



ESPECIAL

'ANTRO+

EDITORIALSUMÁRIO

Quando surgiu o convite, ano passado, para mediar as mesas sobre artes cênicas e negócios, ficou em ambos os lados a vontade de aproximar o Tempo Festival e a revista Antro Positivo. Passado um ano, com o novo convite para a mediação, acertamos a maneira de como poderíamos iniciar aprofundar esse encontro. É a primeira vez que nos colocamos sobre o risco de criar um caderno especial em tempo real. Reunindo as primeiras impressões de espetáculos e possíveis acontecimentos paralelos interessantes à reflexão, damos a partida para, a cada dois dias, atualizarmos as resenhas e informações. Tal processo nos exige um mergulho mais radical e mais objetivo, e isso certamente será diferente a tudo o que faremos a seguir. Foi necessário dar tempo ao tempo. E agora, aqui estamos. Evoé.

textos

ruy filho



FOTO: BOB SOUSA

0 ⁴	QUEM
0 ⁸	INÍCIO
1 ⁴	RESENHAS
3 ⁰	MEIO
3 ⁸	NEGÓCIOS
4 ⁴	FINAL
4 ⁸	CONTINUA
5 ⁴	SOBRE O TEMPO FESTIVAL

QUEM

EXPEDIENTE

www.antropositivo.com.br

nos encontre também no face+twitter

editores

Ruy Filho (texto)
Patrícia Cividanes (arte)

realização



antroposposto.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

AQUI ANONIMATO NÃO TEM VEZ.
QUEM TEM VOZ, TEM TAMBÉM NOME
E É SEMPRE BEM-VINDO

AGRADECIMENTOS

Cesar Augusto
Bia Junqueira
Marcia Dias
Romulo Chindelar
Livia Cunha

...



Matheus Nachtergaele



Michel Melamed

NINGÃO



São sempre interessantes as horas antecedentes às viagens. Sempre ansiosas. Cada qual, ao seu jeito. Por motivos diversos. Por diferentes sentimentos. Como são os caminhos até as chegadas. Existe o instante de olhar o amanhã e tentar decifrar. Existe o de recuperar experiências já vividas, mas isso, quando o lugar em si possui com a mala feita uma história, certa convivência. São sempre interessantes as imagens projetadas aos festivais de teatro. Sempre boas expectativas. Cada qual, ao seu sentido. Por diversos interesses. Por iguais intenções. Como são as salas de espetáculos e recantos onde ocorrerão. Existe o momento de preparo ao devir e suas tentativas de antecipar e decifrar. Existe o acumular experiências já vividas, mas isso, quando os artistas possuem com o observador uma história, certa convivência.

Juntar ambos, viagem e festival, amplia e muito todos essas sensações. E, agora, o ponto de desembarque é a cidade do Rio de Janeiro. São paisagens que retornam, amigos e reencontros, lembranças, passados, a brisa do mar acalmando o calor. Cada canto recupera um instante. Cada sala de teatro, uma experiência. Como se fosse possível reviver outros tempos, enquanto o amanhã se consolida na presença de novidade e experiências singulares. Talvez por isso também o festival se chame Tempo. Caminhando pelo aeroporto, percebo já ter chegado ao Rio antes de ir. Pelas horas de conversas, reuniões, encontros, leituras, estudos. Não importam. O avião aponta ao céu cinza de São Paulo, e o recorta, rasga, para, minutos depois, oferecer-nos o azul. Nos próximos dez dias, o teatro ganha a infinitude de um céu ocupado em cor. E isso é especialmente magnífico.





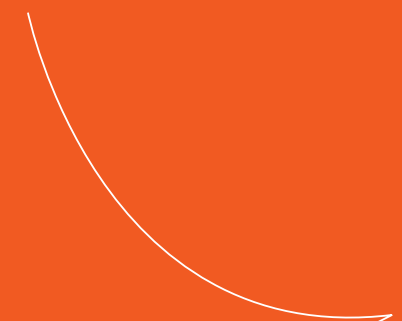
Barbara Paz



Álamo Facó

RESENHAS

por
RUY
FILHO



viajou
a convite
do Tempo
Festival



CONCEPÇÃO E ATUAÇÃO:
ANTOINE DEFOORT
E JULIEN FOURNET

ILUMINAÇÃO:
ALICE DUSSART

SOM / MÚSICA ORIGINAL:
FRANÇOIS BREUX

Nota à nota, Antoine e Julien explicam as características de suas escolhas. Aos poucos, a realidade é desvendada por ruídos e sons. As imagens de paisagens projetadas completam a ilustração, como se fosse possível traduzir sons e as estruturas simbólicas objetivas. No entanto, paisagens também são interpretações pessoais, então não se trata efetivamente de representar algo, mas de induzir a uma sensação o espectador pela soma entre imagem e som. O improvável se faz plausível na medida em que somos inevitavelmente conduzidos por uma ampla paisagem sonora presente em seu nosso cotidiano. Não se trata apenas dos sons reconhecidos esteticamente, como melodias e músicas, por exemplo. Cabem na formação dessa paisagem, os ruídos diversos, proposital ou não, e o quanto suas interferências impõem ao sujeito maior ou menor aceitação de seus valores. Isso significa dizer, portanto, que um som aparentemente casual pode validar a aceitação ou recusa de sua presença simbólica, mediante o instante emotivo em que é condicionado. Repetidamente em momentos positivos, ele sempre trará sensações boas. Sendo assim, é possível desenharmos a identidade pela composição sonora de seu repertório. A configuração estética dessa soma, a amplitude sonora, portanto, resulta na especificidade reconhecível de um sujeito cuja sonoridade está além do imediato da fala. Significa dizer, por fim, que não apenas timbre, volume, velocidade e sotaque identificam alguém, mas o quanto, ao ouvir

o outro, lidamos paralelamente com nossas influências e escolhas sonoras. Cheval parte da tentativa de explicar ao espectador tudo isso, e escolhe oferecendo-lhe uma série de jogos praticados pelos performers, afim de provocar e demonstrar a inevitabilidade do som como nossa identidade. Iniciando pela fala, tornando a prosódia francesa a potência da estética rapper, sem necessariamente musicar ou ritmar o discurso, apenas pela escolha de um vocabulário já desenhado em métrica e simetria, Antoine e Julien subvertem o fazer teatral pela ironia do exercício de tentar construí-lo. O teatro, por conseguinte, revela-se igualmente um jogo sistematizado por escolhas pontuais de seus jogadores, face ilustrativa de intenções e objetivos. Existe mais ao fazer do que isso, pois cabe-lhe constituir-se princípio de entrada a experiências específicas. O resultante, as possíveis respostas e seus desdobramentos, ocorrem no espectador e não no discurso. Assim, tanto a paisagem sonora configura nossa subjetividade sem nós darmos conta, quanto o teatro, ao se valer da capacidade de manipular pelo jogo com a imaginação. Em Cheval muito é oferecido para imaginar, seja nos recursos tecnológicos estruturados em materiais banais, seja na intelectualidade dos argumentos e conceitos descritos que, ao fim, servem mais como sensações de informações. Colocar o espectador em jogo revela-se o grande acerto do espetáculos. Um jogo próximo ao indecifrável e de rara inteligência no tratamento do discurso e da ironia.

A loja de conveniência está ali. E seus funcionários. Depois, os frequentadores. E aquela música insuportável que permanece por todo o espetáculo. Espera, mas é Bach e ele nada tem de insuportável. Sampleada e à levada à exaustão, até mesmo o mais belo e onírico se tornar insustentável. Mas ali, na loja, o importante é oferecer aos clientes sempre a mesma atmosfera e ambiência. Fica assim, como se nada nunca mudasse, nada fosse diferente, apenas as trocas dos produtos de tempos em tempos. Mas esses dependem dos interesses, então, quando não mais na prateleiras, pouco importam se ainda existam. Se Bach traduz parte do aspecto reconhecível da loja, a outra se completa pelo servir. Marcas, famílias de produtos, e também a relação com o outro. No cotidiano da loja, tem-se a fuga da realidade e paradoxalmente sua ampliação. Nela, o cotidiano é a exposição mais profunda de outros cotidianos, como solidão, insônia, ausência, carência etc. Os frequentadores são menos as possibilidades de consumidores, e mais as personificações de cada um desses estados contemporâneos. Ainda que não saibam disso. Ainda que se aceitem e entendam ser parte do viver. E a direção de Toshiki Okada explora a individualização por caminhos inesperados. Não são meras características físicas ou tentativas de representar os estados que diferenciam uns dos outros. São, sobretudo, vocabulários gestuais radicalmente pessoais, aos quais se pode reconhecer discursos simbólicos ou não. Essa transgressão do gesto confere individualizações aos atores, enquanto os personagens se equalizam pela ação em constante estranhamento. Ao tornar também falas e gestos repetições, tanto quanto os acontecimentos narrativos dos frequentadores, o espetáculo chega ao insuportável. São duas horas, portanto uma eternidade. Duas horas de convívio ao cotidiano em seu

estado mais simples de repetição e manutenção. Há aqui, a necessidade, então, de diferenciar ambos os estados. Repetir significa reapresentar o cotidiano tal qual já fora feito; manutenção, recuperar seu estado de permanência ao tempo. Em Super Premium Soft Double Vanilla, ambos se confundem propositadamente; reapresentar-se o cotidiano individual como manutenção do todo, e a manutenção do tempo em micro possibilidades de transformações, mas impossíveis de conduzir a narrativa à mudanças estruturais. Tal confusão impõe ao espectador a impossibilidade de fugas ao cotidiano, e resta a frustração frente ao imponderável. O que Okada constrói, portanto, é uma forte estetização do cotidiano, a partir de sua perspectiva de consumo, ou do ato de colocar disponível a ele. E Bach se torna o mais preciso desses recursos no espetáculo. Todavia, o que parece insuportável, ganha camadas de estranhamento e originalidade. Por se tratar de uma narrativa, a partir da cultura japonesa, origem da companhia, outros tantos aspectos se revelam radicais, como a submissão hierárquica, as imposições de sentidos e responsabilidades etc. O que é comum e passível de ironia por lá, aqui nos conduz a tamanho distanciamento da realidade que torna o cotidiano reconhecível ainda mais perturbador. Há nele certo inconsciente do que metaforizamos sobre o cotidiano, ainda que não o realizemos da mesma maneira. E é nesse inconsciente, na potência de sua concretude, que o espetáculo se torna uma vivência original e profundamente interessante. Resta conseguir nomear as sensações quando se revelam a partir de experimentos indescritíveis. Ou, talvez, estejamos em processo de descobrir outras maneiras de consumirmos a nós mesmos.

TEXTO E DIREÇÃO:
TOSHIKI OKADA

ELENCO:
AZUSA KAMIMURA,
HIDEAKI WASHIO, MARIKO
KAWASAKI, MAKOTO YAZAWA,
SHINGO OTA, SHUHEI FUCHINO
E TOMOMITSU ADACHI

CENÁRIO: TAKUYA AOKI
SOM / MÚSICA ORIGINAL:
NORIMASA USHIKAWA



SUPER PREMIUM SOFT DOUBLE VANILLA RICH



DIREÇÃO ARTÍSTICA
TOM FRANKLAND E KEIR COOPER

PERFORMERS
TOM FRANKLAND, KEIR COOPER,
CARLOS OTERO E INEZ VIANA
(CONVIDADA)

No instante de destruição da lombada do livro pela serra elétrica, um misto de dor e prazer percorre meu corpo. Sou apaixonado por livros. E a cena é forte pra mim. Ver um livro destituído de sua possibilidade de objeto é cruel. Mas, também, assistir as páginas desfilarem por dentre o público, passadas de mãos em mãos, provoca a potência de tornar palavras o universo da individualidade de cada um. É preciso recuperar a linearidade da estrutura para se chegar à história. Portanto, o livro não se destruiu, ao contrário, multiplicou-se. Agora, Cervantes é a soma entre as vontades de todos nós. E acredito que o escritor teria gostado muito disso. Ao final, as mesmas páginas são reunidas e moídas pela máquina de picar papel. Restam letras, palavras soltas inteiras e aos pedaços. E elas voam sobre o espectador atiradas por um ventilador. A sensação é de algo ter aberto nosso pensamento e permitido às ideias povoarem a concretude de um imaginário comum. Doce ilusão, pois nada disso é possível. De fato, são papéis rasgados e destruídos, apenas. O restante, coube ao teatro fingir real. Don Quijote, espetáculo de Tom Frankland e Keir Cooper, explora exatamente essa condição. Inicia como se fosse apenas uma tentativa infantil de representar por sombra o herói. Até apresentar o próprio, presente na figura do ator convidado. E tudo se modifica. A experiência adquire a dimensão de aventura, e o ator-herói sai em sua captura junto ao auxiliar improvisado ao acaso no interior da plateia. Ele é qualquer um, porém apenas até sair. Ao retornar, seus delírios mais quixotescos revelam as importâncias do sonho, do acreditar e do querer. Passamos a querer juntos. Cúmplices. E de repente, damos conta de não mais

culpamos os sonhadores e quixotes, tal qual normalmente o fazemos. Pois vivemos uma época radicalmente alicerçada na realidade, e sonhar parece ser demasiadamente idiota e pouco. Não é, provamos o espetáculo. Sem o sonho, o homem é incapaz de redefinir sua realidade. É preciso estar atento e disponível aos quixotes que nos cercam. Na televisão, ao fundo da cena, a imagem de Aaron Swartz. Ele apenas queria dar acesso público a milhares de trabalhos acadêmicos. Ele apenas queria compartilhar conhecimento. Apenas queria oferecer a todos um pouco mais sobre o viver e o mundo. A prisão o levou ao suicídio. Sonhou simples, e ainda assim foi assustador a esse poder que se viu descontrolado. O livro de Cervantes foi serrado e distribuído. Os arquivos de Aaron foram confiscados e devolvidos às suas estantes e bibliotecas. Ambos sonharam em suas celas. Um escreveu uma obra prima, o outro escreveu a face da realidade. E por sonharem mudaram a maneira de entendimento da realidade. Enquanto o espetáculo ocorria, perguntava-me sobre o que resta ao homem sem sonhos se não apenas os moinhos? Saí da sala, após a performance, disposto a fazer dos meus sonhos a ação concreta para mudar o amanhã. Existam quantos moinhos existirem em meus caminhos. E um dia agradecerei a Tom e Keir por seu projeto quixotesco e por me provocar à liberdade dos desejos.

São apenas crianças. E não são. As falas e as imagens que projetam se confundem. Ora adultas demais para a juventude, ora ingênuas em ações e brincadeiras. É impossível não olhar a si mesmo por ambas as perspectivas. Ser ali, na proteção da plateia, um tanto criança e adulto. Não importa se a criança precisa projetar-se adulto, ou o adulto recuperar sua trajetória. O fato é haver um conflito instigante sobre o palco. Aqueles aparentemente frágeis e pequenos tratam de assuntos como morte, amor, sonho, culpa. Há muito de dor. Há demasiadamente muito para quem ainda tem o viver como descoberta. E eles seguem, entre jogos e brincadeiras, tratando dos temas como se fossem naturais ao homem, independentemente de sua idade. E não são? Pois é, esse é o paradoxo, então. Não apenas a forma e contra-forma entre palavra e corpo, e sim a formalização do que venha a ser a criança. Esta, ao seu modo, é adulta em sua própria idade. Portanto, cabe-lhe pensar e dizer sobre essas e tantas outras coisas. No palco, Candela, Gonzalo, Irene e Siro são tratados pelos próprios nomes, não lhes cabe ser outro, apenas eles mesmos, o que é muito. O espetáculo iniciou quando o elenco tinha oito, nove anos. Hoje, estão com doze, treze. É perceptível o deslocamento de como a cena é sugerida ao espectador. Outrora alguns momentos alcançavam delicadeza exatamente na exposição da criança, agora o espetáculo reflete a dimensão do entendimento da fala e suas subjetividades. Cenas como a brincadeira com tinta deixa de ser divertida

para se provocar erótica, inevitavelmente. O quanto percebem? É uma questão a ser decifrada por cada espectador, tendo como única possibilidade de resposta a si mesmo e suas lembranças. Desta maneira, o espectador passa a ser o parâmetro simbólico para o desvendamento do outro em cena. Inverte-se o espelho da representação, e aquele que assiste é agora a representação projetada daquele que se mostra. O espetáculo em nenhum momento se coloca ao serviço dos atores, o que poderia gerar uma caricatura de criança em cena. Extremamente marcado, rígido, construído por luz e espaço, a peça confere precisão à ambiência cênica, para por ela compor a presença. Dá-se valor ao vazio, dimensionando ainda mais os corpos, e isso é fundamental. Um espetáculo emocionante, íntimo, mais que intimista, cujo valor maior está na sua proposição: a de fazer dos corpos a representação de significados históricos e políticos, como bem descreve a companhia espanhola La Tristura. Saio do teatro com saudade e tristeza de já ter sido criança. E isso muda tudo. O mundo, os discursos e a mim.

TEXTO
CELSO GIMÉNEZ, ITSASO ARANA,
PABLO FIDALGO E VIOLETA GIL

DIREÇÃO
CELSO GIMÉNEZ, ITSASO ARANA
E VIOLETA GIL

ELENCO
CANDELA RECIO, GONZALO
HERRERO, IRENE BOLAÑOS
E SIRO OURO



CONCEPÇÃO
HALORY GOERGER
ELENCO
ARNAUD BOULOGNE
E HALORY GOERGER
REGISTRO VIDEOGRÁFICO
J.B.DELANNOY
E MYLÈNE BENOIT

Os dois estão ali, parados na maioria das vezes, olhando-se, entendendo-se. Nada mais que isso. E se relacionam. O “bom dia” inicia a conversa, e esta se revela um jogo de disputa sobre o próprio reconhecimento. De um lado, o show de rock; de outro, a dança contemporânea. São personificações, assim como a crítica, o público, a publicidade e tantos outros elementos que permeiam o universo da arte e da produção cultural. A ironia caracteriza o ridículo. Mas, o constrangimento divertido dá-se principalmente pelo fato de quanto o estereótipo é real. Não se trata apenas de comparar um ao outro, mas do quanto, ao serem colocados em espelho, revelam sobre si mesmos. Cada escolha, cada perspectiva, cada procura distancia as linguagens, enquanto tornam as diferenças iguais em seus valores patéticos. Através de suas particularidades, as linguagens personificadas descobrem seus limites, mais pela tentativa de originalidade do que por fim. E assim, o show de rock é abusivo, leve, divertido, anárquico e insuportavelmente infantil, enquanto a dança contemporânea é densa, sisuda, intransigente e insuportavelmente intelectual. São caricaturas, é óbvio. Mas são também realidades. Se

ao artista que se deparava com as esquetes algo parece exagerado e ofensivo, basta sentar-se próximo aos vídeos e perceber as reações do público comum. As risadas, os comentários, as lembranças se revelam imediatamente. São dezenas de cenas. E é difícil ver alguém desistir de assisti-las. O que parece pouco, o trocadilho do rir de si mesmo, revela, no entanto, o profundo conhecimento da linguagem. Não é fácil ser simples. E Bonjour Concert é simples na forma e radicalmente profundo no destrinchar dos aspectos constituintes de ambas as linguagens. O francês Halory Goerger supera a piada, conquista a potência de uma micro-dramaturgia, cujo acúmulo oferece principalmente um mergulho às entranhas da dança e do rock. Como se pudesse fragmentar em dezenas de aspectos, e isolar cada elemento determinante à linguagem. Um processo semiótico de aproximação aos índices, antes de suas transformações em signos e qualquer simbologia. Halory dialoga com um experimentalismo contemporâneo onde não se constrói mais a cena, mas busca-se sua desconstrução ao máximo. O que resta é a sensação de originalidade e particularidade. O que resta é perspectiva de que em essência tudo pode ser um show de rock ou uma espetáculo de dança contemporânea. Se há nisso o tom ridículo, há também o convite para que tudo se torne arte. E não deveria ser exatamente isso?

O desenvolvimento de um conceito confere inevitavelmente risco a qualquer trabalho. No teatro, sobretudo, o conceito exige certas especificidades capazes de darem conta tanto da estética quanto da retórica. Ocorre que, por ser uma arte cênica, a estética compreende não apenas a dimensão visual, mas como esta se coloca em relação ao corpo, ao gesto e à poética do discurso. Assim como a retórica amplia seu campo de manifestação para além da fala, assumindo para si a dinâmica estruturada entre as narrativas simbólica e objetiva. Portanto, ao construir um espetáculo por um conceito, entendendo-o como disparador da cena, faz-se necessário convergir esses e tantos outros elementos que o configuram. Em Carne, espetáculo de Daniela Amorin e Karine Teles, as duas cenas principais (são três instantes, sendo o último uma pequena escultura acompanhada por texto escrito) apresentam-se pela perspectiva de dar conta de um conceito prévio. Ao menos é o que parece ser. O impacto inicial é de curiosidade e expectativa. A instalação de um ambiente circular simulando um peep show é convidativa. Logo se descobre ser a mulher a carne em si, objeto, meio, exposição. No segundo instante, a sala de jantar celebra uma espécie de presença do feminino frente sua particularidade de gerar vida, trata do parto, do corpo receptáculo, da carne entranha que se volta ao outro igualmente em serviço. Todavia, as duas cenas ou imagens se colocam em uma espécie de intermé-

dio. Não há efetivamente o exagero ou a falta, nada chega ao extremo ao à singeleza, e a sensação é das cenas se perderem exatamente pela falta de escolha por um dos extremos. Como estão oferecem a leitura precisa do conceito, e isso é importante nessa qualidade de espetáculo, sem, porém, provocar ou conduzir ao esvaziamento do espectador. Se optado pelo excesso, o constrangimento seria a consequência mais provável e os conceitos da carne, da mulher, do feminino colocados em sua dimensão de agressão poética, feito um grito, feito um sabor amargo. Se escolhido o esvaziamento, a falta, o silêncio, a experiência tornar-se-ia íntima e melancólica, ao tempo em que poderia explorar a solidão como aspecto de reconhecimento dos mesmos elementos. Não é fácil dar forma a um conceito. E em Carne, a experiência de permanecer seguro ao meio deixa o espectador seguro demais para um tema tão complexo. Seguro física e emocionalmente. É preciso lhe tirar o sossego e a função da plateia. É preciso lhe oferecer desconfortos críticos e autocríticos. É preciso escolher por onde e como se quer radicalizar. Sem isso, o trabalho permanece passível junto ao outro. E é evidente que tudo o que se espera em Carne é qualquer transformação, menos a passividade ou concordância. Ótimos caminhos são apontados, as performers são interessantíssimas, agora é preciso fechar os olhos e se atirar de vez ao precipício que os próprios artistas criaram. Feito isso, o desejo pelo impacto ao chão será a única vontade do espectador. Por mais terrível que possa ser a dor.

CONCEPÇÃO
DANIELA AMORIM
E KARINE TELES
CRIAÇÃO E PERFORMANCE
DANIELA AMORIM, DYONNE BOY
E KARINE TELES
AMBIENTAÇÃO CÊNICA,
ESCULTURA E DESENHOS
BRIGIDA BALTAR



CARNE



Evandro Mesquita



Eliane Giardini

MEMO

Tem uma festa hoje. Essa deve ter sido a frase mais repetida durante esses primeiros dias de festival. Não pense em baladas. Festa significa encontrar as pessoas na praia, dividir o mar, olhar o céu e viajar madrugada a dentro conduzido por conversas. Ou sentar em um bar, dividir um prato, experimentar um copo e experimentar ideias. As festas invadiram as madrugadas. Superaram os cansaços, enquanto os amigos se aproximam e as luas somem. O Rio de Janeiro é assim, diferente, poético ao seu jeito, misterioso. O teatro se torna a real maneira ao encontro, dentro e fora do palco. E o Tempo amplia esse processo ainda mais. É diferente para quem vive em uma cidade como São Paulo, onde o isolamento é quase natural,

as distâncias são eternas e os encontros muito pouco produtivos, pois se espera a fuga de uma rotina massacrante a cada desvio provocado. Não no Rio. Não no Tempo. As pessoas se olham, dividem opiniões e expectativas. O festival ferve a vontade do outro, seja pela arte ou abraço. Então é possível ver o teatro ser mais do que um espetáculo, mas o instrumento de amplificação do cotidiano. E percebê-lo tornar-se, dia-a-dia, o próprio cotidiano dentre amigos e desconhecidos, todos cúmplices pelo reconhecimento de uma experiência ímpar, é especial. Se o tempo é ainda um dos maiores mistérios e instrumentos aos filósofos, o Tempo, em sua forma festival e festiva, há de produzir outros tantos mistérios. Algo acontece no Rio de Janeiro. E o teatro provoca a imensidão do encontro humano sem precisar se fazer nada além de disponível. E ainda estamos na metade do que virá a ser. Então que venha. Incrível, já o está.





INTERRUPÇÕES

Ela cai. O corpo some no vaio escuro entre um passo que não veio e o espaço que havia. A mulher some no escuro do teatro, enquanto a cena se mantém ao eco do impacto. Da arquibancada, alguns a olhavam e viam. Estava bem. Apenas aguardando o momento de sair.

No palco, os atores se olhavam mais profundamente. Era nítido que aguardavam a decisão, mas ela não veio, então seguiram. Curiosamente o espetáculo falava também das hierarquias e submissões impostas às funções. O diretor não parou, e eles seguiram. Obedientemente. Orientalmente. Era impossível não pensar na mulher ao meu lado, nos atores à minha frente, no diretor atrás de mim. Era impossível não ser a queda também parte do espetáculo. Decisões são sempre complexas. Faltava a última cena, e eles precisavam dela. Precisávamos. Porque pedimos, o público a quis. Mas o diretor, assim q a mulher foi levada ao hospital, após ter seu espetáculo interrompido, não quis mais. Não lhe fazia sentido. Talvez pq não lhe importasse tanto o produto espetáculo e sim a experiência do assistí-lo. E esta, frente ao ocorrido, se modificara radicalmente. Talvez ele res-

peitasse profundamente a experiência ao ponto de não querer oferecê-la menor. A interrupção, por fim, não seu deu no corpo em queda, no espaço atingido, na cena cancelada, no final inexistente. A interrupção se fez na experiência de um conceito. E nada pode realmente superar isso. Eu pararia. Ajudaria a mulher, a levaria no colo, chamaria os médicos, a faria distante da cena, ainda que as ações impusessem ao espectador outro estado à experiência. Depois, retornaria. Depois, tentaria recuperar o estado necessário ao trabalho. Depois... O que é o depois? O teatro é fundamentalmente a experiência em instante de realização, sem possibilidade de retornou ou cópia. Depois, eu construiria outro espetáculo. E talvez tenha sido isso que não foi aceito para chegarmos à cena final. Entre o perde-se ou perder o proposto, fica a dúvida. De todo modo, a interrupção fez do espetáculo um acontecimento inesperado, e do acontecimento um espetáculo igual. Ela está bem. O espectador também. Os atores superaram no dia seguinte. E o teatro seguiu rumos à outros níveis desconhecidos e imprevisíveis.





Fernando Eiras



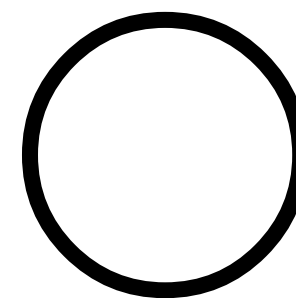
Camila Pitanga

NEGÓCIOS



reflexões de
um mediador

II ENCONTRO
DE ARTES
CÊNICAS &
NEGÓCIOS



s Encontros Artes Cênicas & Negócios idealizados e organizados pelo Tempo Festival iniciaram um movimento de reflexão em 2013 sobre aspectos práticos do fazer teatral. Participei ano passado

mediando algumas mesas, e neste ano tive o prazer de estar em todas. E aqui trago algumas tentativas de diálogos com questões e temas que permaneceram abertos, muitas vezes por suas complexidades ou pela estrutura e dinâmica das respostas. De todo modo, não se trata de resumir as falas, mas ir além propondo um continuísmo das reflexões.

Dito isso, inicio com a problemática trazida pela Secretária de Estado de Cultura Adriana Rattes, ao afirmar a dificuldade do Estado em lidar com a produção teatral. Apontou ela, especificamente, sobre a dificuldade em circular os espetáculos por falta de infraestrutura nos municípios menores e mais interioranos. Somo a ela, a indagação apresentada aos demais convidados sobre como equilibrar o experimentalismo com a função “educativa” que se espera do teatro público.

Ambas podem parecer desconexas ao primeiro olhar, no entanto tendem a se confrontarem induzindo uma à desculpa sobre a impossibilidade da outra. É preciso refletir sobre o quanto a falta de salas de teatro impedem a presença de espetáculos, mas por outra perspectiva, que não a apresentada pela Secretária. Afinal, cabe ao poder público construir ou estimular a criação das salas. A construção de novas salas não parece ser prioridade em nenhuma gestão, e digo isso genericamente, sem atribuir a algum Estado. Falta

de recursos destinados no orçamento e improvisações nas infraestruturas locais são alguns dos argumentos mais habituais. No entanto, se o governo se coloca ineficiente, seja por qual motivo for, não importa, um movimento de estímulo à iniciativa privada pode ser a solução. Ocorre assistirmos a uma espécie de esvaziamento de espaços culturais frente ao poderio da especulação imobiliária. Todavia, se facilitado os processos, se dado aos proprietários maior incentivo em impostos, por exemplo, seria um ótimo negócio transformar aquele imóvel estagnado em espaço cultural. E isso, aparentemente pouco, em cidades de pequeno porte seria radicalmente transformador.

Esse é o ponto que linka à segunda questão. A necessidade do governo entender, então, qual o papel do teatro. Ainda visto como processo educativo e sociabilização, como toda a cultura, é fundamental estabelecer ao teatro o seu papel de experiência. Não cabe ao teatro dar conta das falhas na educação, por exemplo. Esse suprir, esse aspecto de serviço que tanto é atribuído pelo Estado nas escolhas dos espetáculos e formações de plateias, deforma a experiência e impede a realização do teatro por modelos alternativos e mais livres das infraestruturas formais. Sem mudarmos tal pensamento, as salas teatros serão sempre idealizadas como grandes construções, e não como espaços de experiências humanas. Talvez a Secretária ainda esteja vinculada a essa perspectiva. Mas há caminhos. Basta abrir mão do teatro como serviço e permitir que os proprietários de imóveis se interessem, ganhem e se convençam de que um espaço cultural é principalmente um bom negócio. Aí sim teremos pontuais e gigantescas revoluções.



REFLEXÃO 02

Pensar o quanto as barreiras são estruturas formais ou induzidas ao fazer teatral é algo urgente. Nesse sentido, o encontro realizado no Encontro Artes Cênicas & Negócios desta edição do Tempo Festival acertou em cheio. Algumas questões foram colocadas e algumas perguntas permanecem abertas às reflexões. Não são nada fáceis de serem resolvidas.

E necessitam olharmos por outros ângulos, em uma espécie de inversão de como o teatro tem tratado o assunto.

Normalmente, tem-se a barreira ou as como uma dificuldade proveniente do mercado. Atribui-se principalmente aos quesitos econômicos. Todavia, isso não é tão definitivo assim, ainda que real. Chris Jatahy problematiza mais verticalmente ao afirmar ser a rejeição um movimento ocorrido em um contexto muito complexo e mundial, e expõe que boa parte dessas barreiras se dá pela pouca circulação dentro e fora dos curadores. Essa inversão conduz a algo mais interessante. Segundo a lógica apresentada, não é o artista o responsável por tornar seu trabalho conhecido, mas aquele que supostamente possui a capacidade em percorrer diferentes estruturas e que, exatamente por isso, pode desenhar aproximações, diálogos, contraposições e desdobramentos. Ocorre que, no modelo atual, o artista é quem apresenta ao mercado sua proposta e acaba por servir ou não a algo já estipulado. Ao subverter esse mecanismo, o curador pode promover espaços para a participação inesperada e, portanto, abrir caminhos para maior amplitude de discursos e participações.

Nas bienais de artes visuais, esse é já um processo comum, pois não se trata de levar ao outro as produções, mas de permitir a presença do outro junto a seus processos. É rara a presença de curadores, historiadores, críticos e jornalistas nas salas de ensaio. E isso sim poderia mudar todo o processo, ao tempo em que tais olhares antecipariam as possibilidades futuras. É Chris, ainda, quem questiona ser fundamental atribuir uma lógica de negócio ao como o artista é visto por todos os envolvidos.

Para Philippe Bachman, pensar o quanto uma cultura local pode ser mostrada em outra cultura é importante, já que há diferentes níveis de percepções decorrentes das especificidades locais. No entanto, o que talvez Philippe esteja procurando seja menos a condição de aceitação e mais a relação de diálogo com as diferenças. Nesse sentido, a cultura precisa ser tratada diferente do processo atual do produto oferecido. A maneira como a negociação é impositiva às diferenças limita a manifestação, ora exigindo-lhe a diferença, ora a similaridade. Não se trata, então, de construir por tais atributos, mas do olhar o exercício cênico em sua independência de discurso, cabendo aos curadores realizar suas leituras, e não os artistas.

É o que Bartosz Szydlowski propõe ao afirmar sobre a crise de desorientação na cultura e que acaba por levar os artistas a uma espécie de auto-censura. Cabe aqui também inverter a lógica da internacionalização para a da comunidade expandida. Enquanto a primeira busca realizar sua inclusão ao mercado internacional dos festivais, a segunda se coloca diferente aos demais exatamente por fortalecer sua independência e localidade. Deste modo, o artista passa a lidar consigo não apenas como produto, mas como manifestação criativa.

Deixar de ser o consumo de si mesmo para dialogar com uma narrativa externa ao fazer pela independência a ela. Talvez seja esse o mais interessante ao fazer teatral. Por esse outro caminho, a perspectiva do teatro se fortalecer como negócio se dará quanto maior for a particularidade de sua manifestação. E, como vivemos uma época em que mesmo o diferente se funda imediatamente produto descartável, talvez a barreira de rejeição esteja mesmo no próprio artista, ao negar sua identidade em busca de reconhecimento e pertencimento. Não há verdadeiramente um mercado à falta de identidade. Para isso, ainda não se encontrou soluções plausíveis. Ser artista é o mais interessante aos artistas. E, infelizmente, vê-se pouco disso por aí.



FINAL





Hora de voltar. Deixar o mar e praia e os encontros e os amigos e os novos amigos e o tempo que se congelou. Retornar a São Paulo não é fácil. Lá está quarenta graus, falta água. Lá não existe mar e praia e os encontros são difíceis, os amigos distantes e os novos amigos raros. Lá o tempo corre mais que o relógio. Fica aqui o Rio de Janeiro e tudo que lhe serve, tudo que lhe confirma. Fica um festival único. Ficam os espetáculos e seus imaginários, suas experiências.

Alguns mais, outros se perderão. Como tem de ser. Como deve ser. Os momentos tornar-se-ão lembranças, e essas serão sensações. De espetáculos, de cenas, de um ator e atriz, de uma presença. São Paulo precisa aprender a leveza carioca, isso é fato. Dar valor ao convívio, ao abraço, ao sorriso. Encontrar também no teatro o outro como estado de estar junto. Se cada ambiência produz sua subjetividade, e produz, então é evidente que um festival no Rio seria único. É uma cidade única. Pode-se reler o conjunto de espetáculo como um amplo discurso sobre o cotidiano, em várias frentes e faces. O Tempo Festival encontrou no instante a perspectiva de desvendamento do humano, e o fez bem. Provocou bem. Tornou diferente o olhar o momento. Agora é voltar para São Paulo e sua incessante urgência. Mas contaminado pelo agora dos espetáculos, pelo curtir do viver carioca, pelas paisagens que permanecerão na memória, pela ambiência de alegria e prazer. São Paulo ainda precisa aprender tudo isso. Mas, para quem pode estar no Tempo Festival, o primeiro passo foi dado. E serei eternamente agradecido por isso. Que venha o próximo Tempo Festival. Como um bom paulistano, já me sinto ansioso por vivê-lo outra vez.



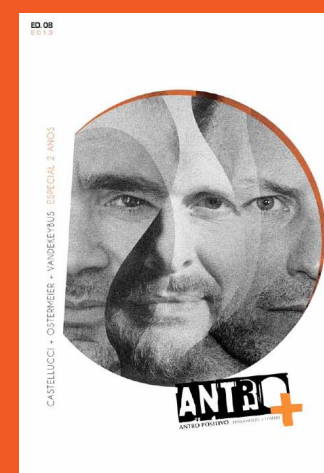
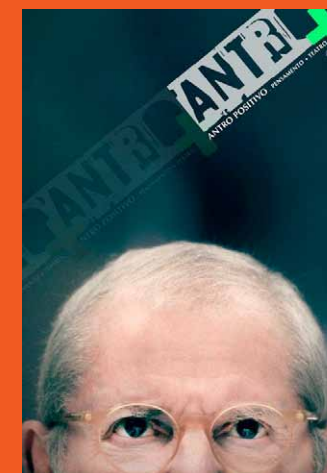
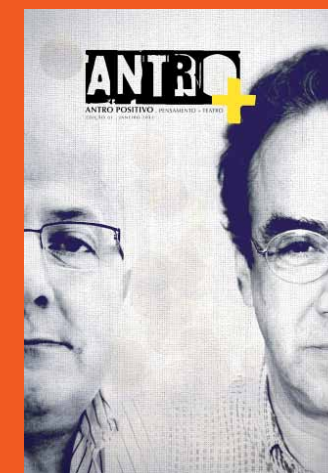
Bruna Linzmeyer



Guta Stresser

REVISTA 'ANTRO+

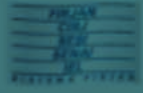
para receber
a **ANTRO +**
para download,
envie um email
com o assunto
+ EU
para o endereço
antropositivo@gmail.com



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.

SOBRE O TEMPO

O TEMPO_FESTIVAL SE ESTRUTURA PELO IDEÁRIO DE TRÊS CRIADORES RELACIONADOS ÀS ARTES CÊNICAS QUE, REUNIDOS, APRESENTAM À CIDADE DO RIO DE JANEIRO UM FESTIVAL INTERNACIONAL DIFERENCIADO EM SEU CONCEITO E OBJETIVOS. BIA JUNQUEIRA, CÉSAR AUGUSTO E MÁRCIA DIAS CRIARAM UM PROJETO QUE PROMOVE UM DIÁLOGO CONSTANTE ENTRE AS ARTES. SUBDIVIDIDO EM TRÊS MÓDULOS, O FESTIVAL CRIA UM ESPAÇO AMPLO COM FOCO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO, EM SINTONIA COM O PÚBLICO E COM A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS, FILÓSOFOS, CIENTISTAS, POETAS, PENSADORES, ENTRE OUTROS REPRESENTANTES DA ATUALIDADE. O FESTIVAL PROMOVE UM INQUIETO OLHAR A RESPEITO DO TEMPO E SUAS PERSPECTIVAS

PATROCÍNIO		
		    
CO-PATROCÍNIO	PARCERIA	PARCERIA
	   INFORMA, FORMA, TRANSFORMA.	 www.sescrj.org.br

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

ESPECIAL

'ANTRO+