o vivenciar ou perceber os valores e escolhas norteadoras dos princípios de sustentação teórica e estética do trabalho. Feito isso, então, deve-se dar possibilidades para as formas viáveis serem experimentadas nas mais diversas variações de suas características. Se o trabalho, como ocorre em *Nível 6*, implica na relação direta com o espectador e sua inclusão como personagem e parte narrativa do espetáculo, é preciso se permitir estudar qual a envergadura dessas proposições, até onde se pode trazer e conduzir o espectador para dentro da cena, até quando se consegue sustentá-lo como signo igualmente narrativo. Portanto, a forma é, ao fim, a responsável por dialogar diretamente conceito e público, ideia e realidade. Se bem realizada, tudo se

torna possível; ou se pode perder o espectador tanto no nível narrativo quando simbólico. E nada, então, se justificará depois disso. Mas a forma, por si só, é a materialização de algo que precisa do instante, do encontro. Por isso, a realização, a performance dos atores, o acabamento técnico preciso são fundamentais para que a forma possa surgir objetiva e instigante ao trazer os conceitos propostos. O conceito, tanto em ideia quanto em justificativas, revela-se interessante - criar um espaço de isolamento do outro (espectador), retirando-o das ruas e de uma descontrolada epidemia, cujos efeitos não se oferece conhecer inteiramente; unindo ao público, atores que trazem a história a partir de diálogos travados por perguntas dúbias e, aparentemente, sem sentido real -, ainda assim, se torna extremamente frágil na construção de uma dramaturgia menos acabada e performances ainda viciadas nas qualidades de uma cena dramática, paradoxalmente negada pela forma. Há, então, um descompasso entre a complexidade conceitual, a simplicidade da forma que necessita ser melhor lapidada esteticamente, simbólica e ritmicamente, e a realização contraditória ao próprio conceito. *Nível 6* poderia ser mais do que um espetáculo experimental, mas o experimentar construir conjuntamente o argumento de um espetáculo. Tudo ao seu tempo. O jovem grupo ainda terá tempo para experimentar e arriscar. Por enquanto, o espetáculo perde para a inexperiência e aparente inocência ao lidar com tantos fatores.

FOTO: BRUNO TETTO

TEXTO
VANESSA SILVEIRA

DIREÇÃO
RICARDO LIBERTINI

ELENCO
DOUGLAS AMARAL,
LUIZA RANGEL,
MARINA MERCIER,
RICARDO LIBERTINI



NÍVEL 6



TEXTO E DIREÇÃO
CRISTIANE ZUAN ESTEVES

ELENCO CRIADOR
ANNA LUIZA LEAO,
CRISTIANE ZUAN ESTEVES,
GRAZIELA MANTOANELLI,
MANUELA AFONSO,
PAULA LOPEZ E
PAULA POSSANI

FOTO: ANNELIZE TOZETTO

A cidade é parte daquilo que define quem mora em uma megalópole. Os carros, a pressa, as multidões, os acontecimentos acumulados, ruídos, ar insípido, a ausência... e o tempo. A cidade invade o existir e deforma sua permanência como um objeto há mais dentre os que lhe representam. Fugir é impossível. É preciso construir artimanhas de fugas, ao menos. Deixar aberta a expectativa da escolha pelas estratégias e, por elas, se dar por satisfeito por estar mais próximo ao escape. De tantas maneiras, mas, então, qual escolher? Subverter o tempo, oferecendo-lhe instantes e poesia é, sem dúvida, um dos escapes mais preciosos. Todavia, para isso, é preciso o outro. Pois o tempo é esperto e capaz de se reencontrar na solidão de quem o confronta. Então é preciso estar com o outro. Cúmplice à suspensão do tempo e do instante, quando o compartilhamento de uma experiência oferece concretude ao conquistado. O outro. E ser ao outro seu outro. Reflexos sem origens. Apenas os duplos do outro lado da imagem. Só que, ainda assim, algo mais se faz necessário. É preciso definir o instante, acordar o existir. E ter um lugar próprio e protegido é igualmente fundamental. Só que a cidade permanece sempre no presente de cada um, por isso se tem que subverter o agora, dar ao outro outros ontem, trazer o esquecido de

cada um velado nas memórias comuns. Um parque, então. E uma mesa coberta por toalha e renda branca. E xícaras, pratos, copos. Cafés e chás, bolos e biscoitos de polvilho. E as lembranças. Uma árvore que talvez ainda exista, uma gaveta já esvaziada, um avô não mais presente. Os olhos no ontem, enquanto o tempo se desenha delicadamente lento. A cada curto depoimento surgido nas poucas frases das atrizes. A cada seguir pela lembrança trazida por alguém. E assim sempre. Feito jogo de criança. Feito construir castelos na beira do mar. A cumplicidade do olhar não se restringe ao encontro com alguém, mas no perceber estar o outro igualmente olhando para dentro de si mesmo. E, de repente, entre um esbarrão na saudade e no reconhecimento cúmplice, uma fina garoa resolve oferecer-se ao tempo. Uma, duas, algumas fitas-cassetes. Desconhecidos trazidos em vozes, quase que igualmente sentados à mesa, desde sempre. Para só então nos despedirmos e partir. Deixar a mesa, a toalha, o parque, o tempo. Agora a cidade é outra. Não dá mais para ser a mesma. O tempo mudou. As atrizes e suas histórias, e as minhas caladas; aquele parque, as árvores e minhas gavetas vão comigo. Enquanto o espetáculo segue em mim. Simples. Belo. Profundo. E único. Algumas vezes o teatro surge em forma de presente. Eu ganhei um naquela tarde.



TEXTO E DIREÇÃO
DANIEL VERONESE

ELENCO
GRACE PASSÓ,
GUSTAVO BONÉS E
MARCELO CASTRO

FOTO: EMI HOSHI

Há muito a se explorar na ambiência da simplicidade como código estético. Todavia, é preciso determinar o que se compreende por simples e quais os níveis a serem explorados. O Líquido Tátil, espetáculo fruto do encontro entre o dramaturgo e diretor argentino Daniel Veronese e os mineiros do grupo Espanca!, atua no limiar entre a simplicidade como conceito e a falta propriamente. A peça traz o já comum tema do núcleo familiar como pretexto para que se fale sobre um pouco de tudo. Nada de novo, então. A opção pelo cenário simples, até certo sentido cafona, poderia expor o contraponto ao refinamento dos discursos e pensamentos que fossem ali trazidos. O problema está no fato de também no texto os argumentos se mostrarem, muitas vezes, desinteressantes e vazios. Não o esvaziamento capaz de provocar reflexões profundas, mas da falta de importância daquilo que é dito e no que é deixado de dizer. A aparente complexidade se choca com as tentativas de produzir reflexões mais verticais, quando nos deparamos com a desnecessidade do discurso empreendido. Onde ali reside o simples, então? Apenas nos acabamentos. Seja nos temas apresentados, seja na ambiência estética. Em outras palavras, nas formas. No formalismo do construir as especificidades do teatro. Apesar de curto, 40 minutos, o espetáculo se alonga demasiadamente, havendo pequenos sabores, quase sempre trazidos pela interpretação de Grace Passo, melhor face daquilo que se pretende representar como familiar. Família, essa - mulher, marido e seu irmão - limitada ao caricatural de personagens estruturados com uma ou duas características, porém pouco disponíveis às contradições dos seres comuns. De qual família fala Veronese, afinal? Quem são essas pessoas tão limitadas em conflitos próprios? O autor

transita entre o desenhar tipos, propriamente, e a ausência de camadas, o que poderia, novamente, dar-nos a sugestão de haver no indivíduo contemporâneo certo tom simplório ao existir limitado a poucos desejos e vontades. Entretanto, paradoxalmente, os assuntos trazidos entre os personagens são tantos e variados a toda sorte, levando a observação de haver amplo interesse por tudo e mais o que vier. De certo modo, há nisso a potência possível de revelar um indivíduo próprio do presente, mais construído pelo acumulo de informações jogadas sobre ele, do que pelo acumular a partir de suas inquietações. O problema está no fato de que textos e cenas não chegam a explodir as questões, nem mesmo como explosão da inutilidade em trazê-las ao público. E, entre uma coisa e outra, a simplicidade, por vezes, dá lugar ao simplório. Exemplo contundente é a discussão entre gostar de teatro ou cinema. A presença da projeção sobre a cena, incluído em um determinado instante, nada sugere ou acresce, nada transforma, e o existir desses “nadas” igualmente não significa algo. Permanecem os efeitos cênicos e narrativos apenas como efeitos mesmos. Infelizmente, certas junções não são tão simples de serem forjadas. As relações não ocorrem no máximo de suas potências meramente por vontade. Como na tentativa em reunir teatro e cinema, por exemplo. Ou entre artistas. Nada muito diferente de qualquer sala de uma família comum. O problema é quando o comum se faz, ao fim, apenas banal. Entre Buenos Aires e Belo Horizonte, a distância se alonga ainda mais pelo teatro, e o que poderia ser um encontro profundo se fez ser apenas uma rápida e casual visita entre conhecidos, sem maiores consequências para nenhum dos lados.



TEXTO
GEORGE OSTERMAN
DIREÇÃO
CESAR AUGUSTO

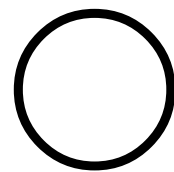
ELENCO
BRUCE GOMLEVSKY,
DÉBORA LAMM,
ERICA MIGON,
HUGO RESENDE,
ISABEL CAVALCANTI,
MARCELO OLINTO
E MICHEL BLOIS

O ridículo atua sobre o contemporâneo constituindo uma espécie de convivência com a mediocridade. Assim, comédias banais e programas televisivos de humor rasteiros conduzem o imaginário a ler o ridículo como algo superficial e de pouca qualidade. No entanto, não se trata exatamente disso. Optar por formatar algo em sua condição ridícula implica numa percepção crítica profunda sobre o objeto, e também a qualificação de sua necessidade na desconstrução de valores e dogmas estabelecidos. Sendo assim, o ridículo, quando realizado conceitualmente, traduz a inquietude sobre os alicerces estruturais do instante qual atinge, gerando, em sua manifestação, a capacidade de ser simultaneamente esclarecedor e constrangedor. O problema, então, não está na escolha por tal princípio, mas no entendimento equivocado, ao limitá-lo à piada e aos trocadilhos. Se escapado dessas armadilhas, um espetáculo com tais princípios certamente se colocará subversivo ao existir do teatro como manifestação de certezas e ditames artísticos. Foi o que, de certo modo, provocou George Ostermann, integrante do nova-iorquino Teatro do Ridículo, com sua versão para O Medico e o Monstro. Ou tentou. Há uma linha tênue entre as manifestações cômicas que distribuem irregularmente as tentativas entre grotescas e patéticas. O ridículo, por sua vez, no contemporâneo, age como amálgama entre os dois polos, tornando qualquer tentativa de caricatura e desconfiguração do real algo um tanto quanto patético; assim, como as manifestações forçadamente patéticas, próximas das caricaturas do grotesco, como busca de fuga do cotidiano. Se, então, ambos se confundem, como é possível atribuir o que de fato venha a ser o ridículo? Na origem da comédia grega, o ridículo surgia pela forma, pela deformação e também na situação da exposição idiotizada sobre o outro. Surgir, então, dava-lhe a

condição de singularidade. Todavia, ambas as possibilidades dividiam suas participações em espetáculos específicos, nos quais os caminhos necessitavam da escolha por uma dominância. Não sendo mais assim, o ridículo se revelou caricatura da comédia, a causa inicial, portanto, e perdeu parte de sua importância como linguagem cênica. Por que trazê-lo novamente aos palcos? É a pergunta que inquieta tudo isso. Não sendo mais levado à sério como escracho, não sendo a melhor maneira de se relacionar com o cômico e com a crítica à comicidade dramática, não sendo a manifestação mais relevante na desconfiguração do real, pouco serve. Mas ele existe. Permanece. Curiosamente, quase sempre em forma de cabaré, com sexualizações dos personagens, caricaturas de gêneros e estruturas narrativas non senses. Em O Médico e o Monstro, os vícios desses argumentos permanecem. O que deixa tudo um tanto quanto desinteressante e repetitivo na forma. Sobra, ao assistir, um delicioso exercício de exposição dos atores. Então, que o seja. E, nesse sentido, Bruce Gomlevsky, Michel Blois e, principalmente o talentosíssimo Marcelo Olinto, fazem valer os ingressos. Enquanto a direção de César Augusto dribla, com ótimos momentos e soluções, a obviedade do Teatro do Ridículo original, surge, como consequência, a possibilidade de uma cena mais apropriada ao escracho de agora. O texto deve aos atores. Se o caminho futuro for enveredar por esses labirintos estéticos e conceituais, a escolha de outros escritores pode ser fundamental. Ostermann, apesar de todo esforço para alcançar seu manifesto pelo ridículo, por fim, deixa o argumento do espetáculo no limite de ser apenas outro bobeirol com irônicos preceitos moralistas, sem avançar com muita diferença sobre o patético e o grotesco possíveis. Ou vai ver, seu texto está mesmo se revelando data-do demais para tudo aquilo que promete aos atores ser.

FOTO: ERNERTO VASCONCELOS

O MÉDICO E O MONSTRO



utra reunião entre artistas, desta vez associados por vontades próprias. Lume e Grace Passô investigam os motivos que levariam um grupo de artistas a quererem assim ser.

O espetáculo é ambientado como se estivéssemos no interior de um bar, no qual o espectador é recebido e servido pelo elenco. Mas não são garçons. São os próprios atores quem nos recebem, transitando, então, da realidade para a ficção todo o tempo. Não que isso seja explícito no decorrer do espetáculo. Mas, não sendo isso, por que os artistas, igualmente frequentadores do bar onde estamos, estariam nos servindo? A leitura de explorarem a transição entre estar em cena e não, portanto, parece ser a mais lógica e única possível. Sem se aterem a isso, todavia, não incluem estranhamento algum, quando se está de um lado ou outro. Ainda que os artistas personagens continuem a se relacionarem com os atores reais, não há consequência para nenhum dos lados. Mas, então, estarão eles simultaneamente nos dois pólos? São eles os próprios e também suas personagens? Sim. O que justificaria algumas quebras da representação durante a narrativa. Optar por existir duplo como o fazem, implica lermos os acontecimentos na narrativa com igual origem e intuito. Sendo assim, aquilo que se assiste é cena, enquanto dramaturgia e fábula, e também biografia, ainda que ficcional. Nada literal, na verdade. Mas existe no intuito de representar os artistas o reconhecimento de se indagarem sobre a mesma questão. Ou seja, o Lume convidou Grace a ajudá-los a responder sobre suas escolhas em ser o que são, artistas de teatro. Isso é já o suficiente para o existir do espetáculo. No entanto, a pergunta se revela mais profunda que a resposta. Explico-me. O espetáculo não avança para além das respostas comuns, possíveis a qualquer um. Falta alcançar a camada lírica mais profunda e seu contraponto à exposição real mais

cruel e explícita. Como se oferece, temos os dois pólos sem maiores investigações. Por um lado, os artistas personagens se limitam aos discursos possíveis; por outro, os atores se entregam à discutir a questão limitados pelos personagens. Poucos são os instantes em que ambos os pólos intensificam as buscas e se confrontam sem alcançar qualquer domínio de um e submissão do outro. Permanecemos assistindo a narrativa, porém acanhada e tímida o suficiente para a exposição real dos atores ser superada pelo perdão ao personagem. A sensação que permanece é de não ter sido uma perfeita junção entre os criadores envolvidos. Lume e Grace se encontram em cena, é verdade, mas não chegam a desconstruir um ao outro trazendo um terceiro. E, como não se revela a profundidade de uma contaminação mais radical, os dois permanecem expostos pelas fragilidades trazidas pela manutenção de suas estratégias seguras. Não há o descontrole, o se perder à deriva, o receio enfrentado do desconhecido. O espetáculo não se propõe ao desejo original de rever as escolhas do ser artista. Permanece a mesma lógica da pergunta trazida aos personagens: por que queremos ser artistas?, agora revisada em: por que queremos outros artistas? Ao não ser respondida, o erro se revela fundamental, portanto, e o melhor dos acertos, exatamente por isso. Enquanto milhares de jovens e nem tão jovens assim firmam o Lume como referência técnica e estética, a partir de sua indiscutível trajetória desenvolvida nas últimas décadas, agora os podem encontrar em plena inquietação e desejo de reflexão sobre si mesmo, provocando saídas para se renovar, refazerem, reencontrarem os motivos de se fazer teatro. Bons artistas são assim mesmo. Acertam, erram, e são, principalmente, inquietos. Artistas dentro e fora do palco.

FOTO: ANNELIZE TOZETTO



TEXTO E DIREÇÃO
GRACE PASSÔ

ELENCO
ANA CRISTINA COLLA,
CARLOS SIMIONI,
JESSER DE SOUZA,
NAOMI SILMAN,
RAQUEL SCOTTI HIRSON,
RENATO FERRACINI E
RICARDO PUCCETTI

OS BEM-INTENCIONADOS



TEXTO
ANGELI E HUGO POSSOLO

DIREÇÃO
HUGO POSSOLO

ELENCO
RAUL BARRETTO,
PAULA COHEN,
HUGO POSSOLO,
RODRIGO MANGAL
E HÉLIO POTTES

FOTO: ERNESTO VASCONCELOS

Trazer para o palco linguagens não destinadas a ele é um desafio interessante e estimulante. Dentre muitas experiências possíveis, a história em quadrinhos tem sido apropriada para a criação de espetáculos sob todos os argumentos plausíveis para gerar tal aproximação. Do uso de aspectos próprios, como a brevidade da imagem, congelamento, cenas desassociadas, repentinas mudanças de observações, personagens não realistas etc, à introdução de narrativas mais abertas e ramificadas pelas quais se pode estabelecer outra qualidade de conceitos. Enfim, as possibilidades de contaminações entre teatro e HQ são praticamente infinitas. Em Parlapatões Revisitam Angeli, o grupo apresenta a resposta ao Festival para o convite de criar um espetáculo sobre a cidade de São Paulo. Se estruturar uma HQ sob a condição de revelá-la dramaturgia já é difícil, o que dizer quando a base são curtíssimas tiras publicadas diariamente nos jornais? O desafio se constitui, verdadeiramente, em duas estruturas: a corporificação dos personagens de Angeli, respeitando suas caracterizações e especificidades comportamentais e visões de mundo, e o roteirizar a narrativa, de modo a ser o mais fiel possível às micro-histórias acumuladas nas últimas décadas. O espetáculo resolve de modo ímpar a primeira necessidade. Pontos altos são as materializações de Re Bordosa (Paula Cohen), Os Escrotinhos (Hugo Possolo e Rodrigo Mangal) e, sobretudo, Bob Cuspe (Raul Barreto). A maneira como são representados dignifica nosso imaginário tornando os resultados os mais próximos da infância ácida dos viciados nos jornais. Resolvida essa parte, então, resta

problematizar a narrativa. E é aí que o trabalho apresenta a face mais explícita de estar ainda em processo. Importam menos, agora, os ritmos e as questões técnicas, certamente resolvidas no continuar os ensaios para a estreia em São Paulo. Prefiro refletir sobre o conceito. Como fugir da condição intrínseca das cenas curtas, tais quais os quadrinhos, para que o espetáculo não parece apenas a reunião de esquetes cômicas? É preciso contaminar uma a outra de modo que as cenas se consolidem como uma única, ainda que preenchida por diversas histórias independentes, pelas quais os personagens surjam e desapareçam sem maiores comprometimentos com a fábula, oferecendo o trajeto narrativo conduzido por essa irregularidade como estrutura de algo maior que suas presenças. Contrário a isso, ter-se-á o risco de um excelente catálogos de personagens e micro-narrativas, sem que o todo se revele a algum propósito maior. Por ser o espetáculo a observação do que venha a ser o viver e existir na capital paulista, faz-se necessário, ainda, desenvolver a amarra do todo. Tempo. É exatamente isso que precisa agora o espetáculo. Amadurecimento. Deixar-se conduzir e se perder ao próprio propósito e permitir ser radicalmente mais rock’n roll. Fazer pulsar a veia por onde corre e escorre o sulco da cidade. Porque o restante, a base, o mais fundamental já existe e sobra na melhor das qualidades. Os artistas ali se mostram e se apresentam realmente do caralho.



TEXTO
ALCIDES NOGUEIRA

DIREÇÃO
FERNANDO GUERREIRO

ELENCO
CAIO RODRIGO,
TALIS CASTRO

FOTO: LINA SUMIZONO

Existe uma diferença nas essências de Rimbaud e Paul Verlaine. Poetas de seu tempo, cada um foi capaz de desenhar a alma do instante e dela extrair o mais escondido do ser. Todavia, foi Rimbaud o responsável por reconstruir ou definir o dia seguinte, oferecendo, para além do poético, a observação da importância de ser e fazer diferente. A distância entre os dois, apresentada pelos modos e pelas palavras, é confrontada pelos mesmos aspectos serem os motivadores de suas aproximações. Da arte ao desejo, de poetas a amantes, ambos viveram e tiveram suas criações sobrevivendo do encontro e tudo aquilo que dele surgia, fossem crises ou instantes sublimes. Trazer para o palco essa relação, portanto, seria questão de tempo. Se o teatro é por si só a manifestação do conflitar-se consigo, com o outro e o todo, nada mais propício que a história vivida pelos poetas. E Pólvora e Poesia se consagrou como um dos textos mais brilhantes nesse encontro. Montagens surgem aqui e ali. E, nesse sentido, a especificidade de cada montagem se coloca, sobretudo, pela estética escolhida e qualidade dos intérpretes. O texto é longo, cíclico, e é preciso determinar estratégias para manter sua eficiência. Na direção de Fernando Guerreiro, o início do espetáculo surpreende com o impacto e pertinência de uma ideia simples e original: a mesa que cobre quase toda a extensão do centro do palco quebra-se e se oferece rampa aos dois extremos, os poetas, centralizando no declínio o encontro dos amantes. Lindo. Tanto quanto a iluminação detalhada em sutilezas, oferecendo sombras e luzes distintas o tempo todo. No entanto, para um espetáculo retórico, os efeitos cênicos acabam revelados rápidos demais. Sobram poucas possibilidades para o correr da segunda metade, executada sem tanto a oferecer, desgastadas que estão as estratégias iniciais. Cabe, então, aos atores dar sustentação

ao espetáculo como percurso narrativo. E, nisso, a diferença entre os atores se coloca igualmente como questão. Talis Castro (Rimbaud) e Caio Rodrigues (Verlaine) realizam excelentes trabalhos. Disso não há dúvida. A questão em si está na maneira como cada um construiu os personagens. Enquanto Caio parece trabalhar a forma precedendo o texto, Talis faz o inverso, o texto sugerindo a necessidade de encontrar formas. Haver diferença entre as proposições é coerente com as particularidades dos poetas. Todavia, não deveriam estar trocadas? Rimbaud como aquele que se entrega ao corpo, à forma que se preenche de pensamentos, desejos, palavras; o que torna a escrita a visceralidade do estar vivo. Verlaine, em contraposição, o que faz da palavra, da retórica, a imposição a um corpo aprisionado e sem possibilidade de conhecer sua liberdade e desejos. Durante o espetáculo, Rimbaud permanecera inquieto e imprevisível, excessivamente apaixonado pelo estar vivo e irreverente todo o tempo, enquanto seu amante sofrerá a transformação daqueles que se descobre outro. Construído como está, a transformação de Verlaine se volta ao corpo, quando a racionalidade se esvai em detrimento ao prazer e ao encontro de ser ele mais do que imagina ser. Entretanto, a transformação de Verlaine fica menos impactante por já vir ele desse registro desde o início, em certa medida. Nada disso é suficiente para enfraquecer o espetáculo, pelo contrário. Revela a grandiosidade de um trabalho que investe no ator e encontra nos intérpretes valores ímpares. Apenas um trabalho muito acima da eficiência da boa realização é capaz de permitir ao espectador entrar de modo mais profundo e, por que não, também poético. E essa montagem alcança os melhor inesperados caminhos.

Os dois estavam ali. Talvez sempre. Como saber? Mas estavam. E riam. Alto o suficiente para que, por suas gargalhadas, tomassem forma aos outros. Os dois existiam, portanto. E eram os últimos. Mas eram dois. O que não é pouca coisa, quando se é índio. Então, o homem os viu. Riam? Sim, alguém deve ter dito. Das próprias histórias. Lá, no meio do Mato Grosso, onde já não se imaginava existir quaisquer outro de sua tribo. A história foi parar nos jornais. Lemos. Leram mais intimamente, alguns. E, dentre esses, Abreu. Feito um nativo das palavras, que não consegue não usá-las, tomou para si o contado. Trouxe ao palco e deu às mãos de Maria Thais. Tornaram eles seus complementos. Igualmente dois, como deveria ser. E era necessária, ainda, outra dupla, para que o corpo surgisse pela história. Antônio Salvador, um; Eduardo Okamoto, outro. Assim, definiu-se o quadro. Ou o quadrado que se fez entre os quatro criadores. Assim nasceu Recusa. Em duplo de pesquisa e percepção de fim, o espetáculo atuando os índios esquecidos. Nada mais duplo que o próprio ato de atuar. Cabe ao ator ir ao mais próximo de si mesmo, utilizando-se da face de outro, como possibilidade de construir sua verdade. Não é um mero caso de cópia. Isso é pouco. Tampouco, um processo narcísico. Quando se atinge a qualidade de ter em si a consistência do outro, o ator constrói um estado de existir em cena que difere da tradução habitual de representar algo. Antônio e Okamoto são desses. Fazem-se existir, e não a cópia do registro. Fazem-se a própria imaginação daquilo que desconhecíamos. E o teatro surge por eles em tão violência potência de verdade, que é impossível não ser sugado à fabula, sem possibilidade de retorno. Recusa traduz o outro, o próximo, o próprio. São índios, os personagens. Mas são também personagens, os atores, tamanho o virtuosismo e

prazer oferecidos a quem os aprecia. Porque, certas horas, não se assiste aos dois, mas se delicia ao vê-los. E porque são muitas essas horas, o prazer atinge a mais profunda sensação de plenitude. Feito um vício em que se quer eternizar o prazer. Então somos, naquele instante, outros também. Desconhecidos. Entregues e rendidos às histórias que configuram nossa própria humanidade. A cosmogonia ofertada desperta a consciência cúmplice de nosso primitivismo. E, quanto mais próximos somos trazidos ao atual, ao agora, menos se gosta daquilo que se reconhece. Como tudo cabe pelo existir duplo, então, também o espetáculo se propõe assim. E soma a seu intuito a crítica ideológica desse modelo, no qual o coletivo desconfigura sua pertinência do convívio. Mas a política é menos interessante. Sempre. Traz-nos de volta ao espetáculo desvelando sua qualidade onírica, rompendo as crença e laços de uniões. Voltamos ao contexto do teatro, ao discurso projetado, aos meninos que se servem por metáforas às lutas sociais e antropológicas, e não aos sonhos. Preferiria sonhar, apenas. Permanecer no jogo conduzido pela ambiência mágica daquelas existências. Mas tudo são escolhas. Por um instante, achei que sairia dali disposto a conversar por outros idiomas, ainda que nem os conhecesse. Acabei retornando para o hotel com um tanto de saudade e com o cansaço das construções retóricas humanas que insistem em se utilizar da arte como meio de me pegar desprevenido. Me serve muito mais a poesia. Transforma-me mais veementemente do que quaisquer opiniões. Contudo, como disse, tudo deve e necessita de seu duplo. Os paradoxos são escolhas a serem definidas e desafiadas. Arte ou política? O meu, mais do que a política, se daria ao máximo do prazer, no assistir a Lévi Strauss assistindo ao espetáculo. Talvez, dividindo um vinho, concluíssemos haver mais na arte sobre o homem, do que no próprio homem.

FOTO: ERNESTO VASCONCELOS

TEXTO
LUIS ALBERTO DE ABREU

ENCENAÇÃO
MARIA THAIS

ELENCO
ANTONIO SALVADOR
E EDUARDO OKAMOTO

RECUSA



TEXTO
ROBERTO TADDEI
DIREÇÃO
CAROLINA MENDONÇA
ELENCO
AMANDA LYRA,
LUIS ROBERTO SOARES,
RODRIGO BOLZAN

FOTO: DIVULGAÇÃO

Chegamos a pé. Sabíamos, apenas, que seria em um bar. Como não conheço nada de Curitiba, ao menos não a ponto de detalhar bares e coisas do tipo, fui tranquilo e pronto para assistir ao espetáculo. Tenho receio desse tipo de intervenção. Fazer uma peça em um bar, enquanto este ainda funciona. Não sei se é culpa de outros trabalhos com essa proposta e que me traumatizaram pelo equivoco de suas proposições, ou se porque sou desses que, a cada dia, sinto mais prazer em me acomodar bem em uma sala de teatro e por lá permanecer seguro e confortável. Coisas da idade, talvez. Mas como o trabalho era dirigido por Carol Mendonça, e aquela seria uma apresentação extra que se encaixava em um horário possível, fui. O bar, conhecido por todos aqui, era uma mescla de restaurante, onde se pode comer costelas, mas também ponto para se encontrar mulheres e travestis. Não é preciso dizer que havia de tudo ali. As meninas e as meninas... Homens e garotos. Classes sociais distintas. Econômicas, idem. Confesso que, ao mesmo tempo em que meu receio aumentava, minhas expectativas também cresciam. Até receber um fone de ouvido. Até escutar a voz dizer que deveríamos nos levantar, sair do bar, seguir pela rua à uma praça e ali permanecer. Interatividade. Isso é algo que me deixa em pânico. Sou tímido demais. E preguiçoso demais também. Como todos levantaram, não me restou outra coisa, a não ser seguir com o grupo que estava espalhado em mesas diversas, entre atores e frequentadores, e abandonar minha cerveja recém pedida. A partir daí, a viagem começa. As narrativas são entregues aos nossos ouvidos sem pressa, sem tentativas de convencimentos. São histórias contadas, casos, olhares particulares. E assim voltamos ao bar. E minha cerveja ainda me esperava no mesmo lugar. E assim tudo continuou. As histórias ganham alto teor de contexto sexual. Escuto. Em volta, as pessoas que não foram ao espetáculo, também. Para mim são atores. Para eles, serão o que? Gostaria de estar do outro lado, de ser pego de surpresa. Mas isso é impossível agora. Já estou como público. E saberia reconhecer uma atriz e um ator interpretando no

meio do imprevisível caos noturno, eu acho. Perdi a chance de ser espectador sem teatro. Mas recebi a oportunidade de, enquanto ouvia a peça, ser também espectador daqueles que não atuavam. Sentado virado para a porta de entrada, as pessoas que no bar entravam pareciam muito mais teatrais do que os próprios atores. Muito mais ficcionais que as histórias que ouvíamos. Não bastasse, a televisão ao fundo compunha a representação do imaginário daquilo que era narrado, em atmosferas pop e banal. Afinal, enquanto uma atriz narrava como personagem, ela, a esposa, descobria como se adaptar aos interesses e desinteresses sexuais do marido, enquanto os desfechos se colocavam, românticos ou não, na televisão passavam as cenas de encontros e desencontros de Top Gun! Sim, aquele do Tom Cruise. E eu pensando, será que alguém está vendo isso também? Será que estranham? Amanda Lyra, Luis Roberto Soares e Rodrigo Bolzan ofereciam interpretações tão precisas que, muitas vezes, eu mesmo esquecia de serem eles atores, entregando-me ao ouvir pelos fones, como se, de fato, a mesa ao lado estivesse sendo invadida, ou Rodrigo passar ao meu lado como garçom, sem quem mais o estranhasse. Para completar, ao lado, dois rapazes conversavam por libra. Sim, eram surdos! Eu, ali, de ouvidos ocupados por histórias e depoimentos ficcionais, em um ambiente recheado por histórias reais em pleno acontecimento. Eles, por sua vez, ausentes de toda e qualquer fala, de quaisquer histórias. Mas é possível que estivessem se perguntando sobre o por que tantas pessoas ao lado optaram em tapar os ouvidos, em se ensurdecerem, em simplesmente desistirem. As histórias dos atores falavam também sobre isso. Sobre perda, sobre desistências, sobre o incompreensível. E, de um modo mágico, tudo fez sentido. Até que foi preciso devolver os fones e sair. O espetáculo acabou como começou. Sem grandes efeitos. Como uma conversa de bar que termina e deixa em silêncio o encontro. Na mesa ao lado, no entanto, ele permanecera segredo e escuta. Não das falas, mas exatamente das nossas ausências e fugas. Nada mais experiencialmente poético ao viver que a teatralização do presente do que isso.



DIREÇÃO
PEDRO VILELA

ELENCO
ERIVALDO OLIVEIRA,
GIORDANO CASTRO,
LUCAS TORRES,
MARIO SERGIO CABRAL,
PEDRO WAGNER

FOTO: SERGIO SILVESTRE

embra-se da escola? Da quinta série, quando ainda se chamava assim? As salas divididas em três guetos: nas primeiras filas, os estudiosos; no centro, um pouco de tudo; e ao fundo... A tal da turma do fundão? Deixe eu tentar te ajudar. Eram um bando de moleques, quase sempre homens, poucos preocupados em estudar, em prestar atenção, e que passavam o tempo atormentando os outros, rindo, escrachando, barulhentos, briguentos, reclamações. Mas eram também quem sempre fazia os colegas e professores sorrirem em momentos inesperados, quem criava os melhores momentos, organizava a sala, os eventos, provoca os primeiros conflitos amorosos e as descobertas dos desejos, pertencia aos times e disputava os troféus. De certo modo, a quinta série existe em nós. Em alguns, surge vigorosa e enérgica, acompanhando a potência hormonal da adolescência. Em outros, é abafada por educações rígidas demais, amadurecimentos precoces, silêncios tímidos, ou seja lá o que for. Mas, por que isso para falar de Nelson Rodrigues? Simples. Ao entrar no teatro, os espectadores são recebidos pelos atores do pernambucano Grupo Magiluth, e, ao passar próximo a alguns, com quem tivera o prazer de tomar um café dias antes, sou recebido com um singelo “bem-vindo à quinta série”. Viúva, Porém Honesta é um texto rancoroso de Nelson. Ataca, mais do que nunca, a família e seu eterno jeito de classe média emergente, a mídia, os críticos de teatro e a quem mais se atrever passar por ali. O espetáculo, denominado pelo autor como sendo uma farsa irresponsável, teve, então, sua versão ampliada pela qualidade dos atores e da entrega no subverter inclusive o texto. Se Nelson queria ridicularizar a tudo, então nada mais justo que o acometer pelo mesmo princípio. Mas feito seriamente. Afinal, esculhambar criticamente algo no teatro, sobretudo quando o senso comum entende o espetáculo em questão como sendo um clássico, exige capacidade de compreensão e repertório de vocabulário cênico. As duas condições necessárias sobram com facilidade, e o que se assiste formaliza-se entre a algazarra absoluta do fundo da sala e a excelência de um olhar original. Contudo, não se trata mais de reproduzir o tom da farsa irresponsável, mas de ser irresponsavelmente farsesco. A maneira como a montagem ridiculariza e vulgariza os códigos

mais próprios e repetitivos do autor, elevam a versão a esclarecer o quão necessário é o atualizarmos. Montagens de Nelson Rodrigues, principalmente nos últimos anos, dadas as festividades que o envolveram, acabam, via de regra, subjugadas pela onisciência de sua voz, das regras, das rubricas, do texto que, muitas vezes, mais parece escrito em outro idioma, de tão longe do coloquialismo de agora. Nada disso superou a capacidade do grupo em resignifica a estrutura narrativa e os desenhos dos personagens. Diferente de atualizar ou recriar, a ressignificação exige total apropriação da subjetividade para trazê-la ao primeiro plano, substituindo a informação dramática pelo existir de uma representação construída no ator, e não mais no personagem. Dessa maneira, o espetáculo neutraliza o tom datado do texto e explode a potência da invenção escondida em grandes obras. Poucas vezes, Nelson Rodrigues é montado com humor. Apropriado mais pelo peso da moralidade decadente do homem, os espetáculos permanecem mornos e despropositados de importâncias para o momento. Foi em Boca de Ouro, montado pelo Teatro Oficina, que percebi pela primeira vez o quanto Nelson poderia ser saborosamente indelicado a ele mesmo, desde que igualmente provocado e desconfiado. Na montagem do Magiluth essa sensação retorna. Quente, sarcástica e viril. É preciso que o artista se coloque acima da história, do ícone, do respeito, como meio de alcançar o que o autor gostaria de provocar. É preciso se desfazer da áurea de genialidade que envolve o nome de Nelson Rodrigues, para encontrar o homem que, certamente, deveria sorrir enquanto datilografava suas peças, tamanha eficiência em representar a decadência burguesa. E o grupo faz tudo isso e muito mais. Inverte, subverte, destrói e reconfigura as idiossincrasias de Nelson. Ri dele, deles mesmos e de nós. Explode a cena, abrindo o palco e as coxias, mas também escancarando o autor e suas tentativas, ora eficientes, ora piegas e idiotas. Ao fim, a sensação de que não se pode encenar Nelson Rodrigues. Que se deve jogar com e contra ele. E, durante o embate, no tempo de um intervalo preparado para o recreio, os garotos da quinta série venceram os intelectuais e magistrados. Nelson Rodrigues deixou a fila dos poetas e bons estudantes, e se transferiu, definitivamente, à baderna dos repetentes. Melhor assim. Infinitamente melhor assim.



ROTEIRO
RICARDO NOLASCO
DIREÇÃO
RICARDO NOLASCO
ELENCO
DANIELLE CAMPOS,
JULIANE SOUTO,
STÉFANO BELO,
THAÍS ITAPEMA,
VICTOR HUGO VIEIRA

FOTO: BRUNO TETTO

Seguir um coelho pelos submundos que comportam as estruturas fundamentais da sociedade. Buracos, vielas, entradas possíveis, nas quais se encontram os piores da humanidade, tudo aquilo que se esconde das faces bonitas e cordiais da convivência fingida. Assim vai Alice. Aquela mesma, da literatura, eternizada nos contos infantis, apesar de não ser exatamente disso que trata o romance. Alice também representa a curiosidade que leva ao descobrimento do horrível, do ódio, da dominação, ou seja, da perda da ingenuidade, num tempo onde a juventude se esvai sem piedade e sem sorte. Não que a história fosse planejada para isso. Mas, em Wunderbar, maravilhoso em alemão, o coelho seguido pela esburacada cidade de Curitiba, leva a protagonista a um cabaré alemão preenchido pela atmosfera de erotismo underground e tons nazistas. Entre o burlesco sexual sugerido e o patético exibicionista, fica a caricatura de um prazer que busca sugerir o dionisiaco. O vinho e o sexo, Alice e o submundo nazista parecem um triângulo suficientemente coerente, quando pensado sobre a perspectiva de uma teatralização de conceitos. Mas, o dionisiaco, em si, limita-se ao erótico, sem avançar para o orgiástico, nem sugerir-lo. Erótico, dentre outras coisas, é a ampliação imagética do desejo sexual, limitado à sugestão e não concretização. Orgiástico, por sua vez, pressupõe certo descontrole, entregue que estará o indivíduo ao catártico, às pulsões do desejo. A orgia realiza a dimensão dionisiaca pela exposição do prazer existente na catarse e na perda da consciência; enquanto o erótico, apenas sistematiza o desejo em seguras estratégias de encontro com o imaginário e o prazer. Por ser o erótico, então, a ambiência de estado desejante em Wunderbar, teremos o cabaré que cenografa o teatro, como local controlado por regras próprias, o que afasta do dionisiaco e seu necessário contexto caótico. Há, por conseguinte, um paradoxo a ser vencido no conceituar

a ambiência proposta, na maneira como o cabaré se coloca dialético com o espectador. Quanto à Alice, a perda de sua ingenuidade, pode ser reconhecida, em certa medida, na maneira como o confronto com o universo onde se encontra e seus personagens ocorre ao longo da peça. A personagem vem da cidade, das ruas fora da sala de espetáculo. Ao público é dito ser o entorno real um projeto cenográfico. Ou seja, cabe ali a realidade como ficção e, portanto, a condição de desconhecermos a própria realidade. Alice, no entanto, confronta no cabaré tudo e todos, sem que lhe caiba a dúvida. Falta-lhe o desconhecimento de uma juventude em andamento, a descoberta desconfiada, a sabedoria existente no ignorar. A juventude que nos é apresentada, cerca-se mais de certezas do que de possibilidades, gerando uma personagem resolvida e menos interessante. Por último, o nazismo. É curioso a quantidade de espetáculos que se utilizaram recentemente do cabaré como estrutura narrativa. Talvez porque possibilite mais aberturas ao grotesco, ao burlesco, ao non sense. O cabaré nazista de Wunderbar, por sua vez, conduz o imaginário ao escuro, ao esconderijo, aos inferninhos nova-iorquinos de sadomasoquistas, redundando na observação sobre a violência prazerosa do outro e o sadismo nazista de purificação das raças. Nesse sentido, o espetáculo realiza algo bastante interessante. Entretanto, na soma dos três vértices fundamentais ao conceito do espetáculo, fica certa confusão sobre as escolhas, enquanto a atuação e dramaturgia igualmente não se definem entre o performativo e o improvisacional. Tanto quanto seguir ou não o coelho, entrar ou não no buraco, sair ou não da realidade ficcional que nos abriga o cotidiano, a peça acaba por se atrapalhar nela mesma. Muita coisa ao mesmo tempo? Possivelmente sim. A sensação de que os buracos existem e estão expostos na construção do espetáculo, só que atalhos também foram encontrados e permaneceram como instrumentos para facilitar ou simplificar esse caminhar. E Alice pareceu facilitar demasiadamente sua própria vida com eles. O coelho fugiu.

WUNDERBAR

O fogo é, desde sempre, um signo inseguro. Se é que existam signos assim. Pois sua verdade depende do reconhecimento anterior à qualquer tentativa de revelação. Esteja ele na caverna para apresentar sombras ao filósofo, ou nas possibilidade de autossuficiência dos mortais frente à sua liberdade dos deuses. O fogo existe porque vive nele mais do que as chamas. É antes, calor. E antes ainda, imaterialidade e potência de autodestruição. Não é possível dizer por onde ou de onde surgiu sobre o homem. Apenas que a pele, em segundos, se alimenta do calor que paradoxalmente a consome. O corpo queima. Faz-se real. É antes dor e presença. Autocombustão. A qualidade de produzir ao ser a queima dele mesmo. Ou a penitência? Ao optar por trazer a poética que sustenta a narrativa do espetáculo pelos caminhos desenvolvidos juntos aos princípios do teatro transumano do Club Noir, a coerência se justifica na maneira como os argumentos estéticos se fortalecem com as escolhas. A luz que não desenha o homem, mas determina aquilo que nele não está visível, feito a sombra na caverna, quando o indivíduo conhece sua presença pela observação daquilo que não se coloca ao olhar. Se a verdade está antes ao fogo, então também ao combustível, o sujeito revelado por ela se encontra distante do instante da manifestação real. Sendo assim, não lhe cabe ser apenas o homem que projeta a sombra. É ele, primeiro o instrumento da matéria pela qual se dá a fuga de representação. O sujeito deixa de ser identidade e contorno, passa a ser pré-memória e preenchimento. O que o torna impossível de ser nomeado sujeito. Quem é ele? O homem, tal qual acreditamos assistir em Zero, não é o ator. Este é sombra. O homem encontrado ali somos nós, imagem verdadeira entre o fogo-teatro e a projeção-voz. Mas o fogo, em si, não está noutro lugar que não no corpo. É disso que trata o espetáculo. O corpo se queima. Faz-se, logo, ação. Portanto,

resta compreender quem traz em si quem. O corpo carrega o fogo, feito a união simbólica entre consciência e existência, tal qual Prometheus, ou o contrário, mais pertinente à Fênix, em seu eterno processo de renascimento a partir das labaredas? Zero responde pela sucessão de imagens, cujas correlações se limitam aos extremos dos instantes, o momento em que a explosão pode ou não ocorrer. A violência que completa as relações dimensiona a autodestruição como inerência do indivíduo. O homem qual assistimos é mais pássaro. Basta-lhe ser e deixar que o fogo igualmente seja. Basta estar e exigir do fogo a desconfiguração de quaisquer confirmações de identidade. O fogo age pela necessidade em queimar, pois apenas dessa maneira será o que pretende ser. O corpo, por sua vez, o recebe pela importância em não permanecer estável, e gera um homem impossível de ser traduzido. A impossibilidade inerente ao humano em não ser a configuração exata de qualquer identidade ou desenho de sujeito. A imagem, o congelamento, é suficiente como cena. A solução de representação se faz pelo esgotamento do corpo que inexiste também no gesto, trazido pela palavra em forma de ativamento de novas combustões. Zero realiza bem o proposito do transumano. Consegue se destacar nas experiências mais próximas aos princípios da teoria, ao elencar imagens fortes, simbolicamente complexas, a partir de estruturas de representação simples e belas. O ator, evidentemente, não atinge o estado de autocombustão. Mas a experiência trazida ao espectador pode ser sim descrita como uma maneira de incendiar suas convicções por dentro. Atear fogo é pouco nos dias atuais. É preciso conseguir levar o outro a aceitar sua própria destruição. E Zero faz necessariamente bem muito de tudo isso.

FOTO: DANIEL ISOLANI



TEXTO E DIREÇÃO
DON CORREA
ELENCO
BRIAN TOWNES

ZERO (A POSTSCRIPT TO THE ANARCHIST COOKBOOK)

MEIO



A média é de 3 espetáculos ao dia. Assim tem sido. Ao menos dois pelo Fringe, outro pela Mostra. Sou desses que ainda se arriscam sem qualquer informação sobre o que verá. Sou desses que ainda se diverte em se deparar com trabalhos ruins. Não por acreditar na sorte. Não a conheço muito bem, e não haveria de ser agora que as coisas mudariam entre nós. Tampouco por puro masoquismo. Existe no ruim, no mal feito, a sabedoria de uma vontade genuína; pulsa-se paixão e entrega, quase sempre esquecidas em muitos dos melhores trabalhos. E isso me fascina. Porque o teatro, entre outras linguagens, constrói parte de como me relaciono com o estar vivo. E os errados, os atrapalhados são, antes, apaixonados tanto quanto eu. Nessa primeira semana de Festival, dois aspectos se colocam perceptíveis: as questões ligadas ao relacionamento com o outro, sobretudo as românticas (engraçadas ou dramáticas, tanto faz) e a metalingua-

gem da cena que comenta o próprio fazer teatral. Talvez, olhando assim, nem mesmo sejam duas as questões. Apenas uma. Na tentativa de usar a cena para se compreender o teatro, nada mais se revela que a ausência plural de seu encontro. Os artistas falam solitariamente. E cada vez mais. Falar sobre o teatro, sobre o fazer, sobre o ator, sobre a arte, é igualmente tentar encontrar o outro, ainda que seja através da solidão daquele que o procura. A primeira semana passou. Encontro se deram. Não se sabe dizer se para sempre ou para o instante. Mas ocorreram. Alguns permanecerão na memória. Outros se perderão substituídos pelos seguintes. Mas é preciso estar presente, deixar-se ao outro na medida em que se espera descobri-lo. O amanhã depende mais, agora, daqueles que os quer. O Festival está aí, vivo, em movimento. E disponível a todos nós. Basta atravessar a cidade e se aventurar ao desconhecido. Garanto, as surpresas, cada qual ao seu modo, são sempre interessantes.



ESCO- LHAS

Convidamos
críticos e
jornalistas para
apresentarem
cinco destaques,
como meio de
tornar mais plural
o olhar

DANIEL SCHENKER

Cine Monstro Versão 1.0
Em Breve, nos Cinemas
Esta Criança
O Homem Travesseiro
Recusa

DANIEL TOLEDO

A Noite Devora seus Filhos
Circo Negro
Recusa
Vazio É o que Não Falta, Miranda
Ficção

GUSTAVO FIORATTI

Cine Monstro Versão 1.0
Esta Criança
The Pillow Man (SP)
In The Dust
Pansori Brecht UKCHUK-GA

LUCIANA ROMAGNOLLI

A Festa
Esta Criança
Ficção #3 - Luciana Paes
Vazio É o que Não Falta, Miranda
Viúva, porém Honesta

LUIZ FELIPE REIS

Cine Monstro Versão 1.0
Esta criança
Haikai
Os Bem-Intencionados
Recusa

MARIA EUGÊNIA

Cine Monstro Versão 1.0
Esta criança
Pansori Brecht UKCHUK-GA
Recusa
Uma História Radicalmente...

MICHEL FERNANDES

Esta Criança
Facas nas Galinhas
O Diário de Genet
Pansori Brecht UKCHUK-GA
Recusa

RODRIGO ELOI

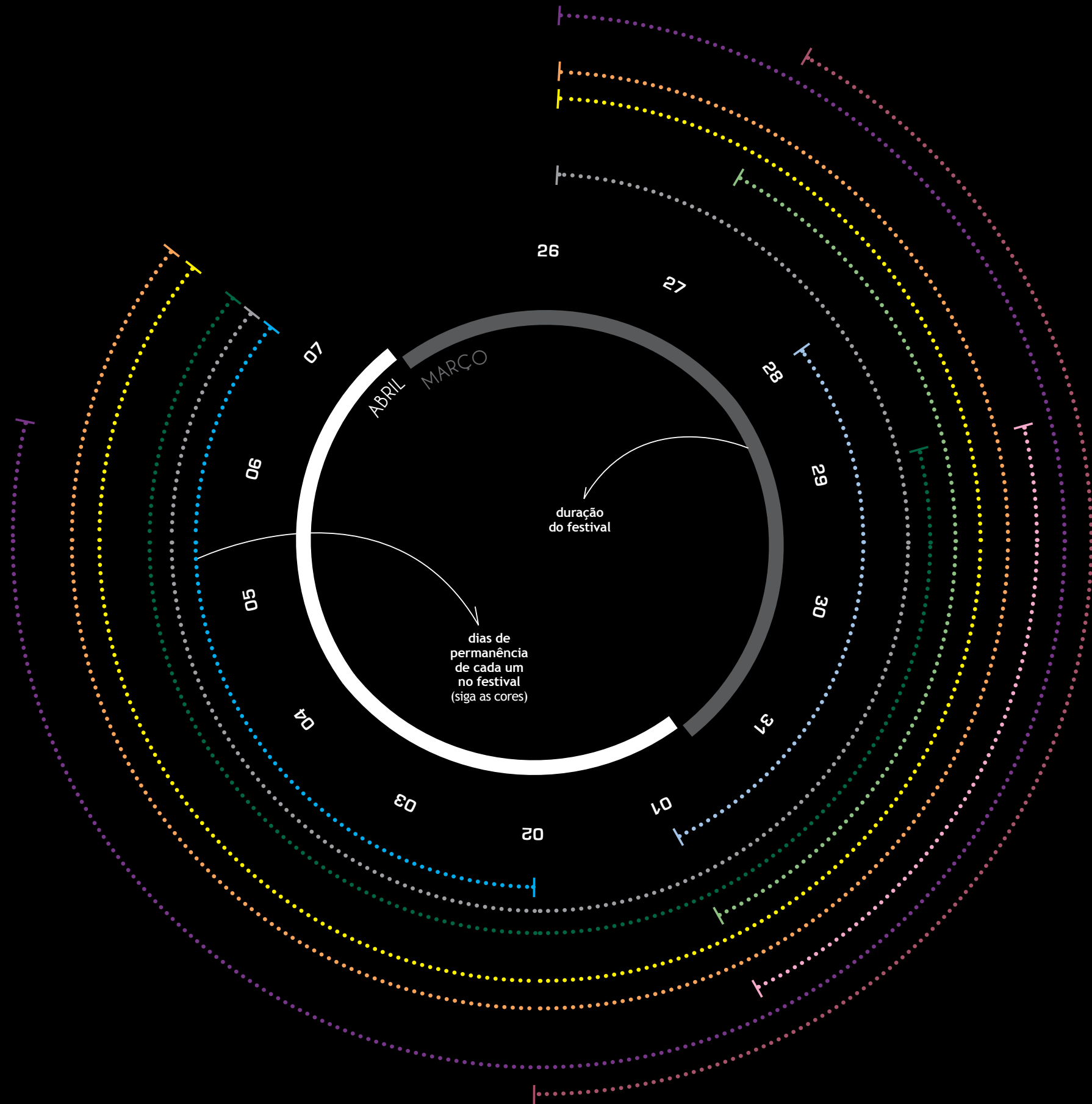
Cine Monstro Versão 1.0
Entre Nebulosas e Girassóis
Haikai
Melhor ir mais Cedo Pular da Janela
Os Ancestrais

RUY FILHO

Cine Monstro Versão 1.0
Esta Criança
Haikai
Pansori Brecht UKCHUK-GA
Viúva, porém Honesta

SORAYA BELUSI

Cine Monstro Versão 1.0
Esta Criança
Haikai
Pansori Brecht UKCHUK-GA
Recusa



COM A PALAVRA

OS DIÁLOGOS TOPRES

RÁPIDAS REFLEXÕES SOBRE ESTA CRIANÇA

Aquilo que só o teatro pode fazer é uma das questões que mobilizam meu trabalho de criação como dramaturgo e encenador. A dimensão específica dessa arte, promovida há séculos pelo encontro entre as pessoas, tem sido meu interesse maior na construção de uma obra ao longo do tempo e que tem manifestações pontuais a cada novo trabalho.

Há uma obra subterrânea que enseja e influencia cada uma das criações, estabelecendo vínculos entre elas. Como um discurso dinâmico e permeável aos diversos cruzamentos, previstos e imprevistos, que eclode transformado em cada novo trabalho, permitindo que se estabeleça diálogos múltiplos entre as peças. É como se fosse uma única obra, com movimentos frequentes, instabilidades, re-significações, obsessões e, até mesmo, transformações radicais, mudanças de rota, rupturas.

Esta Criança faz parte dessa trajetória, na qual a dissolução das fronteiras entre os territórios da dramaturgia e da encenação se afirma uma vez mais como caminho e experiência. Percebo que meu trabalho se estabelece num campo dramático expandido. Mesmo quando o desafio é o de encenar um texto de teatro escrito por outro autor, como é o caso desta peça, do autor francês Joël Pommerrat. Ainda assim, busco estabelecer o trabalho num nível de inscrição num espaço invisível, no nível da relação, num “entre”. O que se dá como uma atividade de escrita, todos os elementos alçados a um campo de significações múltiplas e de

inter-relações, que formam uma teia sensível, literária em certa medida, oferecida às mais diversas e insuspeitadas percepções. Isso pode parecer mais evidente em outras experiências como a da peça Vida, com textos literalmente escritos por mim, mas, no fundo, é muito semelhante.

O trabalho intenso sobre a presença do ator em cena, sobre a sonoridade da palavra, sobre a dimensão dramática do espaço físico e suas articulações com o texto, o tempo, a luz, e como todos esses elementos formam um corpus ativo, pulsante e sem hierarquias, a buscar algum diálogo com as pessoas do público, tem nos mobilizado intensamente nos processos criativos.

Esta Criança tem ainda o desafio de caminhar num fina linha sobre abismos. Como dialogar com as pessoas do público sem ter necessariamente uma estrutura narrativa com endereçamento direto? Como superar as leituras que param no mero nível da identificação? Como dialogar com o real sem reproduzi-lo em cena, afastando-se do realismo? Como existir vivo dentro de estruturas condensadas? Como abandonar julgamentos e apenas mostrar? Como habitar uma linguagem? Como lidar com a linguagem como se fosse uma língua estrangeira? Como habitar esse novo “país”? Como existir nesse mundo criado e pactuado, que só o teatro pode ensinar?



MARCIO ABREU
diretor de Esta Criança

SOBRE CINE_MONSTRO VERSÃO 1.0

Pensei que seria um bom exercício. Imaginei que se tivesse algum tempo pra estudar, seria interessante ficar com um texto durante um tempo, detalhando, estudando, ensaiando. E estava com esse texto, MONSTER, já há algum tempo, achando que poderia ser interessante trabalhar com ele. Estava querendo atuar mais, dirigir menos.

Não tinha certeza de onde aquilo poderia me levar, e me saltava aos olhos que, embora carregando alguns pontos em comum com os outros textos do Daniel com os quais havia trabalhado, este parecia de certa forma uma exceção: enquanto IN ON IT e A PRIMEIRA VISTA falavam de um certo afeto que não se reconhece ou não se assume e que no final acaba se redimindo, MONSTER não redime nada nem ninguém. O afeto é do tipo que não dá certo, como as maldições que perseguem gerações em certos romances e filmes, coisas do tipo. Poderia parecer dramático demais, ou pior, pretensioso.

A peça ainda não estreou, mas fez algumas apresentações de processo em Curitiba e São Paulo. Além

de várias escolhas em relação a cenário, som, vídeo e luz, estas apresentações serviram especialmente para dar início à relação-eixo do espetáculo : a do performer com o espectador. Não só por ser uma peça solo, mas a operação que se dá ali acontece exatamente a partir desse eixo. Sutilmente, o autor consegue localizar a função do espectador e usar o decorrer do espetáculo para desenvolver através desta relação uma dramaturgia que espelha o interesse e o fascínio do público pelas violências e obsessões das personagens.

Não posso entrar em muitos detalhes sobre uma peça que nem estreou, mas gosto particularmente do jogo entre narrativa e audiovisual no espetáculo. O texto é o centro de tudo e todo o resto é suporte e expansão desse centro para camadas sensoriais que apontam para um certo cinema e para um certo teatro. Cabe ao espectador fazer as contas de onde isso chega.



FOTO EDU ZAPPIA

ENRIQUE DIAZ
diretor de Cine-Monstro Versão 1.0

ESTA PÁGINA FOI
RETIRADA DA
PUBLICAÇÃO.

A PESSOA
RETRATADA
NELA REALIZOU
APOLOGIA AO
NAZISMO.

DA

por PAULO
VERLINGS



RO



Rio de Janeiro
02 de Abril
Cidade Maravilhosa.



Aeroporto do galeão
algo em torno de **18:30h**.
Espera.
Gente.
Espera.
Ansiedade.



Lembre-mos do dia de amanhã,
conversamos,
falamos sobre a estreia,
rimos um pouco,
comemos pão de queijo.



Avião,
amendoim
e Coca-Cola.
Reparo no rosto dos meus companheiros
e vejo alegria do encontro,
da viagem, do trabalho.
Partimos rumo a nossa estreia.



Curitiba
03 de Abril algo
em torno de **20:30h**.



Aeroporto,
malas,
fotografias para o instagram,
saída e
o encontro
com a nossa recepcionista.



Van,
estrada,
jantar
e encontro com os amigos
de outros Estados,
conversas, reencontros,
mas o pensamento lá no dia 03.



Em fim hotel.
Cama,
chuveiro,
friozinho
e edredom...
Só para alguns.



Algo em torno de **01:30h**
do dia 03 de Abril,
chegada no Teatro Bom Jesus
o primeiro contato
visual com o espaço.



Um teatro de 658 lugares.
O MEDO tomou conta do meu ser!
Alguns minutos atônitos...
Mas precisávamos iniciar os trabalhos.

02:00h

do dia 03 de Abril.



Início da montagem.
5 montadores de cenário

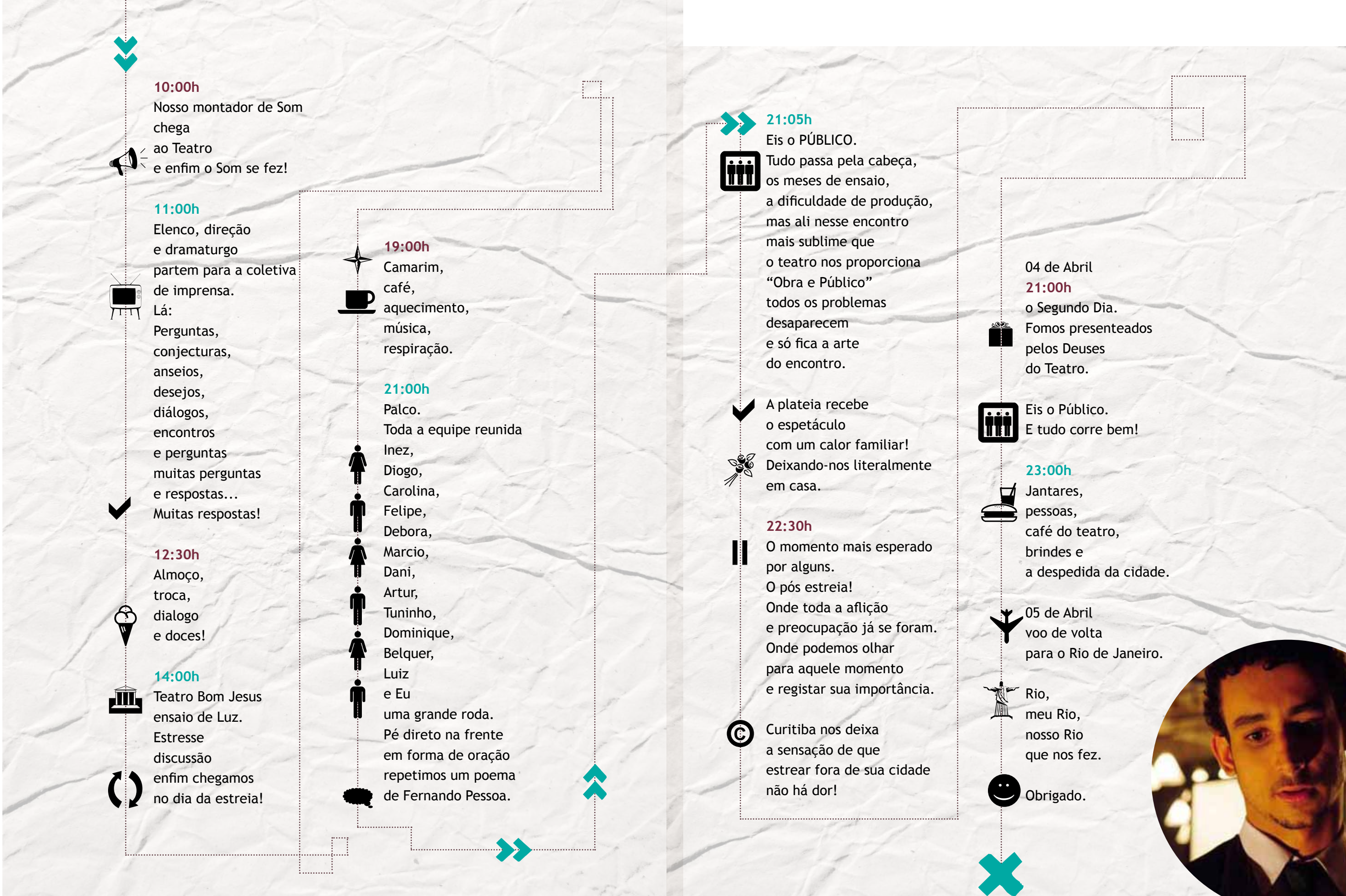


4 montadores de luz
dispensamos o montador de Som
para que alguém daquele grupo
pudesse dormir um pouco.



E varamos a noite até as 09:00h.





Paulo Verlins
apresentou no
Festival
de Curitiba
2013 o
espetáculo
Maravilhoso.
Baseado em
fatos reais.





Não estava exatamente frio. O final da tarde preparava com carinho o retorno de volta a São Paulo. A van me aguardava no saguão do hotel, e o receio de um possível trânsito se revelou desnecessário. Chegar cedo em aeroportos é um tanto quanto estranho. As pessoas ali são estranhas. Eu não. O que poderia haver de exagerado em uma pessoa que paga 3 cappuccinos grandes de uma só vez, puxa da bolsa um teclado e começa a escrever com a mais absoluta rotina? Os textos pulsavam os espetáculos da última noite e os assistidos poucas horas antes de estar acomodado na desconfortável cadeira de alumínio.

Ainda não consigo traduzir completamente a maneira como sou observado quando escrevo em lugares assim. A mesma sensação quando percebo me olharem enquanto leio andando pela cidade. Tenho essas manias. Escrever e ler. Carros e calçadas descuidadas são extremamente traiçoeiros, por isso não aconselho a leitura sem prévio treino pela sala. Escrever, por sua vez, menos. Guardanapos, cadernos, ipad... Serve tudo. Se não existe assunto, vai sobre isso mesmo. Se há, corro o risco de perder o compromisso. Naquele momento, devorando a segunda xícara, era preciso não me deixar perder na vontade de conversar com os artistas. Minha cabeça girava em tantas conexões. O corpo exauria ao cansaço extremo. E o voo poderia sair a qualquer momento.

Só então percebi o quanto gostaria de estar ainda em algum teatro. Ir embora definia os dias anteriores como um sonho, no qual se pula de uma conversa a outra, sem coerência alguma, sem preocupação de reconhecer nisso um problema.

Na solidão permanente na espera do avião, passei a conver-

sar comigo mesmo. E principalmente sobre o próprio sentido de conversar. O teatro nada mais é do que a manifestação concreta de uma busca por aquilo que não se compreende. Criar significa encontrar respostas. E, tudo aquilo que se coloca, apresenta-se diálogo ao outro. Então, no fundo do precipício, o teatro é o próprio encontro, a manifestação de uma conversa possível.

O excesso de conversas dos últimos dias, portanto, ampliaram o vício pelo encontro. Sim, o teatro vicia tanto quanto uma boa xícara de café.

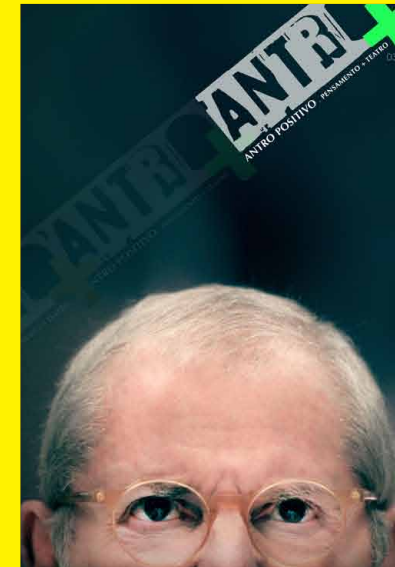
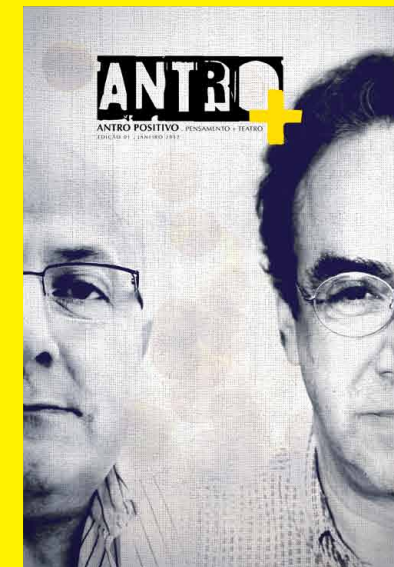
Chega um momento em que você é capaz de perceber as nuances do café em sua composição, preparo, sabor. Assim como com o teatro. Aos livres do vício, uma xícara mal preparada, em qualidade discutível, é insuportável. Entendo isso. Só que um viciado não pensa por esse lado. Um bom café é uma obra de arte. O resto, é café, e desprezá-lo seria no mínimo deselegante. Assim como o teatro.

Acomodado no avião, o desejo pela conversa se mantém. Sem café, resta o teatro mesmo. Então, novamente volto-me aos cadernos, aos rascunhos, às silenciosas conversas e deixo que voo da nave me conduza de volta.

Um festival de teatro é como consumir dezenas de xícaras dos mais variados cafés, conluo. Às vezes irrita, em outras é delicioso. Mas não há como se separar da memória do cheiro impregnado sobre si. Dizem os cientistas que se consumido em boas doses, faz maravilhas ao homem, mas, em excesso, pode deixá-lo desperto para sempre. Só não me recordo se isso fora sobre o teatro ou café. Na dúvida, entrego-me ao excesso dos dois, encontro em cada um as conversas que necessito para simplesmente seguir. Sigamos, então. Cada qual por seus motivos.



REVISTA
'ANTRO+



para receber
a **ANTRO +**
para download,
envie um email
com o assunto
+ EU
para o endereço
antropositivo@gmail.com

VOCÊ ENTRA PARA O NOSSO MAILLING E RECEBE UM EMAIL COM UM LINK PARA BAIXAR A EDIÇÃO ATUAL.
A REVISTA É LIBERADA PARA DOWNLOAD SEMPRE DEPOIS DA PRIMEIRA QUINZENA DE LANÇAMENTO.

QUEM É QUEM

NO FESTIVAL DE TEATRO DE CURITIBA

Direção Geral Leandro Knopfholz Curadoria Celso Curi Lúcia Camargo Thania Brandão Coordenação Executiva Ana Hupfer Organização Graça Ribeiro FabíulaBonaPassini Vanessa Mazer Coordenação de Patrocínio Rafael Perry Andréa Caetano Coordenação do Fringe NattáliaDrulla Ailén Roberto	Coordenação de Produção Max Leean Maria Estela Poletti Souto Cenotecnia Notável Eventos Iluminação Tamanduá Iluminação Transporte Agência e Transportes de Cargas Rose Coordenação de Logística Eduardo Slud Catering Monteiro Gourmeteria Assessoria de Imprensa Fabiano Camargo Mariangela Guimarães Adriane Perin A4 Comunicação	Coordenação Risorama MugaReisemberg Coordenação de Fotografia Daniel Sorrentino Redação Giovana Neiva Produção de Conteúdo WG7BR Agência de Publicidade Agência Valente Agência Web A Indústria Digital Ilustrações Isaac Hugo Barbosa Venda de Ingresso Bilhete Digital
--	---	--

	Ministério da Cultura			
APRESENTAM:				
PATROCÍNIO:				
		 PETROBRAS		 <i>renova. Energia.</i>
OPERADORA OFICIAL:				
				
APOIO:				
	 SECRETARIA DA CULTURA	 ITAIPU BINACIONAL	 A CATHO FUNCIONA	 Ministério da Cultura
COLABORAÇÃO:				
				
REALIZAÇÃO:				

NOSSOS AGRADECIMENTOS AOS QUE, DE ALGUMA FORMA,
TORNAM O TEATRO A POSSIBILIDADE DE ALGO CONCRETO PARA TODOS.

ESPECIAL
'ANTRO+

ESTE ESPECIAL FAZ PARTE DA REVISTA ANTRO POSITIVO. ACESSE WWW.ANTROPOSITIVO.BLOGSPOT.COM