



ato!

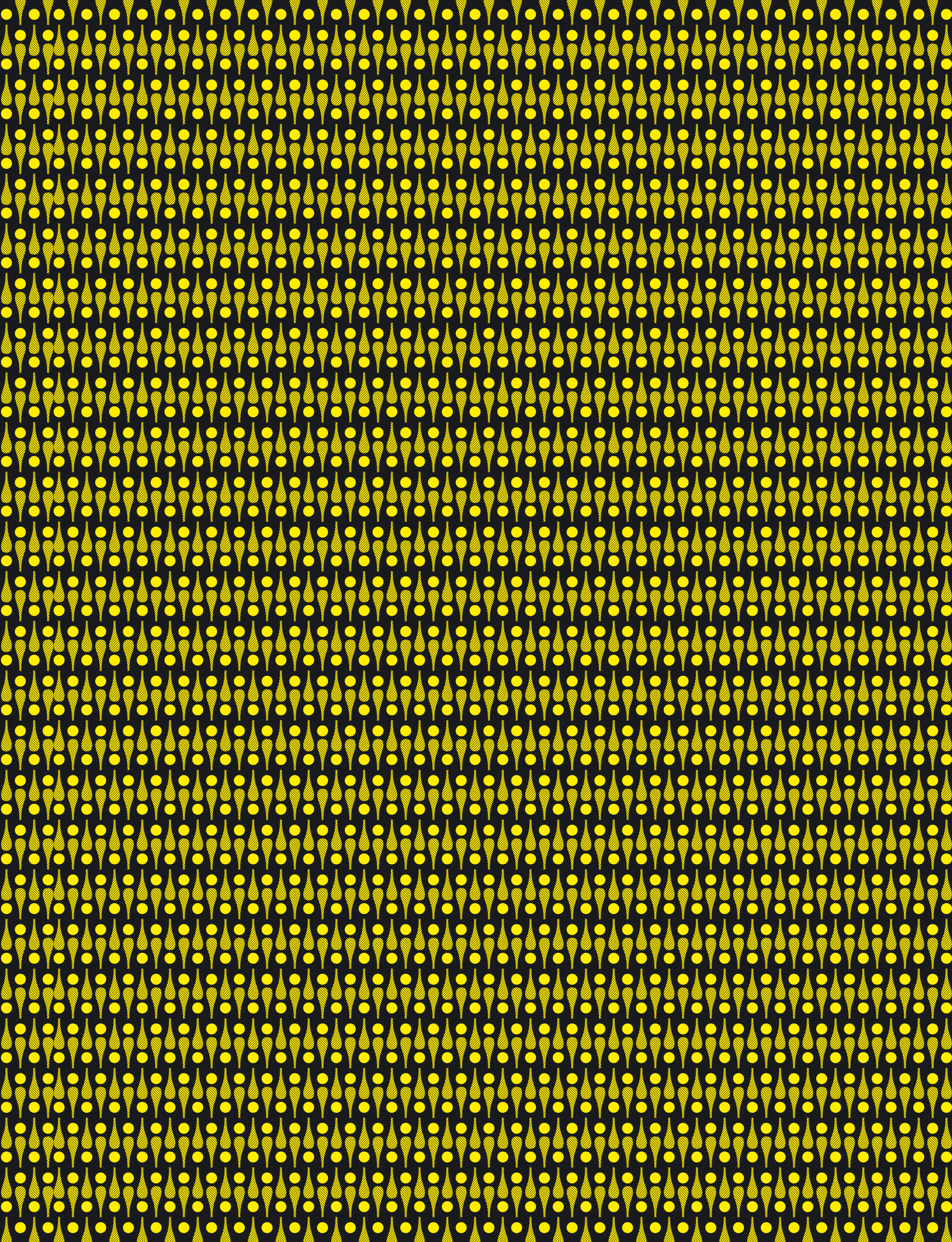
Sesc

2
0
2
1

REVISTA
ITINERANTE
PALCO GIRATÓRIO

NESTA EDIÇÃO

MARIANA LIMA MUNIZ (MG)
UTA (RS)
DODI LEAL (BA)
MATHEUS NACHTERGAELE (RJ)
GRUPO CARMIN (RN)
MARCELO ADAMS (RS)
LUME TEATRO (SP)
VICENTE CONCILIO (SC)



ato!

Sesc

2
0
2
1

REVISTA
ITINERANTE
PALCO GIRATÓRIO



Confira
a programação.

Diretoria

Luiz Carlos Bohn

Presidente do Sistema Fecomércio-RS/Sesc/Senac

José Paulo da Rosa

Diretor Regional Sesc/RS e Senac/RS

Silvio Alves Bento

Gerência de Educação, Assistência e Cultura Sesc/RS

Jane Schoninger

Coordenadora de Artes Cênicas e Visuais Sesc/RS

Anderson Mueller

Coordenador de Música e Cinema Sesc/RS

Aline Medeiros

Coordenadora de Biblioteca e Literatura Sesc/RS

Site e Redes Sociais

 sescrs.com.br

 [sescrs](https://www.facebook.com/sescrs)

 [sescrs](https://www.instagram.com/sescrs)

 [sescrs](https://www.youtube.com/sescrs)

 [sescrs](https://www.linkedin.com/sescrs)

 [sesc_rs](https://twitter.com/sesc_rs)

Sede

Rua Fecomércio, S/N, Bairro Anchieta, Porto Alegre/RS.
Cep 90200-500

Execução editorial



www.publicato.com.br
51 3013.1330 POA/RS

Direção Editorial e de Arte
Vitor André Rolim de Mesquita

Edição e Reportagem
Cristiano Goldschmidt (MTb nº 14.509)
Jornalista e pedagogo, doutorando e mestre em Artes Cênicas (Ufrgs). Conselheiro de Estado da Cultura do RS.

Foto de capa

Espectáculo Kintsugi, 100 memórias do Lume Teatro/SP,
participante da programação Palco Giratório 2021.

© Alessandro Soave



A cultura sempre necessária

Propor diálogos nas artes cênicas e fortalecer o potencial da cultura. O período de pandemia da Covid-19 trouxe reflexões e impôs uma nova ótica à produção da arte. Sob esse viés e na busca de novos questionamentos, lançamos a Revista Ato. Nosso objetivo é abrir as cortinas e ver da plateia o protagonismo de artistas, profissionais e pensadores. São eles que enriquecem esta publicação, apresentando suas experiências e desdobramentos das artes cênicas na atualidade.

Nesta primeira edição, celebramos o Palco Giratório Sesc, o maior circuito de artes cênicas do país. Embora o cenário imposto pela pandemia siga presente, acreditamos que a valorização da cultura é cada vez mais indispensável, que seu acesso abre janelas para a educação e enriquece a população.

Nas próximas páginas, você poderá conferir ensaios e artigos de profissionais e professores de representatividade nas artes cênicas, como Marcelo Ádams (RS), Dodi Leal (MG), Vicente Concilio (SC) e Mariana Lima Muniz (MG). Também recheiam esta revista entrevistas com grupos relevantes no cenário cultural brasileiro. Convidamos você a ingressar nas trajetórias dos coletivos Lume Teatro (SP), UTA (RS), Carmin (RN) e Matheus Nachtergaele (RJ) e conhecer a relação profissional e afetiva desses artistas com o Sesc.

Ser um agente de transformação social através da cultura é um estímulo para seguirmos com a missão de proporcionar bem-estar. O acesso à arte é propulsor de mais felicidade e neste momento, mais do que nunca, estamos felizes em perceber a força desta cultura que se adapta e se movimenta em benefício das pessoas.

Boa leitura!

Luiz Carlos Bohn

Presidente do Sistema Fecomércio-RS/Sesc/Senac

José Paulo da Rosa

Diretor Regional do Sesc/RS e Senac/RS

ato!

Sabemos que o recorte artístico e geográfico das entrevistas e dos ensaios desta edição não representa a totalidade nem a multiplicidade cultural, de ideias e até mesmo de opinião dos artistas do nosso imenso país. No entanto, com essas provocações iniciais, além de entregar um conteúdo resultante de diálogos francos e abertos, acreditamos ter conseguido contribuir para que novos olhares sejam lançados sobre a cena contemporânea.

página 06

Mariana Lima Muniz, atriz, diretora e professora titular do Departamento de Artes Cênicas - EBA/UFGM, discorre sobre as relações ator-público e teatro e internet, principalmente a partir do período em que todos fomos impossibilitados de estarmos presencialmente nos teatros, seja como artistas, seja como público.

página 10

página 16

A **Usina do Trabalho do Ator – UTA (RS)** revela a sua atuação política, afetiva e ética na pandemia. **Marcelo Ádams**, ator, dramaturgo, diretor e professor de Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), fundador da Cia Teatro ao Quadrado de Porto Alegre (RS), resgata os prêmios de dramaturgia que já tivemos em nosso estado e que foram extintos. Segundo ele, é preciso que haja uma retomada dessas iniciativas como mecanismo de fomento e incentivo para a produção e a publicação de textos dramatúrgicos.

página 20

O ator **Matheus Nachtergaele (RJ)**, reflete sobre o cinema e a TV como desdobramentos do teatro, e afirma “no teatro mora a essência de tudo”.

página 25

Vicente Concilio é ator, diretor e professor de Teatro-Educação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), onde também integra o Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vicente nos apresenta um artigo sobre a importância do teatro no ambiente formal da educação, abordando diversos aspectos, entre eles, a formação de público. Afinal, sem público não há teatro.

página 28

O **Grupo Carmin (RN)**, leva aos palcos temas contemporâneos e questões sociais destacando a produção cênica no período pandêmico.

página 32

Dodi Leal, performer e multiartista, pesquisadora e professora do Campus Sosígenes Costa, da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), oferece-nos uma importante reflexão sobre a presença de pessoas trans no mundo das artes, partindo da necessidade de mais respeito, oportunidades e reconhecimento nos palcos e na academia.

página 40

Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP (SP), em conversas realizadas pela plataforma Google Meet, incitados a falar sobre os mais variados temas, percorreram os “caminhos das memórias” e resgataram parte de suas trajetórias, suas influências, períodos de formação, atuação e montagens. A relação profissional e afetiva desses artistas e grupos com o Sesc também foi abordada.

O teatro possível

por Mariana Lima Muniz

Atriz, diretora e professora titular do Departamento
de Artes Cênicas - EBA/UFMG.

Tudo mudou com a pandemia do novo coronavírus em 2020 e 2021. A partir do momento em que o encontro no mesmo espaço e tempo se tornou uma possibilidade de contágio e disseminação do vírus, os espaços teatrais foram obrigados a fechar suas portas. Isso ocorreu em diferentes tempos ao redor do mundo. No Brasil, muitas cidades fecharam teatros em março de 2020, retornando por um breve período no final daquele ano, fechando-os novamente em janeiro de 2021. Durante a escrita deste texto, em agosto de 2021, algumas cidades brasileiras reiniciaram a abertura paulatina de seus teatros, com redução da capacidade de público.

Em 2020, de um dia para o outro, artistas viram suas agendas de trabalho serem totalmente canceladas. Projetos aprovados em leis de incentivo e com patrocínio captado foram inviabilizados. A forma de sobrevivência do teatro, e de seus artistas e técnicos, sofreu um impacto enorme. Como uma arte que se caracteriza pelo encontro e pela presença pode sobreviver quando este encontro se torna vetor de risco? Essa foi a pergunta que muitos se fizeram. Após um período de paralização inicial, vários artistas começaram a explorar o único território no qual o encontro ainda se fazia viável: o universo digital.

Em muito pouco tempo, as experiências teatrais na internet se proliferaram. Iam desde a exibição de gravações de espetáculos anteriores à pandemia, até experiências que abarcavam o universo digital na amplitude de suas possibilidades. Muitos artistas, críticos e espectadores se perguntaram: isso é teatro?

Essa é uma pergunta importante e não é nossa intenção respondê-la, pois

ela é mais potente como uma pergunta sempre aberta. Sendo assim, antes de qualquer conclusão apressada, vamos fazer um breve percurso sobre a relação histórica entre o teatro e a tecnologia.

A tecnologia sempre esteve presente no teatro desde os seus primórdios tanto no Oriente, quanto no Ocidente. No teatro grego antigo (século V a.C.), houve a criação de um espaço cênico (orquestra e skene) que possibilitava a visualização e a escuta da cena por milhares de espectadores. Além disso, havia uma série de plataformas giratórias, alçapões e outros dispositivos que contribuíam para o desenvolvimento de tragédias e comédias. As máscaras dos atores, de escala maior que a cabeça humana, possuíam um tubo na boca que servia como um megafone que projetava suas vozes. Os atores também vestiam coturnos com grandes plataformas, o que os tornava maiores, mais visíveis para o público, e que contribuíam para a ideia grega de herói trágico, ou seja, a de um ser humano melhor que a maioria e que, mesmo assim, incorre em uma falha trágica que o arremessa rumo a seu destino funesto.

A partir das tragédias de Eurípedes, houve a introdução de uma grua que elevava um ator, representando um deus, atrás da skene, e o colocava no centro da orquestra. Foi uma inovação dramática com a finalidade de salvar o herói trágico do seu destino funesto, como ocorre em Medéia. **Essa solução recebeu o mesmo nome do dispositivo tecnológico:**

deus ex machina, uma tradução latina do original grego que significa “o deus surgido da máquina.”

No teatro chinês, durante o império de Wu-ti (141 – 87 a.C.), começou a se desenvolver o teatro de sombras, que consiste, até hoje, na projeção de sombras em uma tela a partir de um foco de luz que atravessa figuras de couro recortadas, representando os personagens. A inovação cênico-tecnológica foi tão impactante para a época que esse teatro foi anunciado como uma forma de conversar com os espíritos dos mortos (BERTHOLD, 2004).

A introdução da iluminação artificial no final do século XIX e início do século XX possibilitou que o teatro se tornasse a atividade noturna de preferência da alta sociedade europeia. A iluminação artificial impulsionou o surgimento do conceito de encenação e direção de cena, uma vez que a luz poderia ser controlada e dirigida de acordo com uma concepção específica (NOSELLA, 2019).

Há ainda que ressaltar o impacto que o surgimento do cinema ocasionou no teatro e vice-versa. Se por um lado o cinema pode ser considerado uma remediação da fotografia (BOLTER & GRUSSIN, 2001) - por ser a exibição de fotografias em um fluxo maquínico, dando a ilusão de movimento -, também pode ser considerado uma remediação do teatro, principalmente a partir da introdução da ficção como mote cinematográfico com Thomas Edison e Georges Meliés.¹

Além disso, o cinema liberou o teatro da necessidade da representação realista. Não há como o teatro competir com o fotorrealismo cinematográfico. Esse

1 Essa experimentação foi de mão dupla. No teatro, o diretor teatral alemão Erwin Piscator explorou a projeção de imagens em suas peças no início do século XX. Esse recurso continuou sendo amplamente utilizado no teatro desde então.

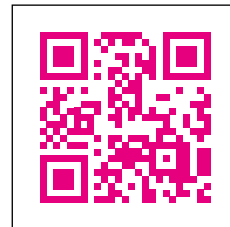
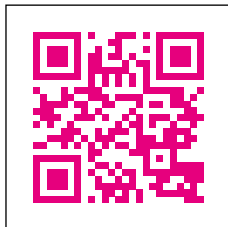
fato criou uma liberdade de investigação teatral de outras formas de expressão, contribuindo, junto a outros fatores, para o surgimento do teatro do absurdo e outras vanguardas teatrais do início do século XX.

No entanto, apesar de todas essas mudanças geradas pela tecnologia no cerne do fazer teatral, talvez nenhuma tenha sido tão impactante, violenta e rápida como a que a pandemia do novo coronavírus provocou.

Com a extensão do tempo da pandemia e do fechamento de toda a atividade teatral, a pergunta “isso é teatro?” passou a ser cada vez menos repetida. Afinal de contas, sendo ou não teatro, o que estava acontecendo era a única possibilidade que artistas, técnicos e público tinham de continuar compartilhando do fazer teatral.

A Lei Aldir Blanc, após grande pressão da classe artística, foi aprovada pelo Congresso em 2020, injetando recursos para a realização de obras durante a pandemia, contribuindo para a expansão da exploração do teatro na internet. Além disso, festivais importantes como o Porto Alegre em Cena - POA ou a Mostra Internacional de Teatro - MIT, entre muitos outros, passaram a incorporar em suas programações peças gravadas, lives ou espetáculos, performances e experimentos feitos diretamente para o universo digital.

O Teatro em Movimento, por exemplo, criou o Teatro em Movimento digital, que consistiu em um curso de formação em Teatro Digital^[2] inteiramente gratuito para profissionais do teatro, além da realização de uma web-série^[3] com importantes nomes do teatro no Brasil e da plataforma de exploração digital Cena Web, que resultou em três experimentos cênicos que dialogavam com o teatro exibido ao vivo, o cinema e o game realizados por importantes



Assista a
web-série
Quarentemas

nomes do teatro como Cacá Carvalho, Bárbara Paz e Yara de Novaes.

Outro exemplo é o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA, um dos principais do teatro brasileiro. Em 2020, a APCA incluiu a categoria de teatro online na sua premiação. Em 2021, além de indicar espetáculos realizados online em suas categorias principais, o APCA criou uma categoria chamada avanço digital. Segundo a reportagem da revista Aplauso Brasil:

Com a realidade da pandemia, os jurados já tinham repensado as categorias para 2020, que não teve uma votação no primeiro semestre, por exemplo. Com mais de um ano com o teatro online, híbrido e a arte, agora, dando os primeiros passos no novo presencial já é possível traçar um panorama artístico do mundo que se transformou. E em nome dessa transformação, os jurados incluíram uma categoria chamada avanço digital. A ideia foi indicar espetáculos que de alguma forma se apropriaram da tecnologia para recriar experiências que extrapolam o teatro e inovam, de forma inédita.

A experiência ocorrida durante a pandemia do novo coronavírus levou vários artistas que sempre trabalharam em universos físicos, como o teatro, a

explorar as possibilidades do digital. Muitos desses artistas tiveram sua formação em um período pré-internet, o que tornou o desafio ainda maior.

Mark Prensky propôs, em um texto publicado em 2001, que estávamos vivendo um gap geracional, principalmente na educação e no mundo do trabalho. Enquanto os nascidos após os anos 1980 tinham grande domínio das tecnologias digitais, os nascidos em décadas anteriores tiveram que reinventar-se e incorporar essas tecnologias depois de adultos. Por isso, em resúmenes das palavras, ele propôs as categorias de nativos digitais (os nascidos depois de 1980) e imigrantes digitais (aqueles que nasceram antes de 1980). Essa divisão temporal vem sendo rediscutida por ele e vários outros autores. O que nos interessa nesse conceito de Prensky, no entanto, é a ideia de território que propomos a partir dele. Se pensarmos como Prenski (2001), durante a pandemia do novo coronavírus, houve uma imigração em massa.

Se o digital é um lugar no qual se nasce ou se imigra – apesar do ciberespaço ser de arquitetura aberta e sem barreiras geográficas – ele se configura como um território. Sendo um território, os inúmeros imigrantes teatrais que ali se refugiaram como forma de resistência e de resiliência durante a impossibilidade do encontro físico, criaram raízes. Cha-

2 A Formação em Teatro Digital é um curso elaborado e coordenado por Mariana Lima Muniz. A produção é da Tatyana Rubim e a sub-coordenação pedagógica é da Mariana Angelis.

3 A web-série Quarentemas constou de 20 episódios dirigidos por Inês Peixoto e Gilberto Scarpa, com edição de Éder Santos e provocação dramaturgica de Vinicius Calderoni.

maram para si uma dupla cidadania, podendo pertencer, ao mesmo tempo, a ambos os territórios: o físico e o virtual.

Como toda imigração em massa, há um entrecruzamento de culturas que provoca tensões. Não há apenas uma incorporação de estruturas, dispositivos e técnicas digitais no teatro, também há uma teatralização do digital. Segundo Dubatti, “tudo o que o teatro toca é transformado em teatro, tudo pode transformar-se em teatro” (DUBATTI, 2016, p. 5, tradução nossa). É com essa percepção que defendo que a experimentação cênica no universo digital, realizada por *treatreires*⁴ de todo o mundo, cria categorias e amplia o conceito de teatro matriz, sem deixar de ser teatro.

Desde o surgimento da internet, principalmente a partir da Web 2.0., diversos artistas experimentaram fazer teatro na web ou trazer a web para o palco. Anteriormente à pandemia⁵, o teatro que usava a tecnologia como substituição da presença física já existia e era bastante potente. No entanto, em comparação com a grande quantidade de peças de teatro que não incorporavam a web e o digital nem como recurso, nem como temática de suas obras, podia-se

concluir tratar-se de uma cena de exceção (MUNIZ & DUBATTI, 2018).

É inegável que houve uma proliferação de experimentos realizados na web por gente de teatro. É possível pensar em uma aceleração de um processo de virtualização da cena teatral em mais de uma década em decorrência da pandemia. Já em 2016 (MUNIZ & DUBATTI, 2018), percebíamos como a crescente virtualização das relações sociais impactava na cena teatral e que a tendência era que esse impacto também se desse de forma crescente, uma vez que o teatro está amplamente ancorado na sociedade e em suas formas de se relacionar. Da mesma forma, atestamos, à época, que a territorialidade da cena teatral no convívio entre artistas e público na mesma coordenada espaço-temporal – característica do teatro-matriz⁶ – fazia frente a uma desterritorialização cada vez mais crescente das relações sociais e, por isso, o teatro se impunha como um importante contraponto.

A pandemia do novo coronavírus impediu, temporariamente, a territorialidade do teatro-matriz, e os artistas

Referências

- APLAUSO BRASIL. Júri de Teatro da APCA cria categoria Avanço Digital para este ano e divulga os indicados ao primeiro semestre. In: <https://bit.ly/2Wmsvzk>. Acesso 26 de julho de 2021.
- BERTHOLD, M. História Mundial do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BOLTER, J. D. & GRUSSIN, R. Remediation. MIT University Press, 2000.
- DUBATTI, Jorge. Filosofia del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetivida- de. Buenos Aires: Editora Atuel, 2007.
- DUBATTI, Jorge. Teatro-matriz; Teatro-Liminar. Estudios de Filosofia del Teatro y Poética Comparada. Buenos Aires: Atuel, 2016.
- NOSELLA, B. A Dramaturgia como Fonte para uma História da Iluminação Cênica: Pirandello capocomico iluminador Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 9, n. 4, e84817, 2019.
- MUNIZ, M. L.; DUBATTI, J. - Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina) Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 366-389, abr./jun. 2018.
- PRESNKI, M. Digital Natives, digital immigrants. On the horizon (NCB), University Press, vol. 9, n. 5, October 2001.

tiveram que conviver em outros territórios. Se antes da pandemia o teatro digital era uma cena de exceção, agora ele se tornou o teatro possível.

A reabertura dos eventos culturais que se dará em tempos e formas muito diversos em todo o mundo, mudará novamente o mundo teatral. Com dupla cidadania, *treatreires* de todo o mundo poderão transitar entre territórios físicos e virtuais com a liberdade de quem fala fluentemente ambos os idiomas.

Por outro lado,

o universo digital irá conviver, de forma crescente, com uma grande diversidade de sotaques, entre eles o teatral. Estamos caminhando para uma diversidade na qual o teatro não precisa renunciar a suas características ontológicas e históricas para explorar outros territórios. É um caminho sem volta, felizmente.

4 *Treatreires* é uma forma comum de se chamar a todas as pessoas que fazem teatro. Usamos o termo com a finalização “es” como marca de gênero neutro, fazendo jus à presença histórica da comunidade LGBTQIA+ no teatro.

5 Em minha pesquisa de pós-doutorado, realizada em 2016 na Universidad de Buenos Aires, sob a supervisão do Prof. Dr. Jorge Dubatti, chegamos à conclusão de que a experimentação na/com a web na cena teatral de Buenos Aires e Belo Horizonte tratava-se de uma cena de exceção. A pesquisa foi financiada pela CAPES e pela FAPEMIG.

6 Para Dubatti, o teatro-matriz pode ser definido como: [...] uma estrutura formal ontológica-histórica maior, fundante, geradora, da que se desprendem outras ao longo da história, que inclui todos os acontecimentos nos que se reconhece a presença conjunta e combinada do convívio, poiesis corporal e expectativa. (DUBATTI, 2016, p. 5, tradução nossa)

Usina do Trabalho do Ator (UTA) teve atuação política, afetiva e ética na pandemia

por Cristiano Goldschmidt



A Usina do Trabalho do Ator (UTA) completou 29 anos de atuação ininterrupta em 25 de maio de 2021. Para comemorar, os integrantes do grupo publicaram vídeos com depoimentos em suas redes sociais. Com espetáculos marcantes e premiados na cena teatral gaúcha, o grupo conquistou público e crítica também em outros estados. Com uma marca característica e inconfundível para os que há anos acompanham suas montagens, a qualidade de seus espetáculos é fruto de constantes pesquisas. As encenações são resultado de profundos estudos, reflexões e preparo dos integrantes, que se envolvem em todas as etapas.

Na entrevista a seguir, da qual participaram todos os integrantes – Gilberto Icicle, Celina Alcântara, Ciça Reckziegel, Gisela Habeyche, Dedy Ricardo, Thiago Pirajira e Shirley Santos Rosário –, o grupo reflete sobre o início de suas atividades, as influências recebidas e o processo criativo dos espetáculos, além de falar da postura adotada, como artistas e coletivo, desde o início da pandemia. As parcerias da UTA com o Sesc, em diversos momentos, também foram lembradas, assim como a adaptação e as transformações impostas a artistas e grupos desde março de 2020, quando a pandemia da Covid-19 impossibilitou o contato pessoal e físico com o público.

Como foi o início da Usina do Trabalho do Ator?

[Gilberto Icicle] Começou com o projeto na oficina teatral Carlos Carvalho, do Maurício Guzinski, que se chamava Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator. Ele fez uma seleção dos atores – acho que eram 12 pessoas –, para tra-

balhar durante um ano, investigando o trabalho do ator. Basicamente, era essa a ideia. Aos poucos, esse projeto foi terminando, e aí algumas pessoas, seis pessoas, mais precisamente, seguiram trabalhando juntas. Éramos eu, a Celina (Alcântara), a Alice Guimarães, a Silvana Stein, a Leela Alaniz e o Roberto Birindelli.

[Celina Alcântara] Eu acho importante situar um pouco antes disso, porque, quando o Maurício lança o projeto, já existia na cidade um grupo de pessoas interessadas em fazer um trabalho contínuo, nos moldes de um teatro laboratório, inspirado no trabalho do Lume Teatro – que a gente tinha conhecido e com quem mantínhamos contato e fizemos vários cursos –, onde pudéssemos propor e desenvolver determinados modos de trabalhar, a partir de uma relação de grupo, de uma relação parecida com algo que a gente chamaria de teatro laboratório. E o Lume foi trazido pela oficina Carlos Carvalho, que era esse órgão da Secretaria de Cultura do qual o Maurício Guzinski era o coordenador.

E como se deu esse processo seletivo?

[Celina Alcântara] O Maurício lançou essa ideia e contou com a ajuda do Luís Otávio Burnier, que era diretor do Lume, já falecido, e com o Nair Dagostini. Foram eles que fizeram o processo de seleção. Inicialmente, foram selecionadas 12 pessoas, e aí começa a funcionar o trabalho do grupo. A partir do processo, a gente recebeu uma sala para trabalhar, que foi a sala 209 da Usina do Gasômetro. E a promessa de uma bolsa, que se concretizou em parte apenas. É importante situar, porque o grupo surge num tempo e num momento em que pensar um espaço de teatro laboratório era alguma coisa que estava em questão.

Vocês ainda se colocam como um grupo de teatro laboratório? Ou o que mudou de lá para cá?

[Celina Alcântara] Muita coisa mudou de lá para cá. Acho que começa por essa própria questão que o Gilberto traz, que a gente inicia o trabalho com 12 pessoas, e, no segundo mês, metade já tinha desistido. Doze pessoas foram selecionadas em maio de 1992 e, em julho de 1992, nós já éramos seis. Começa a mudar também a própria relação com o trabalho, o modo de configurar o trabalho. Num primeiro momento, o trabalho se dava muito pela experiência de cada um, pela contribuição de cada um. Cada um vinha e trazia alguma coisa da sua experiência e colocava na roda e todo mundo experimentava.

Num segundo momento, isso permanece, mas a gente vai se organizando de outras maneiras. Tem um momento em que o Gilberto se propõe a ficar nesse lugar do observador mais externo. Ele não estava fora do trabalho, mas ele se coloca nesse lugar, porque a gente se ressentia de ter alguém que propusesse, por exemplo, como o Lume tinha o Luís Otávio Burnier, alguém que era a referência do trabalho. Éramos todos iniciantes, tínhamos muita vontade de trabalhar, mas o trabalho era mais caótico num primeiro momento, porque a gente estava construindo os modos de fazer.

Podem falar um pouco mais sobre esse processo de mudança, sobre essa transformação?

[Celina Alcântara] Então, a gente começa a se organizar de outras maneiras, ainda mantém essa ideia das experiências de cada um para construir o trabalho do grupo, mas também começa a trazer elementos a partir de outras referências, como o trabalho com o Lume Teatro e

os outros grupos com os quais entramos em contato a partir dessa constituição de grupo e dessa relação com o Lume.

Esse caráter de laboratório, ele muda, ele vai se transformando à medida que se transforma também a própria relação com o que está sendo produzido em termos de teatro. Há 30 anos, era muito forte uma ideia de teatro laboratório também nesse sentido, da gente se reunir e trabalhar profundamente várias horas por dia para construir um trabalho, o que hoje, por exemplo, é impossível. Esse modo de operar com o trabalho e essa relação com o laboratório, hoje em dia, ela já não faz tanto sentido como fazia há 30 anos. Então isso foi se transformando.

Nesse sentido, como se dá o processo de criação do grupo?

[Celina Alcântara] Somos um grupo que pesquisa, de pesquisa, e nisso a gente pode pensar que ainda tem uma relação com laboratório. É um grupo que se dedica a pensar, a produzir, não só os espe-

táculos, não só os processos de criação, como também os modos de se produzirem esses processos. Isso é algo com que nos preocupamos desde o princípio. Assim como a gente também se ocupa, desde um primeiro momento, com uma relação que é pedagógica, que é de ensinar para outros e outras e a partir disso também instituir o trabalho.

Depois do Lume, quais influências podem ser encontradas no trabalho da UTA?

[Gilberto Icicle] Pelo intermédio do Lume, a gente conheceu o Odin Teatret e, em 1995, eu, a Celina, a Alice Guimarães e a Silvana Stein fomos até a Dinamarca, onde trabalhamos com o Eugenio Barba e com outros atores. Essa foi uma influência marcante, não só no sentido de tomar uma técnica, um método, um processo, mas também no sentido de uma concepção de teatro, de uma ideia de teatro. Eu acho que isso fica bem claro ainda hoje nos nossos espetáculos. Por exemplo, o uso da música, o uso de elementos da cultura popular. O uso de questões relacionadas às lutas sociais. São coisas que, de alguma forma, a gente “aprendeu” nessas influências.

E eu acho que teve outros artistas que foram acrescentando outras influências, e agora estou pensando nas pessoas que vão ingressando no grupo no curso dos anos. Então, depois que a Ciça (Reckziegel) chega, depois que a Dedy (Ricardo) chega, o Thiago (Pirajira), também vão trazendo outros repertórios, e isso tudo vai se transformando. E voltando ainda para a pergunta anterior, sim, ainda tem um traço de laboratório, mas é muito diferente daquele que tinha há 30 anos.

[Ciça Reckziegel] Eu acho que em 1996, quando eu entro, é um momento, a meu

ver – não sei se o Gilberto e a Celina concordam –, de uma retomada, de uma reconstituição do grupo. Depois que eles viajaram, quando os demais integrantes saíram, o Gilberto e a Celina mantiveram a Usina viva por um tempo, e aí eu acho que veio – não sei se nesse período, ou mesmo um pouquinho depois – o espetáculo “O marinheiro da Baviera”. E a Usina, que já vinha com essa tradição de compartilhar a sua pesquisa, dá início a mais uma oficina de pesquisa, onde o objetivo era o bufão. Então, um grande grupo se forma para o espetáculo “O ronco do Bugio”, que foi financiado pelo Fumproarte, quando também começamos a trilhar uma pesquisa sobre as máscaras e as diferentes práticas corporais, que começam a ser desenvolvidas. As máscaras e as danças, como o Baratha Natyam, e as práticas corporais que os novos integrantes do grupo trazem, como o balé clássico, o flamenco, a luta marcial, o Shaolin. Naquele momento, o grupo se reconstitui com o Gilberto e a Celina; o Francisco de Assis de Almeida Júnior; a Raquel Carvalhal e a Leonor Melo, e eu; e ainda por alguns meses com a Alice Guimarães, que em seguida ingressa no Teatro de Los Andes, na Bolívia.

Eu queria falar sobre 1999, ano da primeira vez, entre outras, que vocês circularam pelo Palco Giratório do Sesc. Gostaria que vocês falassem um pouco do significado dessa experiência. Como é que isso aconteceu, que peça foi essa e por onde vocês transitaram naquele momento?

[Gilberto Icicle] Foi com o espetáculo “Mundéu, o segredo da noite”. Num giro imenso pelo Nordeste. Ceará, Rio Grande do Norte, Alagoas, Pernambuco, várias cidades, interior da Bahia. Começou



A mulher que
comeu o mundo



Cinco tempos
para a morte



Dança do tempo

em várias cidades de Pernambuco, subiu para o Ceará, e aí foi para Natal e depois para Alagoas. Foi superfrenético, porque era quase uma cidade por dia. No máximo, teve uns dois ou três dias de intervalo durante o giro. Foi uma grande experiência para nós, porque foi a primeira vez que fizemos uma turnê realmente organizada, bancada, com as passagens, alimentação, com cachê, com tudo organizado. A gente chegava à cidade e o Sesc local nos recebia, tinha toda a infraestrutura necessária, estava tudo organizado e sempre tinha público. Às vezes, tínhamos encontros com as pessoas de teatro da cidade. E também foi uma experiência divisora de águas para nós, porque essa foi a nossa primeira grande turnê. A gente





não tinha feito ainda, depois disso fizemos diversas outras. Até então, a gente tinha ido para o interior do Rio Grande do Sul, para uma ou outra apresentação, mas ficar assim na estrada foi a primeira vez.

[Celina Alcântara] E foi logo direto num Palco Giratório nacional. Acredito que era, inclusive, o primeiro Palco Giratório nacional. Ou um dos primeiros que inauguram essa relação, essa ideia do Sesc, de pegar os grupos, tirar do seu lugar, do seu espaço, e levar para outro espaço no país, fazer essa troca a partir dessa experimentação com os grupos. A gente participou desse primeiro momento. Então foi realmente isso que o Gilberto disse, foi importante, um divisor de águas.

Como vocês estão lidando com o momento pandêmico?

Vocês estão encarando isso como uma possibilidade de experiência para futuras montagens do grupo?

Como vocês estão se relacionando nesse período?

[Gisela Habeyche] Eu vou iniciar essa resposta, ou tentativa de resposta. O que a gente tem feito nesse período é se aproximar. A gente cria estratégias de estar juntos em determinadas situações. Virtualmente, mas juntos. Às vezes não é virtual, mas é raro. A gente criou “um saber um do outro” nesse momento. Então, em vez de ficar guardadinha em casa, a gente transformou isso em saber como é que o outro está atravessando esse período. E eu acho que abrimos a porta uns para os outros, a gente ficou se olhando nesse momento. E eu acho que isso é uma atitude que ainda não tem frutos evidentes em termos de teatro, mas tem frutos muito significativos em termos de saber que a gente está com as mãos juntas.

[Gilberto] Acho que o mundo não será o mesmo depois disso, que o teatro não será o mesmo depois disso. Mas tenho esperança de que a gente vá voltar a fazer teatro presencial. E a segunda coisa que eu tenho como resposta muito breve é que, durante a pandemia, nós não estamos trabalhando. Porque todos nós temos uma situação privilegiada, todos nós somos professores na universidade, exceto o Thiago, que é doutorando, e a Shirley, que é aposentada, mas é igualmente funcionária pública. Então, todos nós temos condições de nos mantermos a todos nesse período, esperando que a coisa toda passe e que a gente possa voltar a trabalhar.

Como vocês enxergam essa nova maneira de se fazer teatro, um teatro virtual? Para vocês, isso é teatro ou não é teatro?

[Dedy Ricardo] É o teatro possível. É o que se pode fazer, e eu fico orgulhosa dos colegas que são valentes, corajosos, ousados, criativos, para fazer esse teatro que é possível de ser feito nesse momento.

[Thiago Pirajira] Eu quero complementar isso que a Dedy traz, sobre o que a gente pensa do que está sendo feito e se a gente tem feito algo e como a gente tem feito; também complementando o que o Gilberto falou, do contexto econômi-

co do teatro na pandemia. A UTA teve uma postura – com exceção minha, e aí eu digo com exceção minha porque eu não sou uma pessoa assalariada, mas que fui abraçado e acolhido em todos os sentidos pelo grupo – de não se submeter a essa realidade possível de produzir coisas performáticas nesse momento em que havia a Lei Aldir Blanc, por exemplo. Justamente para não pleitear espaço com artistas que nesse momento não têm condições de se manter e que realmente precisavam dos recursos dessa lei. Eu acho que teve uma decisão política, afetiva e ética que o grupo tomou de não concorrer, de não trabalhar com esses editais.



Nos meses da corticeira florir ©Clícia Machado

O "IMPORTANTE É
COMPETIR" BRILHA POR
SUA AUSÊNCIA

O curioso caso do desaparecimento dos concursos de dramaturgia

por Marcelo Ádams

Ator, Doutor em Teatro, professor de Teatro da Uergs, fundador da Cia Teatro ao Quadrado de Porto Alegre (RS), autor do livro *Adolphe Appia - Atuação Teatral, Música e Espaço* (Ed. Glostri, 2021)

Creio ser ponto pacífico que nossa espécie humana – até onde indícios remanescentes do passado alcançam – sempre agiu em resposta a alguns instintos, que nos fizeram evoluir segundo as teses darwinianas. Entre esses instintos, que obviamente não se restringem a seres humanos, o da competição é um dos que podemos vivenciar diariamente, nas mais variadas formas, sejam elas organizadas (como em competições esportivas, seleções de emprego e obtenção de vagas em instituições de ensino) ou não (como em relações entre colegas de trabalho e dentro de núcleos de relacionamentos afetivos).

Defende-se, em muitos casos, que competir é uma estratégia necessária para progredir, para avançar em direção a algo que se pode considerar “melhor” do que o ponto de onde se partiu. Quando, por exemplo, inúmeros grupos de cientistas ao redor do mundo competem entre si para produzir primeiro uma vacina contra o vírus Sars-CoV-2, somos beneficiados diretamente por essa competição, ainda que ela não seja apenas por amor ao esporte, mas reflita o sistema capitalista no qual nos inserimos nos últimos séculos, quando vencer implica, além de somas assombrosas de dinheiro para os laboratórios que financiam as pesquisas, a possibilidade de contenção de uma pandemia.

Reflito se competir é saudável naquela mesma proporção em que se diz que um pouquinho de ciúme é saudável para uma relação, já que manteria em níveis controlados a tensão e a atenção para com a pessoa com quem nos conectássemos. Se não pudermos encarar o competir como coisa saudável, que o vejamos pelo menos como algo natural, pois dificilmente conseguimos não ser competitivos: de modo geral, queremos ser vistos como indivíduos, ser reconhecidos como parte relevante da sociedade em que nos movemos, nos diferenciar da massa uniformizadora, em um movimento paradoxal no qual almejamos ser envolvidos por um todo que nos acolha, mas que também nos destaque;

que afira nossa existência como única e, se possível, especial. Competir é, na expectativa da vitória, sentir que somos amados. Por esse motivo, ao pensarmos a competição como um instinto de vida, que faz com que queiramos melhorar quem somos, com a dose necessária de egoísmo que isso implica – melhoramos o mundo.

Também o Teatro é irrigado pela ideia de competição, mesmo que com diferenças perceptíveis na comparação com os esportes, por exemplo. Praticar esportes, para além de quebrar recordes e vencer jogos, também é uma forma potente de socialização, de focalização e possível resolução de problemas, de manutenção ou aprimoramento do bem-estar físico e psíquico, etc. Como espetáculos, os esportes evidenciam, para quem os pratica e a quem os assiste, exemplos de superação que podem ser facilmente encarados como metáforas do existir – e é isso que torna atraentes, e altamente engajadoras, Olimpíadas ou mundiais de ginástica rítmica. Se o “enredo” de uma partida/exibição não é exatamente original, já que desde o início as regras estão dadas e a meta final (vencer) é o que se poderia chamar de supertarefa (refiro aqui o conceito original do pedagogo teatral russo Konstantin Stanislávski), podemos acompanhar numa disputa esportiva seres humanos fazendo o seu melhor como indivíduos, transforman-

do um desejo de vitória pessoal em algo que pode se ampliar para uma comunidade inteira, elevando a conquista íntima a uma atmosfera de pertencimento coletivo. E pensar, inspirado nas famosas distinções feitas pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, entre a forma dramática e a forma épica, que, na falta de opções à trinca das previsíveis alternativas do sair vitorioso, ser derrotado ou terminar em empate – “o quê acontece” –, enfatiza-se “como/de que maneira acontece” o resultado de vencer, perder ou empatar. Então, para além do resultado final, o que nos desperta o interesse no evento é o processo para atingir uma daquelas três possibilidades. A diferença principal entre esporte e Teatro, como espetáculos, está no fato de que, no primeiro, inexistente a ficção como estatuto organizador do evento; enquanto no Teatro, ainda lidamos com as instâncias ficcionais, mesmo que a chegada da ideia de performance às artes cênicas venha problematizando essa diferenciação (não é à toa que a palavra performance, no sentido de desempenho, seja central no vocabulário desportivo).

Pois bem, ao considerar a competição como parte da experiência humana, e ao encontrar nela algo mais do que o desejo de reconhecimento público de uma superioridade minha em relação a outras pessoas com quem disputo o título mais elevado, chego à constatação de que competir é “elevar a régua” em direção a um desejado aprimoramento de nossas habilidades e vivências em sociedade. Esse é o momento em que se pode afirmar que competir é, sim, saudável.

Novo ato, primeira cena: o Rio Grande do Sul, nas últimas décadas, paratejou e sepultou alguns concursos e prêmios voltados para a escrita dramática, que, durante o período em

que vigeram, deram mostras da diversidade de formas de encarar a ideia de texto para Teatro, que vem sendo modificada há tempos. Esse não é o ponto central deste texto – depor sobre as transformações estéticas nas escritas para a cena –, mas acredito que afie o argumento em defesa da retomada dos concursos de dramaturgia. Não é segredo que a existência destes provoca a escrita de textos teatrais, seja como um estímulo para escrever com o intuito de neles concorrer, seja como incentivo para finalmente desengavetar aquela peça pronta que ainda não é conhecida por ninguém. Assim, restringindo-me apenas a concursos promovidos a partir de instituições do RS, e que deixaram de ser reeditados, refiro três deles, por ordem de criação.

O Concurso Nacional de Dramaturgia– Prêmio Carlos Carvalho foi instituído em 1988, pela recém-criada SMC (Secretaria Municipal da Cultura) de Porto Alegre. Naquela primeira edição, o Prêmio Carlos Carvalho teve Caio Fernando Abreu, Fernando Peixoto e Ivo Bender como avaliadores dos 64 textos inscritos. A segunda edição ocorreu em 1998, seguida de novas edições em 2000, 2002, 2004, 2006, 2008, sendo a oitava e até agora última edição a de 2011, na qual puderam se inscrever apenas pessoas nascidas ou radicadas em Porto Alegre. A promissora regularidade bianual foi abandonada, e já se vão 10 anos desde que esse importante prêmio foi, como costuma acontecer com muitas políticas culturais públicas, enxotado da sala principal para algum porão da memória dos bons tempos. A título de informação, somam-se 2.074 textos teatrais inscritos; alguns deles, especialmente aqueles premiados ao longo das oito edições, foram encenados profissionalmente na cidade de Porto Alegre, mas é muito provável que ou-

tras montagens tenham ocorrido Brasil afora, já que a publicação em livros dos textos contemplados, e a posterior disponibilização deles no site da Secretaria Municipal da Cultura, possibilitou que ganhassem o mundo. Como um desdobramento do Concurso Nacional de Dramaturgia- Prêmio Carlos Carvalho, em 2010 a SMC instituiu um prêmio (único) de Auxílio Montagem para encenação, ao qual poderiam concorrer apenas projetos que envolvessem textos contemplados nos sete concursos até então realizados, recebendo para tanto um modesto aporte financeiro. **Publicar apenas na Internet também tem seus méritos, evidentemente, mas**

considero que o impresso ainda é responsável pelos melhores encontros entre quem escreve e quem lê.

O Concurso de Dramaturgia Qorpo-Santo, realizado em 1996 pela Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, foi rebento único, já que não teve outras edições além desta em que Luiz Paulo Vasconcellos, Flávio Mainieri, Ivete Hupples, Irene Brietzke, Mirna Spritzer e Claudio Heemann avaliaram os 80 textos inscritos. Até consigo imaginar a cronologia de ações (dramáticas?): em 1988 o Prêmio Carlos Carvalho é criado e, por alguns anos, esquecido, até que em 1996 o Prêmio Qorpo-Santo é lançado, provocando, por sua vez, uma nova edição do Prêmio Carlos Carvalho, em 1998 – talvez estimulado pelos bons ventos de incentivo à dramaturgia. Entretanto, sequer a regularidade do concurso de Porto Alegre foi capaz de soprar vontade no já há 25 anos embalsamado Concurso de Dramaturgia Qorpo-Santo.

O Prêmio Ivo Bender– Bolsa de estímulo à criação dramaturgica, lançado pela Secretaria Municipal da Cultura de

Porto Alegre, em parceria com o Instituto Goethe de Porto Alegre, ocorreu em duas edições, em 2011 e em 2012, e se distingue dos dois outros concursos citados pelo seu caráter processual. Ao invés de avaliar textos já finalizados, o Prêmio Ivo Bender aceitava como inscrição apenas uma proposta de criação do idioma alemão, por quatro semanas, na Alemanha, incluindo ainda transporte aéreo, hospedagem e ajuda de custos para alimentação, no destino europeu.

Esses três exemplos de concursos de dramaturgia instituídos a partir do estado do Rio Grande do Sul não são os únicos já realizados: pode ser citada, como mais recente, a 1ª Bienal de Dramaturgia

Qorpo-Santo, ocorrida em 2020 na cidade de Triunfo (RS), e que apesar de ter o mesmo homenageado, não representa uma continuidade ao Concurso de Dramaturgia Qorpo-Santo de 1996. Nesta 1ª Bienal, que foi estruturada como um evento de maior porte, totalmente online devido à pandemia, em que diversas salas temáticas virtuais exploravam várias facetas da escrita dramaturgica, também foi selecionado um texto como vencedor, a partir das inscrições recebidas de todo o Brasil. Mesmo torcendo os dedos, é provável que uma tão bem-vinda 2ª Bienal não conte com sua principal patrocinadora, já que a empresa comunicou estar encerrando suas atividades no Rio Grande do Sul.

A existência de concursos de dramaturgia ou de bolsas de criação dramaturgica faz sentido e se faz necessária quando se pensa no contexto da circulação de textos dramáticos no Brasil. Não entro na discussão das imensas facilidades que a publicação na Internet apresenta,

sendo possível disponibilizar em sites ou blogs a produção autoral sem custo algum. A questão não é a facilidade, mas a visibilidade que um texto entre zilhões pode ter nesse oceano virtual infinito. A publicação organizada, mesmo que digital, ao ser legitimada por alguma instituição reconhecida, proporciona, sem dúvida, um maior alcance a ela.

Esse quase-deserto de premiações para dramaturgia se relaciona com outras ocorrências que envolvem o texto dramático: o Prêmio Açorianos de Teatro Adulto e o Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil, concedidos há mais de 40 anos pela prefeitura de Porto Alegre, instituíram os troféus para Melhor Dramaturgia apenas em 2005, muito tempo depois que os destaques concedidos para as demais categorias (como Melhor Figurino, Melhor Trilha Sonora, etc.), mesmo sendo essas as mais importantes premiações do teatro gaúcho. Um prêmio de Melhor Dramaturgia nos moldes do Açorianos e do Tibicuera é uma alternativa à prática corrente de apenas premiar textos publicados, e é nesse sentido que a dramaturgia faz parte de um cenário crepuscular: o romance e o poema, por exemplo, existem integralmente na página impressa (ou na tela de leitura bidimensional), enquanto que o texto dramático existe na página apenas como antessala da cena – que é o lugar em que só então poderá existir plenamente, segundo as intenções de quem o escreveu, associadas às intenções de quem o encenará. Se essa pode ser uma das maiores riquezas e peculiaridades da escrita dramática – a necessidade de sua encenação para se tornar integralmente o que é em potência –, a impossibilidade de se recorrer ao texto impresso, uma ou mais vezes, antes ou depois de uma hipotética encenação dele, torna o conhecimento dos escritos para Teatro submisso à adesão

ao espetáculo encenado – ouço o texto, mas raramente terei a oportunidade de lê-lo. **(Há ainda o complicador representado pelo fato de que, em um espetáculo teatral, posso considerar a dramaturgia de uma forma expandida:**

não são apenas as palavras escritas por um(a) autor(a) e enunciadas por atores e atrizes que podem ser tratadas como dramaturgia, mas também o tal do “arranjo de ações” proposto na encenação,

resultando em casos de espetáculos de Teatro que não têm palavras pronunciadas em cena, mas sim ações e situações apresentadas sobre um espaço cênico – mas isso é assunto para outra charla).

Valorizar os concursos de dramaturgia, clamar por eles, considerá-los importantes, reconhecer o fervilhar de ideias e de compreensões de mundo acionadas por eles, apostar na força da transposição da palavra-papel para as vozes de artistas que as pronunciam frente a nós, entender a importância dos incentivos públicos para a renovação de novas estéticas e novos temas abordados por textos teatrais – são atitudes que convergem para a constatação do revigoramento da palavra no Teatro, percebidas ao longo dos últimos anos. Como quase tudo mais, a ciclicidade da dramaturgia como elemento fundamental no universo maior do Teatro revela a efervescência desta(s) forma(s) de escrita em todo o mundo. O tempo, não tão remoto, em que se considerava que o texto para Teatro não merecia valorização ficou para trás – a busca de uma alternativa à ideia de que o velho textocentrismo e o mais novo teatro físico eram antípodas mutuamente excludentes dá lugar ao apaziguamento dessa contenda. Defender a existência de concursos de dramaturgia é defen-

der a dramaturgia, e é defender o Teatro como arte articulada no aqui-e-agora das principais questões que envolvem nosso estar no mundo.

Aqui no Rio Grande do Sul, conclamamos que as citadas iniciativas de estímulo à dramaturgia se concretizem em concursos, prêmios, bolsas, leituras dramáticas públicas, verbas para montagem... Algo já está sendo feito, o que é demonstrado pelo recente movimento de vários nomes ligados à Cultura do RS, que assinaram um manifesto reivindicando a retomada dos concursos de dramaturgia. Atitude ainda mais concreta também já foi tomada: o Departamento de Arte Dramática da UFRGS iniciou em 2019 o primeiro, e até agora único, Bacharelado em Teatro com ênfase em Escrita Dramatúrgica do Brasil, a partir da proposta de Camila Bauer, Clóvis Dias Massa e Luciana Éboli, docentes da graduação em questão.

Haveria tanto mais para dizer em prol dessa pauta, mas os quinze mil caracteres com espaços se aproximam, enquanto elucubro se retirar este ponto de argumento seria melhor do que aquele, ou se trocar de lugar no texto aqueloutro parágrafo faria bem à clareza da exposição do conflito. Ainda assim, progrido, progredimos.

Novo ato, próxima cena...

O cinema e a TV são desdobramentos do teatro, e no teatro mora a essência de tudo

por Cristiano Goldschmidt

Matheus Nachtergaele é considerado um dos atores brasileiros mais requisitados da sua geração, reconhecido pela entrega e pela visceralidade de suas interpretações. Iniciou sua carreira no teatro aos 20 anos e, em 1990, aos 22, entrou na Escola de Arte Dramática da USP, onde permaneceu até 1991.

Sua trajetória artística inclui em torno de 30 personagens na televisão, mais de 50 no cinema e uma dezena de papéis em peças que permaneceram em cartaz por longas temporadas pelo Brasil. Suas atuações lhe renderam dezenas de prêmios de Melhor Ator (desses, cinco foram da APCA, Associação Paulista de Críticos de Arte) por seu trabalho em cinema, teatro e televisão. Pela construção e pelo domínio do personagem e pela capacidade de se reinventar, Matheus acaba de ganhar o Prêmio Especial do Júri no 49º Festival de Cinema de Gramado, com seu Zé Macaco, em Carro Rei, filme de Renata Pinheiro que levou os prêmios de melhor filme, melhor trilha musical, melhor direção de arte e melhor desenho de som.

Embora eternizado no imaginário coletivo por ter interpretado o João Grilo na minissérie (1999) e no filme (2000) O Auto da Compadecida, baseados na obra de Ariano Suassuna, e mais conhecido pelo público por suas personagens na TV, a maioria carregadas de comicidade, Nachtergaele também se destaca pela alta carga dramática em seus trabalhos no teatro.

Na entrevista a seguir, o ator resgata parte da história dos avós, fala sobre uma infância tímida e permeada pelas artes no ambiente familiar. Sua formação artística, algumas influências, colegas de trabalho, o momento pandêmico e a produção artística feita neste contexto também foram temas desta conversa.





Quero ouvir sobre a tua infância, sobre como foi e como viveu o menino Matheus, para entender como ele, posteriormente, tornou-se o artista que é.

[Matheus] Fui um menino muito tímido. E muito deprimidinho, eu não era muito descolado, nada descolado. Até hoje, eu não sou descolado. Essa coisa de ser menino de sítio, de ter sido criado um pouco pelos avós paternos, na roça. E o fato de eles serem belgas e terem uma cultura um pouco diferente da cultura brasileira, eu fui influenciado também por essa tendência montanhesa. Um pouco de timidez, recolhimento, bastante concentração. Boa leitura. Meus avós foram muito importantes para mim nesse sentido. Dos bons livros, das coisas boas. Meu avô mexia com madeira,

com tapeçaria, fazia tapetes. Minha avó também, tinha muita arte, arte persa, muito livro de artes plásticas. Meu avô era louco por cinema, tinha muita revista e livro de cinema. Ele foi cineasta amador na Bélgica. Eu tenho comigo até hoje algumas revistas de amadores de cinema europeu, dos anos 40, que eram dele. E ele filmava. Claro que ele filmava, em geral, cenas cotidianas. Lá na minha família é um tesouro que tem em super8, meu pai bebê, a fazenda deles na França, com os judeus refugiados que trabalharam lá. Tem um bombardeio em Bruxelas que ele filmou meio sem querer, tipo um “mídia ninja”, sabe? (risos).

Você fala do período da Primeira Guerra, ou já da Segunda Guerra?

[Matheus] Minha família viveu as duas guerras. Minha avó paterna viveu intensamente, porque ela perdeu o marido na Primeira Guerra, ele enlouqueceu durante a Primeira Guerra. Meu bisavô foi internado com depressão num hospício logo após a Primeira Guerra Mundial. E a minha família foi exilada da Bélgica logo depois da Segunda Guerra. A guerra marcou muito a minha família. As guerras europeias foram uma presença. Eu vejo filme de guerra e me sinto muito comprometido com aquelas histórias, através dos olhos dos meus avós e da minha bisavó, com casa invadida por soldado alemão, e depois, o exílio. Eles se meteram em uma enrascada na Bélgica, eles tinham uma tecelagem, e por necessidade forneceram um material de tecido para os



alemães, em troca de comida, foi muito grave. E quando terminou a guerra, eles foram considerados traidores de guerra. Então, eles tiveram que escolher um lugar e ir embora. Foi bem triste. Tudo isso tem uma marca na minha emoção. Meus avós e minha bisavó tinham vivido tudo isso muito intensamente.

Então é nesse contexto do pós-Segunda Guerra que os seus avós vêm para o Brasil?

[Matheus] Exatamente. Quando acaba, eles vêm.

Matheus, você faz algum exercício de escrita?

[Matheus] Faço. Eu escrevi A Festa da Menina Morta, e eu tô escrevendo outro roteiro, eu anoto muito, eu tenho textos. Minha agenda sempre é um tipo de diário.

E alguma possibilidade de organizar isso para publicação?

[Matheus] Alguma. Penso nisso, mas não para agora.

Pode falar um pouco sobre o caráter pedagógico e a experiência criativa dos encenadores com os quais você já trabalhou?

[Matheus] Eu acho que em relação ao Antunes Filho foi muito marcante. Eu comecei vendo um grande diretor de teatro trabalhando e utilizando também os atores em prol de uma estética que ele pretendia alcançar. Mas ao mesmo tempo avisando esses atores que eles eram autores de uma obra por vir. Então, a princípio eu senti a mão bem pesada de um grande encenador em cima de mim. Depois, teve a Escola de Arte

Dramática (ECA USP) e a Cibeles Forjaz, que foi meio concomitante, porque eu fui para a montagem do Woyzeck (de Georg Büchner) e, ao mesmo tempo, fazer o vestibular da Escola de Arte Dramática. A Cibeles era jovem, uma mulher também ligada ao teatro-dança, recém-formada da ECA, influenciada por muitas técnicas diferenciadas, mas ainda não tinha uma mão pesada como encenadora, era muito nova. Mas a Cibeles tinha muito conhecimento, ela é muito culta, ela é uma nerd, mas ela não tinha uma estética cravada nela, eu percebo isso até hoje, a Cibeles Forjaz é uma das diretoras mais interessantes do teatro paulistano por isso. Por ter uma estética investigativa e influenciada por muitas coisas. Na época, ela ainda não tinha passado pelo Zé Celso. Um grande período da vida, ela foi assistente do Zé Celso, e ela foi a criadora de todo aquele equipamento de luz do teatro Oficina. Ela era uma iluminadora também, em formação, trabalhou muito como iluminadora de teatro, depois parou, agora só dirige e só ilumina os próprios espetáculos. Mas ela foi uma grande iluminadora, muito conhecida por isso, muito valorizada nesse sentido. A Cibeles é uma barroca. Tudo entra, tudo pode ser incorporado e existe um certo excesso de beleza. E ao longo do tempo, conforme ela foi amadurecendo, ela foi sabendo, cada vez melhor, selecionar que tipo de beleza, do cenário, da luz, do figurino e das atuações que ela queria. Enfim, uma grande aglutinadora, mas não tem a mão pesada na formação. Depois eu estive com a Daniela Thomas, mais pontualmente, para fazer A Gaivota, e com o Paulo José para fazer o Controvérsia. Cada um com sua escola de teatro, com sua vida, mas também não acho que a mão deles como diretores tenha me marcado esteticamente ou conceitualmente.

Quem foram seus professores de interpretação na Escola de Arte Dramática da USP?

Matheus: Tive alguns. Eu não fiquei tanto tempo lá, foi só um ano e meio ou dois. Então não tive tempo de ter tantos professores de interpretação. Mas tive aula de interpretação com Iacov Hillel, que faleceu pouco tempo atrás. Foi tudo muito bom, foi um período muito legal. Eu teria que puxar pela memória, porque faz tantos anos, 30 anos já, e é injusto, eu tenho medo de elencar e deixar alguns de fora. Mas eu lembro muito bem como o Iacov Hillel foi muito bom diretor de atores.

Como você vem lidando com a impossibilidade de estar nos palcos, de estar em contato com o público desde o início da pandemia?

[Matheus] Você não tem ideia do quão penosa é essa quarentena para um ator. Um pintor talvez esteja pintando em casa, um escritor está escrevendo, um compositor está compondo. Mas acho que esses seres que precisam do encontro sofrem muito. E eu não acho que é um privilégio só dos artistas, tem vários ofícios que passam por isso. Mas no nosso caso, eu posso garantir que é muito louco, muito penoso, e que deve dar em alguma coisa que ainda não sabemos o que será, quando a gente voltar para a cena. Vai dar em alguma coisa, mas eu ainda não sei o que será.

Matheus, você se considera um ator que atua, que interpreta ou que representa?

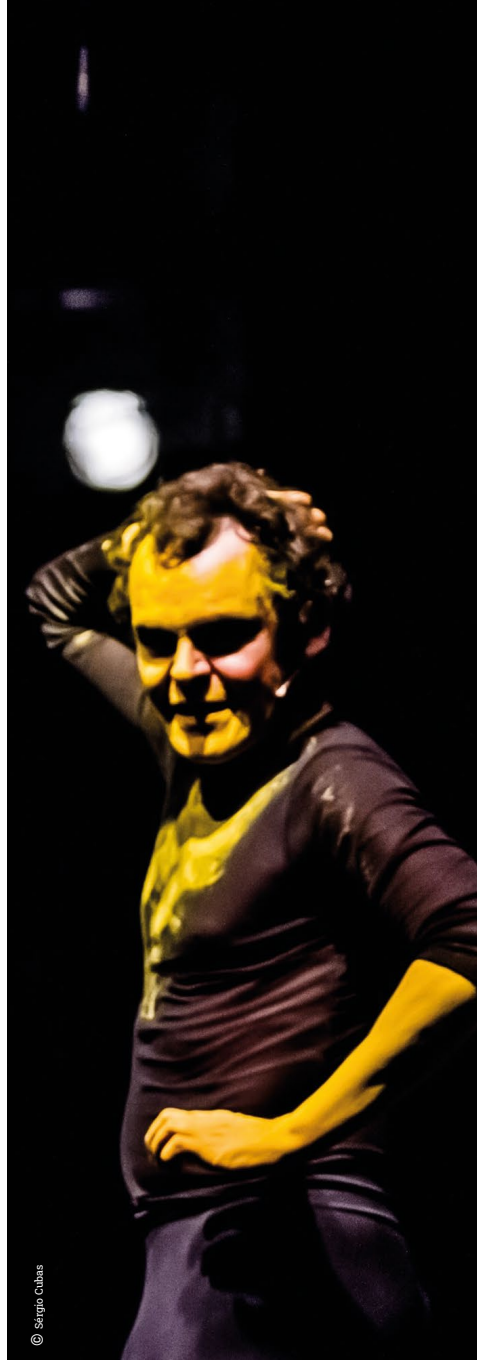
[Matheus] Não sei, você me botou entre... acho que interpreta é melhor. Interpreta parece que é... independente do texto, independente da mídia onde eu esteja, eu

estou dando a minha interpretação pessoal quando eu enceno. Me parece que interpretar é melhor do que representar. Representar talvez significasse que eu... é difícil essa sua pergunta, teria que ver a origem total das palavras. A representação me parece mais acordada com o fingimento, quando na verdade “o poeta finge tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que ele deveras sente”. É difícil verbalizar em palavras. É muita razão para depois deixar fluir plenamente... Não acho que é representar exatamente. Também não acho que é interpretar, claramente. É uma vivência acrílica. É uma dança, é dançar.

Como você vê o cruzamento entre linguagens, ou o atravessamento de linguagens, entre o teatro e o audiovisual? Como uma afeta a outra?

[Matheus] O teatro afeta todas as outras artes do ponto de vista do ator, e acredito que, com certeza, também dos outros pontos de vista, porque sempre haverá dramaturgia e uma história a ser contada. É um caminhar. O cinema e a TV são desdobramentos do teatro, sendo que vão somando outras artes e outras tecnologias. O teatro procurou e procura conversar com essas tecnologias e mídias o tempo todo. Mas me parece que o teatro bonito é menos atingido por elas do que elas pelo teatro. Há cinco ou seis anos, quando eu voltei definitivamente para o teatro, eu tinha entendido que de certa maneira havíamos desgastado a capacidade das outras mídias. Estávamos nos repetindo. Não se fazia mais um grande filme nem uma grande cena de televisão, a não ser muito raramente. E que no teatro morava a essência de tudo.

Esses dias eu estava pensando na adaptação do *Processos de Conscerto do Desejo*, que você fez para o Sesc em



Casa, e aí me ocorreu de te perguntar, tanto do ponto de vista do ator, como do espectador, o que difere a experiência do teatro com a presença do público da experiência que a gente tem atualmente, neste contexto da pandemia, com peças em formato de lives?

[Matheus] Eu adorei fazer o *Desconscerto*. Eu chamei essa adaptação de “desconscerto”, por motivos óbvios. Primeiro, porque estamos desconcertados diante disso tudo. E segundo, porque eu tinha que “desconscertar” o meu “conscerto”, para poder fazer para uma câmera de celular aquilo que eu faço para as plateias, nos teatros, igrejas e lonas de circo.

As lives ganharam um pouco o status de teatro e a permissão de serem teatro por causa da impossibilidade da gente estar junto, por causa da Covid, da doença. Mas essa coisa mais preciosa de todas, esse indizível, do que acontece entre nós, no teatro – e foi alguém que disse, não fui eu não –, que o teatro mesmo nem acontece no palco, na construção dos artistas, da direção, da luz, do figurino e da atuação. Nem lá na plateia, na recepção, ele acontece num bolo, ali no meio.

Seria um entre-lugar?

[Matheus] Ele estaria nesse lugar – nem eu sou dono dele nem a plateia é dona dele. Jogamos ele para o alto e dançamos em volta dele. Eu não saberia te responder claramente o quanto disso fica retido numa transmissão ao vivo da Internet, como a gente está fazendo agora. Tem um delay, não estamos exatamente em tempo real, mas também não estamos isolados exatamente um do outro. Estamos reagindo, estamos interagindo com um pequeno delay.

De qualquer maneira, acredito que há uma diferença, não só porque não estamos vendo os espectadores todos, porque também se poderia dizer que o teatro acontece à meia-luz, se poderia não estar olhando a plateia. Apesar de isso não ser nenhuma verdade, a gente está sempre se vendo. Se não com os olhos da visão, com mil outros olhos, sensíveis, hormonais, da presença ao vivo. Mas o que realmente diferencia a coisa toda é a celebração. Não há celebração coletiva. E esta seja talvez a grande e fatal diferença.

Portanto, achei que as lives ganharam o status do teatro possível durante esse período, mas elas não conseguem ser a celebração plena do estar em grupo.



Em defesa das artes vivas no ensino formal

por Vicente Concilio

Ator, diretor e professor de Teatro-Educação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), onde também integra o Programa de Pós-Graduação em Teatro.

É possível ainda escrever, de um jeito que instigue quem está lendo, mais um texto a favor da interação entre as artes vivas e a educação formal?

Como abordar de um jeito novo e interessante tudo o que já foi anteriormente escrito sobre a importância da arte e da escola na formação integral das pessoas?

Nós, artistas das artes cênicas, por meio de quantas formas e por quais estratégias já defendemos a presença do teatro no currículo e na cultura das comunidades escolares?

Como seguir fortalecendo e inovando um projeto que já defendemos há muitas décadas, de que arte e educação devam seguir unidas e se retroalimentando, porque ambas florescem com o espírito crítico e os desejos de ir além e de saber mais, nutridos no campo fértil e coletivo da aprendizagem?

A verdade despidorada é que a gente segue pesquisando, escrevendo e defendendo a presença das artes cênicas no meio formal de ensino, dentre muitas outras razões, certamente, porque cada um ou cada uma de nós se recorda de algum momento significativo envolvendo o teatro em nossa vida escolar. E desse momento nasceu uma vontade de fazer mais, experimentar de novo, e seguir fazendo.

A escola, que é um ambiente acolhedor e propício para tantas descobertas, não raro é também o local que introduz discentes, das mais diversas faixas etárias e segmentos do ensino, às artes vivas.

Quando alguém me pergunta de onde surgiu meu fascínio pelas artes cênicas, eu vou longe, e respondo que quando eu estava na antiga quarta série (hoje quinto ano), a professora Nilza, por quem eu nutria grande admiração, propôs que fizessemos uma pequena cena para algum evento escolar.

Ela despertou em mim o desejo de ir para o jogo, mas naquele modelo de fazer teatro, eu e várias colegas acabamos sem papel, ou seja: **enquanto uma parte ensaiava, um grupo de estudantes ficava observando.**

Não demorou muito e o grupo dos que apenas observavam, eu incluso, começou a fazer suas próprias cenas.

No meio da confusão toda, a professora Nilza acabou deixando a gente apresentar também – e foi nesse misto de rebeldia com vontade de não ficar de fora do palco que surgiu a experiência que iniciou minha trajetória como artista e docente de teatro.

Anos mais tarde, ainda no mesmo colégio, seríamos apresentados a uma versão encenada do livro *O Homem que Calculava*, de Malba Tahan, um clássico da literatura para crianças e adolescentes. A peça aconteceu em um anfiteatro, sem equipamento apropriado e com a invasão constante dos sons que vinham da quadra esportiva.

Apesar das muitas ressalvas, a plateia cheia de estudantes que inicialmente lutava para se focar no que estava sendo apresentado, pouco a pouco foi tragada para o universo do espetáculo: as histórias que nos conduziam simultaneamente aos mistérios da matemática e a um universo distante também nos envolviam com os jogos de iluminação improvisados e algumas canções bem executadas.

Aquela experiência foi assunto por muitos dias, tanto entre nós, estudantes, como também serviu de mote pra muitos diálogos entre discentes e docentes, que se aproveitaram daquele pretexto para falar sobre algo que ultrapassava os temas abordados em suas disciplinas.

A ida ao teatro, ou, no nosso caso, a vinda do teatro ao colégio, criou um as-

sunto que extrapolava os temas cotidianos do ambiente escolar, oferecendo pra gente uma oportunidade de discutirmos algo que havia sido vivido por nós em uma experiência compartilhada de apreciação.

Esse fato nos colocou longe das carteiras, que nos individualizava, nos mesclou com outras turmas, e nos ofereceu a oportunidade de fazer parte de um outro organismo: uma plateia. Embora conscientes de que a fruição, no momento do espetáculo, é uma experiência individual, a sensação posterior à peça é de que nós, espectadoras e espectadores, compartilhávamos uma espécie de patrimônio estético coletivo.

Mais tarde, e ainda no mesmo colégio, eu pude ingressar nas aulas de teatro, e essa paixão por tudo que o envolve, inclusive as muitas dificuldades que o cercam, me levou à profissionalização na área.

Foi no ambiente escolar que eu tive a oportunidade de fazer e assistir teatro pela primeira vez. Não existe, portanto, possibilidade de ignorar o quanto é fundamental o vínculo que o ensino formal estabelece no fortalecimento e permanência da experiência artística significativa na vida de estudantes e, vice-versa, o quanto a presença da arte na formação integral nos torna pessoas melhores.

A questão que se apresenta sempre é: como garantir esse direito? Os marcos

legais já assumem a relevância da flexão artística como parte integrante dos programas educacionais oficiais; e além disso, já temos um legado de práticas realizadas nos mais diferentes campos de atuação em ensino do teatro, seja propondo criações, seja propondo experiências de fruição.

No entanto, há muito a ser feito para garantir esse acesso a todas as pessoas.

Seja por limitações econômicas, seja por dificuldades estruturais e, mais recentemente, pelo avanço de discursos contrários ao livre exercício do pensar, que deturpam o próprio sentido da escola e da prática artística, a percepção é de que novos desafios se avolumam.

Diante deles, não há tempo para inação: é importante desafiá-los, elaborando outras táticas e desvios, registrando e fortalecendo as conquistas de artistas da cena que vieram antes de nós e que consolidaram, em momentos distintos ao atual (mas que também continham seus riscos e enfrentamentos), a presença das artes da cena em ambientes de educação formal.

Mas, e daqui pra frente?

Faço questão de registrar que esse texto foi elaborado em contexto adverso: no segundo ano da pandemia, ainda à espera de uma solução minimamente satisfatória em relação à imunização da população, temendo constantemente novas variantes do vírus.

As artes cênicas, ou qualquer evento que promova a convivência de um grupo de pessoas em ambiente fechado por um período razoável de tempo, sofreram diretamente os efeitos das restrições sanitárias.

Nós, artistas da cena, cujo ofício não raro envolvia contato direto entre pessoas envolvidas nos ensaios e apresentações, que celebrávamos aquela

reunião de pessoas bem juntinhas na plateia para apreciar nossos espetáculos – e ainda não conseguimos enxergar uma solução em curto prazo.

Mas tentativas não faltam: seja na redescoberta das peças radiofônicas (quem diria que lembraríamos do corpo que está por trás de uma voz?), seja na profusão de formas híbridas que nasceram no ambiente virtual, seja na incorporação das restrições sanitárias aos próprios processos e resultados artísticos, há arte teatral acontecendo.

O que importa é que a cena teatral digital – ou o audiovisual contaminado pela teatralidade, ou seja lá que nome terão essas poéticas nascidas na emergência –, comporta novos desafios estéticos, no qual formas anteriormente demarcadas pelo convívio especial (e todas as dificuldades que isso implicava) agora se fundem às telas e, por essa via, podem também chegar com mais facilidade e frequência às salas de aula.

O papel de artistas e docentes das artes cênicas está sendo posto à prova, pois não há exatamente formação para isso que estamos vivendo. Tanto as artes cênicas quanto a escola, por não caberem inteiramente dentro da virtualidade, seguirão sendo desafiadas por novas formas, outros processos, diferentes inquietações.

Voltemos à minha querida professora Nilza. Naqueles momentos em que nossa apresentação foi ensaiada, ela certamente não estava preocupada se alguém seguiria aquela profissão. Mas como educadora, como agente cultural, ela cumpria seu papel de mostrar algo além do habitual, de nos mostrar capazes de fazer algo que nem sabíamos que existia, de nos interessar por algo que era desconhecido.

Arte e escola se encontram nesse lugar. A relação entre a cena e a escola fortalece ambas: mais arte no ambiente escolar fortalece o sentido de formação integral, que deveria nortear toda ação pedagógica de qualidade; mais pessoas envolvidas em fazer e fruir arte alimenta a permanência da criação artística como manifestação de humanidade.

Grupo Carmin leva aos palcos temas contemporâneos e questões sociais

por Cristiano Goldschmidt



Dos coletivos nordestinos de teatro mais atuantes dos últimos anos, o Grupo Carmin, de Natal, Rio Grande do Norte, tem uma trajetória relativamente jovem. Criado em 2007 pelas atrizes Quitéria Kelly e Titina Medeiros (que, posteriormente, deixou o grupo em busca de novas aventuras), o grupo vem colecionando críticas positivas e prêmios por onde passa. Dedicado à dramaturgia documental, com um intenso trabalho de pesquisa que resulta nas peças levadas ao palco, os integrantes não descuidam de todos os elementos que compõem suas encenações, o que resulta em uma estética própria elogiada pelo público.

Atualmente, o grupo é formado por sete integrantes: a atriz Quitéria Kelly, os atores Henrique Fontes, Mateus Cardoso e Robson Medeiros – todos também se dividem em outras funções, como pesquisa, direção, dramaturgia e produção –, além de Mariana Hardi, produtora executiva, responsável pela gestão administrativa e financeira de projetos culturais e curadoria artística; e Pablo Capistrano, filósofo e professor universitário, que divide com o grupo a autoria de alguns textos dramáticos.

Na entrevista a seguir, recorte de uma conversa bem mais longa, da qual também participou Henrique Fontes, Quitéria Kelly resgata parte da trajetória do Carmin, reflete sobre a produção cênica no período pandêmico e relata a importância dos projetos do Sesc para a história do grupo. Segundo ela, o Pal-

co Giratório foi um grande divisor de águas, fazendo com o que o grupo ficasse conhecido no país, sendo chamado a participar de diversos festivais.

Gostaria de iniciar nossa conversa perguntando em que contexto surgiu o grupo Carmin? Quem foram os primeiros integrantes, como se deu a junção dessas pessoas para fazer teatro?

[Quitéria] O grupo Carmin surge em 2007. Na época, eu trabalhava havia muito tempo com a atriz Titina Medeiros, que também é de Natal e que passou por vários grupos. A gente sempre tinha uma inquietação, uma necessidade em falar de temas do nosso tempo, que fossem contemporâneos, da nossa atualidade, falar da gente, do

nosso entorno. Mas tínhamos muita dificuldade com os grupos aqui de Natal, em encontrar um grupo que tivesse essa característica. Estavam sempre montando os clássicos, Shakespeare, os textos já existentes. Eu e Titina nos juntamos para dar início a essa produção independente, com textos nossos, criação nossa.

Éramos duas mulheres atrizes, daí vem o nome Carmin. Porque a gente brincava que éramos guerrilheiras urbanas. Queríamos falar da política, não da política de partido, mas da política da nossa sociedade, das nossas questões. O nome Carmin vem do vermelho, feminino, do vermelho das lutas, das causas sociais. E é Carmin com “n” porque já tinha uma marca com o nome Carmim com “m” e, para não confundir, botamos com “n” mesmo, em espanhol.



E qual foi o primeiro espetáculo?

[Quitéria] A princípio, a gente tinha um pequeno trecho de um espetáculo, uma cena, era um esquete mesmo, escrito por Henrique Fontes. E falamos para ele: “Você não quer aumentar esse texto e fazer disso uma peça?”. E ele criou, junto com a gente, nosso primeiro espetáculo, chamado “Pobres de Marré”, um trabalho de pesquisa dedicado à mime-se corpórea. A gente ia para a rua, observava as moradoras de rua, voltava para a sala e começava a improvisar com o que tínhamos visto. Henrique ficava na sala de ensaio, escrevendo, era uma criação bem orgânica, surgia na sala e ele já colocava na dramaturgia. “Pobres de Marré” foi o espetáculo que ficou no nosso repertório durante cinco anos. Viajamos com ele aqui na região Nordeste, fomos para a mostra Fringe, do Festival de Teatro de Curitiba. Alguns anos depois, a Titina sai do grupo, e eu convido o Henrique para entrar no Carmin. Como o Henrique também é dramaturgo, passamos a criar nossas peças. Então, hoje nós temos quatro peças no repertório, e as quatro foram escritas por nós mesmos.

Ou seja, são textos autorais, de pesquisa. E o que prevalece nessa dramaturgia que caracteriza o grupo Carmin?

[Quitéria] A gente tinha um interesse muito grande de falar sobre nós, sobre nossa velhice, nós dois artistas envelhecendo em Natal, uma cidade do Nordeste, fazendo teatro nessa cidade praieira, onde é tão difícil disputar com o mar. Como é que a gente tira o público da praia, que é um entretenimento gratuito, para colocar dentro de um teatro, para pensar, para refletir, e ainda pagando? A gente sempre teve esse embate

aqui nessa cidade. E acho que pessoas que fazem teatro em cidades turísticas têm essa preocupação.

Exatamente nesse momento, o Henrique estava saindo de casa para ir para a nossa sede, quando ele encontra uma frasqueira na rua, numa das principais avenidas de Natal, aí ele disse: “vou pegar e levar para a gente usar como elemento de cena, a gente limpa ela e tal”. E quando a gente abre, tem toda a vida de Jacy dentro da frasqueira. Na verdade, havia dentro dela vestígios de vida de uma mulher de noventa anos. E disso vem nosso segundo espetáculo. Era um espetáculo para falar da nossa velhice, mas terminou que aquele achado

foi tão mais importante, tão mais forte do que tudo que a gente queria falar. Nossa ideia inicial, somada ao achado da frasqueira, que também continha o assunto da velhice, do abandono, de envelhecer nessa cidade, nos permitiu partir para a criação de “Jacy”, que é o nosso primeiro espetáculo documental. Até então, a gente não conhecia essa linguagem documental, e a gente tinha muita dificuldade de colocar essa história no formato ficção.

E como se deu esse processo criativo?

[Quitéria] A princípio a gente falava “vamos inventar uma história aqui”, mas



©Daniel Torres
Pobres de marre

não dávamos conta, estava ruim. Até que o Henrique se lembrou de ter assistido a um espetáculo documental da Lola Arias, que é uma diretora argentina. Foi quando decidimos que queríamos fazer isso, e começamos a estudar teatro documental. E assim surgiu “Jacy”, um espetáculo que estreamos em 2013, depois de três anos de pesquisa. E com esse espetáculo viajamos o Brasil inteiro. Até hoje é um espetáculo muito atual, porque é uma obra aberta, a gente está sempre inserindo informações novas. É um espetáculo que eu acho que nunca vai sair de cena.

Vocês já excursionaram pelo Brasil com algumas peças dentro do projeto Palco Giratório, do Sesc. Como é que vocês veem essas oportunidades, o que elas significam para a história do grupo Carmin?

[Quitéria] A gente fez o Palco Giratório com “Jacy” e fizemos uma apresentação de “Pobres de Marré”, o primeiro espetáculo da gente. Depois, participamos de vários festivais do Sesc, circulamos com a “Invenção do Nordeste” pelos Sescs. Durante muito tempo, aliás, acho que até antes da pandemia, o Sesc tinha sido nosso grande incentivador, vamos dizer assim, era quem sustentava o grupo. A gente tinha muitos projetos com o Sesc, e até na pandemia a gente fez apresentações online para o Sesc.

Das nossas peças, com “Jacy” a gente ganhou o Prêmio Myriam Muniz, acho que foi a última edição do Myriam Muniz. Mas fora isso, a gente não tem patrocínio de nada. **A forma como a gente**

Então, um espetáculo paga o outro. E o Sesc foi muito importante para a gente ter acesso a teatros e lugares que, se não fosse o Sesc, a gente talvez nunca tivesse nem chegado perto.

“Jacy” percorreu quantas cidades com o Palco Giratório?

[Quitéria] O Palco Giratório nos abriu muitos palcos. Em 2016 percorremos mais de 30 cidades. Fomos para o Norte, acho que a gente nunca teve previsão de ir para o Norte. E a ida para São Paulo também foi muito importante, porque a gente furou bolhas. Porque o Brasil tem isso, as bolhas que você não consegue furar. Pernambuco tem uma bolha, Rio de Janeiro tem outra bolha, São Paulo é uma bolha muito difícil, e graças ao Palco Giratório, com a nossa peça, conseguimos nos apresentar para um público de outros programadores, conseguimos muitas matérias, críticas muito legais, pudemos ser vistos por outros públicos. Com isso, quando acabou o Palco Giratório, a gente praticamente não parou de viajar. Continuamos, ou com o Sesc ou com outros teatros que nos viram no Palco Giratório e que nos convidaram para seus festivais.

Para a gente, foi realmente a virada da chave para a porta se abrir. Foi muito importante mesmo. Estávamos esperançosos que, em 2020, pudéssemos concorrer com a “Invenção do Nordeste”. Porque falávamos: “Nossa, levar essa peça para outros lugares, Norte e Sul, que são os lugares que a gente sabe que também rola certos preconceitos e estereótipos, seria muito importante”.

Que análise vocês fazem sobre essas linguagens ou possibilidades teatrais que surgiram em função da pandemia, com adaptações para transmissões ao vivo e, se não ao vivo, também gravadas e disponibilizadas na internet? Vocês entendem isso que se deu nesse momento como sendo teatro ou vocês entendem essas experiências como qualquer outra coisa, menos teatro?

[Quitéria] É muito boa essa discussão, porque é a grande questão que se dá para todo mundo. Estava dando um curso de teatro híbrido, agora, e também surgiu esta questão: é teatro ou não é teatro? Bom, o teatro não precisa de um lugar para acontecer, né? Ele se faz na rua... Ele tem essa premissa: em qualquer lugar se faz teatro, desde que tenha uma pessoa assistindo, já é teatro. Então, eu acho que é teatro, sim. Acho que inclusive é teatro e veio para ficar. Penso que seria uma besteira a gente deixar passar, porque se a pandemia acabar, será um desperdício jogar fora essa experiência, porque, por exemplo, a gente na pandemia apresentou a “Invenção do Nordeste” pelo Sesc online. A gente teve público na Alemanha, a gente teve o maior público de todas as peças que eu assisti online, e eu assisti muita coisa. Tivemos 2020 pessoas assistindo. Onde a gente conseguiria um lugar para reunir tanta gente, de tantos lugares distintos, num só momento, para assistir e comentar a peça? O chat era uma festa. Eu acho que a gente tem que aprender a lidar com essa nova ferramenta que chegou para somar. Claro, pelo amor de Deus, vamos voltar para os palcos, eu quero público, quero a presença, eu quero cheiro de gente. Mas eu acho que é teatro, sim, e eu acho que a gente ainda vai descobrir tanta coisa dessa linguagem. Não estamos nem perto da potência que ela pode nos oferecer.

financia os nossos trabalhos são as nossas apresentações, a gente destina uma parcela do cachê para a próxima montagem



Periculosidades de gênero: as Artes da Cena no Brasil em Transdanger

por DODI LEAL

Professora da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) com Doutorado em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), tendo realizado estágio de doutoramento na Universidade de Coimbra, Portugal, no programa de Estudos Teatrais e Performativos. Foi Visiting Scholar em: 1) Latinx Theatre Project Class at the Program of Spanish & Portuguese Studies of the Department of Languages, Literatures & Cultures of College of Humanities & Fine Arts of University of Massachusetts Amherst - United States of America e 2) Contextual Painting course at the Academy of Fine Arts Vienna - Austria. É líder do Grupo de Pesquisa 'Pedagogia da Performance: visualidades da cena e tecnologias críticas do corpo' no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil (CNPq / UFSB).

Tradução

Tradução para o português por Douglas Lunardi, Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ufrgs). Artigo originalmente publicado em inglês no periódico Theatre Research International 46.3 (October, 2021), com o título Gender in Danger: Transdanger People in Performing Arts in Brazil.

Esse artigo analisa como as circunstâncias políticas de extermínio de pessoas transgêneras no Brasil agravam as vulneráveis condições da produção artística. O domínio da cisgeneridade nas artes cênicas é apresentado como um fator neoliberal e colonial que mantém pessoas trans em perigo estrutural dentro de processos artísticos. Enquanto a branquitude produz um etnocentrismo nas artes brasileiras, a cisgeneridade causa um 'etnociscentrismo'. Para as pessoas trans, o 'bioterrorismo de gênero' (Preciado, 2013), representa uma estratégia alternativa para atuar nas artes cênicas e na sociedade.

É impossível descrever neste artigo toda a complexidade da situação de pessoas transgêneras trabalhando nas artes no Brasil.^[1] Apesar das limitações, esse artigo se propõe a discutir algumas das recentes questões que afetam pessoas trans envolvidas com a produção artística no Brasil^[2] e a questionar como produções artísticas contemporâneas no país desempenham um papel na ameaça à vida de pessoas transgêneras.

Ao mesmo tempo, pretendo demonstrar como a própria arte será inevitavelmente e irrevogavelmente mudada como resultado de protagonistas transgêneras nas artes cênicas e do compartilhamento de suas experiências pessoais. Dito isso, e considerando que pessoas trans não costumam ser publicadas em periódicos relevantes na área teatral — incluindo o Theatre Research International^[3], — onde este texto foi originalmente publicado — é necessário que continuemos disseminando mais artigos escritos por pessoas trans sobre artes cênicas. Apenas assim conseguiremos compartilhar melhor o conhecimento mútuo neste campo do conhecimento.

Em primeiro lugar, pode ser útil descrever o caminho que me traz até aqui. Agora com 37 anos, tenho trabalhado

nas artes cênicas por 24 anos, e apesar de ser originalmente de São Paulo (a maior cidade do Brasil), hoje em dia eu vivo no interior da Bahia, um estado da região Nordeste do Brasil (um dos principais alvos de cortes sociais e orçamentais do atual governo federal).

Eu sou a primeira pessoa transgênera a trabalhar como professora universitária de arte na educação superior pública no Brasil; e a primeira efetiva do mundo; a primeira de muitas, eu espero. Além de minha extensa pesquisa acadêmica, venho trabalhando com criação teatral e ensino em várias comunidades em todo país e também internacionalmente.

A principal referência prática e teórica que inspirou minha jornada foi o Teatro do Oprimido (o qual tenho provocado hoje com a acepção feminista Teatra da Oprimida), sistematizada por Augusto Boal, um artista e pensador brasileiro com quem mais aprendi sobre transformação social através das artes^[4].

No Brasil, gênero é perigo, e é por isso que nós, pessoas transgêneras deveríamos mais precisamente ser chamadas de pessoas Transdancer (em provocação à expressão inglesa para transgênero/o: transgender) para indicar que pessoas transgêneras colocam em risco a cis-

normatividade e, por isso, somos alvos do perigo na sociedade.

O Brasil é o país que mais mata pessoas trans no mundo, e a expectativa de vida de pessoas transgêneras é em média 36 anos de idade^[5]. Embora haja espaço para considerar como essas estatísticas são geradas, eu estou mais preocupada com a ameaça de genocídio transgênero. A cisgeneridade é superprotegida no Brasil, e pessoas transgênero são sacrificadas para apoiá-la. Como veremos em três estudos de caso discutidos neste artigo, religião, processos raciais e transfobia estão profundamente inter-relacionados, e a cisnormatividade representa uma espécie de genocídio.

De trans pra frente

A maioria dos pensamentos expressos aqui são baseados em uma investigação feita de 2014 a 2018 na Universidade de São Paulo (USP), onde recentemente obtive meu título de Doutora em Psicologia Social (o que me fez também ser a primeira pessoa trans a obter um doutorado adotando seu nome social nos 70 anos de USP)^[6]. Em minha tese, *Performatividade Transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*, explorei os efeitos estéticos da transgeneridade na cultura contemporânea^[7]. O trabalho foi baseado principalmente em três objetos: 1) uma peça chamada *A demência dos touros* pela companhia teatral Teatro do Perverto, em que eu era a dramaturgista (trabalhando em conjunto com o dramaturgo e o elenco); 2) uma performance chamada *Tetagrafias*, desenvolvida durante um estágio de doutoramento em estudos do teatro e performance na Universidade de Coimbra (Portugal) em 2017-2018^[8]; e um processo pedagógico que desenvolvi em poéticas do gênero e interseccionalidade social. Guiada pela teoria da recepção, descobri não apenas um novo mo-

1 A maioria de nós nem trabalha no setor das artes, pela falta de oportunidades, dignidade e valorização de nossas produções, que são vivenciadas de formas diferenciadas.

2 O fato de que as pessoas transgêneras latinas estão na periferia da periferia do capitalismo (e isso não deve ser entendido como redundância) está relacionado ao fato de ainda não sermos ouvidas pelas pessoas em todo o mundo.

3 Que eu saiba, o primeiro e último artigo publicado por uma pessoa trans nesta revista foi Lazlo Pearlman, "Dissemlage" and "Truth Traps": Creating Methodologies of Resistance in Queer Autobiographical Theatre", Theatre Research International, 40, 1 (março de 2015), pp.88-91.

4 Ver Dodi Leal (Org.), *Teatra da Oprimida: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero*. (Porto Seguro: Universidade Federal do Sul da Bahia, 2019), Disponível em: <https://bit.ly/2YynxzY>, acessado 22 de abril de 2020.

5 Ver Dodi Leal, *Performatividade Transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*, Tese (Doutorado em Psicologia Social). São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2018.

6 'nome social' é uma política pública muito controversa para pessoas trans no Brasil: reconhece legalmente o nome de pessoas trans em oposição ao nome civil, dadas no nascimento. Em 2018 o Brasil lançou uma política pública maior (mas ainda problemática) sobre o assunto, facilitando a mudança de nome civil e gênero em todos os registros oficiais (eu pessoalmente o fiz em setembro de 2018).

7 Ver Dodi Leal, *Performatividade Transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*, Tese (Doutorado em Psicologia Social). São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2018.

8 Ver Dodi Leal e André Rosa, 'Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades nas artes cênicas', Revista Brasileira de Estudos de Presença, 10, 3 (Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020). Disponível em: <https://bit.ly/3njXUGS>, acessado em 09 de setembro de 2021.

delo de ser transgênera, mas argumentei sobre a arte contemporânea se movendo de trans pra frente. Então, De trans pra frente (também título do meu livro de poesias publicado pela editora Patuá, em São Paulo - 2017), apresenta uma mudança fundamental de paradigma direcionada para compreensão da sociedade de uma perspectiva transgênera.

Desde que comecei a trabalhar como crítica de artes cênicas, venho defendendo que não existe uma estética totalmente nova chamada 'arte transgênera, e muito menos um 'teatro transgênero'. O que sugeri é que as produções transgêneras (não apenas no Brasil) levam as práticas da arte tradicional a uma crise devido a nossas presenças transdanger. Tenho afirmado que a própria arte está passando por uma transição de gênero⁹. Eu ainda diria que essa transição tem uma direção: de masculino para feminino. No que se refere ao teatro, especificamente, eu proponho um novo termo: a teatra. Corrompendo, assim, a palavra portuguesa 'teatro' e feminilizando sua masculinidade original.¹⁰ Bem, teatra definitivamente não é apenas minha maneira de ver as coisas, nem nomeia uma estética supostamente específica transgênera. Essa é a razão pela qual o movimento transgênero no Brasil criou o termo traviarcado. Um neologismo proposto em oposição ao patriarcado. Um ato de desobediência de gênero, uma maneira de quebrar com o paradigma cis-patriarcal, comprometido com o neoliberalismo e a colonialidade.

De acordo com a atriz brasileira Renata Carvalho, enquanto a branquitude produz um etnocentrismo nas artes brasileiras, a cisgeneridade causa um etnociscentrismo¹¹. A cisnormatividade colonial sugere que nós, pessoas transgêneras, sofremos um tipo específico de dominação que está ligada com as normas de gênero. Em oposição a isto, existe um exercício anticolonial chamado 'nomear a norma'¹², que consiste em nomear estruturas aparentemente inomináveis de dominação cultural marcadas pela colonialidade e neoliberalismo.

É uma situação muito desconcertante quando você encara o fato que, enquanto as pessoas estão lidando com uma nova realidade de crianças trans em algumas partes do mundo, no Brasil, pessoas trans só podem ter sua identidade oficialmente reconhecida quando atingem a idade legal de 18 anos. E apesar da pluralidade de identidades transgêneras que coexistem na vida cotidiana, o Estado e suas políticas ainda estão vinculados a um conceito de 'transsexualidade', um legado do século passado em que a verdadeira pessoa 'transsexual' é aquela que fez, ou tem intenção de efetivar algum tipo de modificação corporal. **O restrito e anacrônico**

conceito de transsexualidade junta as palavras 'trans' e 'sexual', respondendo a um paradigma da cisnormatividade em que ser trans surge como remediação de uma suposta disforia de gênero.

Como alternativa, proponho a transição dessa limitada perspectiva a outra, que chamo de euforia de gênero, na qual buscamos destacar que as identidades transgêneras são processos sociais e subjetivos que obviamente estão ligados ao corpo, mas não necessariamente à modificação ou desconforto corporal.

As artes cênicas e as pessoas transgêneras em risco no Brasil

Na década de 2000, diferentes grupos minorizados no Brasil atingiram o auge em sua autorrepresentação e afirmação política, chamando a atenção da cultura mais ampla. É por isso que no campo acadêmico de estudos trans, encontramos a insistência cisgênera em pesquisar identidades transgêneras, inclusive conseguindo títulos no assunto, obtendo apoio financeiro e reconhecimento, de uma forma indisponível para pessoas transgêneras estudarmos nossas próprias vidas e produzirmos nosso próprio trabalho. Considerando isso, comecei a fazer esta pergunta chave toda vez que pessoas cisgêneras criam ou investigam

questões transgêneras: quais são os questionamentos sobre seu próprio grupo social e vida dos quais ela/ele está fugindo? A evasão de pessoas cisgêneras em encarar sua própria normatividade de gênero nas artes cênicas é um grande contraste em relação ao seu interesse em produzir trabalhos sobre nós; causa alguns impasses na repre-

9 Em 2019 e 2020, fui crítica de artes cênicas na MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, onde eu escrevi sobre algumas das peças desenvolvidas por pessoas trans, como Manifesto Transpofágico (Brasil, escrito e realizado por Renata Carvalho); MDLSX (Itália, realizado por Silvia Calderoni); Burgerz (Reino Unido, escrita e interpretada por Travis Alabanza); O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu (Reino Unido, escrito e interpretado por Jo Clifford); e Contes immoraux - Parte 1: Maison mère (França, dirigido e performado por Phia Ménard). Consulte o site do Festival em <http://mitsp.org/>, acessado em 17 de maio de 2020.

10 Notemos que, em português, diferentemente de outras línguas, substantivos terminados com 'O' têm gênero gramatical masculino e palavras terminadas com 'A' tem o feminino.

11 Arguição de Renata Carvalho na banca de qualificação de mestrado de Khalil de Santana Piloto intitulada SARARÁ TRANS: produção e recepção cultural da transgeneridade negra, que tem orientação da Profa. Dra. Dodi Leal na Universidade Federal do Sul da Bahia (2020).

12 Ver Jota Mombaça, 'Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência.' trad. Daniel Lourenço. In: Cadernos de Imaginação Política. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. pp. 1-20.

sentação estética da experiência trans^[13]. É por isso que também pergunto toda vez que uma peça teatral é feita por pessoas cisgêneras (e não apenas sobre transgêneridades): quais são as perdas para a humanidade?

Transfakers não são apenas pessoas cis que trabalham em produções sobre experiências transgêneras. Também são aqueles que pesquisam ou constroem suas carreiras com trabalhos sobre pessoas trans: no Brasil, os mais frequentes são jornalistas, psicólogos/as e advogados/as.^[14] Neste país, essas pessoas são chamadas de Transfakers, porque, apesar de não estarem fingindo ser trans, seu discurso contribui para nossa objetificação. Isso é causado não apenas por esses/as transfakers não interrogarem suas próprias questões cis como parte de uma crise, mas principalmente porque utilizam pessoas transgêneros/as para sentirem-se mais seguros/as em sua identidade de gênero.

Esse contexto traz um novo desafio que o público deve enfrentar: questionar seu próprio gênero e identidade sexual; para perguntar 'eu também sou trans?' Ao se envolver com a experiência trans como um/a membro/a da audiência, esse questionamento deixa o sofá do psicanalista e se torna uma questão escrita em todos os corpos. Essa é a razão pela qual é tão vergonhoso ver Transfakers tentando fazer seu trabalho: eles/as estão apenas trazendo à luz sua rejeição da própria transgêneridade. Para ilustrar o

que venho discutindo, vou descrever algumas produções brasileiras recentes de artistas trans e seu impacto no público e crítica. Enfatizo como o perigo opera nessas obras e como é possível discernir algumas estratégias para resistir ao conservadorismo extremo, inclusive por meio da estética do 'bioterrorismo de gênero'^[15]. **De acordo com Paul Preciado,**

'bioterrorismo de gênero' é a expressão que se refere às técnicas nas quais corpos abjetos lutam contra o sistema fechado do biocódigo de gênero.

Em seguida, serão apresentadas nesse texto as formas com que essas obras lidam com a estreita relação entre o cristianismo e a cisnormatividade, e o etnocentrismo das artes cênicas.

Teatra contra o cristianismo e a cisnormatividade

Ofelia, a travesti gorda (2018) Nos apresenta uma perspectiva transgênera de Shakespeare. Magô Tonhon é Ophelia e Ofélia é Magô Tonhon: assistimos a cena ao mesmo tempo que ela 'nos olha de volta' como público. Com texto de Helena Vieira e direção de Rodrigo Abreu, a peça foi produzida no Rio Diversidade, na cidade de São Paulo e no Brazil Diversity, categoria Artes Cênicas, da Focus Foundation, na cidade de Londres. Nela, testemunhamos o processo pelo qual um senso de pertencimento toma forma

para uma pessoa transgênera. Pessoas gordas trans tem que lidar com o dobro da rejeição imposta pelas convenções da cisnormatividade e magreza. Um homem cisgênero magro, por exemplo, deveria sentir-se envergonhado de sequer tentar interpretar este papel: não foi feito para ele. Nem na ficção, nem na vida real. [ver foto página 32]

Nesta peça, o que vemos é a crítica radical da cisnormatividade como fonte de colonialidade. A ação em cena passa por uma narrativa de autodescoberta sobre os processos de gênero na sociedade. A dramaturgia faz uma conexão entre a transição de gênero do protagonista e os efeitos dos padrões de beleza que priorizam a magreza. É importante destacar também que as experiências transgêneras apresentadas por Magô também estão relacionadas com a branquitude, como uma pessoa branca trans. Por outro lado, se considerarmos a posição mundial da América Latina, é fácil de compreender como podemos todas ser consideradas pessoas trans de cor pelos países ricos da Europa. É definitivamente um problema colonial o fato de que nós, pessoas trans brancas não estarmos estruturalmente conscientes de nosso privilégio racial no Brasil, e isto tem um impacto ainda mais sério em vidas trans negras, como veremos na análise da próxima peça.

As 3 Uíaras de SP City encena o trabalho da dramaturga trans Ave Terrena Alves, apresentado pelas atrizes trans Verônica Valentino e Danna Lisboa (página 36). Dirigido por Diego Moschkovich, vemos, no palco, uma mise-en-scène muito inteligente que nos leva às ruas,

13 Ver Hans Ulrich Gumbrecht, *Produção de Presença: O que o significado não pode transmitir* (Palo Alto: Stanford University Press, 2004).

14 Transfake é um conceito usado atualmente nas artes cênicas no Brasil para se referir a quando uma pessoa cisgênera interpreta um papel trans, escreve sobre questões trans (mesmo quando tenta fazer isso positivamente) ou ocupa alguma função de trabalho remunerado pretendendo 'apoiar' a causa trans, mas em seu lugar obtendo oportunidades de trabalho de pessoas trans. Então, de acordo com essa perspectiva, não só é preciso ser trans para escrever sobre questões transgêneras mas, também, as pessoas cisgêneras precisam encarar seriamente sua cisgêneridade para entendê-la melhor. Elas precisam parar de fugir de falar sobre isso e, principalmente, parar de falar sobre questões transgêneras como forma de escapar de falar sobre ser cisgêneras. Transfake tem alguma inspiração nos acontecimentos históricos de blackface, onde as pessoas brancas, de maneira oportunista, representaram papéis satirizando pessoas negras e todas as outras implicações de uma história mais longa das artes cênicas do século 19.

15 Para uma discussão sobre o bioterrorismo de gênero, ver Paul Preciado, *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo, n-1 edições, 2018. p. 397.



trazendo o mundo de fora para dentro, e aqueles que estão dentro gritam alto contra a injusta e cruel perseguição contra pessoas transgêneras na cidade de São Paulo, que aconteceu nas décadas de 1970 e 1980. A luta por direitos civis é apresentada com muita força pela dramaturga enquanto ela propõe não apenas uma reinterpretação do passado baseada na persistência de alguns problemas que ainda são enfrentados por pessoas trans no Brasil hoje em dia: Alves insinua que ainda temos muito a aprender com o passado para conseguirmos mudar o presente. Também há a presença surpreendente de duas cantoras no elenco (Verônica e Danna), interpretando Cínthia e Miella, cuja cena acontece em diálogo com a luz, a presen-

ça da câmera ao vivo e de projeções de vídeo. [ver foto página 37]

Uiaras nos faz olhar para todo o processo social racista que sustenta a lógica opressora da transfobia, e é assim que identificamos o etnocentrismo. Essa é uma consequência óbvia da herança colonial da cisnormatividade. **A relação**

das religiões cristãs com o colonialismo no Brasil se deve ao longo processo de uso da fé cristã como meio de dominação.

Não é por acaso que o impacto do colonialismo cristão tem sido frequentemente explorado em produções artísticas recentes por proeminentes artistas trans afro-brasileiras como Ventura Pro-

fana, Castiel Vitorino Brasileiro, Alice Guél e Linn da Quebrada. Quando se trata especificamente das artes cênicas, o melhor exemplo dessa questão é apresentado na foto logo abaixo.

O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu, é um monólogo escrito pela dramaturga britânica Jo Clifford. Foi tradu-

zido para português e dirigido por Natália Mallo em 2016, com a atriz brasileira Renata Carvalho como Jesus. Carvalho tem experiência para falar sobre a censura das artes no Brasil. Ela foi, até recente-



Danna Lisboa e Verônica Valentino em Como 3 Uiaras de SP Cidade ©Renato Marçal

mente, amplamente perseguida por todo país, lidando não apenas com ameaças de morte, mas também com ações judiciais tentando impedi-lá de atuar na obra. Nos olhos da descontente comunidade cristã, ela é uma herege interpretando Jesus, como podemos ver com os abusos sob os quais a atriz foi constantemente submetida. Na encenação, o corpo e sangue de Carvalho são divididos com o público como pão e vinho, num confronto direto com a imagem de Jesus como o salvador e pai de todos/as nós. O que vemos no palco, por outro lado, é que esse Deus cristão é na verdade uma rainha, e obviamente uma mulher transgênera. [foto abaixo]

Conclusão

Este artigo expôs como a presença de transdangers nas artes cênicas no Brasil é mais do que uma nova forma estética, mas uma mudança política necessária em favor da proteção de pessoas transgêneras do transgenericídio desenfreado. Examinei alguns aspectos da produção artística, principalmente nas artes cênicas, da perspectiva de uma crítica de arte, um papel que tentei desafiar centrando na crítica transgênera. Criticar as artes cênicas de uma perspectiva transgênera é levar à crise o trabalho de autocrítica. Pelo mundo todo, peças teatrais tradicionais não são

apenas feitas por pessoas cisgêneras (mesmo quando elas falam sobre experiências trans, o que é problemático) mas também são feitas para públicos cisgêneros. São padrões cisnormativos a partir dos quais a arte é concebida e avaliada.^[16] O exercício de crítica transgênera apresenta um conjunto particular de pontos de vista e valores que podem minar a crítica convencional dos/as críticos/as de arte cis.

Sou eu falando com você aqui, agora. Em vez de uma conclusão formal, eu lhe digo: te vejo no nosso próximo encontro perigoso de gênero, no palco ou na vida diária, não importa.



Renata Carvalho em O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu ©Rogério Alves

16 Esse processo complexo, que reconheço como uma forma de tutela cis da transgeneridade nas artes, não acontece apenas na arte brasileira. Para ver outro exemplo disso relacionado às hijras na Índia, consulte Ankush Gupta, 'Trans-lating Hijra Identity: Performance Culture as Politics', *Theatre Research International*, 44, 1 (março de 2019), pp.71-75. Nós, pessoas trans, não precisamos ser 'traduzidAs para o mundo cis' porque não somos objeto de estudo, somos pessoas, somos artesãs/os, somos trabalhadores/as do sexo, da educação e da fábrica. Nós só queremos nosso lugar e nossa dignidade respeitada pela sociedade.



O teatro continua sendo a arte da presença e do encontro entre os corpos

por Cristiano Goldschmidt



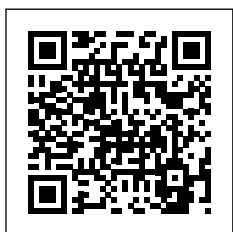
Fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, dos grupos mais respeitados e premiados do país, o LUME Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) reuniu quatro de seus sete integrantes para uma reflexão conjunta sobre as artes da cena em tempos de pandemia. Ana Cristina Colla (Cris), Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini aceitaram o convite para conversar na plataforma Google Meet sobre as experiências teatrais impulsionadas pela necessidade de criação dos artistas durante a quarentena. Assim como as influências contemporâneas, a história do grupo foi brevemente pontuada a partir das transformações pelas quais vem passando nos últimos anos. Questões como a produção teatral permeada por novas linguagens e mecanismos, como as transmissões ao vivo e online, foram levantadas e respondidas pelos(as) artistas, que têm um entendimento muito claro sobre o que consideram ou não teatro. A antiga, longa e amistosa relação com o Sesc também foi reconhecida. Segundo os(as) artistas, a instituição não apenas viabilizou a montagem e a circulação de vários dos seus espetáculos, como permitiu diálogos, trocas e aprendizagens com as diferentes culturas que compõem o mosaico do país.

Quero iniciar a nossa conversa com uma provocação ao Renato, porque em outras oportunidades você já declarou que “Não adianta o ator estar dentro de uma sala trabalhando, se ele não tem o contato com o público. É com o público que ele vai aprender, que ele vai reaprender e vai colocar à prova tudo isso que ele trabalhou e vem trabalhando durante tantos anos”. Como você pensa essas relações ator-público, ou do grupo com o público, neste período da pandemia? Você continua pensando da mesma forma ou esse período mudou sua opinião e ensinou algo que talvez você até então não soubesse?

[Renato] Para começar, essa pandemia nos ensinou muito. Acho que a gente está aprendendo muita coisa com a pandemia. Eu não sei como são os meus colegas, mas eu reafirmo isso que eu disse, eu não mudo essa afirmação. Eu acho que o que nós fazemos, é o teatro presencial, e quando eu falo presencial, falo dessa comunhão que acontece no mesmo tempo e no mesmo espaço. Aqui (na plataforma Meet), estamos no mesmo tempo, mas não no mesmo espaço, existe uma mediação espacial que nos permite estar juntos pelo computador. Mas o teatro, a dança presencial, essa comunicação, essa convivência, esse “viver com” que o teatro proporciona, que a arte presencial proporciona – e quando eu falo arte presencial, eu penso no teatro, no circo, na dança, na performance, até na música tocada presencialmente –, essa comunhão que acontece, essa explosão de cheiro, essa explosão de relação acontece mediada por uma questão poética, e não por um computador, é isso que faz a nossa arte ser o que ela é e ser a potência que ela é. Agora, isso não impede de a gente tentar outras possibilidades, por exemplo,

na pandemia. Conseguimos fazer muito isso no LUME. Eu menos, porque foquei muito mais nas questões teóricas, porque eu quis investigar mais isso na pandemia. Fui o que menos teve vivência prática mediada pelo computador. Mas todos fizeram muito. O Jesser, a Cris e a Raquel deram cursos práticos, fizeram vivências práticas durante a pandemia com outras pessoas. O LUME dirigiu espetáculos e fez cursos práticos na pandemia, com resultados muito promissores e muito bonitos até. Mas eu acho que é uma outra possibilidade, é um outro universo que se abre e com isso aprendemos muito. Mas eu não desdigo o que eu disse, porque eu ainda acho que a essência do que a gente faz necessita e se potencializa numa vivência poética convivencial, vivenciando junto, no mesmo tempo e espaço. Isso não impede a gente de testar outras possibilidades, e o LUME testou muitas possibilidades na pandemia. Tivemos que fazer isso não só porque fomos obrigados pela pandemia, mas também porque queríamos realizar e trabalhar a partir desse outro universo.

[Jesser] Eu tenho um pensamento bem claro acerca do que foi feito por nós, artistas do teatro, durante a pandemia. Para mim, o que a gente fez foi uma arte audiovisual, não foi teatro. Eu não fiz teatro, eu não dei curso de teatro, eu fiz um curso mediado por uma tela, eu não senti o cheiro de ninguém, eu não percebi a temperatura de ninguém, eu não pude tocar ninguém, eu não pude surpreender ninguém com um grito ou um sussurro no ouvido. Quem virava de costas ou saía do foco não estava mais comigo, eu não sabia o que estava acontecendo. Isso, para mim, descaracteriza completamente o que a gente fez de teatro. Para mim, não foi, não é teatro, o teatro desde sempre, desde a origem dele na caverna, lá com os homens pré-



Teaser do espetáculo
Kintsugi, 100 memórias

históricos simulando uma caçada e o êxito nessa caçada. Para mim, o teatro é isso, uma reunião de seres humanos no mesmo espaço, como Renato bem disse, em comunhão, só vai estar lá quem quer estar. Atores e público que estarão lá porque querem estar e estão entregues àquela experiência.

[Ana Cristina] Semana passada estava com o Ricardo (Puccetti), outro ator do LUME, em casa, e aí a gente falou: “Nossa, se for pra ser assim, acho que eu quero fazer pão, quero fazer alguma outra coisa, mas teatro talvez não tenha mais sentido para mim”. O que eu acho é que a gente sobreviveu nesse período, e eu acho que a emoção que vinha era por estar vivendo uma coisa pela primeira vez.

Claro que teve uma adrenalina de descoberta, de como eu me adapto a isso, como eu recrio. Mas só nesse sentido de ter um desafio primeiro, mas não daquilo fazer sentido e ter algum desejo de continuidade. Eu acho que é isso, é mesmo sobre a relação com o público, e o que a gente tentou foi descobrir outros modos de relação. Mas, das coisas que eu assisti, ou das coisas que a gente fez, eu não vi nenhuma grande coisa, que eu dissesse “Opa, achamos esse encontro, entre o virtual e o presencial, olha que potente!”. Nada do que eu assisti ou do que fiz, nada substitui a potência da presença e da relação. Sobrevivemos, estamos sobrevivendo artisticamente, nos desafiando, mas acho que é isso, sobreviver, se adaptar.

Apresentei o meu espetáculo no quintal da minha casa no evento do Sesc online.

Eu quero resgatar um pouquinho a história do LUME, que se inicia em 1985, tendo à frente, principalmente, o Luís Otávio Burnier, que faleceu em 1995. O que difere o LUME daquele período do LUME de hoje? O que difere e o que permanece? Quais são as influências contemporâneas que podem ser encontradas hoje no grupo?

[Raquel] Eu achei difícil essa pergunta. Mas é que, para nós quatro aqui, esse período, de 1985 a 1993, também é história. Nós começamos no Lume em 1993. Claro que a gente conviveu e convive com as pessoas que estavam ali, naquele momento, com exceção do Burnier, que não está mais.

[Ana Cristina] Esse período que começa com o Burnier, que depois, no meio do caminho, se ausenta, independente da gente estar presente nos primeiros oito anos ou não, é um período de uma sedi-





Cortejo Abre-Alas - Festival Palco Giratório em FOA 2012 ©Claudio Eiges

mentação muito forte em termos de relação, das bases do trabalho. Então, dá para dizer que até hoje essas bases permanecem, seja nos nossos corpos, seja no modo de convívio, seja nos modos de criação, seja na ética das relações.

O Burnier foi muito poderoso nesse sentido de deixar algo muito sólido, enquanto as relações se estabelecessem etc. E como a gente justamente não teve um diretor, não teve esse mentor, porque ele se ausentou no meio do caminho, e todos éramos atores e atrizes, e nenhum quis assumir esse papel da liderança única, toda a construção foi sendo coletiva, e acho que isso é o que permanece até hoje. Todas as decisões, seja da criação ou não, são dentro dessa multiplicidade, mas ao mesmo tempo também são muito fortes nesse foco das individualidades, em cada um como um ser criador autônomo. Isso foi plantado lá pelo Burnier, não foi algo que ele morreu e que a gente teve que se virar. Dentro do processo dele de trabalhar a individualidade, de trabalhar esse ser criador como um todo, ele já nos punha na parede com relação a isso, de você com a sua autonomia, com os seus desejos. Essa autonomia foi algo que a gente lutou com unhas e dentes para manter, o tempo inteiro. E como justamente não tinha um mentor, seja artístico, seja da condução, tivemos a sorte de ter pessoas maravilhosas que vinham trabalhar com a gente. Tadashi Endo, Norberto Presta, ou seja, as pessoas que nos faziam assessorias, que trabalhavam e dirigiam, foram artistas poderosos, e cada um deixava uma pequena semente. Então, nossa arte, o modo de criar, ele também é muito híbrido. Por mais que as pessoas vejam e digam "Opa, isso é a cara do LUME", essa cara do LUME é multifacetada, ela tem muitas direções, seja das linhas de pesquisa, seja dessas pessoas que vêm, que são passagens

que nos deslocam. Então, artisticamente, quando você fala o que tem daquilo lá e do que hoje a gente está criando, é dentro dessa multiplicidade. E cada um de nós, individualmente, bebe em algo e estabelece suas relações, mas sempre volta para esse núcleo central. Então, você está sempre se desacomodando a partir dessa desacomodação do outro, também sempre em movimento.

[Jesser] Tem uma fala que é do Burnier. Eu me lembro que uma vez eu perguntei para ele, logo que eu entrei no LUME, no segundo ano de estágio. Eu queria permanecer e perguntei: “Eu quero permanecer no grupo, e quero contribuir para o grupo, então me diga como é que funciona para eu entrar e me adequar”. Ele falou: “Jesser, o LUME não é ele, vai sendo, e ele vai sendo pelas pessoas que fazem o LUME”. Então, essa questão da singularidade do trabalho do ator sempre foi a tônica dele. Às vezes, eu faço piada, que ele nos deixou para que a gente se singularizasse mais ainda não tendo esse mentor. Ele foi tão esperto, que ele até saiu de cena para que a gente não tivesse dúvida de que a gente teria que investir no trabalho individual. E o Simioni (Carlos), o Ricardo (Puccetti), que eram os atores mais antigos, eles determinaram: “Olha, nós não seremos os mentores de vocês”. A gente tem mais tempo de voo, a gente vai trabalhar junto, mas nós não vamos ser os mestres de vocês. Vocês corram atrás do trabalho, que era o que o Burnier falava de outra forma, e isso nos obrigou, a cada um de nós, buscar aquilo que fazia brilhar os nossos olhos. Tanto é que quando o Tadashi nos convidou para criar o Shi-Zen, ele falou: “Eu queria trabalhar com vocês porque vocês são muito diferentes, vocês sete são muito diferentes e funcionam como um grupo, funcionam bem como um time, como



uma equipe, mas são muito diferentes em todos os sentidos”. Esse investimento na singularidade, eu acho que é um dos pilares deixados pelo Burnier, além da ética, além do rigor no trabalho, além do compromisso com o compartilhar. Com a pedagogia, com o compartilhar os conhecimentos. E uma das coisas que a gente ouve muito dos alunos é: “Nossa, vocês são muito generosos nos cursos, vocês compartilham”. Porque a gente não tem medo, porque ninguém vai fazer como a gente faz, porque a gente investe na singularidade, entende, a gente aposta nisso. Busque aquilo que é próprio, que é seu, que é singular, que te faz único, e aí a tua arte vai ser extraordinária, porque vai ser o seu melhor.

[Raquel] Mas a gente está sempre nesse lugar que a Cris falou também, de que é muito clara a nossa raiz, então as pessoas reconhecem: “Ah, entendi, isso é LUME, essa pessoa é do LUME”. Porque essa base toda, ela o tempo inteiro permeia todos os nossos trabalhos, e muitas vezes a gente volta para ela.

Então, qualquer um de nós, seguramente, teve essa experiência. Pode ser por uma montagem, pode ser que seja por um curso que você está criando, pode ser simplesmente porque você resolveu mergulhar na sala de trabalho e ficar ali um tempo treinando, mas a gente sempre revisita. Revisita, e recria e transforma e, quando a gente se encontra, a gente fala assim: “Nossa, eu transformei um tanto para cá, o Jesser transformou um tantão para lá, a Cris um tantão para lá”. Mas, quando a gente se encontra, parece que tudo de alguma maneira se reconecta. Parece que eu fui, mas eu não fui tão longe assim dessa base, dessa raiz que está em todos nós.

Quero falar sobre a relação de vocês com o Sesc. Qual o grau de importância do Sesc para o LUME?

[Ana Cristina] Ele é fundamental na nossa vida, porque se eu pegar lá nos primórdios, a gente sempre teve uma dificuldade de fazer temporadas, por exemplo, em São Paulo ou no Rio de

Janeiro. E a gente não está nessas cidades, nós estamos em Campinas. Então, qualquer deslocamento para fazer estrear um espetáculo em São Paulo era um investimento muito grande. Em muitos momentos, a gente ficava fora desse eixo.

[Raquel] O Sesc também sempre deu muita atenção para a nossa história, em todas as datas comemorativas a gente sempre teve seu apoio. Conseguimos fazer eventos trazendo os nossos mestres, nos ajudavam muito nisso, trouxemos um mestre da Alemanha, um da Itália. Essa preocupação e esse olhar, para essa história que vinha se construindo e que hoje é tão grande, é sólida, é longa, e lá no comecinho eles já tinham esse olhar para o LUME.

[Jesser] E eu acho que tem uma coisa que a gente tem que agradecer muito que é a questão da confiança, que a gente sente que o Sesc deposita no nosso trabalho. Eu não me lembro quantos, mas pelo menos três ou quatro trabalhos nossos tiveram estreias nas unidades do Sesc. Como a gente não tinha o capital para

montar o espetáculo, o Sesc comprava a temporada, o que permitia que a gente levantasse fundos para bancar essa produção. Ou seja, era quase um tiro no escuro, mas o Sesc, talvez por conhecer o nosso trabalho, por acompanhar nossa trajetória, foi uma instituição que viabilizou a montagem, e não só a circulação, de vários dos nossos espetáculos. Por isso, a gente tem que agradecer muito.

Gostaria que vocês falassem um pouco sobre a circulação e os intercâmbios proporcionados pelo Sesc ao LUME.

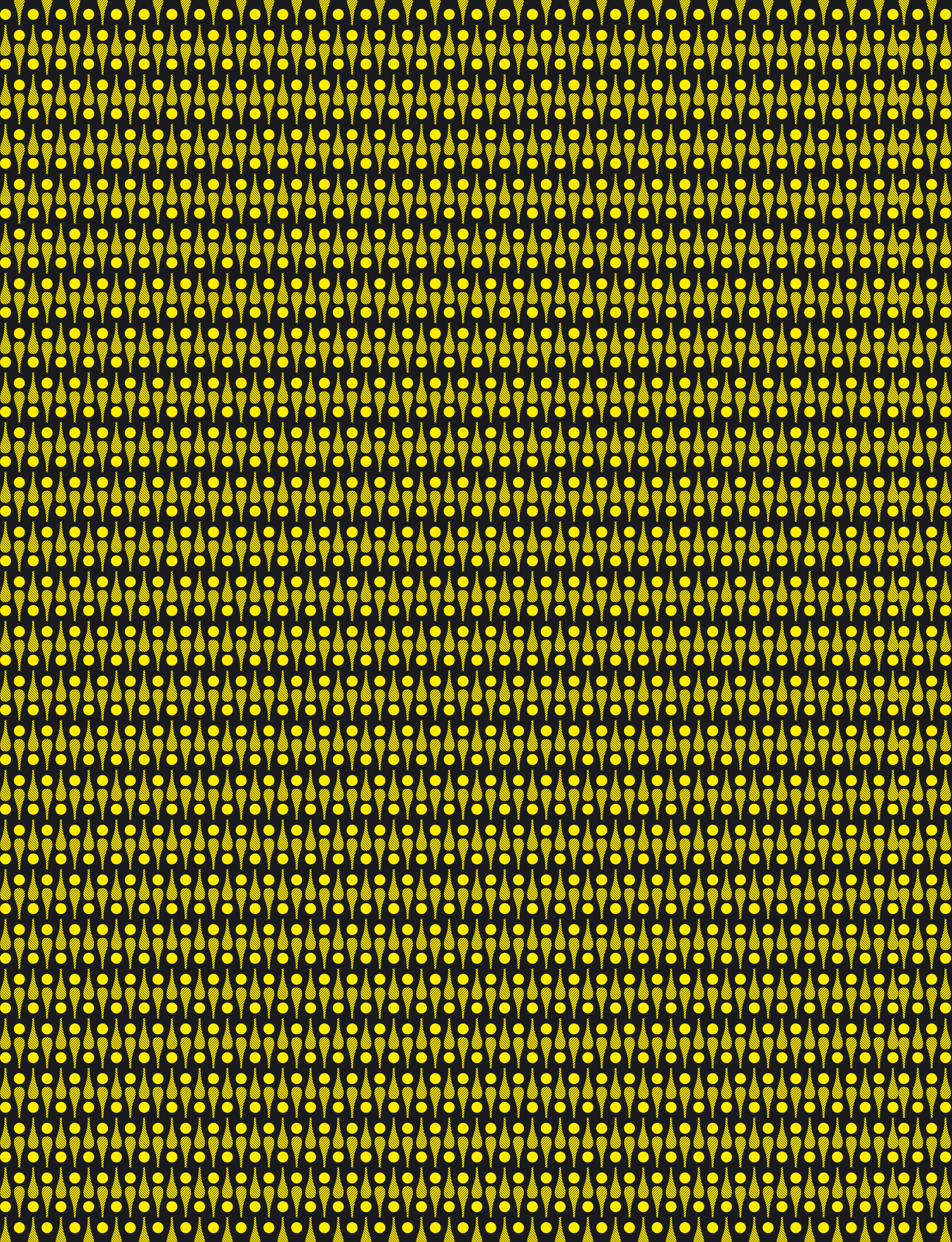
No que o contato com as diferentes realidades do país contribuíram para o grupo?

[Jesser] Através do Palco Giratório do Sesc, a gente entrou em contato com muitas realidades diferentes. A gente teve espetáculos agraciados pelo Sesc e que nos levaram a lugares onde nós construimos novas relações. Por exemplo, eu vou citar o Cariri. Fomos várias vezes para o Cariri no festival que era bancado pelo Sesc, e lá a gente encontrou outros grupos, com os quais a gente passou a criar histórias e rela-

ções no Brasil inteiro. Hoje, eu coordeno um trabalho numa escola de teatro de um grupo, o grupo Ninho, no interior do Ceará, no Crato, que é um projeto que envolve artistas locais, e é um desdobramento desses encontros que foram viabilizados por apresentações, a convite do Sesc, ou por eventos bancados, custeados ou com a participação do Sesc. Então, indiretamente, a gente amplia as relações artísticas de trabalho e de pesquisa através dessa circulação.

[Raquel] E os espetáculos também se transformam muito, porque em cada lugar que a gente vai, encontra um tempo e uma estrutura totalmente diferente, né? A gente encontra outra cultura; às vezes, outro Brasil, e o espetáculo vai tendo que se reacomodar, e ele vai ficando múltiplo, ele vai poder ir para qualquer outro lugar. Porque o espetáculo sempre começa mais duro, só funciona com um palco, com algumas necessidades e características. Mas, muitas vezes, a gente vai dar um jeito de fazer com outras condições, e aí ele vai também se abrindo e se transformando.





A
missão
do
teatro
não
é
só
formar
o
público.
É
formar
consciência
também.

Antunes Filho

Diretor de teatro