

PALCO GIRATÓRIO

PALCO GIRATÓRIO

Rio de Janeiro
Sesc | Serviço Social do Comércio
Departamento Nacional

2024

Presidência do Conselho Nacional
José Roberto Tadros

DEPARTAMENTO NACIONAL
Direção-Geral
José Carlos Cirilo

Diretoria de Programas Sociais
Janaina Helena Cunha Melo

Diretoria de Operações Compartilhadas
Maria Elizabeth Martins Ribeiro

COORDENAÇÃO GERAL DO PALCO GIRATÓRIO
Gerência de Cultura
Veronica Tomsic (interina)

Equipe de Artes Cênicas
Raphael Vianna e Leonardo Florentino

PRODUÇÃO EDITORIAL
Assessoria de Comunicação
André Valle

Coordenação editorial
Camilla Savoia

Identidade visual e projeto gráfico
Paloma de Mattos

Produção gráfica
Marcio Mendonça

Atendimento
Renata Provenzano

Fotografias
As imagens dos espetáculos fazem parte dos acervos dos grupos.

Sesc, Departamento Nacional.

Catálogo Palco Giratório: circuito nacional 2024:
Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão de Artes Cênicas/
Sesc, Departamento Nacional. – Rio de Janeiro: Sesc,
Departamento Nacional, 2024.

1. Palco Giratório – Catálogos. 2. Artes cênicas –
Brasil. I. Título.

CDD 792.0981

©Sesc Departamento Nacional, 2024

Telefone: (21) 2136-5555

www.sesc.com.br

Distribuição gratuita, venda proibida.

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei n° 9.610 de 9/2/1998.

Os textos são de responsabilidade dos autores e não refletem,
necessariamente, a opinião do Sesc.

CURADORIA 2024

Seleção realizada por representantes dos Departamentos Regionais e do Departamento Nacional

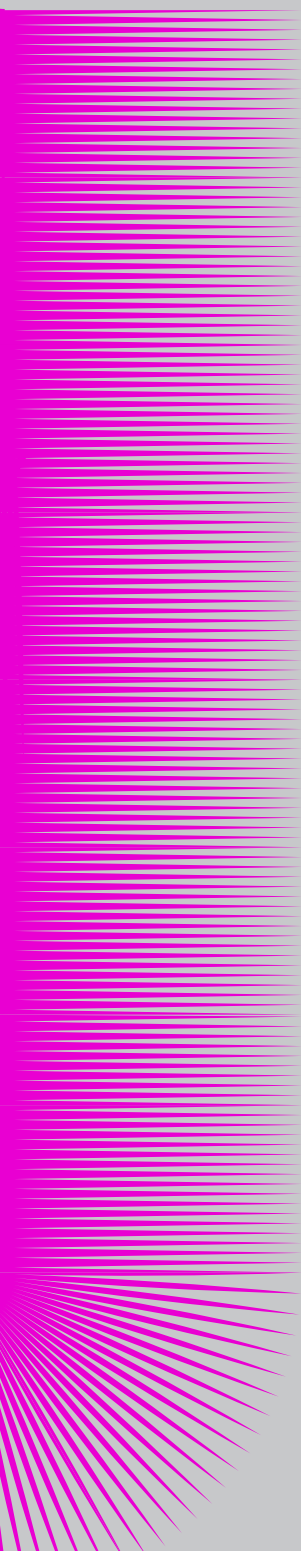
Alessandro Gondim (AC), Genário Dutra do Nascimento (AP), Fabricio Barros (AL), Patricia Figueiredo (BA), Luana Fonteles (DF), Joel Monteiro (CE), Fernanda Nali (ES), Joyce Lynch (GO), Franciele Martins (MT), Andreia Gomes (MS), Sandra Silva Nunes (MA), Keu Freire (MG), Enoque Paulino (PA), Bruno Paccely Monteiro (PB), Cléber Pereira Borges (PR), Rudimar Constâncio (PE), Élem Wylfa (PI), Mayara Sanchez (RR), Andressa Batista (RO), André Gracindo (RJ), Daniel Aguiar de Rezende (RN), Jane Schoningher (RS), Kamila Debortoli (SC), Adriana Macedo (SP), José Rodrigues Junior (SE), Maira Jeannyse (Polo Sociocultural Sesc Paraty – Departamento Nacional), Josenira Fernandes (Polo Socioambiental Sesc Pantanal – Departamento Nacional), Jefferson Santos (Polo Educacional Sesc – Departamento Nacional), Leonardo Florentino (Departamento Nacional), Vicente Carlos Pereira Júnior (Departamento Nacional), Raphael Vianna Coutinho (Departamento Nacional)

Observadores:

Pedro Rodrigues (PE), Camila Zampier (RJ), Izis Andrade (AM), Francisco Quiorato (Polo Educacional Sesc – Departamento Nacional), Renata Carina Barros de Siqueira Dichoff (Polo Socioambiental Sesc Pantanal – Departamento Nacional)

APRESENTAÇÃO





Durante sua história, o Sesc trabalha para proporcionar aos trabalhadores do comércio de bens, serviços e turismo uma melhor qualidade de vida, por meio de uma atuação de excelência nas áreas de Educação, Saúde, Cultura, Lazer e Assistência.

O interesse na criação de estratégias para sensibilizar os públicos para a diversidade das manifestações culturais brasileiras, a valorização da produção artística e a promoção do acesso a produtos artísticos de qualidade são iniciativas que traduzem a contribuição do Sesc para o bem-estar de toda a sociedade brasileira.

Reconhecido no cenário cultural do país como um importante projeto de difusão da produção cênica brasileira, o Palco Giratório reflete bem esse compromisso e reafirma, a cada edição, sua relevância para o intercâmbio cultural no Brasil.

Por meio do teatro, da dança e do circo, o público do Sesc desenvolve olhares que possibilitam o surgimento de sensibilidades cotidianas e novas práticas. Assim, intensificamos a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e nos interiores.

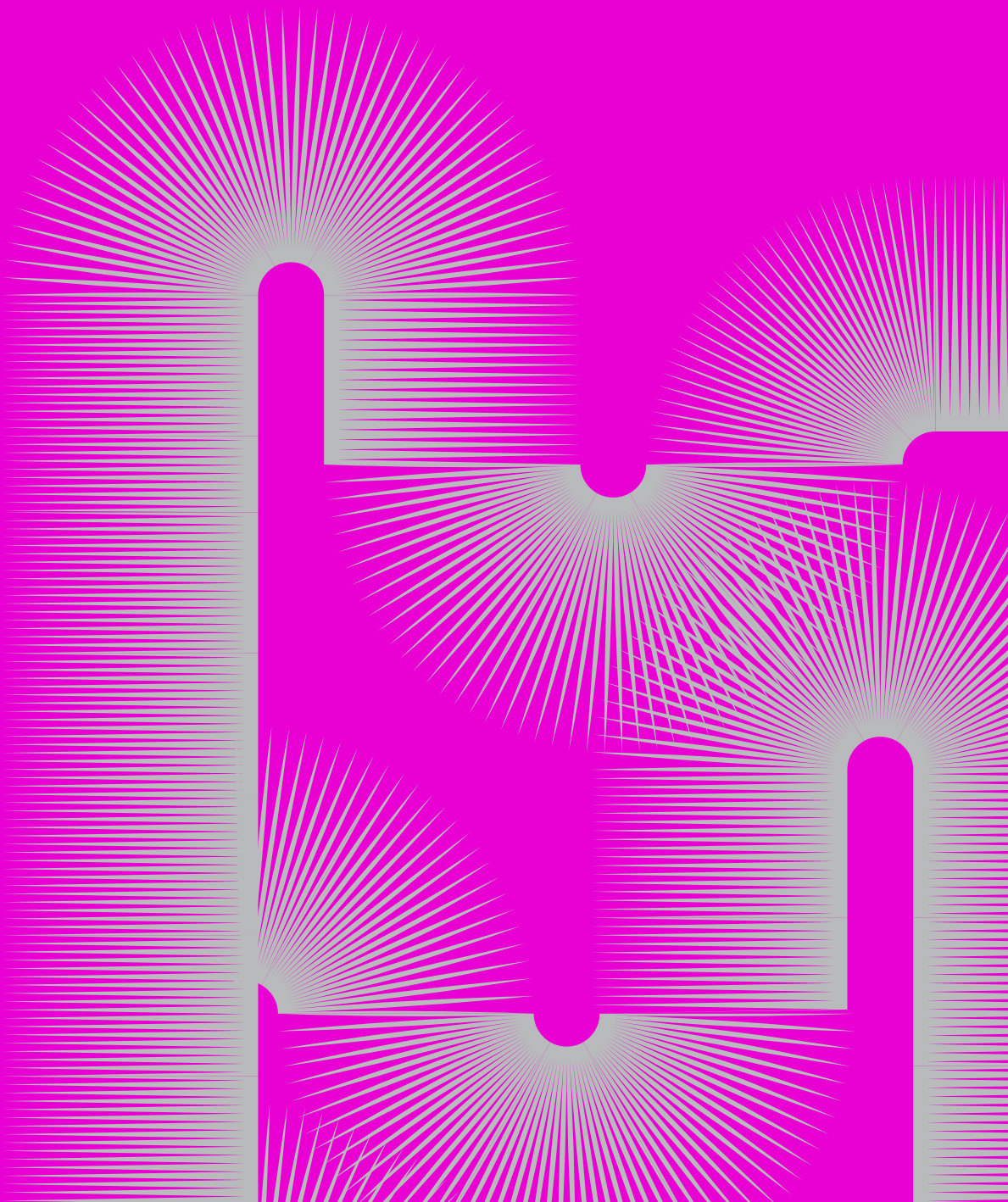
Tudo isso demonstra a importância e o significado da Cultura para o Sesc.

Considerada como um direito fundamental para a construção da identidade brasileira, é por meio da cultura que alcançamos objetivos prementes da instituição, como apoiar ações que contribuem para o desenvolvimento da sociedade, além de estimular projetos de interesse público e democratizar o acesso a bens culturais.

É por este propósito que a instituição atua, dia após dia.

Departamento Nacional do Sesc

INTRODUÇÃO



O Palco Giratório é uma ação nacional do Sesc voltada para o intercâmbio e a difusão das artes cênicas e se configura como uma iniciativa singular no cenário cultural do país, dada a sua política continuada de descentralização e democratização do acesso à produção artístico-cultural brasileira.

Desde sua primeira edição, em 1998, o projeto aglutina grupos artísticos oriundos de diversas regiões do Brasil para percorrer o país com a apresentação de seus espetáculos e realização de atividades formativas. Assim, por meio da circulação de trabalhos cênicos – teatro, dança e circo –, chegamos a lugares por vezes marcados pela escassez de programações culturais regulares e sistemáticas, o que faz movimentar a economia da cultura ao proporcionar geração de renda para artistas em itinerância, além de mobilizar o setor de serviços nas cidades contempladas pelo circuito de espetáculos e estimular o intercâmbio entre artistas e públicos tão plurais.

Contando com um amplo corpo curatorial representado por 32 profissionais de 26 estados brasileiros, a curadoria do Palco Giratório se pauta por questões emergentes na sociedade, sempre com o foco na diversidade geográfica, estética e social. Responsável pelo mapeamento e análise de 120 espetáculos de circo, dança, teatro, cena expandida e performance representativos dos seus respectivos estados, este coletivo selecionou 17 grupos e espetáculos cênicos de todas as regiões do país para itinerância por 25 estados e o Distrito Federal, a partir de um processo que tomou grande parte do ano de 2023, culminando no Encontro Nacional de Artes Cênicas.

Além da apresentação de espetáculos, a programação conta com atividades formativas como oficinas, intercâmbios e debates (pensamento giratório), que se conectam com uma rede de ações que vislumbram um desenvolvimento local dos territórios, com seminários, aldeias, mostras e festivais realizados em capitais e interiores do país. Em 2024, serão realizadas 404 apresentações artísticas e 264 atividades formativas, empregando diretamente 118 profissionais, entre artistas, pesquisadores e produtores culturais, além de contemplar 80 cidades nas cinco regiões que são atravessadas pelo circuito nacional.

Uma das vertentes do projeto aborda a musicalidade presente em espetáculos que compõem a programação dessa edição. Trabalhos como Leci Brandão – Na Palma da Mão (RJ), Cabelos Arrepiados (AM) e Mundos – Uma viagem musical pela infância dos cinco continentes (MG) tomam a sonoridade da cena como importante elemento dramático,

o que realça o estreitamento da relação entre as linguagens artes cênicas e música. Para aprofundar esse tema, temos o artigo do professor Jamil Dias, que discute a cena teatral e musical em uma visão historiográfica que explicita a conexão entre as duas linguagens.

O tratamento poético de temas de maior relevância evidencia-se em obras como *A fábrica dos ventos* (SP), *Alegria de naufragos* (PB), *Mar acá* (RR) e *Quatro luas* (PE), que buscam envolver as pessoas de maneira original com debates cruciais para a atualidade, relacionados a sociedade, trabalho, família, desigualdade, entre outros.

O movimento de criação fora dos espaços cênicos convencionais, valorizando a rua como local de múltiplos desafios e potencialidades, está presente em *Desvio* (RS), trabalho que levará o Palco Giratório para fora das instalações do Sesc. Tal temática suscitou o debate que se encontra no artigo do professor André Carreira, que busca ampliar nossa percepção sobre processos e trabalhos que acontecem para além dos muros que cercam nosso convívio diário.

A dança contemporânea está representada por trabalhos como *Procedimento#6* (MS) e *Adobe* (GO), os quais recorrem à tecnologia e à ancestralidade para evocar modos de percepção cada vez mais expandidos. E atendendo às implicações sociais, marcadores de raça e de gênero, os espetáculos *Abebé* (ES), *Maria Firmina dos Reis* (MA) e *O equilibrista* (DF) denunciam e anunciam possibilidades de ser e de estar num mundo marcado por profundas desigualdades. Nesse contexto, os espetáculos *Circo de los pies* (SC) e *Nuvem de pássaros* (RN) retratam essa temática, destacando a presença e a potência de pessoas com deficiência em cena.

A força dos trabalhos para as infâncias e de obras que estabelecem encontros entre gerações foi um dos destaques dos trabalhos analisados pela curadoria esse ano. Tal fato possibilitou uma importante discussão envolvendo o tema da intergeracionalidade nas artes cênicas. O artigo da pesquisadora e artista Soraya Portela explicita essa temática, descortinando preconceitos sobre os limites e as possibilidades de criação em diferentes faixas etárias.

Nesse cenário, o Palco Giratório 2024 tem a honra de celebrar as existências de dois importantes mestres das artes brasileiras: Maurício Tizumba e Amir Haddad, que integram o circuito especial, com os espetáculos *Herança* (MG) e *Zaratustra: uma transvaloração dos valores* (RJ). A partir de uma conversa com esses dois realizadores

extremamente atuantes, revelamos angústias, desafios, estratégias de resistência, solidariedade e aprendizado no interior de seus projetos de arte e vida.

Já na seção Relato de experiência, abrimos espaço para que os colegas do Sesc Rudimar Constâncio, Pedro Rodrigues, Camila Aschermann e Sandra Silva Nunes possam dar seus depoimentos sobre a retomada dos Festivais Palco Giratório nas cidades de Recife (PE) e Florianópolis (SC), assim como registrar as expectativas para a realização da 1ª edição do Festival Palco Giratório nas cidades de Caxias (MA), Itapecuru (MA) e São Luís (MA).

Por fim, temos ainda um relato sobre a cena expandida Femi Clown – Cabaré das Rachas, que circulou no Palco Giratório 2019. Após esse distanciamento temporal, as autoras Ana Flávia Garcia, Elisa Carneiro e Ana Luíza Bellacosta refletem sobre os intercâmbios que esse trabalho possibilitou no universo da palhaçaria feminina no Brasil.

Dessa forma, a realização de mais uma edição do Palco reafirma o papel do Sesc como importante agente para o desenvolvimento das artes cênicas no país, além de fortalecer nosso compromisso institucional com uma sociedade mais justa, democrática e plural, sempre na valorização das diferenças que caracterizam o panorama cultural brasileiro.

Que a 26ª edição do Palco Giratório produza encontros que façam mover a arte em sua potência máxima de vida.

Curadoria Palco Giratório 2024

AÇÕES FORMATIVAS

OFICINA

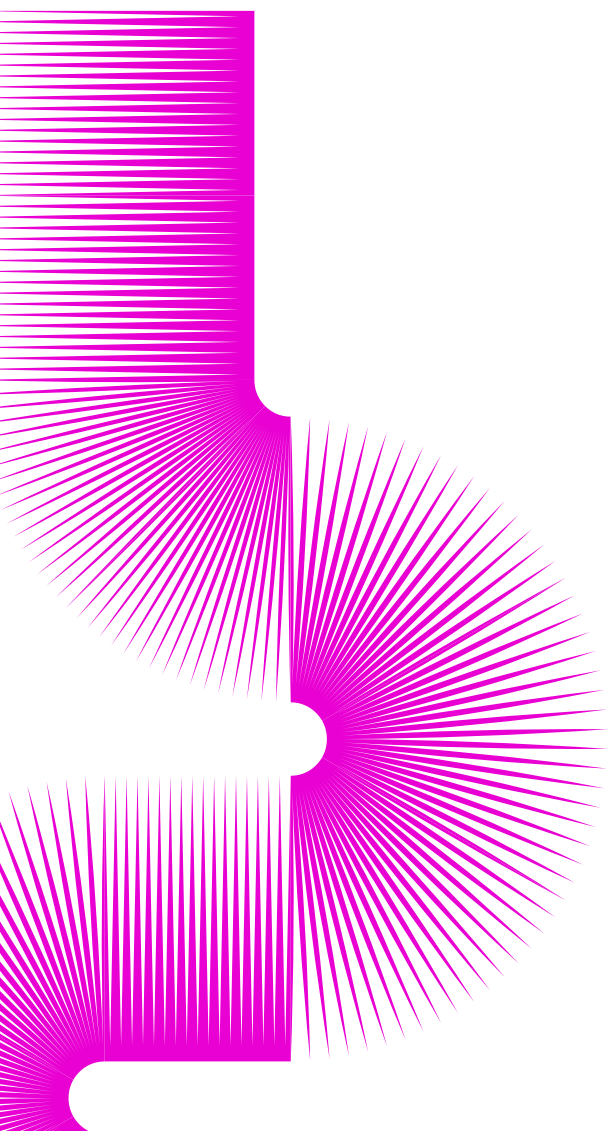
Ação formativa a partir de técnicas e processos criativos dos grupos que integram o Palco Giratório. São atividades abertas para todo mundo, e não apenas para os que têm formação artística. Com limite de participantes, carga horária e público-alvo.

INTERCÂMBIO

Encontro entre um grupo do Palco Giratório e um grupo local para compartilhamento de ideias, experiências, técnicas, metodologias e processos criativos. A condição é que ambos os grupos assistam aos espetáculos uns dos outros com o objetivo de provocar reflexões sobre o fazer artístico.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Momento para reflexão e debate aberto ao público, a partir de temáticas, experiências, técnicas e metodologias que perpassam os espetáculos em circulação. Conta com a participação de um grupo do Palco Giratório e um convidado local, possibilitando que conhecimentos e inspirações do território dialoguem com espetáculos e artistas em circulação.



AÇÕES DE DESENVOL- VIMENTO LOCAL

ALDEIAS

Mostras de arte e cultura organizadas pelos Departamentos Regionais do Sesc durante a passagem de espetáculos do Palco Giratório por seus territórios, de modo a possibilitar que os trabalhos selecionados pela curadoria dialoguem com a produção dos estados. Com o objetivo de estimular a produção e o consumo dos bens culturais, as Aldeias reafirmam o compromisso com o fomento a uma política voltada à produção e à difusão das artes cênicas em âmbito nacional.

MOSTRAS

Ações de artes cênicas realizadas pelos Departamentos Regionais do Sesc que recebem uma programação parcial do Circuito Palco Giratório. As Mostras explicitam aspectos ou recortes específicos dos trabalhos selecionados a cada edição. A premissa é produzir encontros entre os públicos e os artistas, grupos e coletivos de circo, dança e teatro para criar uma zona de intercâmbio que favoreça o desenvolvimento da produção local.

FESTIVAIS

Ações que ocorrem em um período de 30 dias em capitais brasileiras que recebem todos os espetáculos do circuito nacional do Palco Giratório, com a participação de espetáculos locais, espetáculos convidados e atividades paralelas. Em 2023, aconteceram o Festival Palco Giratório em Porto Alegre (RS), no mês de maio, e o Festival Palco Giratório em São Paulo (SP), no mês de agosto. Em 2024, o Festival Palco Giratório acontece nas cidades de Porto Alegre (RS), São Paulo (SP), Porto Velho (RO), Florianópolis (SC), Recife (PE), São Luís (MA), Caxias (MA) e Itapecuru (MA).

SEMINÁRIOS

A partir da celebração dos 20 anos do Palco Giratório, em 2017, seminários passam a integrar a programação em diferentes estados. Com duração de três a cinco dias, acontecem em parceria com universidades e contemplam artistas em circulação pelo projeto, além de professores, pesquisadores e a classe artística local.

14
REFLEXÕES
CÊNICAS

40
RECIFE É POUSO DO
TEATRO NACIONAL

80
CIRCUITO
NACIONAL

15
BREVE HISTÓRICO SOBRE
TEATRO E MÚSICA NO BRASIL

46
O PALCO VOLTA A GIRAR
NA ILHA DA MAGIA

82
TRUPE LONA PRETA (SP)

22
TEATRO NA CIDADE:
POTÊNCIAS DE UMA CENA
QUE VIVE NAS RUAS

48
RACHADURAS, ECOS E PLANTAS
NOVAS: A CENA EXPANDIDA DO
CABARÉ DAS RACHAS

86
GRUPO DE DANÇA
AFRO NEGRÃO (ES)

26
SEMEAR MUNDOS: MANEJAR
TERRITÓRIOS COM AS ARTES
COMO SE HOUVESSE AMANHÃ

58
ENTREVISTAS

90
LUCIANA CAETANO –
GRUPO SOLO DE DANÇA (GO)

37
RELATO DE
EXPERIÊNCIA

59
ENTREVISTA
MAURÍCIO TIZUMBA

94
COLETIVO SER
TÃO TEATRO (PB)

38
QUE RUFEM OS TAMBORES
NO MARANHÃO

67
ENTREVISTA
AMIR HADDAD

98
BUÍÁ TEATRO
COMPANY (AM)

102

LA LUNA
CIA. DE TEATRO (SC)

126

MUVIDOS
DANÇA (RN)

148

CIA. BURLANTINS (MG)

106

MUOVERE
CIA. DE DANÇA (RS)

130

CIA. YINSPIRAÇÃO POÉTICAS
CONTEMPORÂNEAS (DF)

152

GRUPOS QUE JÁ PASSARAM
PELO PALCO GIRATÓRIO

110

LAPILAR PRODUÇÕES
ARTÍSTICAS (RJ)

134

JACKELINE MOURÃO E
REGINALDO BORGES (MS)

114

GRUPO LOCÔMBIA TEATRO
DE ANDANÇAS (RR)

138

O BANDO COLETIVO
DE TEATRO (PE)

118

NÚCLEO
ATMOSFERA (MA)

142

CIRCUITO
ESPECIAL

122

GRUPO MARIA CUTIA
DE TEATRO (MG)

144

GRUPO TÁ NA RUA (RJ)

SUMÁRIO

REFLEXÕES

GÊNICAS

BREVE HISTÓRICO SOBRE TEATRO E MÚSICA NO BRASIL

**JAMIL DIAS (PROFESSOR DOUTOR, DIRETOR
E PESQUISADOR DE TEATRO DA USP)**

Durante os séculos, as misturas entre teatro e música têm sido constantes. O que não surpreende, devido ao nosso caráter teatral e ao lugar privilegiado ocupado pela música no campo das manifestações culturais brasileiras. Não à toa, somos um povo mestiço, e na origem de cada uma das etnias que nos formaram há um componente musical muito importante que se reúne à fabulação de sua cosmologia, gerando histórias cantadas e representadas. Desse modo, esses encontros entre diferentes tradições e entre o teatro e a música vão se repetir ao longo da nossa história.

CASOS EXEMPLARES

Um exemplo de uso conjunto de teatro e música pode ser encontrado no teatro de catequese dos padres jesuítas, em meados do século XVI, com fins de evangelizar os indígenas, educar os filhos dos colonos e levar de volta os desviados aos caminhos da virtude prescritos pela igreja. Estamos falando dos autos e diálogos, com a constante presença tanto de canções ibéricas quanto de cantos indígenas.

Mais adiante, no século XVIII, tivemos o ciclo das “Casas da Ópera”, quando surgiram os primeiros edifícios destinados à atividade cênica no Brasil. No primeiro deles, conhecido como Teatro da Praia (1760), em Salvador, o elenco era composto apenas por rapazes, estudantes de escolas religiosas. Seu repertório era composto, sobretudo, por óperas “jocossérias”, escritas por Antônio José da Silva, o Judeu. Suas obras satíricas fustigam o fanatismo religioso, as perseguições às mulheres consideradas bruxas e o charlatanismo na medicina e no judiciário, além dos excessos do rei. Tudo isso entremeando versos e canções.

No Rio de Janeiro, aconteceu, em torno de 1767, a criação de uma Casa da Ópera ou Ópera dos Vivos (em referência a um suposto teatro de marionetes que existira no mesmo local). Nela, um padre negro e corcunda chamado Ventura (ou Boaventura) montou um elenco de negros libertos com o qual apresentou cantatas e oratórios (peças de sentido religioso representadas segundo o calendário litúrgico) de Metastasio, poeta musicado por vários compositores da época, além de obras do já mencionado Antônio José da Silva. Padre Ventura regia uma pequena e sofrível orquestra e, sempre que percebia o interesse do público decair, subia ao palco, executava ao violão números musicais mais animados e, levantando a batina, dançava o fado e até o lundu.

Em Minas Gerais, durante o Ciclo da Mineração, desenvolveram-se outros centros de cultura, como a antiga capital Vila Rica de Ouro Preto, que desde 1770 tem o mais antigo teatro da América do Sul ainda em funcionamento – a Casa da Ópera de Vila Rica (hoje Teatro Municipal de Ouro Preto). Para esse teatro, o inconfidente Cláudio Manuel da Costa escreveu um drama musicado – *O Parnaso obsequioso*.

Em torno de 1773, inaugurou-se uma segunda Casa da Ópera – conhecida como Ópera Nova – no Rio de Janeiro. Construída por Manuel Luís Ferreira, a novidade foi a constituição de uma companhia teatral fixa, e entre seus componentes – todos negros – destacava-se Joaquina Maria da Conceição Lapa (a Lapinha), atriz e cantora de méritos que chegou a apresentar-se em Lisboa, no Porto e em Coimbra.

Em 1838, a Cia. Dramática João Caetano estreou *O juiz de paz na roça*, um entremez escrito por Martins Pena. A peça foi representada como um complemento do programa iniciado com um drama romântico e depois reprisada algumas vezes. Com essa peça, Martins Pena deu início a uma característica de boa parte de suas comédias: o de nelas inserir números musicais sem muita relação com a peça em si. Por exemplo, a entrada de um grupo de reisado com sua cantoria e seus instrumentistas ao final de *Os dois* ou *O inglês maquinista*, utilizando a musicalidade para finalizar de maneira mais satisfatória a peça.

TEATRO MUSICAL NO BRASIL

A inauguração de um café-concerto, ou cabaré, chamado Alcazar Lyrique, no Rio de Janeiro, em 1859, trouxe uma nova noção de entretenimento noturno e a sensação de fazer parte de algo que estava acontecendo em grandes cidades da Europa, sobretudo em Paris. No princípio, havia sequências de atrações variadas (canções, números de dança, cenas cômicas e exibição de habilidades especiais), sempre apoiadas na beleza das atrizes e numa certa elegância cínica – uma desconcertante ousadia para as normas daquela sociedade conservadora e patriarcal. O repertório era apresentado, em língua

francesa, por artistas contratados na França para passar temporadas no Brasil. Com o êxito alcançado, em 1865, o Alcazar apresentou uma novidade: a opereta *Orphée aux enfers*, de Jacques Offenbach, uma paródia do mito grego de Orfeu utilizando melodias agitadas e que fazia o espectador sair cantarolando trechos, mesmo que fosse a primeira vez a que assistisse a obra. O público compareceu em grande número ao Alcazar, transformando o espetáculo num fenômeno de bilheteria da época. Tanto que, na sequência, outras operetas francesas foram montadas – para o deleite das plateias cariocas.

O sucesso das operetas francesas levou autores e artistas brasileiros a parodiarem esses trabalhos, escrevendo novos textos mais relacionados a temas e ao humor nacional, mantendo as partituras originais. Em 1868, o ator e dramaturgo Francisco Corrêa Vasques apresentou *Orfeu na roça*, superando em muito o êxito do original e iniciando uma nova tendência. Assim, os palcos foram invadidos por paródias de operetas francesas. Pouco tempo depois, autores e compositores nacionais passaram a criar operetas originais, como *Os noivos* e *A princesa dos cajueiros*, de Artur Azevedo em parceria com o compositor português Francisco de Sá Noronha.

A partir dessa situação, consagrou-se um novo tipo de teatro: o teatro de entretenimento, chamado pela imprensa, não sem algum desdém, de teatro ligeiro. Este comportava uma série de subdivisões: operetas, mágicas, burletas, revistas de ano (espetáculos em que um leve fio condutor abria espaço para uma retrospectiva do ano anterior, com muito humor e música).

Nas primeiras décadas do século XX, esse tipo de espetáculo continua a ser o preferido do público. O circo-teatro junta-se ao teatro ligeiro, tendo astros da estirpe de Benjamin, o Palhaço Negro e passa a revelar grandes talentos como Oscarito e Aracy Cortes. A revista deixa de ser uma retrospectiva anual para ser um espetáculo que pudesse ser apresentado em qualquer época sem perder seu caráter de comentarista ácido dos tipos e acontecimentos do cotidiano brasileiro. E foi a responsável pelo lançamento e pela divulgação de novos ritmos do cancioneiro nacional – função que cumpriu até o desenvolvimento das emissoras de rádio.

No fim da década de 1930, com a liberação dos jogos de azar, muitos cassinos foram abertos por todo o país. No Rio de Janeiro, promoveram-se luxuosos shows com cantores, humoristas, bailarinos e atrações de variedades. Após o fechamento dos cassinos, em 1946, surgiram as grandes revistas já no formato de music hall, em que qualquer resquício de narrativa a unir as atrações era abandonado. As vedetes – mulheres extraordinárias, transgressoras e vestindo muitas plumas e paetês – e os grandes humoristas, que décadas mais tarde trilharam suas carreiras em programas de televisão, formaram o núcleo central desse tipo de teatro, o qual teve seu ápice nos espetáculos feéricos produzidos por Walter Pinto no Teatro Recreio.

Em meados da década de 1960, a revista entrou em rápido processo de decadência. No entanto, não desapareceu a parceria entre a cena e a música. Nas décadas seguintes, até o fim da década de 1990, vários estilos foram experimentados. Vale citar alguns exemplos bastante distintos, mas igualmente importantes para o desenvolvimento do teatro brasileiro.

Em 1962, aconteceu a primeira montagem de um musical norte-americano: *Minha querida lady*, baseado na peça *Pigmaleão*, de Bernard Shaw. No elenco, estavam Bibi Ferreira e Paulo Autran. O público do Rio e de São Paulo foi mais receptivo ao espetáculo do que se esperava, e ele abriu caminho para outros musicais americanos.

Em 1965, o Teatro de Arena, de São Paulo, iniciou sua bem-sucedida experiência com musicais de temática político-social com *Arena conta Zumbi*, texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, música de Edu Lobo e direção de Augusto Boal. Em seguida, foi a vez de *Arena conta Tiradentes* (1967), mais uma vez tentando driblar a censura do governo militar com a ação sendo ambientada numa época distante. Mas o ciclo foi interrompido quando a censura proibiu o terceiro musical, *Arena conta Bolívar* (1969), e, diante do agravamento da situação política no Brasil, o grupo excursionou por Estados Unidos, México, Peru e Argentina, apresentando também o espetáculo que havia sido proibido.

Morte e vida severina (1965), dramatização do poema de João Cabral de Melo Neto, musicada pelo então estudante de arquitetura Chico Buarque e produzida pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), sob a direção de Silnei Siqueira, foi um belíssimo exemplo de como conciliar a pobreza de recursos materiais com a riqueza criativa. Após uma temporada de sucesso em São Paulo, a peça foi apresentada no Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy (França) e voltou de lá com o prêmio de melhor espetáculo.

Já *Roda viva* (de 1968), com texto e música de Chico Buarque, conta a história de um rapaz da periferia que se transforma em ídolo popular. Sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, sofreu ataques de grupos de extrema-direita em São Paulo e Porto Alegre, com o elenco sendo espancado e as salas de espetáculos destruídas. Uma ilustração muito clara da situação do país naquele momento. Mas Chico continuou a criar musicais e, hoje em dia, é considerado um dos maiores compositores do teatro brasileiro. Além dos já citados *Morte e vida severina* e *Roda viva*, criou *Calabar – o elogio da traição* (de 1972, escrita com Ruy Guerra), *Gota d'água* (de 1975, em parceria com Paulo Pontes) e *Ópera do malandro* (de 1978), e compôs as letras e as músicas de *O rei de Ramos* (1979, em parceria com Francis Hime) e a música de *Vargas* (1982), *O corsário do rei* (1985) e *Cambaio* (2001), todas em parceria com Edu Lobo.

Histórico musical retratando a geração dos anos 1960 nos Estados Unidos, *Hair* (de 1969) foi montado no Brasil durante a fase mais dura do regime militar e teve uma longa temporada – de 1969 a 1972. No entanto, a maior surpresa da época foi com o grupo Dzi Croquettes, que apresentou *Gente*

computada feito você (de 1973), dirigido pelo coreógrafo norte-americano Lennie Dale, com uma trupe de atores-bailarinos. O trabalho ressignificava questões de gênero e de sexualidade numa época em que ainda não se abordava temas como estes, por meio de esquetes e coreografias. Foi um espetáculo que marcou toda uma geração.

Ainda na agitada década de 1970, o diretor pernambucano Luiz Mendonça desenvolveu um trabalho profundamente vinculado às manifestações da cultura popular nordestina, com o Grupo Chegança. Apresentaram espetáculos como *Viva o cordão encarnado* (1973), de Luiz Marinho; e *Lampião no inferno* (1975), de Jairo Lima, entre outros.

Também havia espaço para obras de Bertolt Brecht e experiências de vanguarda, todas com muita música. Um ambiente recheado de tendências estéticas e práticas artísticas envolvendo teatro e musicalidade, mas também ao sabor das inseguranças inerentes à atividade teatral num mundo em ebulição. Até que, no fim da década de 1990, o ambiente teatral sofreu o impacto da chegada de uma forma de pensar e realizar o trabalho cênico-musical completamente diferente. Uma prática rica em novos procedimentos técnicos, em métodos de trabalho mais eficientes, em novas exigências artísticas. Praticamente outra postura com relação à arte, contrapondo-se à visão romântica, idealizada, consagrada até então. O grande público reagiu muito bem às novidades e correu para ver os novos espetáculos. E viu muita coisa interessante, como o cuidadoso acabamento do produto apresentado, a quantidade de profissionais brasileiros capazes de emular seus colegas internacionais... E aí estava o perigo: em vez de criar reflexões próprias ou de espelhar nossas alegrias, angústias e desejos, passamos a produzir algo a ser comparado ao já feito em Londres ou Nova York. Ou uma réplica para quem não tinha possibilidade de ter a experiência original. Certamente não há mal em criar essas oportunidades. Mas isso é tudo o que se pode esperar dos nossos artistas? Independentemente dessas considerações, pudemos assistir a grandes produções nas últimas décadas, espetáculos de encher os olhos e, às vezes, o coração. Uma quantidade respeitável de artistas vem sendo revelada e encontra um mercado de trabalho cheio de oportunidades.

Mas, como bem descreveu Martin Gottfried (1970), é possível classificar espetáculos em duas alas: a ala direita se caracterizaria por posições e valores mais tradicionais, por valorizar mais o sucesso do que os valores propriamente artísticos, pelo extremo profissionalismo, pelo bom acabamento do seu produto e por uma dramaturgia convencional com relação aos temas e abordagens; a ala esquerda se caracterizaria por trazer posições inovadoras, por priorizar os valores artísticos, não ser tão pautada pelo gosto médio do público, empenhar-se mais na criação do que no perfeito acabamento do produto e por buscar novos horizontes dramáticos (temas, abordagens e novas linguagens) (GOTTFRIED, 1970, p. 9-15). Cada uma dessas divisões tem bastante a oferecer ao teatro, ainda que a realidade seja mais complexa do que o modelo proposto e, muitas vezes, um espetáculo tenha características das duas alas.

TEATRO E MUSICALIDADE NOS TEMPOS ATUAIS

Fazer arte é uma tarefa sempre difícil e fascinante. O momento em que presenciamos um trabalho e este atinge em cheio nossa sensibilidade é um instante inspirador, a recompensa para nossos anseios e nossas aflições. E um dos recursos mais cativantes para esse fim é exatamente a junção de teatro e música. Seguem alguns exemplos.

Temos a Barca dos Corações Partidos, um coletivo que existe há cerca de 12 anos, no Rio de Janeiro, cujos componentes são, ao mesmo tempo, atores, multi-instrumentistas, compositores e com uma disponibilidade corporal cada vez mais acentuada. Do conjunto dos trabalhos realizados por eles, destacam-se: *Gonzagão – a lenda* (2012), com texto e direção de João Falcão, num espetáculo em que as fronteiras entre o biográfico e o mítico se confundem; *Ópera do malandro* (2014), com texto e música de Chico Buarque, com direção minimalista de João Falcão; *Auê* (2016), criação coletiva com músicas originais compostas, em sua maioria, pelos integrantes da companhia e direção de Duda Maia, num espetáculo surpreendente e belo; e *Suassuna* ou *O auto do reino do sol* (2017), texto de Bráulio Tavares, música de Chico César e direção de Luiz Carlos Vasconcelos – uma deliciosa explosão de brasilidade. É muito evidente no trabalho do grupo a organicidade unindo teatralidade e musicalidade, passando com propriedade de uma linguagem para outra.

O Núcleo Experimental tem um pequeno teatro em São Paulo que já virou uma grande referência em inquietação cênica para a cidade. Em seus quase 20 anos de existência, a equipe liderada por Zé Henrique de Paula e Fernanda Maia tem se desdobrado para, como está dito na página oficial do Núcleo, montar “textos que dialoguem com a sociedade contemporânea”, mas também para “explorar a relação entre a música e o teatro”. Pode-se afirmar, sem qualquer dúvida, que o grupo tem realizado muito bem esses dois objetivos. Um exemplo disso é a chamada *Trilogia da vida*, que está sendo completada agora, composta pelos musicais *Lembro todo dia de você* (2017), *Brenda Lee e o palácio das princesas* (2021-22) e *Codinome Daniel* (2024). Unindo os três musicais, está a questão do HIV, em diferentes contextos: um jovem que se descobre com HIV e precisa aprender a conviver com isso; uma travesti conhecida como Brenda Lee, que se tornou um marco na luta pelo reconhecimento dos direitos das pessoas com aids; um militante que lutou contra a ditadura militar, foi exilado e nos seus últimos anos de vida luta pelos direitos das pessoas com a doença.

Assinala-se que a relação entre teatro e música pode acontecer de diferentes maneiras. Por meio do musical – em que a canção é parte da dramaturgia, ou a própria dramaturgia, e em que não pode ser descartada por ser essencial ao desenvolvimento da narrativa; pela peça musicada – em que, partindo de uma peça teatral já escrita, transformam-se determinadas partes em canções (como se viu na versão da peça *O bem-amado*, de Dias Gomes, a

qual teve passagens transformadas em músicas pelo compositor Zeca Baleiro); ou pela peça com música – neste caso, números musicais são simplesmente acrescentados a determinados momentos de uma peça, não representando nenhum tipo mais significativo de substituição do texto original, e sim acréscimos (representa-se determinada cena e, em seguida, uma canção é acrescentada). A diferença fundamental é que, nos dois últimos casos, se a música for retirada, a peça continuará a existir, a fazer sentido, já que a música era apenas um acréscimo a uma obra já completada. Logicamente, trata-se de um território extremamente movediço – a obra de arte – e, na prática, muitos ajustes podem ser feitos, independentemente dos modelos teóricos, tornando a discussão acadiana. De qualquer modo, nenhuma das formas de integração teatro e música é, em si, superior à outra. Trata-se simplesmente de escolhas estéticas.

Dessas escolhas, é feita a arte. A arte, para citar alguns exemplos notáveis, dos Clowns de Shakespeare, do Rio Grande do Norte, apresentando *Ricardo III*, de Shakespeare em meio à musicalidade dos corpos e das cenas, à maneira do teatro popular; a musicalidade que se transforma em pungente poesia nos espetáculos do grupo Ponto de Partida, de Barbacena (MG); posta a serviço da força épica de *Amor barato – o Romeu e Julieta dos esgotos*, de Fábio Espírito Santo, com músicas de Jarbas Bittencourt e Ronei Jorge, de Salvador. Sem esquecer o cinismo cheio de frescor de uma sátira como *Terrível incrível aventura – um musical fabuloso marítimo*, apresentado pelo Bife Seco, de Curitiba.

Muito dessa musicalidade latente envolve os espetáculos selecionados para a mostra Palco Giratório 2024. Vindos de várias partes do país, trazendo a força de suas ancestralidades, de musicalidades em vozes e corpos, de teatralidades tão diversas e tão ricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIAS, Jamil. *O teatro musical popular no Brasil: uma história à margem da historiografia oficial*. Relatório Final de Pesquisa de Pós-doutoramento – Fapesp/Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Sesc-SP/Perspectiva, 2012.
- GOTTFRIED, Martin. *Teatro dividido: a cena americana no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

TEATRO NA CIDADE: POTÊNCIAS DE UMA CENA QUE VIVE NAS RUAS

ANDRÉ CARREIRA (PESQUISADOR DO CNPQ E PROFESSOR DOUTOR DA UDESC)

As ruas são o espaço onde a vida brasileira ocorre de maneira mais intensa e, honestamente, onde podemos experimentar tanto a enorme diversidade de pessoas e formas culturais quanto as tensões violentas que definem o que somos como nação. É na rua que manifestamos nossas insatisfações com as decisões políticas e também onde damos vazão ao nosso desejo de alegria e festa. Por tudo isso, o espaço da rua, a cidade como ambiente, é um lugar de disputas tanto simbólicas quanto legais e econômicas, mas também se mostra um lugar de encontro, da experiência artística, dos corpos que querem transformar.

Por tudo isso, a cidade é, por excelência, o âmbito em que as coisas se transformam e a política se concretiza como construção de futuros possíveis. É ali, no território do conflito onde a cultura encontra a política de forma mais vital e rica.

Muitas vezes, utiliza-se a expressão “fazer da rua o palco de”, mas, como bem soube propor o diretor José Celso Martinez Corrêa, era necessário fazer do teatro uma rua, porque é no espaço público que as pessoas produzem as ações que mudam nossas vidas coletivas. Desse modo, seu Teatro Oficina, projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, tentou trazer a rua para dentro da sala, e era nesta “rua” que seus espetáculos convocavam a audiência e seus elencos a se comportar como nos atos públicos e a fazer um teatro que questionasse a ordem e os comportamentos regrados. O teatro como festa é o teatro como cidade, por isso é rebelde e criador de novos mundos. Esse é o principal elemento que devemos considerar quando pensamos as possíveis relações do teatro com a cidade e como refletimos sobre os vínculos de nossas cidades com o teatro.

Normalmente, consideramos o teatro de rua – o nome genérico que utilizamos para os eventos teatrais que não estão em uma sala – um teatro alternativo, ou seja, aquele teatro que se oferece para um público que não tem acesso às salas. No entanto, um primeiro passo para animar experiências de teatro em ruas e praças que sejam, efetivamente, transformadoras é não o relegar a uma modalidade destinada a cobrir eventuais lacunas nas ações culturais. Convém ver o teatro na rua como uma linguagem singular e, a partir disso, descobrir suas potências.

Ainda é comum ver ações culturais que compreendem o teatro de rua como aquele destinado a um público que ou não tem o hábito de ir ao teatro ou não tem recursos para comprar entradas, mas devemos questionar tal ponto de vista. Mostra-se importante romper com a lógica segundo a qual o teatro de rua é uma alternativa ao teatro de sala. Na realidade, trata-se de um modo de fazer teatro, e cada uma das formas cênicas propõe experiências de recepção muito distintas e singulares.

Durante muito tempo, só pensamos o teatro de rua como um teatro de corte popular, ou seja, aquele feito para “os/as populares” que transitam pela rua ou criado a partir de matrizes dos referentes da cultura popular. Atualmente, devemos expandir nossa maneira de delimitar o teatro na cidade sabendo que existem muitos e variados modos de se fazer esse teatro. O elemento “popular” estará sempre integrado na experiência na cidade porque esta tem, em seu fluxo cotidiano, uma enorme diversidade de pessoas que são parte de muitos setores sociais. A diversidade da rua faz com que toda arte na cidade seja interferida pelos mais variados registros culturais.

Aqueles que reivindicam o ponto de vista do “teatro popular” têm algo de acertado, mas ninguém pode dar respostas completas ao múltiplo fenômeno do teatro na cidade, principalmente porque a cidade como ambiente apresenta uma enorme complexidade, e isso deveria ser considerado na hora de refletir sobre o “teatro de rua”, indo além dessas verdades já estabelecidas. A cena na rua sempre será atravessada por olhares que provêm dos mais diversos setores sociais, e isso é uma riqueza extraordinária.

Compreender o teatro na cidade como uma alternativa de caráter social que atende a parte da população que não dispõe do privilégio e do prazer de ir a uma sala teatral é, no mínimo, diminuir as possibilidades que o teatro na cidade pode ter como criação artística. É também circunstanciar essa criação e sua programação em ruas e praças a uma ação cultural paliativa, quando na realidade se mostra uma vertente artística de primeira ordem, pois a vida na cidade se comporta como o coração da vida política, social e cultural. Para reafirmar isso, basta lembrar que toda ação política decisiva, todo hábito cultural transcendente, ocorre em ruas, praias, praças, antes de repercutir no nosso imaginário e antes de viralizar nas redes sociais.

As ruas são espaços de invenção do nosso modo de vida. São elementos muito fortes na cultura brasileira. Nem mesmo esse tempo do mergulho permanente nas telas do Facebook, do Instagram ou do TikTok eliminaram a criação de novas formas de fazer e ser que as ruas de nossas cidades continuam a produzir de maneira incessante.

Este é um permanente desafio para as instituições encarregadas de programar espetáculos na rua: a cidade exige muita flexibilidade, pois é um espaço demandante que está submetido às muitas formas de disputa. Por um lado, está o próprio fluxo da cidade, conformado tanto pelas normas vias quanto pelo repertório de uso das pessoas e das instituições, o que determina

uma multiplicidade de arranjos, por outro lado, estão os interesses econômicos que impactam os modos de operação no espaço da cidade. Considerando tal aspecto, ocorrem os conflitos entre o negócio do comércio e a venda ambulante, a disputa cotidiana pela ocupação dos espaços, como no caso do uso das calçadas pelos estabelecimentos gastronômicos ou a tensão entre pessoas em situação de rua e o uso de arquitetura hostil.

Há uma infinidade de disputas que fazem esses espaços ao mesmo tempo atrativos e desafiadores. As variáveis são tão grandes e a instabilidade de qualquer acordo é tão óbvia que programar uma apresentação em uma rua ou uma praça pode parecer intransponível. No entanto, talvez seja a própria dimensão desse desafio que nos comunique a importância de enfrentá-lo. Isso é o signo de que se trata de um espaço vivo.

As companhias e os grupos que trabalham com a rua e ocupam a cidade sempre demandam que festivais e eventos, como o Palco Giratório do Sesc, encontrem maneiras de programar teatro na rua. Contudo, instituições como as prefeituras e as polícias militares, que seriam possíveis parceiras para tais projetos, muitas vezes dificultam ações.

A cultura institucional de privilegiar o fluxo de veículos e a ordem funcional da cidade resiste a aceitar a interrupção do fluxo cotidiano para dar espaço a um evento lúdico como um espetáculo teatral. Isso é diferente quando se trata de grandes eventos impulsionados por *sponsors* poderosos, pelas máquinas da publicidade. As mesmas facilidades que um show consegue não estão disponíveis para uma peça de uma pequena companhia. No caso desses grupos, é necessário muito esforço de negociação e uma escuta atenta sobre como funciona o fragmento da cidade que se pretende ocupar, para se construir os argumentos que poderão conseguir apoio para as apresentações.

Mesmo que exista resistência, convém buscar os espaços porosos da cidade para oferecer às pessoas a possibilidade do encontro com o teatro. No entanto, só conseguir apoios institucionais não é suficiente. Entre os muitos exemplos da complexidade dessa disputa pelo espaço e pela atenção das pessoas, está o enfrentamento com o medo de que as coisas saiam do controle. Na rua, de modo geral, as pessoas tendem estar pouco contidas, e as energias que o espetáculo propõe podem extravasar, e isso é o que assusta as instituições. Mas, ao mesmo tempo, essa é a particularidade que deve animar a programação do teatro na cidade.

Eventualmente, as tensões que vivem as ruas podem produzir conflitos difíceis de serem superados e funcionam como obstáculos para o teatro na cidade, como experimentei em uma oportunidade durante um Palco Giratório na cidade de Porto Alegre. Com o grupo Teatro que Roda de Goiânia, fomos apresentar *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de la Mancha* em um bairro popular, e, pouco antes do início da programação, uma pessoa responsável por um ponto de venda de drogas ameaçou a apresentação porque afirmava que alguém da equipe era, na realidade, um policial. Obrigados a suspender

o trabalho e abandonar o local, reprogramamos nosso espetáculo para outro lugar da cidade e aprendemos com o episódio. É importante continuar a explorar todas as possibilidades de desafiar o cotidiano, elemento-chave do teatro na cidade.

Outro elemento fundamental para se pensar em relação ao teatro na cidade é explorar as possibilidades de se estabelecer modos mais complexos de dialogar com as dinâmicas urbanas. Para tanto, deve-se fugir do formato estático da roda como uma possibilidade de ampliar como compreendemos o teatro na cidade e também nosso conceito sobre teatro de rua. Isso implica pensar como a própria cidade pode compreender a criação cênica no espaço urbano.

Pensar o teatro na cidade exige entender a cidade como uma construção coletiva, pois este teatro, diferente da cena nas salas, sempre dialoga com uma multiplicidade de acontecimentos e maneiras de assistir. Temos desde as pessoas que assistem a uma peça porque sabiam da convocatória àquelas que apenas cruzaram com o espetáculo e decidem interromper por algum tempo sua atividade cotidiana, transformando-se em público. A riqueza dessa multiplicidade de modos de assistência é uma das maiores qualidades do teatro na cidade como forma artística.

Como a rua é um espaço conflitivo, o teatro na rua deve desafiar o olhar de quem passa com pressa ou simplesmente está vendo o tempo passar. Deve desacomodar o fluxo cotidiano para fazer a cidade vibrar como a surpresa da arte que aparece sem ser convidada. As imagens, ainda que efêmeras, que o teatro e a dança podem oferecer para a cidade, podem ser um primeiro momento para se pensar a vida de modo diferente. Porque, se podemos fazer que a dureza de nossas cidades também seja tingida pela força do trabalho artístico, estaremos contribuindo para que a cidade seja de todo mundo.

SEMEAR MUNDOS: MANEJAR TERRITÓRIOS COM AS ARTES COMO SE HOUVESSE AMANHÃ

SORAYA PORTELA (ARTISTA, PESQUISADORA E EDUCADORA)

O convite que recebi, e que ainda festejo muito, é a escrita deste texto a partir de uma palavrona: intergeracionalidade, e a relação dela com as proposições de projetos, programas e instituições que operam fazeres artísticos e culturais. Escrever tem sido uma oportunidade inesgotável de ser invadida por pensamentos recentes, antigas anotações, pensamentos de outras pessoas, vibrações de lugares, imagens, lembranças de uma conversa com alguém. Uma escrita que lança combinações de palavras a partir da dança. Uma aventura que começa com o corpo todo numa escuta afiada com o agora, onde tudo importa. O ato de escrever pode ser uma oportunidade, uma pele para as perturbações que surgem durante a feitura de algo, o desejo de saber mais, um trabalho de inventividade. Convido você a enveredar na palavra intergeracionalidade e vivermos juntos o traçado, o encontro e os atravessamentos com outras palavras. Para falar de intergeracionalidade nas artes cênicas, vamos dar pouso para lembranças, nos permitir escutar sussurros e pôr noções em movimento. Elaborar estratégias que rendam questões para o território e cavucar este assunto identificando de que maneira ele acontece no entorno.

FAZER ROÇA – FAZER MISTURA

Nas minhas lembranças, as melhores experiências foram apresentadas por alguém mais velho, ou seja, alguma pessoa adulta interessada em compartilhar uma sabedoria, e isto atravessa e desperta o nosso envolvimento com o mundo. Cada coisa que nasce, nasce para envelhecer, bailarinar a vida. Quão vantajoso é um mundo que ajunta existências. A arte e a cultura sempre me dão um lugar de festejar que só faz sentido com mais alguém. Existir é conviver: é convivendo que um ser se torna parte do mundo, é convivendo com as pessoas que se aprende como viver.

Tanto a infância quanto o envelhecer colocam artistas num lugar de vulnerabilidade, assegurando um pensamento que pode dar a esses corpos um estado de transformação, e não de problema, recuperando ou

redimensionando suas posições no mundo. Lidar com as pessoas como um problema é imprimir uma dinâmica de organização das relações, o mesmo que dar ao tempo uma ordenação, dominar o tempo em passado, presente e futuro. É continuar vivendo uma lógica de que criar um trabalho que possa ser vivido por pessoas de diferentes condições etárias, físicas, sociais, raciais, cognitivas e de gênero virou um atendimento ao mercado cultural e artístico. Historicamente, foi necessário começar por esse lugar para garantir direitos mínimos, mas de modo algum se justifica que produtores de ações artísticas culturais tratem isso como privilégios de alguns lugares e projetos. Acessibilizar um lugar, um projeto, uma gestão, não pode estar atrelado a ter ou não recursos financeiros. Acessibilizar, assim como intergeracionalizar, precisa ser um lugar de atuação, de prática de vida. A lógica de um projeto deve ser para que qualquer pessoa possa viver a experiência a partir do seu desejo, e não garantir o acesso à cultura e às artes pela via da adaptação. Poder viver a vida na sua experiência mais digna é poder escolher estar em algo, e em nenhuma circunstância um projeto/ação/espço artístico deveria determinar se e quando a pessoa pode estar. A escolha é o exercício de pertencimento. A escolha é um horizonte próximo. Como diz Thereza Rocha (2016, p. 21): “[...] se você pensa de acordo com o pensamento vigente, de acordo com valores que existem muito antes de ter nascido, que lhe foram passados de pais para filhos sem que pudesse ter escolha, talvez faça sentido o que alguns filósofos afirmam: que você não pensa de fato; que você só vai passar a pensar quando fizer a genealogia crítica do (seu) pensamento, ou seja, quando puder de fato escolher”.

Problematizar talvez seja nossa oportunidade de ressurgimentos, como afirma Donna J. Haraway (2023). É “aprender a estar verdadeiramente no presente” e refutar a ideia de arte salvacionista. Para isso, deve-se ativar uma relação de responsabilidade com o lugar em que vivemos e todas as matérias que o constituem. Segundo a autora, há a responsabilidade da ação de responder e agir de maneira sensível aos acontecimentos e às aproximações. Fazer roças! Porção de terra em que se cultivam coisas vivas, aderindo à convivialidade entre espécies diferentes, instigando alianças e maneiras de continuar a perguntar: o que ainda temos para compartilhar? Como fazer de nossas práticas lugar de começos? Ainda com Haraway (2023): “Não há nada em tempos de começos que insista em eliminar o que veio antes nem o que virá depois”.

Nós, todos os seres desta Terra, vivemos misturados, existimos juntos como uma composição de perturbação infinita, que se coletiviza do mesmo modo que experienciamos a força de destituição da confiança mútua e empurra a sensação de que é tarde demais para amansar o que estranhemos e as linhas de conexões entre as gerações que vivem neste planeta. A continuidade é uma ação que lança forças para ressurgimentos necessários. Torna natural estranhar lugares, estranhar modos de fazer,

estranhar as companhias, estranhar os vícios, estranhar as posições, estranhar os privilégios, estranhar as ausências, estranhar os espaços compartilhados, ampliando, assim, a nossa capacidade de responder à vida conjuntamente em toda sua abundância. A continuidade é assustadora em tempos de mortandades que amarguram a nossa capacidade de viçar. Aqui, no Nordeste, viçar é estar inflamado de vontade, engajando sua atitude numa perspectiva de cooperação nas experiências, e o que mantém você interessado por respostas que atendem toda e qualquer maneira de ser.

Gosto de imaginar que tanto crianças quanto pessoas mais velhas são corpos do “agora”, e, de acordo com Donna J. Haraway (2023), são como “tempos de começos, um tempo em prol da continuidade e do frescor”. Relaciona-se com Ailton Krenak (2020), que fala sobre a criança e o papel da arte como cura e convoca nossa atenção “para mudar hábitos”, e que a vida de adulto é movida pela concorrência e pela eliminação do outro. Construir um novo comum é mudar hábitos e vícios.

As crianças já têm seu movimento, já têm os sentidos abertos para a compreensão do seu entorno. Quando a gente mistura adulto e criança, o maior desafio é fazer com que adultos não ensinem crianças, nem peçam silêncio, mas abram seus sentidos para viver experiências e transformar o tempo em tempo comum. A mistura de gerações faz com que as diferenças se apresentem, colocando os corpos em atenção e compreensão de como se comunicar. Instigar a lembrança de que podemos sentir de maneiras diversas e acionar outros repertórios que habitualmente não movemos. As experiências artísticas fazem isso: podem acionar outros vocabulários corporais, manifestar imagens e memórias. Ao mesmo tempo, reposicionam corpos na direção de usufruir da companhia, engajam na direção de experiências que passam a ser oportunidades. Quando uma criança está com alguém mais velho, ela observa. Como diz Krenak (2020): “[...] elas têm capacidade de incidir sobre o mundo totalmente fechado do adulto e abrir os poros neste mundo fechado e se expressar. Criança faz isso se expressando, inventando”.

O que o mundo adulto tem feito com as crianças é reduzir os espaços de aprender, se mover e se relacionar, limitando a oportunidade de saber e conhecer. Tem sido recorrente delegar às escolas o lugar de sabedoria, aos contextos artísticos a responsabilidade de pedagogizar, representar uma mensagem colorida do mundo, com muita infantilização e tratando o contexto da criança como possibilidade de mercado de produtos. E, por favor, façam silêncio e só interajam quando for a hora, criando mais um espaço de direção onde as pessoas não são ouvidas e são ignoradas na sua maneira de ser e estar. As infâncias, assim como as velhices, produzem matérias culturais, têm corporeidades próprias, constituem o mesmo mundo de jovens e adultos, só não dispõem da energia de produção e da pressa para determinar e atender a acordos de gestos globais com base em futuros convencionais.

Continuando com o pensamento de Krenak (2020), o comportamento habitual com ações para crianças é “domesticar esses espíritos criativos e adaptá-las ao mesmo mundo”. O mundo próspero não tem permeabilidade para sentir a terceira idade e não percebe as crianças. Não há porosidade para as singularidades de ser humano em diferentes condições, porque para atender às demandas deste tempo da juventude promissora e normativa é preciso força, um ideal de beleza e muito empreendedorismo.

Como fazer experiências cênicas operarem “com” as infâncias? Trabalhar “com” tem sido caminho inesgotável por buscas em que tais corpos sejam parceiros, partindo de seus modos de ser no mundo. O brincar é a operação afinadíssima da criança de pesquisar, imaginar, criar, apreciar, tudo isso e muito mais, e ao mesmo tempo, acontecendo em cada célula do corpo. Ela está e o traz para o momento. Pensando em arte, infância e cidade, propus uma residência artística e um processo de criação que envolveu crianças e artistas adultos. Queríamos viver a experiência de ter a cidade assistindo a um ato performativo vivenciado por crianças, como coautoras e apresentando assuntos a partir de seus modos de existir. Questões que nos fizeram bailar por outras mundificações, desmistificando que este corpo precisa de nossos assuntos, como se não vivêssemos entre mundos. A proposta era ocupar uma biblioteca pública no Centro de Teresina (PI), num plano de seis meses. O *Palito* foi uma residência, um lugar-situação investigativo e performativo para compartilhar modos de atuação, investigar práticas e criação de experiências artísticas estéticas desenvolvidas para e com a infância. Uma ação que envolvia muita gente, artistas, crianças, famílias, espaço e sua gestão, produção, pesquisadores de outras áreas, escolas etc. Interações que fizeram mover o entorno, esgarçando e desmanchando percepções, exercitando a criação e refletindo sobre os desafios do fazer-pensar arte para/com os “mais pequenos”, considerando as poéticas das variadas e múltiplas infâncias na contemporaneidade.

FAZER CURADORIA COM O LUGAR

Então, como pensar uma programação engajada com transformação? Quais os desafios disso a partir da minha atuação como curadora e também de projetos que admiro?

O que pode o circo? O que pode a dança? O que pode o teatro? Qual a força de cada linguagem como operação de socialidade e de comunicar? Quais espaços de interação elas criam? Quais as especialidades de cada uma? Diante dessas perguntas, pensar uma programação, bem como criar um trabalho, situa assuntos locais dentro de um contexto, enveredando experiências para determinado grupo.

Quando uma curadoria pensa com o lugar, tem menos risco de endossar privilégios históricos. Nessa direção, a curadoria pode ser uma prática com escolhas que anunciam mudanças alcançáveis e que jamais dará conta de uma ideia de todos. Ela torna os acontecimentos atrativos, convida para dançar artistas, audiências, instituições, obras, serviços, as geografias etc., ou seja, convoca para a participação, e não para adotar uma postura de perceber o mundo de fora. A curadoria pode ser um exercício ético de regeneração de realidades com práticas intersubjetivas. Nesse sentido, valorizar as competências dos territórios gera vínculos, torna contextos artísticos possíveis de aprender em comunidade. Em comunidade, não há falta de recursos: pelo contrário, o que passa a operar é a partilha de matérias, técnicas, políticas, afetos, sabedorias, artesanias e esperança. Estar comprometido com o entorno não é manter portas e janelas fechadas para os mundos, e sim poder produzir e experimentar realidades variadas, sabendo de si.

Separam-se as linguagens nas programações, mas é necessário pensar sob a perspectiva das linguagens e como cada uma delas pode dialogar melhor com as realidades de uma determinada comunidade. Produzir um projeto de circo ou de dança ou de teatro precisa estar alinhado com a demanda social e local, tem o sentido de trabalhar uma linguagem a partir das operações que ela realiza e de como isso faz sentido para a transformação. Por vezes, sorrir e falar de coisas sérias brincando é mais significativo para determinado lugar. Ou dançar é o jeito mais eficiente de operar dinâmicas de afetos e criar relações favoráveis para discutir assuntos urgentes. As práticas artísticas, sejam processos de criação e apresentação, ambientes de aulas ou gestão de projetos e espaços, precisam dominar o que agitam e o que fazem florescer nas comunidades. As linguagens artísticas têm suas tradições, mas seria importante pensar em como conversar, responder e admitir as contradições que não cabem mais no agora, identificar as dificuldades e trabalhá-las como matéria de um mundo mais amplo. As pessoas vêm de diferentes localidades carregadas de demandas culturais, e isso deveria interferir na lógica das proposições artísticas.

O que podemos fazer, nós, artistas, pessoas programadoras e instituições? O que o momento pede a artistas, programadores e instituições? O quanto nossas práticas estão obedecendo a lógicas perigosas do empreendedorismo que empacotam modos de fazer? As programações deveriam pensar numa lógica contrária à ideia de maioria. Geralmente, o que desejamos, quando saímos de nossas casas para encontrar e conhecer o trabalho de alguém, é sentir. A atenção, o cuidado e a consideração criam lugares de reconhecimento mútuo. Marta Porto (2020) diz:

É preciso dar respostas firmes ao comodismo e à submissão a que as artes estão submetidas, em especial em países em desenvolvimento, mas não só. Apoiar artistas, poetas, escritores, criadores perseguidos ou sem apoio institucional para desenvolver sua arte e suas criações. Artistas novos, artistas estabelecidos, amadores ou profissionais a nível global. É urgente institucionalizar a liberdade das artes como um pilar da democracia política. As agências de fomento e de cooperação há muito já deveriam ter se ocupado de criar programas de apoio com um grau de risco mais elevado, seguindo as agências de fomento científico e tecnológico. Se arriscar em linguagens desconhecidas, em curadorias degeneradas, em formatos de criação que provocam choque e resistência. [...] Pergunto se é possível investir em massa em criações estéticas livres, em pensamentos criativos que levantem novas ideias, linguagens e propostas, com a única finalidade de perpetuar os significados da criação humana [...].

É possível identificar espaços culturais com programações para a infância, para pessoas idosas, jovens e adultos, mas tal circulação de pessoas não dá garantia de que elas estão convivendo. Também não assegura que tenham acesso a espaços formativos para que infâncias e velhices possam estar em cena como protagonistas, e não só como tema de obras e base para pesquisas de artistas. Convidar pessoas de diferentes perfis dentro de uma instituição não garante a acessibilidade dessas pessoas para a experiência artística. É importante entender e procurar saber qual a relação com a arte que cada lugar quer ter, pois desejar fazer um trabalho num determinado contexto não significa limitar a abrangência dos fenômenos que esse trabalho pode promover, mas cria um contorno para a atuação significativa de um fazer artístico. A operação de formação social e de cidadania que a arte pode e tem a potência de ativar fica evidente quando situa assuntos locais e questões do envelhecer, assim como as da infância dentro de um contexto, porém o importante seria entender que a presença de infâncias e velhices é um assunto urgente e social.

ENGAJAMENTO CURIOSO: UM FAZER ENTRE E COM

Investir em processos formativos em que infâncias e velhices sejam consideradas com as matérias culturais que movimentam é um jeito de fortalecer ações e iniciativas que nos encaminhem para o futuro do presente, gestando uma vida mais comunitária, favorecendo a oportunidade de formação social e um ambiente mais criativo e de equidade. A arte, assim como as infâncias e as velhices, está em todas as culturas. Todo lugar tem vias próprias de comunicar. Nas artes, a vida engana a morte e amplia a subjetividade das pessoas que vivem experiências de privação de direitos e pluralidade de narrativas.

Quando a gente pensa em misturar gerações, não vamos pensar que não haverá divergências (o afeto não diminui as dificuldades); o que pode mudar é nosso posicionamento quando admitimos que precisamos construir outras ideias de comum. Podemos, então, pensar numa tradição emancipatória? Elaborar estratégias de aproximação? Criar contextos artísticos que fazem pessoas artistas se interessarem pelo mundo em que vivem? Dos nossos lugares de atuação, o que a gente está fazendo?

A arte é esse lugar de mistura. Como na vida, cada presença tem seu valor, comunica e dá o que falar, rende. Se a gente parar para pensar, o acontecimento cênico surge dos espaços de convívio, dos envolvimento entre existências e suas tensões. É isso que nutre a criação artística. É vivendo que nos tornamos pessoas e aprendemos a ser artistas, gestoras, agentes. Tanto crianças quanto pessoas idosas são um corpo bando ou um corpo comunidade. Prezam pela companhia, devoram o mundo com um apetite voraz. Estar em bando parece ser próprio dos filhotes ou de quem já tem bastante tempo pisando este chão-terra. Ambos os corpos do presente, em processo sem fim de querer mais dessa vida.

As artes são acontecimentos públicos, criam território de realidades movidas pela confluência de desejos, esperanças e motivações. Não podemos pensar numa arte separada da vida, de linguagens e públicos distanciados ou, até mesmo, de questões da cena e questões da vida. As artes cênicas são experiências vivenciais ativadas na interação social capazes de transpor a realidade. Um exercício prático-processual de criação (experimental e reelaboração) que tem ritmo e desloca narrativas, pois lança perguntas e problemas diferentes entre artista, audiência, ambiente, trabalhos, linguagens, acordos, entorno. Embaralham as novas memórias com experiências comuns incrustadas nos corpos seja de uma pessoa, seja de uma comunidade. O encontro entre o que precisa acontecer e o que a gente sente. Marta Porto (2020) diz:

Há que se perguntar: em um mundo que se torna mais desigual a cada ano, como promover valores de prosperidade compartilhada, de solidariedade, de cooperação e mobilidade? E como desenvolver e apoiar usinas de inteligência que proponham soluções, ideias e imagens cujo propósito seja promover valores culturais, inovações em processos de aprendizagem, conteúdos e linguagens para a comunicação de massa (publicidade, entretenimento, notícias) e novas plataformas de mídia (aplicativos, jogos, internet das coisas) que funcionem como um manifesto, uma declaração sistêmica que crie novas possibilidades de nos conectarmos uns com os outros e estabelecermos noções e crenças diferentes das que nos regem hoje. Isso não é uma utopia, e sim uma mera imitação de momentos-chave da história das civilizações em que homens e mulheres se perguntaram se aquela ordem na qual estavam

submetidas era a adequada frente às mudanças em curso.
São as rupturas necessárias para se seguir em frente.
Buscar uma cena coesa pensada para atrair crianças, jovens, velhos,
pensadores, artistas, cientistas, curadores e criadores que tenham o
presente como o melhor tempo, tempo de inventar a partir de uma
leitura ética do seu território que seja pelo toque, olfativa, auditiva,
intuitiva, visual, oral etc. Que deem sentido de mundos, que alarguem os
campos da inventividade.

É mover-se para criar espaço e tempo. Como diz Erin Manning (2023), “o corpo não se move no espaço e no tempo, ele cria espaço e tempo: não há espaço nem tempo antes do movimento”. O tempo é uma força que estrutura e situa nossa incorporação no agora e nos faz pensar: com quem mais estou? Aciona a importância de presenças, considera os parentescos, focando naquilo que aproxima e faz imaginar realidades possíveis, culturais, sociais, econômicas. A arte é ação de corpo a corpo. Cria tempo, cria espaço e provoca memórias. A natureza da arte é ser pública, socializar as identidades, desvelar sonhos e criar condições efetivas para a autonomia. Pensar em intergeracionalidade nas artes é apostar na radicalidade dos encontros que fazem a imaginação ser fenômeno social.

Triscar é um ato de envolvimento, de estar para o momento, nada para depois, como um corpo aberto para os encontros. Triscar também é o jeito de as crianças se aproximarem do que desperta atenção ou de chegar devagarinho no que é estranho. E você? Qual tem sido seu jeito de se aproximar daquilo que você deseja fazer? No meu caso, é o *Trisca Festival de Artes com Criança*, um projeto em que artistas pensam com crianças um festival para ser vivido pela comunidade, como um bem coletivo deste lugar. O *Trisca* tem uma consideração profunda pelo que as crianças sonham para sua localidade. A intenção é pensar uma programação que articula e viabiliza contextos investigativos de aprendizagem, profissionalização, espetáculos e feira. Como um festejo que mistura intencionalidades e fazeres de campo diversos, que preza pelo convívio entre pessoas de diferentes condições etárias, físicas, sociais, raciais, cognitivas, de gênero, linguagens, instâncias financiadoras, comunidades etc. Triscar como força e tecnologia para gerar alegria e coragem e, assim, criar contextos como fazedouros de esperança de futuros mais abundantes. A cultura da infância rompe barreiras geográficas, estéticas e geracionais. A memória nos confirma que a infância é fundante e nos constitui mesmo quando adultos. Um contexto artístico e sensível que alcança crianças e jovens provoca mudanças sensíveis e importantes nos sujeitos que elaboram o mundo agora, não apenas no futuro.

Toda pessoa é uma comunidade, um lugar, ao mesmo tempo singular e coletivo, envolvido em sonhos de continuidade. Muniz Sodré (2012, p. 17) fala que “pelo pertencimento o grupo faz-se imanente ao indivíduo, enquanto

este se encontra no grupo. O indivíduo pertence ao grupo tanto quanto a si próprio, pois ser um ou outro depende, na verdade, dos limites que estabelecem para identidade”. Convém reforçar as culturas na convivência e o respeito às diversidades para não enfraquecer práticas como cooperação, cocriação e colaboração. Cada corpo deste planeta sabe e pode inventar, tem em suas carnes a sabedoria que precisa para viver aqui, mas como ativá-las?

Queria trazer a intergeracionalidade não como conceito, mas como prática de vida, ou seja, como naturalidade do viver. A arte está na vida e em sua capacidade de se misturar. Intergeracionalizar seria possibilitar contextos em que os saberes não disputam, são variados, e não existe saber estranho, em que se permite emparelhar as experiências por meio do conviver, e dos atravessamentos entre gerações, sejam elas de pessoas com pessoas, pessoas e coisas, coisas com coisas, seres entre seres. É também uma escolha em repousar na compreensão de vida planetária diversa e que respeita as diferenças simbólicas. Misturando, faz-se coletivo, e é como as relações buscam pela invenção. Mistura-se para que as partes possam ser ainda mais quem são, pelo desocultamento da existência e pela abertura de horizontes. Horizonte é oportunidade e arte é uma atitude. Ainda de acordo com Muniz Sodré (2012, p. 35), “atitude é um complexo de atos, intenções e posturas que transcende o objetivo imediato, envolvendo por inteiro o sujeito da consciência”.

Dança das Antigas é um grupo que reúne mulheres com mais de 60 anos do Piauí e demais regiões para constituir uma comunidade ativa de pesquisa e criação por meio de experiências artísticas entre diferentes contextos, relacionados a corpo, memória e comunidade nas artes. Um trabalho que vem articulando lugares de existência para tais mulheres, para serem alunas, artistas em trabalhos, pesquisadoras dos assuntos que seus corpos lançam ao mundo, experimentando lugares profissionais. Ou seja, elas podem exercitar suas presenças tanto em posições quanto em locais improváveis em uma sociedade que cultua a idade. Atuam profissionalmente no *Trisca Festival de Artes com Criança* na Monitoria Platinada, ação formativa que convoca senhoras, mestras, avós, líderes comunitárias, mulheres com mais de 60 anos, aproximando o convívio de duas “pontas” do viver: a infância e o envelhecer. Avós/avôs compõem a equipe de oficinas, educativo, mediação de atividades e público a partir da concepção de um festival que possa ser vivido como experiência comunitária intergeracional. Tecendo novos arranjos entre saberes, interesses e temporalidades, buscando vivenciar o que há de comum entre o envelhecer e as infâncias.

Atentar-se para a intergeracionalidade enquanto prática começa a fazer sentido quando reconhecemos que, para a existência de uma vida viva, as crianças precisam ser crianças e as pessoas podem envelhecer sendo quem são.

Como nos preparar para algo que a gente não sabe o que é? O amanhã deve ser sentido e será sempre uma experiência que a gente não sabe, mas de que a gente não duvida.

As infâncias e as velhices são corpos radicais, e quando passarmos a agir em nossas atuações com coragem e pensarmos o mundo a partir delas é que de fato estaremos fazendo escolhas para construir futuros. Alguns corpos têm que saber, o tempo corre nas suas carnes, nos seus ossos, na sua imaginação e nas suas memórias. São essas existências que curvam nossos corpos. É só lembrar que, para alcançar uma criança, é preciso se abaixar e agenciar o invisível.

PRATICAR COMO SE HOUVESSE AMANHÃ

Então, propor uma atividade cênica, uma oficina, uma fala, um festival, é criar um canal de diálogo que integra as pessoas com o espaço, com a instituição, com o financiamento, com artistas pisando o mesmo chão, o das incertezas. O exercício da liberdade criativa comemora a maneira diferente que nossos corpos se manifestam, vivendo cada proposição com afeto e dando vazão às invenções.

O que deve definir os contornos dos acontecimentos são as pessoas. São elas que provocam o como fazer, o manejo, a maneira. O agora grita: mexam-se! Reformulem as referências, aprimorem recursos, modos de fazer, espaços, programas artísticos, gerem outras modulações. São contextos sociais vivos que reconhecem que a maneira de produzir pede por outras condições de feitura.

Em meu caderno, encontrei algumas frases sopradas por Leda Maria Martins (Conversa Saberes em Movimento – Bienal Sesc de Dança 2023):

O corpo é o lugar onde o tempo acontece e de tempos somos.

Envelhecer é acumular tempo.

Corpo que se transforma com as idades.

Quando não aceitamos o envelhecer, é como não deixar o corpo habitar-se de tempo.

O corpo bailarina o tempo.

Na velhice, vai se moldando, vai se agachando, se rendendo ao chão.

Engatinha – fica de pé – depois se agacha.

No corpo, tudo bailarina.

Esta escrita não tem a intenção de apresentar receitas, até porque nem as práticas apresentadas aqui nem suas práticas vão resolver imediatamente as questões sociais, mas ir na direção de remexer nossos saberes, metamorfoseando-os em processos de emancipação coletiva que transforma disfuncionalidades históricas em realidades sociais sadias.

E, se pensarmos que as artes, em suas práticas e seus inventos voltados para a cena, contextos artísticos educativos, ou na relação com outras áreas de conhecimento, fossem imaginadas como como nascedouros de artes vivazes? Como seria ter um espaço cultural, um grupo, um centro cultural, festivais que, em seus fazeres criativos, consideram crianças e pessoas idosas? O que a ausência desses corpos nos adianta sobre o futuro? Em que linguagens é mais recorrente a presença desses corpos? Dança? Teatro? Circo? No que os projetos estão intencionados? A cada pergunta, sussurros de futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*. Trad.: Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 Edições, 2023.

KRENAK, Ailton. Krenak sobre as crianças e o papel da arte como cura. *YouTube*, 23 set. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ia7dQB6yUk>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MANNING, Erin. *Políticas do toque: sentidos, movimento e soberania*. Trad.: Bianca Scliar Cabral. São Paulo: Glac, 2023.

PORTO, Marta. *Imaginação: reinventando a cultura*. São Paulo: Jandaira, 2020.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?* Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. Petrópolis: Vozes, 2012.



RELATO DE

EXPERIENCIA

QUE RUFEM OS TAMBORES NO MARANHÃO

SANDRA SILVA NUNES¹

O projeto Palco Giratório, no Maranhão, sempre ocorreu em formato de etapas, recebendo não mais que oito grupos por ano. A realização do I Festival Palco Giratório no estado acontece impulsionada por inúmeras expectativas, com o estímulo à produção local, o intercâmbio artístico, a visibilidade institucional, o fortalecimento da identidade cultural da nossa cidade, o desenvolvimento do turismo local, além de um potencial investimento na dimensão econômica da cultura. Na capital maranhense, São Luís, essa iniciativa assume um importante papel, uma vez que a cidade carece de um festival de grande porte dedicado às artes cênicas.

Compreende-se, ainda, a importância da realização do Festival por vários motivos, entre eles a oferta e o acesso do público a todas as obras selecionadas pela curadoria do projeto, o que proporciona maior fruição das obras artísticas, bem como o fomento, a formação e a renovação de plateias. Além disso, destacam-se a movimentação da cena e da cultura local, o estímulo à economia criativa, as trocas de saberes e as metodologias de criação. O Festival não se destaca apenas pelas apresentações artísticas, mas também pelas ações formativas, como bate-papos após os espetáculos, pensamentos giratórios, oficinas e intercâmbios entre grupos. Desse modo, o evento cumpre diversas funções nos âmbitos cultural, social e econômico.

O Palco Giratório, ao longo dos anos, tem se destacado na formação de artistas e na promoção de intercâmbios entre grupos e coletivos e de encontros entre artistas e público. Sua realização, em concomitância com os outros projetos do Sesc no Maranhão, contribui para uma prática que potencializa a cena local, viabilizando o fomento, a criação e o consumo de bens culturais locais, trocas de experiências e a formação de redes de intercâmbio entre grupos de diferentes regiões do Brasil. No Maranhão, sua realização vem ocorrendo, de maneira conjugada, com eventos como a Mostra Sesc Guajajara de Artes (2006), atuando no fomento da produção em arte contemporânea durante 15 anos e com o Sesc Circo (2018/2019), em que desde então se ampliaram discussões curatoriais que possibilitaram repensar e expandir a programação em circo.

¹ Arte-educadora, gestora cultural, curadora do projeto Palco Giratório, mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão e analista de Cultura do Sesc Maranhão.

Em 2001, registrou-se a primeira incursão do Palco Giratório em São Luís (MA), com os espetáculos *As velhas*, do Grupo de Teatro Contratempo – Paraíba, e *O cano*, do Circo Teatro Udi Grudi – Brasília. Em 2017, o Palco Giratório em São Luís alcançou marcos significativos ao receber o Circuito Especial da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS) na Praça Nauro Machado (Centro) e ao realizar o Seminário Palco Giratório, em comemoração aos 20 anos do projeto. No ano seguinte, recebeu novamente o Circuito Especial com a Companhia Teatral Turma do Biribinha (AL) de Teófanés Silveira – Palhaço Biribinha, homenageando sua trajetória de 60 anos de carreira e suas contribuições para o circo-teatro no Brasil.

O papel crucial do Palco Giratório na descentralização das artes cênicas evidencia-se também na interiorização do projeto, levando apresentações a cidades como Itapecuru-Mirim (MA) e Caxias (MA), que carecem de equipamentos culturais, a exemplo dos teatros e das salas de espetáculos. Nessas localidades, as apresentações acontecem em praças e espaços alternativos, proporcionando a oferta, o acesso e a fruição de obras cênicas e bens culturais. Nas cidades de Imperatriz (MA) e Açailândia (MA), que ainda não têm uma unidade do Sesc, a população também foi acolhida pela programação do projeto, durante muitos anos, por meio de parcerias e com o importante apoio da classe artística.

Iniciando suas atividades em 2001, o Palco Giratório teve nossa primeira representante maranhense no circuito nacional, somente após 11 anos de realização, com a participação da Pequena Companhia de Teatro (2012). Ao longo de 23 anos de realização do projeto no Maranhão, seis grupos maranhenses representaram o estado, destacando-se na linguagem teatral, com apenas um grupo em dança e ainda sem participantes na área circense. Esses grupos foram o Pequena Companhia de Teatro (2012), o Santa Ignorância Cia. de Artes (2013), o Núcleo Atmosfera (2015), o Grupo Xama Teatro (2016), o Panamby – Dinho Araújo (2019) e o Budejar Criações Artísticas (2020/21).

Olhando para o contexto de nossa cidade, onde existe a escassa oferta de festivais voltados especificamente para as artes cênicas, a realização do I Festival Palco Giratório impacta diretamente, de maneira positiva, a cena local. É fascinante ocupar a cidade, com programações em vários espaços de São Luís e no interior do estado, para públicos diversos, com temáticas diferenciadas suscitando debates, reflexões sobre temas atuais e relevantes. Isso permite encontros entre artistas de todo o país, atraindo novos públicos e enriquecendo a vida cultural da nossa Ilha do Amor com teatro, dança e circo.

RECIFE É POUSO DO TEATRO NACIONAL

RUDIMAR CONSTÂNCIO²
E PEDRO RODRIGUES³

Entendemos a arte como construção simbólica e estética, ela mesma compondo-se de um sistema de signos que se articulam de acordo com as especificidades de cada linguagem. Portanto, dar acesso à arte/educação como produção estética, cultural e histórica é estimular o desenvolvimento do percurso pessoal criador dos artistas e a recepção do público. Aí o Sesc torna-se imprescindível como mediador. Aprender artes hoje envolve, simultaneamente, a vivência da sensibilidade (exploração dos diversos sentidos), da atividade intelectual (construção cognitiva e estética) e das habilidades físicas (procedimentos técnicos). Isso colabora para a organização articulada do pensar e do agir, que influi no processo de aprendizagem e integração social dos artistas, dos vários públicos e do Sesc como agente de mediação. Essa perspectiva conceitual passa por todas as linguagens e ações do Sesc no Brasil, por meio da política cultural.

O Palco Giratório favorece o diálogo com a cultura local, regional, nacional e internacional, com os meios de comunicação, com as culturas de tradição e com as novas tecnologias artísticas da contemporaneidade. Assim, o fenômeno avança de forma multidisciplinar, envolvendo os artistas e os diversos públicos de várias faixas etárias, provocados pela fruição, pela formação e pelo fomento, por meio do teatro, do circo e da dança. Todo esse cenário contribui de modo efetivo para a construção da formação da identidade cultural do público brasileiro, centrado na difusão cultural, já que esse tipo de ação democratiza o acesso aos bens culturais.

² Historiador, pesquisador, professor, arte-educador, ator, diretor teatral; doutor em Educação pela Universidade Estadual de Londrina (PR); doutor em Ciências da Educação pela Universidade Del Sol (Unades/PY); mestre em Ciências da Educação/Universidade da Madeira (UMa, em Portugal); especialista em Ensino das Artes (UFPE); atualmente, é o gerente de Cultura do Sesc (PE); coordenador-geral do Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação; coordenador-geral do Festival Palco Giratório e curador nacional do Palco Giratório. Publicou: *Circo social: a experiência da Escola Pernambucana de Circo*, financiado pela Funcultura (PE), 2011; *Teatro de Cultura Popular: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964)*, 2017; e *Por uma pedagogia brasileira de teatro de grupo: irradiações a partir do teatro de cultura popular*, 2022.

³ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente, é técnico de Artes Cênicas do Sesc (PE); coordenador do Festival Palco Giratório em Pernambuco e curador nacional do Palco Giratório. Foi professor de Teatro no Sesc Santo Amaro, onde assumiu a Coordenação Pedagógica do Curso de Interpretação para Teatro (CIT). Trabalhou como professor substituto no Departamento de Teatro (DTE) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), ministrando disciplinas na Licenciatura em Teatro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: pedagogia do teatro, encenação, teatro de formas animadas, formação de atores e formação de professores de teatro.

É nesse contexto dialético que nasce, em 1998, o Palco Giratório, com apoio do Departamento Nacional do Sesc, cuja gestão do projeto esteve sob a responsabilidade de Sidney Cruz,⁴ ex-técnico do Departamento Nacional:

O Palco Giratório nasceu da ambição de desenvolver a ideia de educar os sentidos do público por meio das apresentações artísticas e, também, das atividades de desenvolvimento de conhecimentos (palestras, oficinas, debates). Colocando uma determinada produção (apresentações e reflexões) em circulação por um país, de extensão continental, fugindo do modelo tradicional de compra e venda de espetáculos, tipo chega, se apresenta e vai embora. Há um tempo para o intercâmbio, para a troca de informações. A educação dos sentidos tem a ver com o público, que passa a ser o objetivo principal, porque o que interessa é trazer o cidadão para o teatro, pra que ele conviva com as pessoas de teatro. (CRUZ, 2005, p. 104-105)

Nesse momento histórico, surgem e ressurgem vários coletivos, a partir da ideia do teatro de grupo. Muitos artistas recifenses se engajaram e se empoderaram, constituindo-se não só como indivíduos, mas como seres sociais que cuidam de si, do outro e dos outros, numa relação de reflexão-ação-reflexão.

Com o propósito de oferecer à população a alfabetização dos sentidos, estabeleceu-se uma sinergia ampla e engajada com o sentir de cada artista, no respeito à individualidade, promovendo a consciência do olhar, cheirar, ouvir, falar, e da relação propositiva com o público, estimulando-se a comunicação entre teatro/circo/dança por meio de metáforas e a interferência crítica na realidade. O diálogo entre arte/educação aparece aqui como fator preponderante na organização e na condução da aprendizagem.

Compreendemos o conhecimento como um ato que está sempre em processo de construção, transformando-se mediante a ação do indivíduo no mundo, da “ação do sujeito sobre o objeto” e do “objeto sobre o sujeito”, dialeticamente, em um processo interacionista que reconhece o sujeito e o objeto como organismos vivos, abertos e em constante intercâmbio com o meio ambiente, chegando à conclusão de que o “ser” se constrói na relação na qual o conhecimento produz arte. E o Festival Palco Giratório, enquanto ação, vem transformando os 26 estados brasileiros, além do Distrito Federal, com o maior festival de grupos e de interação desse país.

O Festival Palco Giratório, como já se afirmou, vai além das apresentações artísticas, dialoga com o público por meio de seus espetáculos, mediação, debates, pensamentos giratórios, seminários e intercâmbios. Depois de dez anos de uma parada brusca aqui no Recife, voltamos com esse festival que

⁴ CRUZ, S. Teatro giratório. In: *Folhetim*, n. 21, jan./jun., p. 104-105, 2005.

amplia uma discussão conceitual da estética, da política e da pedagogia do teatro brasileiro. Portanto, aventuremo-nos, a partir do próximo parágrafo, a discutir os conceitos de festa e festival, como pensava Luiz Mendonça: “Teatro é festa”.

As festas têm uma dimensão extrema: elas proporcionam encontros, reunião de corpos, normalmente com entusiasmo e êxtase; celebram identidades, criações, vivências; têm um potencial poder transformador, por provocarem efusão, sinestesia e transcendência. Em paralelo a isso, camadas políticas, de resistência, permeiam as festas – elas são revolucionárias. A festa e a luta são irmãs, andam lado a lado, como reflete o historiador brasileiro Luiz Antonio Simas sobre o carnaval.

Similares dimensões estão presentes também nas festas dos artistas da cena, no Brasil e no mundo, os chamados festivais: grandes encontros nos quais artistas e técnicos intercambiam seus conhecimentos, teóricos e práticos, nas artes cênicas. Amir Haddad, um dos homenageados nesta edição do Palco Giratório, afirma que “o teatro é uma coisa de festival, teatro é festa e nasce de um festival, que eram as festas dionísicas. Ele tem essa natureza agregadora e é bonito quando se faz isso” (HADDAD, 2011/2012, p. 295).⁵ O artista assegura, ainda, que “o teatro não vive sem os festivais”, e que, sem estes, o teatro já teria morrido há muito tempo.

Os festivais proporcionam a visibilidade dos trabalhos e das pesquisas cênicas de determinados grupos artísticos, além da possibilidade de esses grupos usufruírem, efetivamente, da experiência do teatro, que, por si só, é itinerante, exige movimento, deslocamento, encontro com outros públicos, ida a outros espaços. Quaisquer que sejam as linguagens (circo, dança ou teatro), as abordagens (amador, estudantil, profissional etc.) ou as abrangências territoriais (regionais, nacionais, internacionais), os festivais se configuram como objeto fundamental para a cena artística nacional, pois auxiliam, entre outras coisas, a colocar o Brasil ao nosso alcance.

Para os artistas da cena, é fundamental o exercício de apreciar e dialogar com artistas de outros territórios (geográficos e subjetivos). Uma oportunidade de fruição de diversas estéticas e éticas; um panorama mínimo, mas já relevante, da produção das artes cênicas no Brasil. Os festivais são, ao mesmo tempo, efeito e causa de cenários sociais: são resultados de seleções articuladas, de conceitos curatoriais estratégicos, que apresentam possível panorama de uma produção artística que reflete determinados contextos socioculturais ao mesmo tempo que têm o poder de causar alterações neste panorama previamente traçado, pois inquieta, fricciona e faz mover aquele corpo coletivo – político – de cidadãos envolvidos em suas etapas: artistas, técnicos, públicos e os próprios curadores e programadores.

⁵ HADDAD, Amir. Entrevista. O Percevejo, anos 9/10, n. 10/11, 2011/2012, p. 295.

Os festivais, ao mesmo tempo que nos conectam a uma tradição do passado,⁶ auxiliam-nos a compreender e discutir o presente, e, mais ainda, prospectam-nos para um futuro no qual os agentes do teatro continuam a encarar o Brasil e o mundo com luta e com festa.

Encerraremos este artigo com três depoimentos que, para o Sesc em Pernambuco, são fundamentais na história do Palco e na riqueza de contribuições dadas ao território pernambucano: Galiana Brasil, que já foi durante muitos anos a coordenadora-geral do Palco Giratório; Claudio Lira, que já teve seus espetáculos indicados para o circuito nacional e que agora circulará com sua peça para infância e juventude; e Paula de Renor, que já circulou por estes Brasis.

DEPOIMENTO

DE GALIANA BRASIL⁷

O Festival Palco Giratório marcou a cidade de Recife, porque, assim como ela, forjou-se a partir das pontes, muitas pontes... Entre os espaços fechados e as praças, o sagrado e o profano, a produção crítica e os artistas, entre públicos e as tecnologias de acessibilidade, entre a cena e a gastronomia, entre artistas daqui e de lá, entre as diferentes poéticas e diversas formas de se organizar em grupos, coletivos, entre as múltiplas linguagens do corpo, da presença e do encontro. A cidade acolheu, vibrou junto, e também se mostrou, fez a diferença, sendo fiel à sua tradição receptiva, festeira e inventiva.

Penso que sua ruptura, ou pausa forçada, em pleno curso de sua consolidação no cenário nacional, visto que grupos, programadores, curadores de todo o país aportavam na cidade ao longo do mês de maio, movimentando fortemente rede hoteleira, restaurantes, serviços técnicos e artísticos especializados, causou um certo desmonte na nossa já combalida economia criativa, que tanto sofre pela descontinuidade de projetos, em especial no âmbito das políticas públicas voltadas às artes cênicas. Além de uma atmosfera de tristeza coletiva, pois um festival é um espaço poderoso de abundância criativa, de troca de aprendizagens que renova e sacode as energias de uma comunidade.

A notícia da retomada dessa celebração bacante, na cidade que tem vocação para as artes, chega como um alinhamento poderoso ao momento

⁶ O movimento de criação de festivais no Brasil foi iniciado por Paschoal Carlos Magno (1906-1980), produtor, crítico, autor e diretor, contribuindo fortemente para a formação de artistas de todo país.

⁷ Gestora do núcleo de artes cênicas, literatura e música do Itaú Cultural, é atriz, arte-educadora e mestra em artes da cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena (SP). Elaborou produção teórica com perspectiva anticolonial nos campos da gestão cultural e pedagogia das artes cênicas, com foco em mediação cultural e curadoria. Durante 15 anos, atuou na coordenação das artes cênicas do Sesc em Pernambuco, foi gestora do Festival Palco Giratório – Recife e curadora do projeto em âmbito nacional.

de reposicionamento cultural de nosso país. Recife se insere de maneira estratégica e se abre para jogo, para cena, reafirmando-se como locus transcultural, vivo e pulsante, palco de lutas e revoluções, território ancestral de festas e brinquedos populares. Um reencontro bonito que certamente vai impulsionar as camadas de fruição, fomento e formação, absolutamente necessárias para a existência criativa da cidade. Vida longa ao Sesc e ao Festival Palco Giratório – Recife!

DEPOIMENTO

DE CLAUDIO LIRA⁸

Nesses anos de sua existência, o Palco Giratório vem fazendo uma grande contribuição para o teatro brasileiro, ampliando as fronteiras, difundindo os diferentes modos de fazer teatro e possibilitando a circulação de espetáculos que, em sua maioria, não têm o apelo único e exclusivo do chamado “teatro comercial”, tornando-se com isso uma importante via de acesso à diversidade cultural dos diversos Brasis. É inegável constatar que o Palco Giratório é um dos mais importantes projetos culturais de incentivo ao teatro no nosso país, tendo em vista que não existem no Brasil projetos de circulação nacional com essa abrangência.

Para nós que fazemos O Bando Coletivo de Teatro, essa será uma experiência não só desafiadora, mas também a realização de um sonho, de poder divulgar nosso trabalho em vários estados e públicos. É a possibilidade de chegar em lugares que há pouco tempo pareciam impossível de se estar, devido à complexidade de acesso. Além disso, é a oportunidade única de entrar em contato com as diversas linguagens, expressões artísticas e culturais desse imenso país de dimensões continentais. Também teremos a oportunidade de estabelecer inúmeras trocas com uma grande diversidade de artistas e expectadores, partilhando experiências e vivências que, sem dúvida, proporcionarão um enriquecimento de aprendizado e maior estímulo para aprofundarmos cada vez mais nossas pesquisas de linguagem, ampliando nossos conhecimentos e nossas metodologias do fazer teatral.

Estamos nessa empreitada levando a linguagem do teatro para a infância e a juventude, abordando temáticas bastante densas e complexas, que em geral não chegam a tal público, ressignificadas em poesia e ludicidade. Sabemos da

⁸ Multiartista, premiado diretor teatral, ator, produtor cultural, designer gráfico, cenógrafo e figurinista. Formado em Desenho Industrial/Programação Visual (UFPE), começou a estudar Teatro em 1992, no Curso Arte Viva; em 1995, fez o Curso Básico à Formação do Ator (Fundação Joaquim Nabuco) e, em 2001, o Curso de Iniciação à Direção Teatral (UFPE). Estudou com renomados pesquisadores e encenadores teatrais nacionais e internacionais, como Tatiana Cardoso, Iben Nagel Rasmussen, Maurice Douzier (Théâtre du Soleil), Francisco Medeiros, Maurício Guzinski, João Mota, Antonio Cadengue e João Denys. Iniciou a carreira como ator em 1995. Em seguida, entrou para a Companhia Teatro de Seraphim, onde atuou durante dez anos.

responsabilidade social que nosso produto carrega e da necessidade de chegar ao público infantojuvenil, hoje tão adeptos das tecnologias, trazendo novas narrativas de entretenimento e perspectiva de mundo.

Participar de um projeto como este, sem dúvida, proporciona ampla visão, não só do país, mas de nós mesmos enquanto artistas, e o desdobramento disso para o crescimento do grupo como um todo é imensurável.

DEPOIMENTO

DE PAULA DE RENOR⁹

O Palco Giratório é um festival de circulação, de intercâmbio de ideias e conhecimentos, de trocas e compartilhamentos de artistas e manifestações culturais. Além disso, como festival, ele abre possibilidades de circulação da produção de artes cênicas, ampliando o mercado de trabalho e democratizando o acesso com seus preços populares.

A volta deste projeto de forma presencial é de suma importância para a produção e para o público local, e sua continuidade tem que ser garantida sempre! Porque é a segurança dessa continuidade que nos garante a formação de artistas e de público. Vida longa ao Palco Giratório!

O Festival Nacional Palco Giratório em Pernambuco terá sua 26ª edição realizada entre 16 de maio e 1º de junho de 2024. O Palco Giratório em Pernambuco fortalece o empenho do Sesc, que, há anos, assume uma relevante responsabilidade frente às artes cênicas no estado. Este ano empenhamo-nos em enriquecer a programação do festival com uma curadoria que contemplou 17 espetáculos de diversos estados do país, de todas as regiões, tendo um espetáculo de Pernambuco selecionado para a circulação nacional. Também receberemos outros 20 espetáculos locais, de grupos do interior do estado até a Região Metropolitana do Recife. Outras atividades também estão previstas para a nossa programação, como o Pensamento Giratório, intercâmbios, oficinas e, estreando em 2024, o Seminário Nacional Sesc de Teatro para as Infâncias, em que homenagearemos o ator, diretor, escritor, poeta e músico André Filho, falecido em setembro de 2023.

⁹ Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pós-graduada em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado pelo Senac. Atriz, produtora, curadora, gestora cultural e diretora da Remo Produções Artísticas desde 1983. Produziu diversos espetáculos de teatro, incluindo duas coproduções internacionais com Portugal, Holanda e Argentina. Foi idealizadora e gestora do Teatro Armazém (Armazém 14) durante 11 anos. Esteve à frente como curadora e produtora do Janeiro de Grandes Espetáculos – Festival Internacional de Artes Cênicas de Pernambuco por 17 anos. Foi curadora do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (SP), 2014; do Festival do Teatro Brasileiro (DF) 20ª edição, 2019; e do Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, 2020. Representa a La Red de Promotores Culturais da América Latina e Caribe em Pernambuco, Brasil.

O PALCO VOLTA A GIRAR NA ILHA DA MAGIA

CAMILA ASCHERMANN¹⁰

O Palco Giratório, reconhecido como uma das maiores iniciativas de circulação de artes cênicas do Brasil, comemora neste ano seus 26 anos de história de fomento artístico, criação de narrativas, resistência cultural e potencialização de afetos – disposição de alguém por uma pessoa, objeto, ideia, lugar ou rito, capaz de construir e demonstrar emoção/sentimento. O ato de se afetar. O Palco Giratório tem o potencial de provocar afetos, impactando as pessoas e promovendo conexões entre artistas e público. Com isso, o projeto contribui para o fortalecimento da cultura e dos laços entre as pessoas.

O primeiro Festival Palco Giratório de Florianópolis (SC) ocorreu em 2003. Em 2019, foram realizadas cerca de 42 ações, com 23 apresentações, seis oficinas, três cenas expandidas, sete ações diferenciadas e três debates performativos. Além disso, em parceria com o Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Udesc, foi realizado o II Seminário Temático Pensamento Giratório (em parceria com o Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Udesc). Ao longo desses anos, o Sesc já promoveu mais de 700 intervenções artísticas, entre fruição, formação e intercâmbios. Mais de 150 mil pessoas tiveram a oportunidade de vivenciar o Festival Palco Giratório em Florianópolis. Trata-se de um acontecimento de grande importância para o fortalecimento e a disseminação das artes cênicas na região.

Em 2020, fomos impactados pela pandemia de covid-19, o que nos obrigou a adotar medidas de distanciamento social para proteger a saúde. Infelizmente, tudo parou, e o Festival Palco Giratório teve que ser interrompido por três anos consecutivos. No entanto, essa pausa foi necessária. Uma pausa dramática, mas uma pausa. Agora, em 2024, com as circunstâncias mais favoráveis, estamos extremamente felizes em anunciar o retorno do Festival Palco Giratório. A roda voltará a girar e a arte estará novamente presente em Florianópolis. Aguardamos ansiosos pelo reencontro com artistas e público, celebrando a cultura e fortalecendo os laços.

¹⁰ Graduada e mestre em Teatro, pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Como produtora, gestora e professora, atua na área da Cultura desde 2001. Trabalha como técnica de Cultura do Sesc Florianópolis (Praia) desde 2012.

Existiu um tempo em que pessoas nos questionavam se o Festival envolvia realmente um palco giratório. O nome Palco Giratório não era compreendido enquanto metáfora ou símbolo. Por isso, para além de números e quantidade de apresentações, oficinas, vivências e participantes envolvidos nas atividades do Festival Palco Giratório, trazemos o convite para que você vivenciar o Festival Palco Giratório de novo.

Experiência ou vivência? Walter Benjamin diferencia ambas. A vivência representa a composição dos nossos atos cotidianos – acordar, escovar os dentes, tomar café, separar os remédios, ir ao mercado, alimentar o cachorro e as gatas, ir para a escola/trabalho, chegar atrasada ao ponto de ônibus, tropeçar na rua etc. De tempos em tempos, uma dessas vivências se destaca, suspende-se como algo extraordinário e nos faz querer contar, compartilhar, passar a diante. Nesse momento, transformamos a vivência em experiência. Criou-se uma narrativa com significados.

O tempo e o mundo giraram num instante, como em *Roda viva*, de Chico Buarque. Zé Celso, Toni Edson, Luiza Lorenz, Max Reinert, Marco Vasques, Aldir Blanc, Paulo Gustavo, Sérgio Mamberti, Julieta Hernández e tantas outras pessoas... Contamos com vocês para celebrar essa retomada no outro lado do caminho (Santo Agostinho). Por aqui, lembraremos de vocês em cada realização do Festival e celebraremos. Queremos partilhar, contar e recontar as vivências e as experiências dessa retomada, que reavive nosso senso de comunidade e enriquece nossa experiência cultural. Temos força!

Ao proporcionar um espaço para diversas vozes e narrativas, o Festival se alinha com as palavras de bell hooks, que afirma que a arte deve fazer parte da nossa vida cotidiana. Que a continuidade deste evento continue a ser um farol, honrando as contribuições inestimáveis de todas as pessoas da cultura, artistas e público como escavação de desejo e afeto. Segundo Franklin Cascaes, pesquisador, gravurista e escritor catarinense, a arte é o espelho da alma de um povo. O ano de 2024 chega como um tributo ao florescer a arte e cultura em Florianópolis. Podem vir, podem chegar. O Festival Palco Giratório está de volta.

Marisa Monte nos transporta para outro espaço de entendimento e esperança com os versos: “Há um vilarejo ali, onde areja um vento bom/Sonho semeando o mundo real/Toda gente cabe lá”. Ou, como diz a pesquisadora e escritora guarani Geni Núñez (Genipapos): “É tempo de reflorestar nosso imaginário contra todos os tipos de monoculturas”.

Em agosto de 2024, aqui em Florianópolis, experienciaremos as artes cênicas nos palcos dos teatros, nos alargamentos das ruas, no preencher dos corações, no marejar dos olhos, nas sinapses expandidas, no fortalecer do encontro da arte e das pessoas. Viva o circo. Viva a dança. Viva o teatro. Viva o Festival Palco Giratório na Ilha da Magia. Evoé!

RACHADURAS, ECOS E PLANTAS NOVAS: A CENA EXPANDIDA DO CABARÉ DAS RACHAS

ANA FLAVIA GARCIA,¹¹ ANA LUÍZA BELLACOSTA¹²
E ELISA CARNEIRO¹³ (DF)

RESUMO

Este artigo tem como proposta dar visibilidade à experiência realizada pelo Cabaré das Rachas, que enfatiza as atuações e criações femininas e feministas da palhaçaria e das artes da cena pelo Brasil por meio do *Femi-Clown Cabaré Show*, na gira Cena Expandida do Palco Giratório 2019.

PALAVRAS-CHAVE

Palhaças, teatro, feminismo, rachaduras, kamikaze, mulheridades, cabaré, sororidade, expandida, coletivo.

CONVITE

E CAMINHO

Então, vamos lá, no desejo de tornar esse escrito atraente, potente e dinâmico como foi o *Femi-Clown Cabaré Show* na gira Cena Expandida do Palco Giratório. Vamos tratar primeiramente de nos autorreferir aqui como Cabaré das Rachas e vamos fazer propostas diretas de caminho entre nós

¹¹ Pesquisadora em arte-educação e desenvolvedora de projetos, ações, mediações e metodologias na tríade arte/política/ filosofia. Atriz e dramaturga premiada, assina criação e direção de mais de 25 espetáculos de teatro e circo-teatro ao longo de sua trajetória.

¹² Atriz, diretora, pesquisadora, palhaça premiada, professora e produtora cultural. Atualmente tem sua pesquisa voltada para as comichidades negras e revisão de conceitos de gênero e raça na construção do humor. Fundadora do Cabaré da Nêga, integra a Andaime Cia de Teatro, Doutores da Alegria, Palhaços sem Fronteira, Cabaré das Rachas e é artista colaboradora na SP Escola de Teatro de São Paulo.

¹³ Atriz e palhaça há 15 anos, a brasileira pesquisa linguagens e possibilidades da comichidade, buscando desvendar os caminhos da fisicalidade para causar o riso. Já atuou em mais de 30 espetáculos, atuando nas ruas, nos palcos, nos hospitais e onde mais o público estiver.

“escrevíveis” e você, pessoa leitora. Segundo Conceição Evaristo em *A escrita de nós*, “a escrevivência não é a escrita de si, porque esta se esgota no próprio sujeito. Ela carrega a vivência da coletividade”.

Este artigo propõe uma organização randômica, por mais paradoxal que pareça. Só assim podemos chegar a uma justaposição das perspectivas trazidas aqui por nós. Metodologia poeticamente apelidada de Racha Kamikaze... A dinâmica é a seguinte: vamos inserir nossos pontos de vista de maneira fotográfica, com nossas impressões escritas em bidimensionalidade. Mas aí tridimensionalizamos com seu olhar, pessoa leitora. Contamos com você para potencializar e expandir essa narrativa. Vamos identificar quem de nós ou de nossas referências está com a palavra, para que sejam preservadas memórias e individualidades na experiência coletiva. No momento estou com a palavra, Ana Flavia Garcia. Vamos tratar nesse escrito sobre aspectos sociopolíticos, aspectos tecnológicos em palhaçaria, aspectos sobre “produção de desejo”, trampolins de potência e desdobramentos sobre a microrrevolução itinerante que se deu nessa gira. “É que o desejo nunca é enganado. O interesse pode ser enganado, desconhecido ou traído, mas não o desejo” (Deleuze e Guattari em *O anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia*).

CABARÉ DAS

RACHAS?

Cabaré das Rachas é um trio de palhaças artistas da cena, multiplicador de saberes em circo-teatro, pensamento antipatriarcal interseccional e desenvolvimento metodológico autoral. Mediamos e conduzimos encontros e partilhas entre mulheres palhaças ou não, artistas ou não e suas criações. Nossa atuação na gira do Palco Giratório foi na modalidade Cena Expandida, na direção do protagonismo feminino nas etapas de criação de cabarés de variedades, elaborando linhas dramatúrgicas coletivas e feministas. Criamos Cabarés em Brasília e em 14 cidades do Brasil. Nossa mediação propõe a multiplicação de saberes, das técnicas e tecnologias da cena, das trocas ideológicas e da gestão de autonomia, a partir da reflexão e da construção coletiva. Cada vez mais, tanto como mulheres quanto como artistas, entendemos a importância de caminharmos coletivamente para nossa sobrevivência e nosso fortalecimento.

A Cena Expandida era, nesse momento, uma ação-piloto. Então, a compreensão das necessidades e do que realmente se tratava a ação foi se desenhando durante a feitura. O fator híbrido dessa ação trouxe um tom inovador e ao mesmo tempo de deslocamento das lógicas de entendimento e de produção comumente estruturadas. Não era exclusivamente uma atividade formativa, porque trazia em sua essencialidade a montagem e a apresentação de espetáculo, que não era apresentado como o famoso “resultado de oficina” para o público. Era anunciado como atração do Palco Giratório. Com isso, entendemos que nossa atitude precisaria ser absolutamente propositiva. Cabia a nós assegurar a potência da ação. Porque a ação era nova e porque somos mulheres. Temos muito que assegurar a potência de nossas ações o tempo todo. Tomamos então, para nós, a responsabilidade de estarmos atuantes em todas as etapas da ação: ativamos nossa rede pelo Brasil e criamos interlocução direta nas cidades, tanto para mobilização prévia das participantes de cada local quanto na lida integralmente disponível a elas em cada local. Exercitamos integralmente habilidades investigativas, disponibilidade, elasticidade, aguçamento, resistência e comunicação assertiva. Uma ação expandida, híbrida, amplia e cruza percepções, inteligências e afetos. Icleia Borsa Cattani, em *Mestiçagens na arte contemporânea*, diz que “o híbrido na arte apresenta a característica de fusão, em que os elementos constituintes da obra, se perdem para dar origem a um terceiro elemento”.

RACHADURAS

“A HARMONIA DO MUNDO DEPENDE DA
RETIFICAÇÃO DOS NOMES.” (CONFÚCIO)

O nome “das Rachas” foi questionado de maneira muito certa, e nós já nascemos quebrando nossos próprios paradigmas. Sim, porque o Cabaré teve como marcador metodológico a observação e as trocas do nosso próprio corpo mediador em estado de desejo e potência, incluindo absolutamente nossa experiência como investigação empírica. Vamos falar disso já, já. Voltamos ao nome: por poder ser lido no espectro de um apelo genitalista, num momento histórico em que todas as políticas afirmativas feministas precisavam se engajar na existência trans, precisamos nos debruçar sobre o conceito. Furtadora de conceito que sou, fui ao significado de racha na engenharia. Racha é um equivalente de rachadura e rachadura é uma fissura longitudinal numa edificação. Sua presença indica a destruição daquela estrutura.

Uma parede com uma racha precisa ser derrubada e reconstruída. Assim fomos marretando, vasculhando escombros e edificando o Cabaré das Rachas, com seu conceito ainda mais potente e propositivo em significado.

O CORPO MEDIADOR EM

ESTADO PERFORMATIVO

O desenvolvimento de uma metodologia inovadora só acontece a partir da experiência. Mais do que observar as características e desempenho das participantes, conceito localizado neste nosso universo como cria do patriarcado capitalístico, a vivência do processo precisava estar atravessada pelo ponto de vista e pela presença integral de nossos corpos criadores provocadores. O processo sempre esteve fermentado pela interseção de nossos saberes e presença. Destronar a mente e o lugar de detentoras de conhecimento para chegar a um lugar de construção física da presença em que todas estão no mesmo caldeirão. Todas faziam tudo que era proposto. As participantes entravam em cena em interlocução direta com nossas presenças, o espetáculo era composto por todas nós. Todas em cena. Não foi preservado nenhum lugar de mediadora observadora, que avalia e tem distância protetiva. Todo mundo na fogueira. Racha Kamikaze. Por isso, e graças a isso, chegamos a resultados muito potentes, e não temos análises que não passem por nosso estado criador e performativo.

Esse cruzamento de experiências horizontalizadas caminha na contramão das vivências ou direções tradicionais em que os mediadores (educadores, messiês, diretores) são fontes unilaterais de saber, aprovação, validação e, até mesmo, engajamento físico. A partilha de saberes para nós não cabe mais na unilateralidade (e com tanta sonegação de informação). Ninguém senta ou todo mundo senta. Todo mundo corre. Todo mundo transpira. Todo mundo pulsa. Uma fala, todo mundo escuta. Não tem lugar de conforto de detenção de conhecimento para essa qualidade de temperatura coletiva.

CURIOSIDADE

SEMÂNTICA

Tivemos mais um desafio com nosso nome, em uma cidade mais fora da lógica das grandes urbes. Sobre o nome “Cabaré”, a recepção de algumas pessoas foi arisca. Que ideia é essa de juntar um monte de mulher e fazer um cabaré? Deu tudo mais ou menos certo no final, com mães e filhas participando dos encontros e muito diálogo paralelo, mas... Sempre importante lembrar: uma gira do Palco Giratório nos coloca em aderência com muitos Brasis. Nosso vocabulário precisa ser digerível de maneira expandida. Nossas propostas e escutas precisam ser audíveis e digeríveis de maneira

expandida. Tudo que se expande amplia. Assim, a ação Cena Expandida do Sesc Palco Giratório amplia o processo de experiência do público a ele engajado, sejam artistas ou demais pessoas interessadas. Segundo Manuel Antônio de Castro em *Experiência – dicionário de poética e pensamento*, “a experiência é o real acontecendo com linguagem, sentido, verdade e mundo, em quem os experiencia... A experiência não é passível de objetividade nem de cálculo nem de uma verdade lógica. Por isso, só pode acontecer enquanto aprendizagem, e não como aprendizado”.

Nossa experiência abrange o encontro, a quebra das lógicas vigentes sobre o encontro, a vivência do processo onde todas estamos ativamente fazendo parte, a fruição, a troca de múltiplos saberes, o esmero técnico na composição e a culminância espetacular. Um fluxo de etapas geradoras de desejo que ativa potência artística e desdobramentos políticos por meio da produção de dúvidas e estimulação do pensamento crítico coletivo.

Empoderamos coletivamente criações de mulheres. A sororidade é metodologia de construção cênica. A versatilidade de linguagens é absorvida na criação, edificando esboços de números para que se tornem repertório ativo de mulheres diversas. Nossa atuação propõe a multiplicação de saberes, técnicas e tecnologias da cena a partir de trocas ideológicas e da gestão de autonomia para mulheres. Assumimos a importância de caminharmos coletivamente para nossa sobrevivência e nosso fortalecimento.

METODOLOGIA

AUTORAL

A ideia original, estruturante, o *start* desse processo criativo, é a aplicação da sororidade na cena em si. Sororidade como método, recurso ético e estético. Uma estrutura de cabaré tradicional comumente traz uma organização de cenas variadas, mediadas por apresentadores, com ocasionais interações coletivas. Traz uma expectativa concentrada no desenvolvimento de solos, dinâmica altamente viabilizadora e econômica para uma artista, mas que também vem de um legado de aferição de capacidades, na perspectiva patriarcal de protagonismo e narrativa do corpo cis masculino.

No Cabaré das Rachas, desde o primeiro momento, a proposta foi todo mundo em cena o tempo todo. A artista poderia contar sempre com um *background* de outras palhaças para multiplicar a potência da sua cena solo, por exemplo. Aí vimos os números que poderiam ser mais frágeis tecnicamente ganhar potência e crescimento. Sororidade dramática. Nós vimos, todas nós vimos, o triunfo coletivo. Sem o gozo do triunfo em cena, a gente existe pela metade. Sororidade é potencializar o trabalho da outra e engajar fortemente na ideia de gozo coletivo, sem medição de força ou velhos ditames de fracasso (fácil para quem não custa nada fracassar,

não é, patriarcado?) ou parâmetros individuais de sucesso. Não somos feitas necessariamente de execução perfeita de *gags*. De desempenho de habilidades para as quais nunca fomos treinadas. Somos feitas de uma perspectiva de mundo que só a gente viu e vê. Temos outras narrativas, inclusive que passam por quedas livres e escaladas no gráfico emocional das cenas. Da comoção ao riso, os entre e as variantes. Nossa construção autoral em palhaçaria é de natureza expandida. Não há espaço para validações que não sejam diretamente conectadas à comunicação e à geração de efeito com o público. É só esse o movimento que importa, juntas pelo gozo coletivo.

VOCABULÁRIOS E TECNOLOGIAS DA CENA

ELISA CARNEIRO

Teve outro fator muito importante no processo do Cabaré que contribuiu bastante para o sucesso dessa empreitada. Quando digo sucesso, é englobando tudo, o processo da vivência e os triunfos das apresentações ao final. No mundo da palhaçaria, chama-se “triunfo” quando um artista faz aquela sessão incrível de seu espetáculo. Pois nós triunfamos muito nessa gira. E um dos fatores que contribuiu para isso foi o encontro de artistas profissionais, experientes da cena, com artistas de menos experiência de cena. Não tínhamos um recorte definido quanto à experiência das artistas para se inscrever no processo. Bastava ser artista da cena ou simplesmente querer ter essa vivência. E isso foi muito rico, tanto para nós quanto para as mulheres participantes, assim como para o público que assistiu à apresentação. O trio Cabaré das Rachas, Ana Flavia Garcia, Elisa Carneiro e Ana Luíza Bellacosta, estava presente nas cenas e nos números do Cabaré (apresentação final), às vezes como apoio, ficando mais como *background*, fortalecendo a cena principal e às vezes na própria cena, em dupla, em trio ou em uma cena coletiva. Nossa presença, como artistas profissionais da comicidade, dentro das cenas do Cabaré, potencializou e fortaleceu muito o resultado final. As tecnologias da cena, as ferramentas cênicas que temos como repertório, que adquirimos ao longo de tantos anos de carreira, dedicação exclusiva e estudo da arte da comicidade, fazem com que a gente consiga transitar entre as cenas sem que isso crie um desnível de qualidade aparente para o público. Então, a plateia simplesmente assistia a um belo espetáculo sem destaques, um coletivo de mulheres maravilhosas triunfando juntas. Fazer parecer que é fácil o que estamos fazendo integra nosso trabalho. E dá um trabalhão para chegar a esse resultado. Não se engane: uma simples respirada, feita no tempo certo, pode matar você de rir. Parece fácil, mas há um alto grau de sofisticação do entendimento do cômico nisso.

É MULHER, É INTERSECCIONAL, É DECOLONIAL

ANA LUÍZA BELLACOSTA

A palhaçaria feminina ou feminista está relacionada a esforços para promover a presença e a expressão de mulheres na arte da palhaçaria, bem como abordar questões de gênero e feminismo por meio dessa forma de expressão artística. Chamo de palhaçaria feminista porque, de alguma maneira, tem um quê de feminismo, já que, de fato, estamos questionando um modo de fazer palhaçaria: o tradicional.

Uma maneira de criar dramaturgias que não sejam só de disputa, competição ou força. Para além da dramaturgia, é sobre metodologia. Se pensarmos do ponto de vista técnico ou metodológico, a comicidade feminina, aguarda, fecunda, alimenta, conspira pelas descobertas e experiência de outras palhaças, no sentido de reconstruir, se fortalecer e questionar a palhaçaria tradicional. A palhaçaria feminista é um ciclo mútuo de adubação cruzada. Você não nasce palhaça, você se torna palhaça.

RECADO IMPORTANTE A

APRENDIZES E CONTRATANTES

As mulheridades estão potentes e em expansão na área do mercado cultural, sendo mestras e imensas. Sendo referência. Sendo autorreferentes também, passando da hora. Estamos no páreo e na ponta da produção de conhecimento, pesquisa, direção, desenvolvimento metodológico, criação, orientação, formação, atuação. Estamos aqui para tratar de linguagem, de palhaçaria, das tecnologias da cena, de circo, de teatro, não estamos localizadas e pautadas unicamente nas questões de gênero. Por reconhecimento e oportunidade para todas. Onde estivemos, tivemos a oportunidade de semear essa ideia, deixando esse importante recado.

TEMPO, TRAMPOLINS DE

POTÊNCIA E ECOS

O processo artístico multidisciplinar, híbrido, contempla um tempo antimaquínico. Antimaquínico porque é justo. Referenciais disso na nossa gira: cinco dias é pouco para tudo que podemos vivenciar, porém é muito quando se pensa logística e até qualidade de potência. Hakim Bey, com a palavra em T.A.Z. – *Temporary Autonomous Zone*, diz: “Qualquer tentativa de permanência que vá

além do momento se deteriora para um sistema estruturado que inevitavelmente sufoca a criatividade individual. É essa chance de criatividade que é o verdadeiro empoderamento”.

No fim das contas, o tempo é justo. Alcançamos essa potência metodológica porque esse foi o recorte de tempo. E tempo é aquela presença definidora e solene, que se coloca irremediavelmente e interage em qualquer lugar onde existam um ou mais de nós produzindo arte...

O Cabaré das Rachas teve tempo certo, clima favorável, semente boa, dedos verdes, e multiplicamos. Multiplicamos e trabalhamos com mulheres, palhaças, circenses, das culturas de rua e das culturas populares, não artistas... Teve documentário produzido, teve pesquisa acadêmica que nos referencia... Teve inspiração e deslocamentos históricos na palhaçaria de mulher.

Alto impacto.

E multiplicamos...

COM A PALAVRA, TALITA DO MONTE, DA TRUPE DE MULHERES ESPERANÇA GARCIA (TERESINA-PI)

E ANA LUÍZA BELLACOSTA

Idealizada pelas artistas Talita do Monte e Tércia Maria, a Trupe de Mulheres Esperança Garcia surgiu em Teresina, em 2019. A ideia da criação da trupe surgiu após uma imersão em palhaçaria feminina, que teve duração de cinco dias, no laboratório da Escola Técnica de Teatro Professor José Gomes Campos, realizada pelo Cabaré das Rachas (DF). Essa imersão em palhaçaria foi dirigida pela atriz brasileira Ana Flavia Garcia, que culminou na apresentação do espetáculo *Femi-Clown Cabaré Show*, edição Teresina, no Theatro 4 de Setembro, dentro da programação do Palco Giratório, produzido pelo Sesc, que contava também com a participação de Ana Luíza Bellacosta (palhaça Madame Frôda) e Elisa Carneiro (palhaça Berruga). Três atrizes piauienses que também participaram da oficina receberam o convite de Tércia Maria para juntas darem continuidade local à energia gerada na oficina. Juntas e inspiradas na metodologia de direção usada por Ana Flavia neste processo de imersão, a Trupe de Mulheres Esperança Garcia começa a desenvolver uma metodologia própria intitulada Teatro da Esperança.

Em 2021 e 2022, a Trupe de Mulheres Esperança Garcia é contemplada na Residência Circena, realizada pelo Sesc no Piauí. A residência tem como proposta fortalecer o cenário do circo dando aos grupos contemplados a oportunidade de convidar mestres para realizar um intercâmbio com os grupos. Em 2021, a Trupe convida Ana Flavia Garcia e realiza a residência no espaço do Quintal do Curiólogo, localizado na zona de amortecimento do Parque Nacional de Sete Cidades, em Piracuruca (PI), e também do Sesc Cajúina, recém-inaugurado na cidade de Teresina (PI). A mostra de resultados foi realizada no Espaço Trilhus, onde o grupo apresentou a pesquisa intitulada *Criaturas do tempo*, sob a direção de Ana Flavia. Já em 2022, a mestra convidada pelo grupo foi Ana Luíza Bellacosta, e a residência aconteceu em um sítio particular entre Timon e Caxias, no Maranhão, e no Memorial Esperança Garcia. Dentro da residência, além da consultoria de Nega Luíza, também foram realizadas uma oficina aberta para mulheres palhaças

de Teresina e uma mostra de resultados com o espetáculo Marias da Terra: as palhaças agricultoras. Todo esse relato nos traz um pouco da linha do tempo de como se constituiu o surgimento e os primeiros passos do nosso coletivo. Esse encontro de quatro mulheres artistas, dispostas a caminharem juntas a partir do teatro e da palhaçaria, foi parido num projeto feminista itinerante que circulou em muitos lugares desse país, envolvendo e convidando suas participantes à insurgência, rompendo com um certo jeito de fazer humor que oprime nossas existências. Somos, portanto, uma micropartícula do que é esse universo potente de mulheres ressignificando suas existências individuais e coletivas dentro do fazer artístico. Isso é, portanto, um movimento político. Se houvesse um olhar mais atento e sensível da gestão pública, projetos como esse demandariam políticas públicas, entrando no radar das ações culturais de desenvolvimento desse país.

O investimento em projetos dessa natureza, com mulheres e para mulheres, é na verdade investimento em toda a sua comunidade. Aqui no Piauí já existe, ainda que tímido, o reconhecimento da existência de um grupo de mulheres artistas, organizadas em coletivo, com pautas artísticas e feministas percorrendo muitas comunidades. Nós somos muitas, e caminhando juntas estamos dando seguimento ao que chamamos de microrrevoluções diárias. Sigamos em nossos processos de matrigestão, semeando e multiplicando nossa arte, levando o nome de Esperança Garcia e recontando nossas histórias.

COM A PALAVRA, PATRÍCIA SACCHET

PALHAÇA ONDINA (POA-RS)

O Cabaré das Rachas foi um acontecimento potente de palhaçaria feminina e feminista em Porto Alegre (RS). Lembro que Ana Fuchs (palhaça e pesquisadora) e eu colaboramos no chamamento, e a adesão foi muito rápida. Juntamos mulheres que se conheciam, mas nem todas tínhamos registrado em nossos corpos um tipo distinto de poder que emerge quando estamos unidas, em criação, em cena. Somos educadas e acostumadas a doar, a servir muito a tudo. Há um despertar marcante (sensação íntima de rito de passagem) quando se experimenta um poder de matilha-grupo-coletivo, que percebe a existência de forças geradoras a serviço dos desejos, que abrem fendas de conexões, caminhos em um corpo mais sensível a afetos como forma de poder. A criatura-palhaça salta gostosamente, liberta numa presença outra. O Cabaré fornece rede, proteção, roteiro, ensaios, direção, que desemboca numa apresentação que cuida da parte técnica, da poética e dos afetos, indistintamente. A metodologia, do início ao fim da jornada, é radical. Não poderia ser diferente para provocar porosidade e rachaduras, de onde vertem as trocas preciosas, arte colaborativa e cocriação de números. O apoio mútuo das colegas fora e durante as cenas perpassa pelas relações com a técnica, a direção e a plateia. O Cabaré das Rachas, como é construído, é um presente para mulheres

mergulharem na palhaçaria não como uma técnica a ser apropriada ou controlada, mas como uma experiência de palhaçaria indomável, que transforma ou pode transformar profundamente cada uma das criaturas que se permitem, ousam e merecem mergulhar.

COM A PALAVRA, DAGMAR BEDÊ

CABARÉ DIVINAS TETAS (BH)

Em 2019, participei da residência e da apresentação do Cabaré das Rachas aqui no Sesc Palladium, em Belo Horizonte. Na época, estava iniciando meus estudos sobre a linguagem de cabaré, em franco crescimento com a Plataforma de Criação Divinas Tetas, coletivo de que sou cofundadora e que reúne palhaças e *drags* dentro do universo cabareteiro. A experiência foi a melhor possível: vivenciar o modo de criação e experimentação desta linguagem dentro de outro agrupamento, também de palhaças. A convivência com Ana Flavia Garcia e Elisa Carneiro foi riquíssima: aprendi muito sobre nossa própria monstruosidade de ser mulher e a revolução muscular feminina. O poder da palhaçaria feita por mulheres, capaz de subverter a ordem imposta e desafiar o que uma sociedade doente insiste em ordenar de nós. Por meio de exercícios de criação coletiva, elaboramos cenas que dialogavam diretamente com a essência de cada uma e isso nos fez mais potentes, tanto no amor quanto na dor. Afinal, o Cabaré trata disso: como diria o ator e diretor cabareteiro Ricardo Nolasco, “a gargalhada é dolorida, mas a única possível de ser dada. O riso é a subversão do próprio corpo e tudo o que o limita”. Viva nós!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

PLANTAS NOVAS

Identificar e demarcar território artístico feminista é muito significativo para a cena da palhaçaria local, nacional e internacional. A palhaçaria de mulher é naturalmente política. As perspectivas de empoderamento estruturadas nas pautas decolonialistas é o nosso trabalho. Tratamos de questões distantes do humor, como violência e *mansplaining*, desigualdades, e damos acesso a condutas feministas interseccionais, acreditando no humor e na poesia como elementos transgressores e libertadores da sociedade.

A missão da metodologia do Cabaré das Rachas foi e segue sendo alavancar nosso estado de potência criatura e criadora, firmando pactos de respeito a todas as nossas temperaturas, exercitando o processo de destronar a mente e as lógicas vigentes nas entrelinhas das microviolências, colocando o corpo em atividade sem nenhum disfarce prévio. A selvageria da presença crua do corpo em movimento. Desvelar corpos, estados e, assim, rachar o máximo possível, no menor espaço-tempo, com as lógicas que localizam nossos corpos nas bipolaridades de sentido: frágeis ou fortes, boas ou más, delicadas ou raivosas...

Nós somos as rachaduras entre as dualidades.

ENTREUSIAS

A stylized graphic of a person with their arms raised in a 'V' shape, composed of horizontal lines. The word 'ENTREUSIAS' is written across the center of the figure. The background is a solid dark blue.

ENTREVISTA

MAURÍCIO TIZUMBA

INSTRUMENTISTA, CANTOR, COMPOSITOR,
ATOR E EMPREENDEDOR CULTURAL BRASILEIRO

KEU

O ano de 2023 demarcou a efetiva retomada das ações presenciais do Palco Giratório. O projeto proporcionou reencontros cênicos em diversos territórios do país, promovendo uma verdadeira celebração das artes cênicas. Neste mesmo recorte de tempo, tivemos a estreia de *Herança*, um espetáculo que tem como ponto de partida a ancestralidade de um dos maiores mestres da cultura afro-mineira e que integra a programação do Palco Giratório 2024. Quero iniciar esta entrevista agradecendo a importante e necessária presença do nosso ilustre convidado. Conta pra gente, mestre, quem é Tizumba?

TIZUMBA

Tizumba é um trabalhador da arte. E, quando falo trabalhador, é trabalhador mesmo, que vem da cultura popular, que adora a cultura popular, e é ela que me faz ser o que sou hoje. Minha ancestralidade e minha religiosidade também me jogam nesse mundo da arte. Eu venho do conhecimento de Preto Velho, do conhecimento oral, da minha mãe, dos meus avós. Eles falavam coisas que hoje continuo falando. Então, sou esse artista preto de arte e cultura popular. Quando era pequeno, me chamavam para recitar, cantar, dançar... Para tudo isso, ganhava meu dinheiro. Por isso, falo que me formei como trabalhador. Recebia muito pouco, mas isso já apontava para mim um caminho de trabalho na arte. Assim, comecei a ajudar, organizar, dirigir... E fui me transformando na pessoa que transita dentro do universo da arte de todas as formas que pode.

É evidente que as artes cênicas, o teatro e a música são elementos que pulsam, e muito, nos seus trabalhos. Além disso, como outras manifestações artísticas influenciam sua carreira?

Minha influência vem dos terreiros de Congado, Umbanda e Candomblé e também da Igreja Católica e das manifestações religiosas cristãs. Um dia me falaram: “Toda arte vem da religião”. Com o passar do tempo,

fui vendo que é verdade. E, dentro do meu universo, preto, de matriz africana, então, nem se fala. Como tem arte! Como a cultura preta é forte! A gente tem nossa roupa, nossas cores, nossos santos. A gente tem, como em todas as religiões, nossos rituais, os movimentos, para que lado você vai, para que lado você vem, o que você fala, qual o volume que você dá, qual é o momento em que você bota dinâmica... Isso, para mim, é teatro puro! Onde tem música, tem dança. Então, minha influência vem dos Pretos Velhos, com os quais convivi desde criancinha.

KEU

TIZUMBA

Ao longo desses 50 anos de carreira, como você avalia a presença e a representatividade da cultura afro-brasileira nas artes cênicas?

Eu diria que alguma coisa mudou. Mas mudou pela luta do próprio povo preto, dos artistas pretos. Pensando nisso, poderia começar trazendo a referência de Abdias Nascimento, que foi um grande marco. Também não poderia deixar de falar de Grande Otelo, que tive o privilégio de conhecer e de quem ouvi que “esse negócio de escola não adianta muito porque muito preto não vai entrar”. Hoje, o tempo passa e a gente vê que mudou, por causa das cotas, da luta, a gente tá conseguindo empretear as universidades. Estamos vendo muitos pretos entrarem na universidade e os professores brancos não estão sabendo lidar com esses meninos. Pois bem, vai estudar, professor!

Outra referência que entrou na minha vida para sempre foi Benjamin de Oliveira, que também era um camarada trabalhador e multiartista. Compositor, bailarino, ator, arranjador, diretor, palhaço, e, justamente ele, passa a ser o patrono da nossa companhia de teatro.

Então, quando pensamos nessas referências, entendemos que, em tempos passados, não tinha teatro para gente. Era estranho a gente ter que contar só história de branco. De lá até aqui, vem o Movimento Negro, e com isso a gente viu que tinha que começar a contar nossa história. Claro que já tinham alguns filmes, algumas ações, mas era pouco para o universo que era o Brasil, este país construído pela mão preta. Para este Brasil que a música, os filmes, as novelas, a cultura são pretos. Nós temos essa cultura gigantesca, que sempre foi colocada de lado ou sugada.

Grandes nomes da nossa arte, assim como Benjamin de Oliveira e Grande Otelo, lutaram ferrenhamente para se manterem na cena. Se eles não tivessem essa luta, jamais teríamos tantas reverberações. A luta do povo preto começa lá no Benjamin, passa por Grande Otelo e Abdias Nascimento e hoje chega a vários artistas, principalmente

em Belo Horizonte. A gente tem grandes nomes da arte preta, seja na dança, na música, na televisão ou no cinema. Temos várias pessoas trabalhando nessa direção, mas tudo isso vem de uma luta antiga, e temos que continuar lutando. Ainda é pouco! Falta muito!

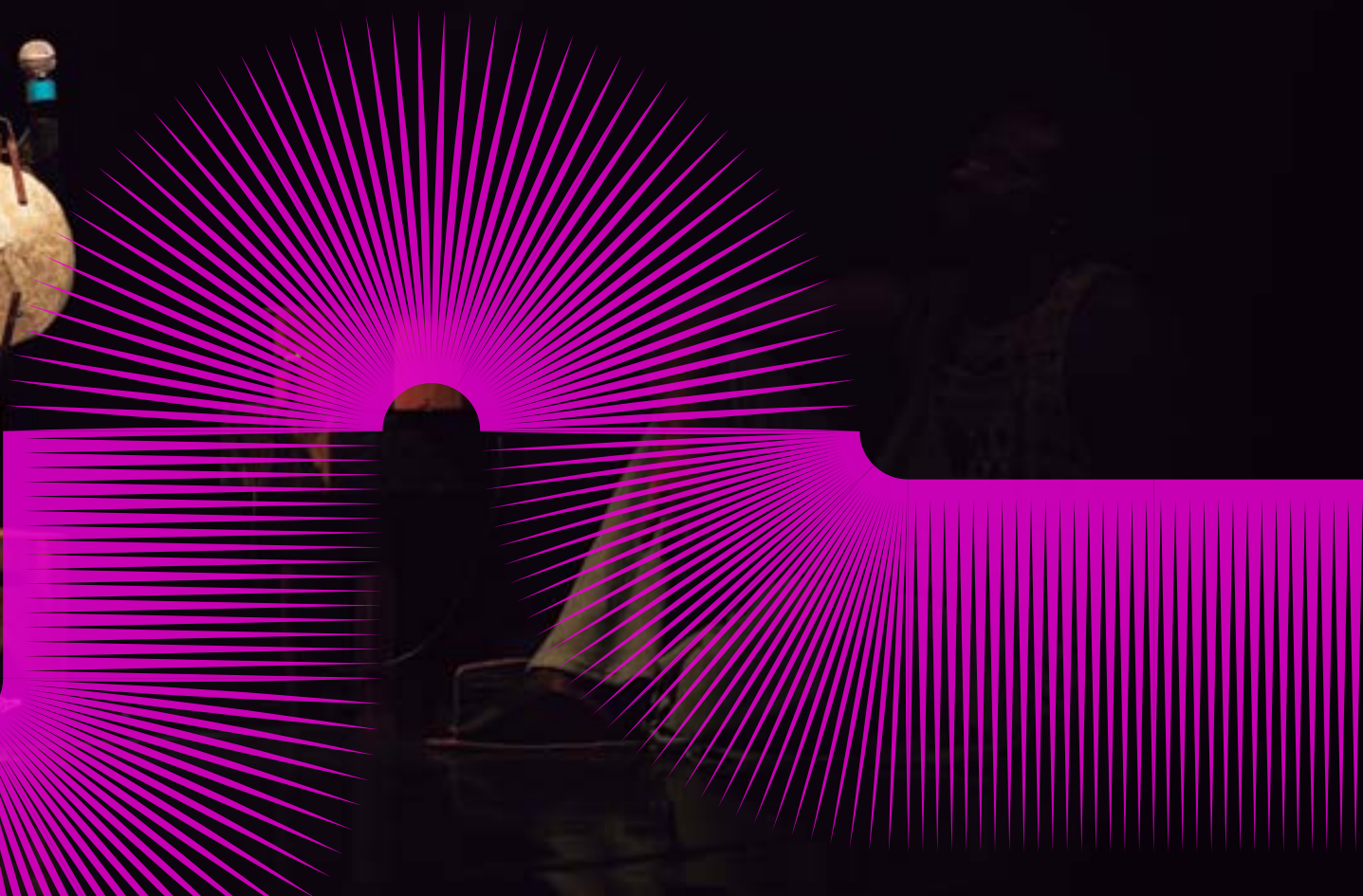
Temos que continuar nessa luta, para continuar empreteando as universidades, empreteando esse universo das artes. Quando falo empretear, não posso deixar de citar o nome de Jorge dos Anjos, um companheiro que conheci no primeiro Festival de Arte Negra (FAN) em Belo Horizonte, quando a gente fincou um tridente dele (em referência ao monumento *Liberdade e resistência*, em homenagem aos 300 anos de Zumbi dos Palmares), mostrando liberdade e pé fincado no chão, um monumento grande, de aço, lançado em 1995. A partir daquele primeiro festival, muita coisa mudou na cidade e nesse grande movimento. Hoje, não estão sabendo lidar com os pretos dentro da universidade, porque não queremos contar a história só do branco, queremos contar a nossa história.

Quais foram os momentos mais marcantes ou desafiadores da sua trajetória?

O período mais desafiador foi no início dos anos 1980. A perspectiva estava muito difícil. Trabalhava nos bares, tocando, recitando e contando “causo”. Era um contexto em que o racismo era muito grande, e, para mim, era muito difícil ser único (negro) naquele meio. Me falavam para ir embora de Belo Horizonte, mas naquela época muita gente que tinha ido para o Rio de Janeiro e para São Paulo já estava voltando porque a maré de festivais dos anos 1970 já tinha passado. Achavam que devia ter ido para lá, e eu acho que fiz certo por ter ficado. Eu me sentia bem aqui, ganhava meu dinheirinho, mas queria um retorno da minha arte de outra forma, sem ter que enfrentar um racismo tão grande. Naquele período, até passou pela minha cabeça desistir. Eu não desisti, mas tive que buscar alternativas, como dar aulas de música. Depois de 1988, me retomei. Foi quando entrei para o teatro universitário e fui ganhando outra força para continuar, outro gás, outra história... E consigo distribuir isso tudo para o meu povo, para o meu quilombo, para os meus congadeiros. Foi aí que tive mais força para poder ficar!



**QUANDO FALO TRABALHADOR,
É TRABALHADOR MESMO, QUE
VEM DA CULTURA POPULAR,
QUE ADORA A CULTURA
POPULAR, E É ELA QUE ME FAZ
SER O QUE SOU HOJE.**



Tizumba, estamos falando de uma trajetória ampla. Sua história apresenta legados diversos, e penso em quatro deles que a gente não pode deixar de falar nesta entrevista: a Cia Burlantins, a Mostra Benjamin de Oliveira, o Espaço Cultural Tambor Mineiro e o Festejo. Conta pra gente um pouco desses marcos da cultura afro-mineira?

A Companhia Burlantins nasceu com duas meninas, Regina Souza e Marina Machado, duas atrizes maravilhosas. A gente era muito próximo. Fui diretor de show delas. A gente trabalhava muito... E trabalhava bem! Então, elas me convidaram para integrar o grupo. No primeiro espetáculo, convidamos Chico Pelúcio para dirigir. Depois, Chico continuou e vieram o Tim Rescala e a Jussara Fernandino. Ali nasceu a Cia Burlantins, quando o Chico vira pra gente e fala assim: “Vocês querem fortalecer essa história de vocês? Montem uma companhia”. O Chico tinha razão. A gente se fortaleceu enquanto artistas, fomos trabalhando, fazendo muitas viagens, até que resolvemos seguir caminhos solo. No início dos anos 2000, pedi para ficar com a Cia Burlantins.

De lá pra cá, foram muitas montagens. Criamos a Mostra Benjamin de Oliveira, que, na primeira edição, teve 79 apresentações de espetáculos do Brasil inteiro. Nessa mostra, só trabalhamos com espetáculos com artistas negros. Criamos também o Solo Negro, também com artistas negros.

O Tambor mineiro nasceu no fim dos anos 1990, quando montamos o espetáculo *A sombra do sucesso*. A gente teve que alugar o galpão, ensaiamos neste espaço e, quando finalizamos a montagem, teríamos que entregá-lo. Só que eu não quis entregar, comecei a dar aulas e ali se transformou no Espaço Cultural Tambor Mineiro, um local igualmente de ensaio de teatro e dança, tudo voltado para a cultura afro-mineira. O Festejo do Tambor Mineiro nasce com a apresentação dos alunos para os quais dava aula na época. Daí o Festejo também cresce e vira uma festa gigantesca do povo congadeiro e que hoje faz parte do calendário da cidade de Belo Horizonte.

Mestre Tizumba, gostaria de lhe pedir a gentileza de falar um pouco sobre a montagem e a estreia do espetáculo *Herança*, que compõe a programação do Palco Giratório 2024.

Herança nasce da necessidade de continuar contando nossa história, mas de uma forma mais incisiva. E, para contar minha história, tinha que contar do começo. O começo foi quando descobri que vinha de Camarões. Essa descoberta veio a partir do filme *DNA África*, que o Sérgio Pererê também participou, quando fizemos um teste de saliva.

Para a montagem, Júlia (Júlia Tizumba, filha), Pererê e eu contamos nossas histórias. Todas elas foram transcritas, e a diretora, Grace Passô, organizou essas narrativas com a Aline Vila Real e o Tomás Sarquis para a dramaturgia ficar ainda mais interessante. É a gente mesmo contando a nossa própria história. Daí nasce esse espetáculo, o *Herança*. A partir de Camarões, a Aline vai trazendo a referência da história do Rei Njoya, que linkou com a história da cadeira sumida da vó do Pererê e o trono do Rei Njoya, que também foi roubado.

Inclusive, entramos em contato com conhecidos que residem em Berlim para irem ao museu filmar e mandar as imagens para usarmos no espetáculo. Então, tempos depois aconteceu de circular o vídeo do bisneto de Njoya indo a Berlim sentar-se no trono que foi do antepassado dele.

Isso tudo tem relação com o nosso pensamento de pegar nossas coisas de volta. Pegaram a nossa língua, tiraram da gente a nossa língua, a nossa cultura, as nossas manifestações, passaram a aproveitar de tudo que a gente trouxe para cá, para esta Terra Brasilis. Tomaram, levaram e não devolveram nada.

Contar nossa própria história é como pegar nossas coisas de volta. Nossa língua, nossa cultura, nossas manifestações, nosso conhecimento. É pegar de volta tudo o que a gente trouxe para cá e que não tem valor quando está com a gente, mas, quando chega às mãos de um branco, passa a ter.

A programação do Palco Giratório 2024 conta com a participação de dois mestres das artes cênicas do país, Amir Haddad e você. Como você recebeu esse convite e a homenagem?

Recebi com muita honra. Estar há 50 anos trabalhando com teatro no nosso país é uma coisa difícil. Muitos artistas deixaram de trilhar o caminho da arte pela dificuldade de continuar nessa direção.

Quando soube que o grupo Tá na Rua também estaria na programação, foi uma satisfação quase inacreditável. Na minha percepção, Amir foi um dos criadores do teatro do Brasil contemporâneo, e eu tenho a felicidade de estar com esse grande professor.

Qual a sua visão sobre as ações desenvolvidas pelo Sesc?

O povo brasileiro precisa ter um respeito e um carinho muito grandes pelo Sesc. Ela não deixa nada de fora. Tem coisas para todas as idades. Por valorizar tanto a história do povo brasileiro, acredito que o Sesc merece uma valorização maior e que vale a pena estarmos atentos para o que acontece no universo gigantesco dessa instituição.

KEU

TIZUMBA

Em relação à circulação de vocês no Palco Giratório 2024, quais são as expectativas?

Vai ser muito legal sairmos de Minas Gerais para rodar o país contando a nossa história, que inclusive vai muito além do queijo e das cidades históricas. As pessoas vão poder conhecer a história preta de Minas Gerais, contada pelos pretos.

O Sesc facilita muito esse intercâmbio, e o que o Palco Giratório traz é exatamente a possibilidade de podermos girar dentro do Brasil. E a gira é uma coisa muito interessante, que usamos nos nossos trabalhos de Umbanda, porque, quando você gira, você vê tudo e todo mundo te vê nesses 360 graus.

Mestre, muito obrigado mais uma vez! Viva a gira de vocês dentro do Palco Giratório 2024! Passo a palavra para suas considerações finais.

Eu que agradeço. É isso! A gente vai estar no Brasil. São as regiões todas do Brasil, praticamente, em que a gente vai passar. Onde o Sesc está, nós também estaremos com o nosso espetáculo. Para a juventude, diria que a arte serve única e exclusivamente para buscarmos a paz. A arte serve exatamente para ajudar na educação. Então, para a meninada nova, pretos e não pretos, que vierem nessa direção de trabalhar com a arte, eu diria: faça da arte um trabalho mesmo, trabalhe por ela e para ela, porque a arte é fundamental.

MINAS GERAIS – 10/1/2024
TRANSCRITA POR SESC MINAS GERAIS

ENTREVISTA POR KEU, ANALISTA TÉCNICO
SOCIAL DO DEPARTAMENTO REGIONAL
DO SESC MINAS GERAIS

ENTREVISTA

AMIR HADDAD

ATOR, PROFESSOR, DIRETOR DE TEATRO
E TEATRÓLOGO BRASILEIRO

RAPHAEL
VIANNA

AMIR
HADDAD

Amir, antes de mais nada, gostaria de dizer que é um prazer enorme estar aqui com você, na sua casa, para esta conversa antes da circulação nacional do Tá na Rua pelo Palco Giratório. Você, que é uma figura tão relevante para a história do teatro brasileiro, participou de movimentos importantíssimos, no período da ditadura, no período da abertura democrática e em tantos outros. Pensando na sua trajetória, como é que você enxerga o teatro nos dias de hoje?

Rapaz, essa pergunta é sempre engraçada. Sempre acho um pouco engraçada: “Como é que você vê o teatro hoje?”. Eu não tenho um jeito de ver o teatro hoje, ou como verei o teatro amanhã, ou como vi o teatro ontem. Eu vivo o teatro, sou uma pessoa de teatro, nunca fiz outra coisa na minha vida a não ser teatro. Eu só faço teatro. Tudo que sou, e tudo que tenho, foi o teatro que me deu. Mas me deu generosamente, me deu graciosamente, de uma maneira exemplar, me foi dando, me foi dando... Não posso dizer que dei duro para conseguir tudo que consegui, pois seria mentira. Tudo isso que está aqui, tudo que construí, custou o prazer de fazer aquilo que gosto de fazer, que é teatro. Tudo que ganhei foi por meio daquilo que gosto de fazer, que é o meu ofício, que é ser ator, diretor, professor de teatro, e ele me compensou por tudo isso. Sou uma pessoa mesmo bem-aventurada, me considero bem-aventurado. Fico agradecido aos deuses, e a todos os outros que me ajudaram a fazer isso. Isso é pra Deus.

A gente estava conversando aqui antes que existem pessoas que estavam com você e que hoje não estão mais aqui, e a gente vê que você abraça uma galera de outra geração que não a sua. Como você enxerga esse diálogo de gerações?

Isso é uma coisa que sempre aconteceu comigo. Sempre falei abertamente com qualquer pessoa, de qualquer idade, nunca estabeleci nenhum critério de seleção. Nunca falei que não tinha idade para me relacionar com essa pessoa, ou que determinada pessoa seria muito jovem para se relacionar comigo ou muito antiga. Eu não estabeleço

AMIR HADDAD

esse tipo de coisa de jeito nenhum, me relaciono com as pessoas, gosto de gente, me dou bem com gente, por isso me relaciono com pessoas de qualquer tipo, qualquer espécie, qualquer idade. No meu patrimônio afetivo, amistoso, fraternal, tenho gente de todos os tipos, igualmente amorosos, afetivos e fiéis. Sou capaz de ter inimigos? Claro, não vou dizer que não tenho, mas não sei onde estão, entende? Não conheço nenhum deles, podem estar escondidos, esperando uma hora para me apunhalar pelas costas, mas não tenho inimigos declarados.

RAPHAEL VIANNA

Amir, você sempre deu aula para pessoas muito jovens, e acho que seria legal você falar sobre isso também, sobre sua abordagem pedagógica.

Sou professor, sou inevitavelmente professor, compulsivamente professor. Não retenho nenhum saber, gosto de dar tudo que sei, de compartilhar, e nunca tive nenhum receio sobre isso. Tenho, então, uma relação generosa com as pessoas à minha volta, e com pessoas de qualquer idade. Os jovens se aproximam de mim porque sabem que em nenhum momento serão tratados de maneira diferente por causa da idade. Eu lido com gente, ainda mais fazendo o que faço, que é teatro, e dando aula de teatro! Sou professor de teatro há mais de 40 anos, centenas e centenas de atores passaram pelas minhas mãos; atores de todas as idades, de todos os sexos, de todas as nacionalidades, de todas as origens, por isso te digo que lido com gente. Gente é o meu ofício! Graças a Deus, estou o tempo todo fazendo isso, e não posso me queixar de nada. Estou fazendo a coisa certa, no lugar certo e do jeito que quero. E mesmo dentro do teatro eu poderia estar fazendo um teatro desagradável, os teatros não são a mesma coisa. Tem o teatro que eu não suportaria mais fazer, que fiz bastante, sobrevivi dele, ganhei dinheiro, ganhei prêmios, fiquei respeitado fazendo esse tipo de teatro, depois o abandonei para fazer o teatro que acho que é o meu teatro. o meu teatro. Então, não posso me queixar, nunca fiz outra coisa da minha vida a não ser teatro. Eu vivo do teatro, e ele é muito generoso. Se você se entrega a ele, consegue fazer essa coisa difícil que é se entregar a um ofício, e este ofício sendo o teatro é mais difícil ainda. Ele te retribui de uma maneira muito generosa. O teatro gosta de mim e vice-versa. Uma vez, vi meu amigo Sérgio Brito falando para um ator que dizia adorar teatro que o teatro não gostava dele. Eu jamais falaria isso para um ator, porque o teatro gosta de quem gosta dele, entende? Gosto de teatro, assim como o teatro gosta de mim, e não poderia fazer outra coisa na vida. Dou aula, escrevo, represento, monto espetáculo e atuo em tudo que diz respeito ao teatro. Libertei o teatro do confinamento ideológico das quatro paredes de uma sala de espetáculo, rompi com esse espaço e fui para os espaços abertos

querendo testar meus limites. Não queria que o meu limite fosse determinado pela arquitetura, queria que ele fosse determinado pela extensão da onda do meu afeto e até onde poderia alcançá-la no meio da rua. Qual seria esse limite, qual seria a parede que limitaria a projeção do meu afeto, e dos meus sentimentos, no momento em que estivesse me expressando em praça pública? Uma coisa muito boa de fazer, que eu fiz e faço, é conhecer esse limite. Levei muito tempo para usar um microfone, mas teve um momento em que precisei usar, porque estava expandido demais. Mesmo assim, é um uso muito limitado. Os meus atores se comunicam livremente pelo espaço aberto sem usar quase a palavra, mas tem um nível de comunicação muito intenso e horizontal com a plateia.

E a rua, Amir, a cidade, o que é que ela traz de desafio para você e os atores?

Bom, a rua é definitiva, eu faço teatro na rua, o meu grupo se chama Tá na Rua, então é um lugar muito importante, muito determinante, mas ele também não define o que eu faço. Eu fui aprendendo... Antes, sempre falava que fazia teatro de rua, mas comecei a sentir que falar só isso não era legal. Algumas pessoas ouviam e diziam: “Ah, ele faz teatrinho, faz teatro de rua, não é teatro”. Então, percebi que isso também não definia o que fazia. Custei a entender que o teatro é uma arte pública, e o que fazia era uma arte pública. Hoje, o teatro que faço cabe em qualquer espaço, é uma linguagem já conquistada, onde já sei me expressar daquela maneira, já tenho o espaço aberto livre dentro de mim, não tenho mais nenhum conforto de confinamento ideológico afetivo de nenhuma bandeira. Então, a ideia de que o que faço é uma arte pública é muito forte, e acho que a arte só tem sentido se for pública, senão ela acaba sendo apropriada de várias maneiras, cada um administra e manipula do seu jeito. Eu trabalho diretamente com a natureza pública da arte, e para mim a arte é uma atividade pública, gosto que seja assim, e tem sido assim em qualquer lugar que vou. Se fizer uma conferência para 15 pessoas numa sala, pode ter certeza de que farei arte pública, de peito aberto e afeto escancarado, pois quero atingir em cheio o espectador que tá na minha frente.

Amir, é muito bacana ouvir você falar sobre esse conceito de arte pública, da sua trajetória, e a gente vê que os seus espetáculos têm muitas referências. Estávamos falando numa outra ocasião sobre o *Auto do Círio*, de Belém do Pará, e queria saber como você se relaciona também com manifestações que, em princípio, não são teatrais, como o Boi, que não é

teatral, mas, se a gente olhar, há muita dramaticidade nele. E, no sentido dessas referências, queria saber se você pode destacar aquelas que têm a ver com a sua obra, com seu olhar de artista.

Especificamente nenhuma. Mas todas essas manifestações públicas populares de grande movimentação, e que têm uma natureza dramática em si mesma, me influenciaram muito. Eu queria muito me livrar do aprisionamento que estava sentindo dentro do teatro e, quando percebi a força dramática dessas manifestações populares, comecei a pensar que existe um tipo de manifestação dramática que pode ser feita fora do confinamento do espaço, fora do teatro, fora da arquitetura, e ainda assim permanecer sendo uma manifestação dramática relevante, e que atinge as pessoas pela sua dramaticidade. Sempre fiquei muito impressionado com as procissões religiosas. Elas sempre foram grandes espetáculos, principalmente para uma criança criada no interior. Então, as procissões me impressionavam muito, especialmente uma que saía ao cair da tarde. Acho que era a procissão da Quinta-feira Santa, ou da Sexta-feira Santa do Cristo morto. Essa procissão percorria uma rua que atravessava a cidade em que morávamos, trazendo uma estátua do Cristo morto. A cidade era pequena, e a população inteira participava da procissão, enchendo as ruas e cantando com velas nas mãos. Isso é uma coisa muito forte, e ficou definitivamente dentro de mim. Era muito, muito emocionante, e carrego dentro de mim essa possibilidade de manifestação religiosa com a força dramática, sem que tivesse necessariamente algum envolvimento religioso com aquilo, mas a dramaticidade da cena me impressionava. Me lembro de ainda muito pequeno ver, da porta da minha casa, a procissão passando... Era muito bonito. O teatro e a religião sempre estiveram juntos, e a religião tem absoluta necessidade de se manifestar dramaticamente para chegar às pessoas.

**RAPHAEL
VIANNA**

**AMIR
HADDAD**

E como é o carnaval para você, Amir? Como é que você se relaciona? Por que a gente sabe que você já foi responsável por alas de escola de samba, já foi homenageado e vai ser homenageado novamente, como é isso?

O carnaval é outra coisa importante na minha vida. Como é que posso sintetizar para você? Quando chega o carnaval, agora não sei se ainda fazem isso, mas o prefeito entregava a chave da cidade para o Rei Momo. Então, naquele momento, a autoridade maior da cidade, que era o prefeito, abdicava da sua autoridade sobre a população e passava para outra que não era tão séria quanto ele. O Rei Momo era brincalhão, livre, não era impositivo, deixava as coisas rolares soltas, e aquilo que não era permitido durante o ano. A partir do momento

em que o Rei Momo estava com a chave da cidade, era permitido, o que produzia instantaneamente uma explosão de liberdade na cabeça de cada um de nós. Agora quem manda na gente é o Rei Momo, um rei tolerante, um rei que aceita as coisas, um rei aberto, que deixa a gente se expressar e se manifestar por muito mais coisas. Vejo o carnaval como um espaço onde cada um pode expressar coisas que deixou de lado o ano inteiro, a cidade inteira começa a manifestar conteúdos que ficaram ocultos e reprimidos, cada pessoa bota a roupa que gostaria de vestir, bota nariz postiço, orelha, homem se veste de mulher e mulher se veste de homem, com várias possibilidades de identidade. Isso é uma coisa muito legal; por isso, quando penso no carnaval, penso na cidade carnavalizada e num teatro carnavalizado, onde você não é prisioneiro de um personagem, onde você tem essa possibilidade de vivenciar vários personagens, sem precisar se fechar no espaço de uma dramaturgia e uma arquitetura, com a liberdade de viver essa possibilidade humana de livre expressão que é uma coisa muito saudável. E o teatro é um exercício pleno de liberdade e saúde, de plena saúde. O bom teatro te salva, cura, e para mim ele sempre teve esse aspecto terapêutico. Terapia é uma palavra que significa reflexão, portanto, as coisas que produzem reflexão em você são terapêuticas, e na liberdade do teatro você reflete sobre muitas coisas. Você vive coisas que não viveria normalmente, mas também pensa no que está vivendo, no que está botando para fora, você vai avançando, vai se desenvolvendo e tudo isso o teatro e o carnaval salvam.

Agora, Amir, queria que você falasse um pouquinho do Tá na Rua, porque você é uma figura que tem a sua relevância, e toda a importância para história do teatro, mas tem um grupo. Como é trabalhar nessa coletividade?

Tudo isso que estou falando para você eu não poderia ter feito sozinho. Já tive elencos para determinados trabalhos, mas quando acabava o trabalho o elenco ia embora, e quando surgia outro trabalho formava mais um elenco. Até que comecei a perceber a diferença entre ter um grupo que trabalha coletivamente com regularidade, e o resultado que apresenta para um elenco que se reúne para produzir um produto qualquer. Então parei de me preocupar com o elenco, e comecei a trabalhar com grupos, e investi muito nesse trabalho de grupo. Eu não tenho a menor condição de fazer um trabalho em que não tenha um envolvimento coletivo. Não é nem elenco, estou falando em coletivo de trabalho. Posso trabalhar muito bem com o elenco, mas vou trabalhar intensamente com esse elenco até que ele se torne um grupo. Tem pessoas que ficam reclamando “quando é que ele vai começar a

**RAPHAEL
VIANNA**

**AMIR
HADDAD**

ensaiar? Já tenho texto, papel, e não tô ensaiando”. Enquanto isso, estou mexendo com eles, dançando, até que sinto que tem um grupo formado, e aí começo. E eles começam a render, e a se dar conta da diferença de se manifestar como grupo e de se manifestar como elenco. Não gosto de elenco, não gosto nada dele, mas uma coletividade que se expressa é uma coisa muito interessante.

E qual a importância de ter uma sede, uma casa para esse coletivo?

Ah, isso é essencial, onde você vai concentrar sua vida? Ontem, uma pessoa em situação de rua falou para mim que dormia numa árvore próxima ao Tá na Rua e me apontou a árvore. Ele falou “é naquela árvore em que gosto de dormir”, e vi que aquilo era uma referência para ele. Se você não tem referência nenhuma, perde a sua identidade, portanto, é essencial ter uma sede, um lugar onde você concentra sua atividade. Eu não poderia sobreviver sem uma sede. É uma coisa que busquei sempre, sempre. Nunca pensei em ter um grupo sem ter uma sede. Se não tivesse a sede, o grupo não teria onde se encontrar. E ia fazer o quê? Reunião na minha casa? Isso é horrível! Não é bom para casa, não é bom para o grupo, não é bom para nada. E foi graças ao governo Brizola que conseguimos nossa sede na Lapa. Essas casas, esse corredor de casas da Lapa, eram como se fossem cortiços, que acabaram virando espaços de grupos que tinham uma vida cultural comprovada, respeitável, e com algum tempo de estrada. Eu, o Boal e o Aderbal já tínhamos mais de dez anos de grupo, e então deram uma casa para o Augusto Boal, o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), que está até hoje lá; e outra para o Aderbal, que era ali na esquina, onde hoje é um depósito, mas o Aderbal acabou seguindo para Botafogo. Também deram uma casa para o grupo Umbu, de teatro infantil, um grupo extremamente respeitado, e fizeram aquele corredor cultural, que foi essencial para modificação do Centro da cidade. Aquelas casas estabeleceram uma vida muito forte. Lembro que, na primeira vez em que a gente foi na casa, o Nilo Batista, secretário de segurança durante o Governo Brizola, apareceu por lá, e quando abrimos a porta para recebê-lo saiu um jato de luz da casa para a rua. Na época, a Lapa era uma escuridão só, não havia nada, nem um poste de luz, breu total, e aquele jato de luz furou a escuridão. Levei um susto com aquilo, mas disse para o Nilo que aquela luz logo estaria iluminando a praça, depois a cidade, e acabaria iluminando o Brasil inteiro. Falei meio profetizando, meio brincando, mas achava que seria uma coisa dessa e, desde então, a Lapa não parou, o investimento foi crescendo, e o Rio de Janeiro recuperou um lugar histórico importante e cheio de memória para a cidade. Não gostaria de morar em nenhum outro lugar do Rio de Janeiro

a não ser onde moro, na Lapa. O Rio de Janeiro que eu gosto vai da Lapa até a Central do Brasil, entende? Você passa pela praça Tiradentes, pela Cinelândia, por esse miolo do Centro da cidade... esse é o Rio de Janeiro do meu coração. Ali se concentra a vida do carioca, e gosto muito de estar naquele lugar. Adoro o Rio de Janeiro e não gostaria de morar em nenhuma outra cidade, nenhum outro lugar do mundo, do Brasil então nem se fala, mas do mundo! Gosto do Rio de Janeiro e gosto demais do lugar onde moro no Rio de Janeiro.

Você fala da sua paixão pelo Rio de Janeiro, mas você também já morou em São Paulo. Você poderia falar um pouco sobre a sua experiência na época do Teatro Oficina?

É... Eu tenho que confessar que a minha experiência com São Paulo foi muito forte, e é muito forte. Cheguei a pensar que não conseguiria morar noutra cidade que não fosse São Paulo. Depois, trabalhando lá, fazendo o grupo Oficina com o Zé Celso, a minha ligação com ele também era muito forte, e eu adorava São Paulo, é uma cidade maravilhosa, gostava muito de morar lá, mas de repente ela ficou pequena para mim e para o Zé Celso. Não estava mais cabendo nós dois no Oficina, ele acabou ficando com o grupo e eu saí, me afastei. Depois, vi que não cabíamos nós dois na mesma cidade. Então ele ficou com o grupo Oficina em São Paulo, e eu fui para Belém dar um curso de teatro na Universidade do Pará, a convite de uma amiga. Ela mal tinha acabado de convidar e eu já estava desembarcando no Pará, e foi a melhor coisa que fiz na minha vida. E achava que o Brasil era o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Achava que era o máximo de Brasil para mim. Viajei horas e horas e horas e horas e, quando desci do avião, ainda estava no Brasil. Ainda era no Brasil. Quando cheguei a Belém, a cidade era diferente, pequenininha. Agora é bem maior, mas, quando cheguei, fui direto para a casa da Maria Sílvia, que foi quem me convidou para dar aula na universidade. Vivi uma parte importante da minha vida em Belém do Pará, o curso foi um sucesso, e no final do ano o reitor perguntou se eu não queria continuar na cidade e transformar aquele curso de um ano numa escola de teatro. Aceitei na mesma hora, e fizemos uma escola de teatro, o currículo com três anos de aula, e deu muito certo, vieram alunos de todos os lados. Naquela época, Belém era muito mais longe do Rio de Janeiro do que é hoje, então uma pessoa do Sul indo para Belém, levando as coisas que tinha aqui para lá era um acontecimento muito importante, as pessoas ficavam nervosas, excitadas, e eu passava tudo que sabia. Aquela foi uma experiência definitiva na minha vida, entendi o que era o Brasil e vivi intensamente os três anos que morei lá. Eu ia voltar para São Paulo,

RAPHAEL
VIANNA

AMIR
HADDAD

a minha vida estava toda articulada em São Paulo, mas o meu avião faria uma escala no Rio, e resolvi passar o fim de semana na cidade antes de seguir para São Paulo. Nunca mais saí do Rio. Eu não conhecia o Rio, então passei sábado e domingo na casa do meu amigo Sérgio Mamberti. Na segunda, já tinha convite de trabalho, engrenei e nunca mais saí do Rio de Janeiro. Esporadicamente vou a São Paulo, mas a minha cidade é o Rio de Janeiro. É o que penso como deve ser uma cidade, aberta, cheia de sol, de horizonte, céu claro, espaço. Daqui de Santa Teresa, enxergo as Ilhas Cagarras, a Baía de Guanabara e a Praia de Copacabana. Isso é maravilhoso. Eu queria virar estátua no Largo da Lapa, queria que fizessem um monumento pequenininho para mim. Basta um busto para os pombos cagarem na minha cabeça, mas vou estar feliz.

Você poderia falar um pouco como é que surgiu essa ideia para a montagem do *Auto do Círio*?

Minha amiga, Maria Sílvia, que tinha ido para Belém, me falou que havia a tradição de um evento cultural importante no período do Círio de Nazaré, mas que, com o passar do tempo, foi se desgastando até acabar. Chegou uma época em que era só a festa religiosa do Círio de Nazaré, sem nenhuma atividade cultural. Maria Sílvia falou que a gente tinha que inventar uma atividade cultural nesse período, e foi aí que pensei em fazer o *Auto do Círio*, uma encenação em que a gente contava a história do Círio de Nazaré, e como a imagem dela foi encontrada, e tinha uma historiazinha que não me lembro mais. O *Auto* foi tão bem-vindo, tão apropriado, tão necessário, que instantaneamente se transformou numa tradição. Parecia que sempre tinha existido, e até hoje ele existe. Me orgulho muito de ter participado da criação de uma tradição popular milenar como essa. Tudo que vivi em Belém do Pará foi muito importante para mim. Sem falar que fui para a cidade dar aula numa escola de teatro. Eu mal sabia o que estava fazendo e já estava ensinando, e durante esse três, quatro anos, aprendi tudo que tinha que aprender, o que me deu muita segurança, me orientou muito na minha formação e consolidou o teatro na minha cabeça. Devo muito ao Norte do país, devo muito a Belém do Pará, à escola de Teatro da Universidade do Pará e à minha amiga Maria Sílvia por ter me convidado. Peguei o Ita no Norte e vim para o Rio, e é aqui que quero viver. O Rio de Janeiro é a minha cidade, e acho um privilégio morar nessa cidade linda, aberta desse jeito, com esse povo, com essa identidade musical, teatral, que a cidade tem. Essa horizontalidade não pode ser melhor.

Agora deixa eu perguntar um pouco sobre o espetáculo *Zaratustra*. Quando eu soube que você estava adaptando para o teatro essa obra literária, fiquei muito curioso porque é a adaptação de um livro complexo de um autor alemão bem complexo. Como é que surgiu essa ideia? Como é que você embarcou nisso?

Eu devo muito isso à minha amiga Camila Amado, que era uma pessoa com quem eu sempre me dei muito bem. Éramos amigos e conversávamos sobre tudo. Um dia ela chegou aqui em casa, em Santa Teresa, trazendo uma edição de *Assim falou Zaratustra*, do Nietzsche. Estava estudando no meu quarto quando ela apareceu e jogou o livro em cima de mim e falou “desce a montanha!” Levei um susto porque ela estava falando da própria história do livro. Zaratustra subiu a montanha e, por dez anos, ficou lá em cima estudando, se aprimorando, aprendendo as coisas, até que desceu e começou a passar os seus ensinamentos para outras pessoas, e “assim falava Zaratustra”. Li o livro e entendi o que a Camila estava falando. Percebi que já tinha mais coisas na minha cabeça do que imaginava, acabei descendo a montanha mesmo e passei a olhar de uma maneira muito mais dinâmica do que de uma maneira mais ou menos passiva, intelectual, imobilizada, que vinha tendo. Então, a Camila é quem me deu esse toque de descer a montanha e jogou o Zaratustra no meu colo. Desde então, ele tem sido um símbolo de ação, de movimento, de interferência e participação do mundo, de sabedoria de usar as coisas. Ele virou um amigo mesmo. Eu não o chamo de Zara porque acho chato chamá-lo assim, Zara. Tem gente que pergunta “e o Zara, como vai?”, mas eu finjo não ouvir porque o nome dele é Zaratustra. Então foi muito importante a Camila Amado, minha querida amiga Camila Amado, ter me jogado o Zaratustra no colo, pois me tirou do alto da montanha e me botou no mundo.

Vocês ficam em cartaz na própria sede. Como é que é a recepção do público?

A gente nunca entra em cartaz, mas também nunca sai, nunca acaba de fazer. Quando alguém pergunta se já acabou o *Zaratustra*, respondo que não. Mas continua fazendo? Não, mas continua, entende. A gente faz, tem o momento apropriado, você vai, não vai, o público também já sabe como nós somos. Ele vai lá assistir, não fica esperando sábado e domingo, vai lá e assiste. “Hoje tem *Zaratustra*. Vamos lá?” Então a gente se mantém assim. Não temos uma estrutura de temporada regular com os nossos espetáculos, nem podemos ter. Também não temos um produto consolidado que você apresenta todos os dias como se fosse sempre a mesma coisa. Tá sempre em movimento, então depende da circunstância e do momento que estamos vivendo, do que

a gente tá querendo falar, e de como a gente tá querendo falar, por isso vamos fazendo. Agora o Zaratustra é uma coisa muito forte, o Nietzsche é muito forte. Estou querendo me lembrar daquela fala... “Não mais enfiar a cabeça na areia movediça das coisas celestiais, mas trazê-la erguida e livre. Uma cabeça terrena que forma o sentido da terra”. É uma fala do Nietzsche que é essencial, e, quando li a primeira vez, parecia que estava falando de mim, ou parecia que tinha falado para ele, e ele estava repetindo, tamanha coincidência de pensamento. Então, você vive num mundo onde tem os pés no chão, e a sua atividade de pé no chão dá sentido ao mundo onde você vive, e não manter sua cabeça na areia movediça das coisas celestes. Está sempre com a cabeça no ar pensando coisas, inventando coisas, e sem ter contato com a realidade, mas eu tinha uma cabeça erguida e livre, uma cabeça que cria o sentido da terra. Se você olhar o meu ator, verá que ele cria o sentido da terra, que tem uma cabeça terrena; ele conjuga o verbo estar, não conjuga o verbo ser, o que é muito difícil, porque todos os atores querem ser, e nenhum sabe estar. Então, aprender a conjugar o verbo estar é criar o sentido da terra, porque o ator acaba revelando o mundo onde está atuando e pisando. Agora, quando ele está sendo, ele é somente uma abstração, uma cabeça celeste, fantasiosa, cheio de ilusões. E é bom lembrar que os clássicos são clássicos porque são populares, então não importa se você trabalha com mídia, ou é um eletricitista, tudo fica claro e se esclarece quando você não quer complicar. Então, é muito importante revelar que um clássico é um clássico porque atinge a todos, indiferentemente de grupo social, de classe, atinge a qualquer um. Ser clássico é ser popular. É muito difícil fazer isso, mas é a melhor coisa, e depois que você faz não tem nada melhor na vida, pois você entende profundamente as coisas simples que esses grandes pensadores disseram.

**RAPHAEL
VIANNA**

**AMIR
HADDAD**

Eu queria que você falasse um pouquinho sobre a circulação para o desenvolvimento da obra de um artista, e como você entende essa coisa da itinerância pelo Brasil.

Você não imagina a importância que é, para mim, circular pelo Brasil com esse meu trabalho. Vocês não podem imaginar a transformação que isso poderá trazer para mim, e também não posso prever o que isso vai trazer, mas vai mexer muito mesmo. Não é uma coisa simples, uma coisa qualquer, não é qualquer um que pode sair com o seu trabalho e andar com a sua trupe pelo Brasil. Se apresentar em lugares importantes com seu trabalho, passar quase o ano inteiro viajando. O que o Sesc proporciona não tem preço. Nunca vou deixar de agradecer ao Sesc por tudo que ele faz pela vida cultural brasileira,

por tudo que o Danilo (Danilo Miranda, ex-diretor do Sesc em São Paulo, recém-falecido) fez pela vida cultural brasileira. O Sesc, o Danilo e as políticas culturais do Sesc sempre foram da maior importância, e proporcionar essa possibilidade de viajar com meu trabalho pelo país é uma coisa que não posso nem imaginar. Então, estou muito ansioso. É uma oportunidade maravilhosa, e estou feliz de estar fazendo isso. Só sinto de estar fazendo após o falecimento do Danilo. Gostaria de fazer isso dialogando com ele. Mas ele está vivo em todas as políticas culturais que o Sesc fez e continuará fazendo. Vou viajar bastante com um grupo grande, trabalhando, e não dá para medir as consequências culturais de uma aventura dessa natureza, e somente o Sesc poderia proporcionar isso. Quem mais poderia proporcionar isso? O Governo brasileiro não passa nem perto, não tem uma política de Estado que proporcione o que o Sesc está proporcionando para um grupo de teatro como o meu. É muito emocionante viajar com o grupo fazendo o trabalho que faço, visitando os lugares mais importantes do país fazendo um teatro aberto, livre, escancarado, horizontal... Vai ser muito importante para cada um de nós, e as cidades, as regiões que visitarmos nunca mais serão as mesmas depois de participarem das nossas vivências teatrais.

Qual é a importância da itinerância, do artista andando por aí, apresentando seu trabalho e se relacionando com públicos diferentes a cada dia?

Isso é essencial em todo e qualquer trabalho, e só não existe normalmente dentro da vida cultural do país porque é uma coisa muito complicada. Para um grupo que tem uma produção cultural, que tem espetáculos, andar pelo Brasil é impossível. Por isso, o que o Sesc proporciona para esses grupos, e está proporcionando em grande estilo para mim e para o grupo Tá na Rua, é uma coisa maravilhosa. Quem mais poderia fazer isso? Que política cultural de governo faria uma coisa dessa com um trabalho como o meu? É muito raro, e ainda não posso imaginar as consequências disso, mas garanto que serão muito intensas, transformadoras e definitivas. Não é possível que eu viaje durante seis, sete meses pelo país, e não aconteça nada. Eu viajo três dias e acontece. Quem sabe não me transformo numa lenda viva da Lapa?

**RAPHAEL
VIANNA**

**AMIR
HADDAD**

Amir, a gente vai chegando ao final da entrevista e gostaria de lhe agradecer desde já. É sempre uma aula te ouvir. Você é um grande mestre reconhecido não só aqui no Rio de Janeiro, mas em todo o Brasil por sua importância para o fazer teatral. Então deixo aqui um espaço para você compartilhar algo que esteja pensando ou refletindo atualmente.

Sempre tento revelar para o espectador que aquilo que estou fazendo está vivo dentro dele, e invariavelmente ele reconhece isso, e sai feliz da vida de ser visto. Cada um de nós é um artista, somos capazes de nos manifestar nesse nível, e deveríamos estar nos manifestando dessa maneira. Infelizmente nos estruturamos de tal maneira que para alguns é dada essa possibilidade, e negada a outros, que precisam fazer papéis distantes da criação. Mas acredito que a criação é uma possibilidade que pode ser desempenhada por qualquer ser humano, sem distinção. Quando estou trabalhando com as pessoas, dando aula, ou me apresentando na rua, é isso que procuro, o aspecto mais criativo de cada um de nós. E até o mais humilde cidadão na rua sente que é tocado em seu lado mais fértil, mais transformador. Sempre fico com muita pena de não poder rastrear o efeito do meu trabalho nas pessoas na rua. Elas se dispersam ao final dos espetáculos, e fico sem saber. De vez em quando, alguém me para e comenta que tal ator estava maravilhoso, ou que tal espetáculo mudou sua vida, mas não tenho como rastrear essa coisa, mas sei também que a ideia é tocar profundamente as pessoas, antes de cada um seguir o seu caminho. De qualquer modo, ninguém que tenha visto algum dia o meu trabalho vai embora da mesma forma. Não por minha causa, mas porque a arte é algo extremamente transformador. Por isso, vou terminar essa entrevista com a seguinte frase: “Não quero teatro na minha vida, quero é vida no meu teatro”.

RIO DE JANEIRO – 15/1/2024
TRANSCRITA POR ANDERSON BENTO VILELA

ENTREVISTA POR RAPHAEL VIANNA,
ANALISTA DE ARTES CÊNICAS DO
DEPARTAMENTO NACIONAL DO SESC



**NÃO QUERO TEATRO NA
MINHA VIDA, QUERO É VIDA
NO MEU TEATRO.**

CIRCUITO





NACIONAL

TRUPE LONA PRETA

SÃO PAULO/SP

O Trupe Lona Preta, grupo de teatro composto por pessoas que mobilizam diversas linguagens artísticas, como música, teatro, artes plásticas e cinema, surgiu em 2005, a partir da experiência em saraus e intervenções artísticas organizadas na zona oeste e sul de São Paulo, dialogando com associações de moradores da região e movimentos culturais. Essa experiência coincidiu com o desenvolvimento de uma pesquisa sobre a linguagem do palhaço, o que incentivou ainda mais a prática de colocar em cena, tanto nos saraus quanto nas ruas, os esquetes criados coletivamente. A partir daí, realizamos inúmeras apresentações circulando por centenas de bairros e comunidades da região metropolitana de São Paulo, Festivais Nacionais e Internacionais de Teatro e grandes circuitos culturais.

ESPECTÁCULO

A FÁBRICA DOS VENTOS

A fábrica dos ventos conta a história de um reino onde a vida gira em torno das bexigas (bolas de encher). O trabalho, o alimento, o lazer, tudo neste lugar é feito a partir delas. Com dificuldades de respiração e locomoção, o povo trabalha enchendo-as. Assim, sobrevive vendendo a única coisa que lhes resta: o sopro vital. Atendendo às ordens do rei, ao final de cada dia um soldado passa recolhendo todas as bexigas. Apesar de tudo, os trabalhadores sonham com dias melhores, dias de plena respiração e brisa suave.

GÊNERO: COMÉDIA
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 50 MIN

Ficha técnica

Elenco: Alexandre Matos, Joel Carozzi, Sergio Carozzi e Wellington Bernardo
Direção: Alexandre Matos, Joel Carozzi e Sergio Carozzi
Direção musical: Joel Carozzi e Wellington Bernardo
Figurino: Laura Alves
Iluminação: Giuliana Cerchiari
Cenário: Sergio Carozzi e Joel Carozzi
Produção: Trupe Lona Preta
Produção executiva: Henrique Alonso
Ilustração: Kei Isogai



ESPETÁCULO DE REPERTÓRIO

O CIRCO FUBANGUINHO

O circo fubanguinho é um espetáculo inspirado nas charangas, farsas e bufonarias. As músicas pontuam e costuram o enredo. Nele, dois palhaços, demitidos e expulsos do picadeiro, tentam se inserir a qualquer custo.

GÊNERO: COMÉDIA
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 55 MIN

Ficha técnica

Direção: Sergio Carozzi
e Joel Carozzi

Elenco: Alexandre Matos, Henrique
Alonso, Joel Carozzi, Sergio Carozzi
e Wellington Bernado

Produção: Henrique Alonso

Assistência de produção:
Dona Méris e Márcia Carozzi

Cenografia: Xistê Marçal



OFICINA

Palhaço popular – jogo e improviso: socialização dos processos de criação da Trupe Lona Preta, com ênfase no trabalho do palhaço/pesquisador/dramaturgo que sintetiza em ato os expedientes forjados nas esferas populares do jogo e do improviso, base da elaboração estética do grupo.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Fazer arte em determinadas circunstâncias não é mero lazer ou entretenimento. Longe de ser pura arte, é ontologicamente político. Arrancar um sorriso nesse universo é trabalho sério, é entender nuances nada superficiais, nada “pobres”. Paulo Freire nos ensina: “[...] para chegar do outro lado da rua é preciso sair do lado de cá”. Partimos de onde o público está, com todos os seus/nossos preconceitos, medos, faltas, precariedades etc. Os grandes palhaços também nos ensinam “que o espetáculo tem que dar certo, tem que ser um sucesso, e o indício disso é se o público gostou ou não”. Nós concordamos, nosso fazer funciona quando agrada ao público, mas não se trata de mero entretenimento; disso nosso público se farta cotidianamente. Não se trata de evento, trata-se de trabalho sério, comprometido com a construção da vida, da dignidade e do direito elementar de existir. Uma conversa para refletir sobre e tentar compartilhar um pouco sobre o trabalho que o grupo realiza há 18 anos. Dentro dessa conversa, propomos ainda compartilhar um pouco sobre os eixos de pesquisa do grupo: O Circo/ Teatro, A Política e A Música.



GRUPO DE DANÇA AFRO NEGRAÔ

VITÓRIA/ES

Fundado em maio de 1991, o Grupo NegraÔ nasceu com o objetivo de resgatar, difundir e preservar a cultura negra capixaba, brasileira e universal por meio da dança. Assim, participa de um processo de afirmação e evolução da dança afro-brasileira no Espírito Santo.

O Grupo NegraÔ é constituído por dois eixos de atuação que o norteiam desde sua fundação. O primeiro diz respeito à produção de espetáculos de dança que se baseiam na cultura afro, portanto, se constituem como ferramentas para a desconstrução do estado social racista a que corpos pretos estão submetidos, inclusive apontando para a necessidade de a linguagem da dança contemporânea considerar as especificidades do corpo preto. Já o segundo diz respeito à formação do indivíduo preto em sociedade, sobretudo usando a ferramenta de aulas para que a cultura afro capixaba seja disseminada por meio da dança, com o intuito de as especificidades do corpo preto serem encaradas como potências e, conseqüentemente, difundidas.

ESPETÁCULO

ABEBÉ

O REFLEXO DO CORPO PRETO NOS TRINTA ANOS
DO GRUPO DE DANÇA AFRO NEGRAÔ

O Grupo NegraÔ olha para o abebé de Oxum como um instrumento de poder, ligado aos aspectos da fertilidade e de construção de corporeidades coletivas que apontam para um trajeto que percorre, rememorando a sabedoria ancestral preta. A dramaturgia se dá a partir das lembranças que vão se efetivando pela memória-hábito, em que os intérpretes da cena criam inspirações, memorizações, pensamentos, ideias, anseios, sentimentos e sensações originadas por meio do reconhecimento pela via de ação corporal, externando seu olhar para o Abebé, não só para admirar sua beleza, mas para se proteger contra adversários que lutam pelas costas.

GÊNERO: DANÇA

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 14 ANOS

DURAÇÃO: 50 MIN

Ficha técnica

Diretor artístico: Elídio Netto

Concepção coreográfica:

Gilberto Mendes e Elídio Netto

Elenco: Alexsandra Pina, Andreza dos Santos, Danilo dos Anjos, Emilia Gomes, Izabela Azevedo, Luciano Coelho e Rafael Mascarenhas

Músicos percussionistas:

Jay Sant e Ada Koff

Desempenho vocal: Ada Koff

Figurino e cenário:

Antônio Apolinário

Iluminação/montagem/operação:

Luiz Claudio (Beré)

Operação de som: Gil Mendes

Montagem: Elídio Netto, Danilo dos Anjos e Gil Mendes

Mídias sociais: Danilo dos Anjos

Produção: Samora Produções e HCDC-Produções





OFICINA

“As experiências negras sempre se deram no corpo e através dele”. Por meio das experiências vividas, de pesquisas individuais e coletivas, e das memórias enraizadas nos corpos presentes, propomos uma vivência nas danças negras, com foco no gestual utilizado para a escrita corporal do espetáculo *Abebé*.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Grupo NegraÔ – sobrevivendo e tirando água da própria barriga

O NegraÔ nasceu para resgatar, difundir e preservar a cultura negra capixaba, brasileira e universal por meio da dança. Dessa maneira, levantamos algumas questões, como: “Como tem sido possível? Que escolhas e estratégias de gestão foram necessárias? O que faz o grupo para ter tanta sobrevivência?”. O Pensamento Giratório proposto parte dessas perguntas para construir um local seguro e sincero de compartilhar entre artistas e coletivos.

LUCIANA CAETANO – GRUPO SOLO DE DANÇA

GOIÂNIA/GO

Luciana Caetano é bailarina, coreógrafa, professora de dança, especialista em pilates e membro do Fórum de Dança de Goiânia e do Colegiado Nacional de Dança. Também atua como diretora, coreógrafa residente e fundadora do Grupo Solo de Dança e do Grupo Contemporâneo de dança. Ex-bailarina da Quasar Cia. de Dança, iniciou seus estudos em dança em 1975. Tem desenvolvido ainda diversos trabalhos ligados à dança contemporânea e às artes cênicas no estado de Goiás e no Brasil.

ESPETÁCULO

ADOBE

Adobe é um solo da intérprete Luciana Caetano. Parte da premissa de símbolos e elementos da cultura negra, aqui em especial da mulher negra. Luciana estreou, em 2019, no Teatro Sesc Centro. Um ano importante em que completou 50 anos de idade e 44 anos de profissão. O espetáculo *Adobe* é alicerçado nas modernas técnicas da dança contemporânea e parte da leitura e da pesquisa sobre as matrizes históricas afro-brasileiras, enfocando as raízes ancestrais das mulheres negras. Desse modo, transforma toda pesquisa em material poético capaz de contribuir para o esqueleto coreográfico do diretor com a bailarina-intérprete e dar subsídios à formação de um novo espectador.

GÊNERO: DANÇA CONTEMPORÂNEA
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 60 MIN

Ficha técnica

Concepção e interpretação:

Luciana Caetano

Produção executiva:

Cena Empresarial/Renata Caetano

Videografismo: Paulo Caetano

Trilha sonora: Gabriel Caetano
e João Pedro Caetano

Desenho de luz: Júnior Oliveira

Dramaturgia: Alexandre Ferreira

Produtora cênica/executiva:

Marcj Dornelas

Assistência de produção:

Bruna Nunis e Isadora Costa

Captação de imagens: Indiana Filmes/

João Lino, Tothi Santos e Letícia Mortosa

Operação de projeção: Paulinho Pessoa

Operação de luz: Roosevelt Saavedra

Fotografia: Cida Carneiro

Figurino: Luciana Caetano

Costureira: Marieta Mendonça

Assessoria de imprensa: Ana Paula Mota





OFICINA

A oficina *Dança para todos* tem como objetivo despertar a curiosidade pelo simples, pela capacidade criativa inerente a cada indivíduo, pela autoconfiança e pela alegria de mover.

CARGA HORÁRIA: 4 HORAS
CONTEÚDO PROGRAMÁTICO DA
OFICINA: MÉTODO LÚDICO-AFETIVO
(MÉTODO CRIADO PELA BAILARINA
LUCIANA CAETANO)

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Olhar negro: bailarinas negras acima dos 50 anos na dança contemporânea

Resistência

Caminhos

Possibilidades

A proposta traz para o centro da discussão e da reflexão uma poética existente na história do povo negro, por meio do corpo, nosso receptáculo de resistência.

COLETIVO SER TÃO TEATRO

JOÃO PESSOA/PB

Surgido em 2007, em João Pessoa, dentro da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), o Coletivo Ser Tão Teatro tem se destacado como uma produção de sucesso, por meio de uma pesquisa que prima pelo trabalho do ator/atriz em sistemas de colaboração com outros fazedores da arte teatral. Inicialmente, a pesquisa do grupo passeou pela dramaturgia brasileira da década de 1960, por meio de textos de Ariano Suassuna, Jorge Andrade e Joaquim Cardozo. Em seguida, a equipe sentiu a necessidade de estudar autores da dramaturgia mundial, sempre inserindo a voz do ator/atriz no centro da encenação e valendo-se de características já marcantes do grupo, com doses de energia criativa, humor e acidez.

ESPETÁCULO

ALEGRIA DE NAUFRAGOS

Com um currículo impecável, família constituída e reconhecido em seu trabalho, o professor Nicolai Stiepánovitch poderia facilmente ser tomado como um exemplo de vida, um “homem feliz”. Mas, gradativamente, no desenrolar do espetáculo, esse “homem de bem” é submetido a um doloroso processo de falência interior. Refém das próprias escolhas e dos modelos exemplares que perseguiu ao longo da sua caminhada, somente agora, quando pouco ou nada há de ser feito, o professor começa a adquirir clareza sobre o lado patético da sociedade e suas instituições, inclusive seu trabalho e a própria família.

GÊNERO: COMÉDIA
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 12 ANOS
DURAÇÃO: 58 MIN

Ficha técnica

Direção: César Ferrario,
Giordano Castro
Dramaturgia: César Ferrario,
Giordano Castro, Ser Tão Teatro
Elenco: Cely Farias, Rafa Guedes,
Thardelly Lima, Polly Barros
(stand-in) e Paulo Philippe (stand-in)
Produção: José Hilton
e Rafa Guedes
Iluminação: Fabiano Diniz
Operação de som: Polly Barros
Direção musical e música original:
Marco França
Desenho de luz: Ser Tão Teatro
Figurino: Vilmaria Georgina
Cenografia e adereços:
Maria Botelho
Direção de palco:
José Hilton e Daniel Torres







OFICINA

Improvisar é preciso: construindo a cena com o Ser Tão Teatro

Expor a metodologia de trabalho, possibilitando aos participantes experienciar jogos teatrais, improvisações, composição de cenas curtas, experimentação de objetos em cena. Objetivos: oficina voltada para atores e não atores que desejem conhecer a metodologia do processo criativo utilizado pelo Grupo Ser Tão Teatro. A partir da construção de um estado de jogo, propõe-se a criação de dinâmicas de relação entre os atores, o texto e demais elementos cênicos pesquisados pelo grupo. Sempre com o espaço dado para a improvisação, acreditando ser um disparador cênico de potencial e desconstruções de vícios em cena.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

O grupo Ser Tão Teatro traz para o Pensamento Giratório a seguinte ideia: o que importa não é glória, mas a capacidade de suportar. Assim, compartilha o processo e os disparadores criativos que provocaram a construção da peça *Alegria de naufragos*, com foco no trabalho do ator como elemento fundamental na construção colaborativa e no jogo em cena. O diálogo acontece com a participação efetiva do público, convidado a participar, desenvolvendo uma troca sobre algum tipo de processo criativo em grupo e abordando traços do espetáculo como humanização e padrões estabelecidos pela sociedade a serem seguidos, por muitas vezes, com cegueira.

BUIA TEATRO COMPANY

MANAUS/AM

Fundado em 2015, o Buia Teatro, sediado em Manaus, ganhou destaque pela representatividade da cultura infantil no norte do Brasil, recebendo o Prêmio de Melhor Grupo de Teatro do Brasil em 2022. Sua filosofia destaca a maturidade nas artes, com ênfase nas cênicas, visuais e intercâmbios internacionais. Projetos como o Festari e o Ciclo de Pesquisa demonstram a integração com a cidade e a Região Norte. Entre suas produções notáveis, estão *Tartufo-me*, *Fina*, *Cabelos arrepiados* e *Coro-dos-amantes*. O coletivo tem uma sede, mantida com esforço financeiro, estrategicamente próxima ao Teatro Amazonas, e realiza anualmente o Festari – Festival Altamente Recomendável à Infância, que vai para sua sexta edição.

ESPETÁCULO

CABELOS ARREPIADOS

A opereta infantojuvenil conta a história de cinco crianças que não conseguem dormir. Ao mesmo tempo que enfrentam os efeitos da privação de sono e de sonhos, elas refletem sobre temas como a amizade, o diálogo com os pais e os perigos do consumismo e da destruição do meio ambiente. O libreto da opereta foi escrito pela dramaturga Karen Acioly, inspirada na literatura fantástica de autores como Wilhelm Bush e Edgar Allan Poe, bem como no estilo cinematográfico de Tim Burton. A montagem e a encenação são da companhia amazonense Buia Teatro de Manaus, premiada como Melhor Grupo de Teatro do Brasil em 2022, durante a 21ª edição do Prêmio Cenym de Teatro.

GÊNERO: OPERETA/FORMAS ANIMADAS/TEATRO PARA AS INFÂNCIAS
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 50 MIN

Ficha técnica

Texto: Karen Acioly
Direção e concepção: Tércio Silva
Elenco: Maria Hagge, Magda Loiana, Jeferson Mariano, Roque Baroque, Dimas Mendonça e Diirr
Composição e direção musical: Jeferson Mariano
Figurinos: Maria Hagge
Iluminação e cenário: Tércio Silva
Formas animadas: Diirr e Dante
Costura: Solange
Cenotécnico: Wanderley Cenografia
Técnico de iluminação e adaptação de luz: Orlando Brum
Identidade visual: Dante
Fotos: Rômulo Juracy
Produção: Pedro de Freitas e Wagner Uchoa
Produção geral: Buia Teatro





OFICINA

Buia Arte: Oficina de bonecos para pequenos artistas (7 a 11 anos) proporciona uma experiência lúdica de confecção de bonecos, utilizando o encanto do teatro de formas animadas. Destinada a crianças de 7 a 11 anos, a oficina explora a criatividade por meio de formas, cores e movimento, o que contribui para o desenvolvimento criativo e a sensibilidade artística. Com abordagem colaborativa, os participantes criarão seus próprios bonecos a partir de meias, promovendo trabalho em equipe e estimulando expressões únicas. O objetivo é que cada criança tenha seu próprio boneco finalizado, fortalecendo sua criatividade e sua visão artística.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Revelações cênicas para as infâncias: diálogos e metamorfoses na arte teatral propõe uma imersão na produção teatral contemporânea, explorando as nuances da metamorfose na criação de poéticas. A jornada de pensamento giratório busca compreender como a companhia, dirigida por Tércio Silva e Maria Hagge, navega por essa reconfiguração artística, integrando artes cênicas, visuais e intercâmbios internacionais para dialogar com Manaus, a Região Norte e o Brasil.

A roda de debates, com membros-chave da companhia e especialistas, promete *insights* valiosos sobre experiências passadas, projetos futuros e a influência no cenário teatral contemporâneo. O evento oferece uma imersão nas transformações e nos desafios enfrentados pelo grupo, destacando a importância do diálogo para a compreensão da redefinição artística e seu impacto significativo no teatro atual.

LA LUNA CIA. DE TEATRO

CANELINHA/SC

Fundada em 2016, a La Luna Cia. de Teatro dedica-se à difusão e à fruição artística por meio de pesquisa, montagem e circulação de espetáculos. Formado por quatro artistas que pesquisam diferentes linguagens, como a música, a cultura popular, a palhaçaria e a pedagogia teatral, o grupo vem se consolidando ao longo dos últimos anos com trabalhos que propõem uma mescla dessas vertentes.

ESPETÁCULO

CIRCO DE LOS PIES

Circo de los pies é um espetáculo de animação cômico-circense no qual a palhaça Asmeline dá vida e apresenta ao público seus dois pés sem conserto: Pezão e Pezinho – personalidades distintas que dividem um mesmo corpo. De maneira poética, cada pé se revela, com seus sonhos e frustrações, êxitos e fracassos. Juntos, criam um pequeno circo feito de desvios e, número após número, surpreendem o público com o inesperado: pés não foram feitos somente para estarem no chão, pés também podem voar. Por meio da atmosfera circense e do realismo fantástico, o espetáculo aborda, de maneira lúdica e aprofundada, as temáticas da acessibilidade, inclusão e capacitismo.

GÊNERO: CIRCO
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 45 MIN

Ficha técnica

Atuação e concepção: Emeli Barossi
Assessoria de direção: Pedro Torres
Trilha sonora: Pedro Torres e Ana Claudia Dal Zot
Iluminação: Thiago de Castro Leite
Figurino: Adriana Barreto
Cenário: Adriana Barreto e Emeli Barossi
Assessoria em palhaçaria: Greice Miotello
Assessoria circense: Potyra Najara
Assessoria em acessibilidade:
A Corda em Si e Laço Arte e Acessibilidade
Roteiro de audiodescrição:
A Corda em Si e Emeli Barossi
Pesquisa em musicoterapia:
Ana Claudia Dal Zot
Tradutriz (Libras): Suzi Daiane
Audiodescrição: Pedro Torres
Operação de som: Amália Leal
Operação de luz: Thiago Leite
Ilustração e design gráfico:
Tita Tinta Ilustra



ESPETÁCULO DE REPERTÓRIO

RESQUÍCIO

Em meio ao caos da cidade suja e cinza, Brígida e Gilda convidam o público para assistir a um espetáculo jamais visto: *O circo mecânico*. Com o auxílio de Tanajura e Todeschini, músicos-máquinas, as duas apresentam números inimagináveis, escancarando diante do público a humanidade de palhaças que fazem a engrenagem do circo girar. *Resquício* proporciona, por meio do riso, uma experiência que atravessa temáticas profundas como a função do artista no mundo, a falta de humanidade, a mecanização do ser humano e as relações de poder na sociedade contemporânea.

GÊNERO: COMÉDIA
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 10 ANOS
DURAÇÃO: 70 MIN

Ficha técnica

Direção e dramaturgia:

Amália Leal e Emeli Barossi

Elenco: Amália Leal, Emeli Barossi, Pedro Torres e Thiago Leite

Trilha sonora: Pedro Torres, Thiago Leite e Vinicius Lole

Execução musical:

Pedro Torres e Thiago Leite

Cenário: Ela Nascimento

Figurino: Teresa Peixer



OFICINA

Manual para corpos rebeldes é um convite para conhecer o universo da palhaçaria e entrar em contato com seu próprio corpo e suas singularidades, descobrindo, por meio de suas potências e limitações, um caminho possível para a construção de processos criativos.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

A partir do processo de criação do espetáculo *Circo de los pies*, a Cia. La Luna investiga a acessibilidade como uma escolha estética, colocando o corpo com deficiência como autor de seu próprio discurso e pensando esses elementos como disparadores criativos para construção de dramaturgias que sejam, de fato, acessíveis e inclusivas. Essa roda de conversa é uma provocação a olhar para corpos disformes por meio de suas potências e a pensar estratégias para criações artísticas e ambientes que acolham as diversidades.



MUOVERE CIA. DE DANÇA

PORTO ALEGRE/RS

A Muovere Cia. de Dança é um empreendimento artístico-cultural colaborativo inaugurado há 34 anos. Detentora de apreciado histórico em pesquisa, produção, difusão e criação, é citada pela crítica entre as principais companhias de dança do Sul do Brasil. Sua trajetória conta com produções dirigidas a públicos diversos: espetáculos, oficinas, residências e pedagogias da dança desde a primeira infância.

ESPETÁCULO

DESVIO

A linguagem da dança-performance tramada pela Muovere Cia. em *Desvio* é uma ferramenta de interação com motoristas e transeuntes, que, impulsionados pelos estímulos dos *performers*, produzem movimentos coreográficos na rua, especificamente em faixa de segurança de pedestres. O público torna-se cúmplice da pluralidade gestual capturada no espaço urbano, participando como protagonista. Jogos de improvisação impõem a observação de pessoas que transitam ao nosso lado na praça, na calçada, na rua pública.

GÊNERO: DANÇA/PERFORMANCE
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 30 MIN

Ficha técnica

Direção-geral e coreográfica:

Jussara Miranda

Direção artística, operação

de sonoridades e performer: Diego Mac
Dramaturga convidada versão 1 (2012):

Jezebel de Carli

Vídeos: Mandy Medeiros e Gui Malgarizzi

Produção: Ana Paula Reis
e Giulia Baptista Vieira

Performers: Ana Claudia Pedone, Annita
Brusque, Denis Gosch e Leticia Paranhos

Fotos: Gui Malgarizi e Cristina Lima

Gestão de redes sociais: Rafaela Machado



ESPETÁCULO DE REPERTÓRIO

TÓIN: DANÇA PARA BEBÊS

Tóin: dança para bebês é um projeto de dança realizado pela Muovere Cia. de Dança de Porto Alegre. Dirigido para bebês até 3 anos e seus responsáveis, apresenta um espetáculo e uma vivência que acontecem no espaço teatral. O espetáculo reúne sete breves coreografias inspiradas nas infâncias dos artistas, livros-imagens, poesias e personagens de desenhos animados, e depois segue com a vivência, momento em que artistas e público se encontram para brincar de dança.

GÊNERO: DANÇA
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 40 MIN

Ficha técnica

Direção-geral e coreográfica:
Jussara Miranda

Direção artística: Diego Mac

Direção de elenco e ensaio:
Joana Amaral

Produção: Ana Paula Reis e Giulia Baptista Vieira

Performers: Ana Claudia Pedone, Annita Brusque, Denis Gosch e Letícia Paranhos

Figurino: Antonio Rabadán

Fotos: Gui Malgarizi e Cristina Lima

Gestão de redes sociais:
Rafaela Machado



PENSAMENTO GIRATÓRIO

A dança e a cidade: criação in situ

Percepções de produção criativa em dança, tomando o campo da cidade, sua configuração e o planejamento urbano como lugar de laboratório e pesquisa de movimento.



LAPILAR PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

RIO DE JANEIRO/RJ

Produtora independente brasileira, estabelecida na cidade do Rio de Janeiro, atua nas áreas de cinema, programas e séries para televisão, institucionais, teatro e shows.

GÊNERO: MUSICAL
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 14 ANOS
DURAÇÃO: 85 MIN

Ficha técnica

Direção-geral: Luiz Antônio Pilar
Autor: Leonardo Bruno
Adaptação dramática: Luiz Antônio Pilar, Luiza Loroza e Lorena Lima
Direção musical: Arifan Júnior
Elenco: Tay O'Hanna, Verônica Bonfim e Sérgio Kauffmann
Assistência de direção: Lorena Lima
Direção de movimento: Luiza Loroza
Figurino: Rute Alves
Cenografia: Lorena Lima
Iluminação: Daniela Sanchez
Músicos: Matheus Camará, Thainara Castro, Pedro Ivo e Rodrigo Pirikito
Direção de produção: Bruno Mariozz
Programação visual: Patrícia Clarkson
Designer gráfico: Rafael Prevot
Produção: Palavra Z Produções Culturais
Realização: Lapilar Produções Artísticas

ESPECTÁCULO

LECI BRANDÃO – NA PALMA DA MÃO

A trajetória de Leci Brandão, uma das maiores artistas brasileiras, é contada em um musical a partir das histórias de seus orixás, Ogum e Iansã, e por meio do doce olhar de sua mãe, Dona Leci, e um de seus grandes aliados nessa trajetória: Zé do Carinho. Aqui, mostra-se em cena o caminho trilhado pela artista, da ala de compositores da Mangueira à Assembleia Legislativa de São Paulo, ao som de sucessos como Isso é Fundo de Quintal e Zé do Carinho.

Músicas do espetáculo

História pra ninar gente grande – Mangueira 2019
A filha da dona Leci
As coisas que mamãe me ensinou
Conversando com a saudade (não foi gravada oficialmente)
Papai vadiou
Gente negra
Medley de Sabe quem sou eu, Alvorada, Folhas secas, Sei lá, Mangueira
Preferência
Corra e olhe o céu
Pot-pourri de diversos sambas da Leci
Assumindo/Ombro amigo
Pensando em Donga
Saudação ao caboco rei das ervas
Só quero te namorar
Zé do Carinho
Isto é Fundo de Quintal



ESPETÁCULO DE REPERTÓRIO

MÃE DE SANTO

Mãe de santo chama a atenção do olhar com os olhos de ver. A peça baseia-se nas vivências da filósofa, escritora e professora Helena Theodoro e de outras mulheres, como a própria atriz que a interpreta, Vilma Melo, por meio de uma personagem muito empoderada, que, ao dar uma palestra internacional, entrelaça as histórias, provocando sobre o que realmente interessa contar e mostrar. O que se espera de uma mulher que nunca foi uma coisa só? Mãe, professora, empregada, mãe de santo, estudante. Quantas histórias cabem em uma única vida?

GÊNERO: DRAMA

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 12 ANOS

DURAÇÃO: 60MIN

Ficha técnica

Argumento: Helena Theodoro

Texto: Renata Mizrahi

Elenco: Vilma Melo

Direção: Luiz Antônio Pilar

Trilha sonora original:

Wladimir Pinheiro

Direção de produção:

Bruno Mariozz

Direção de arte: Clívia Cohen

Instalação de turbantes:

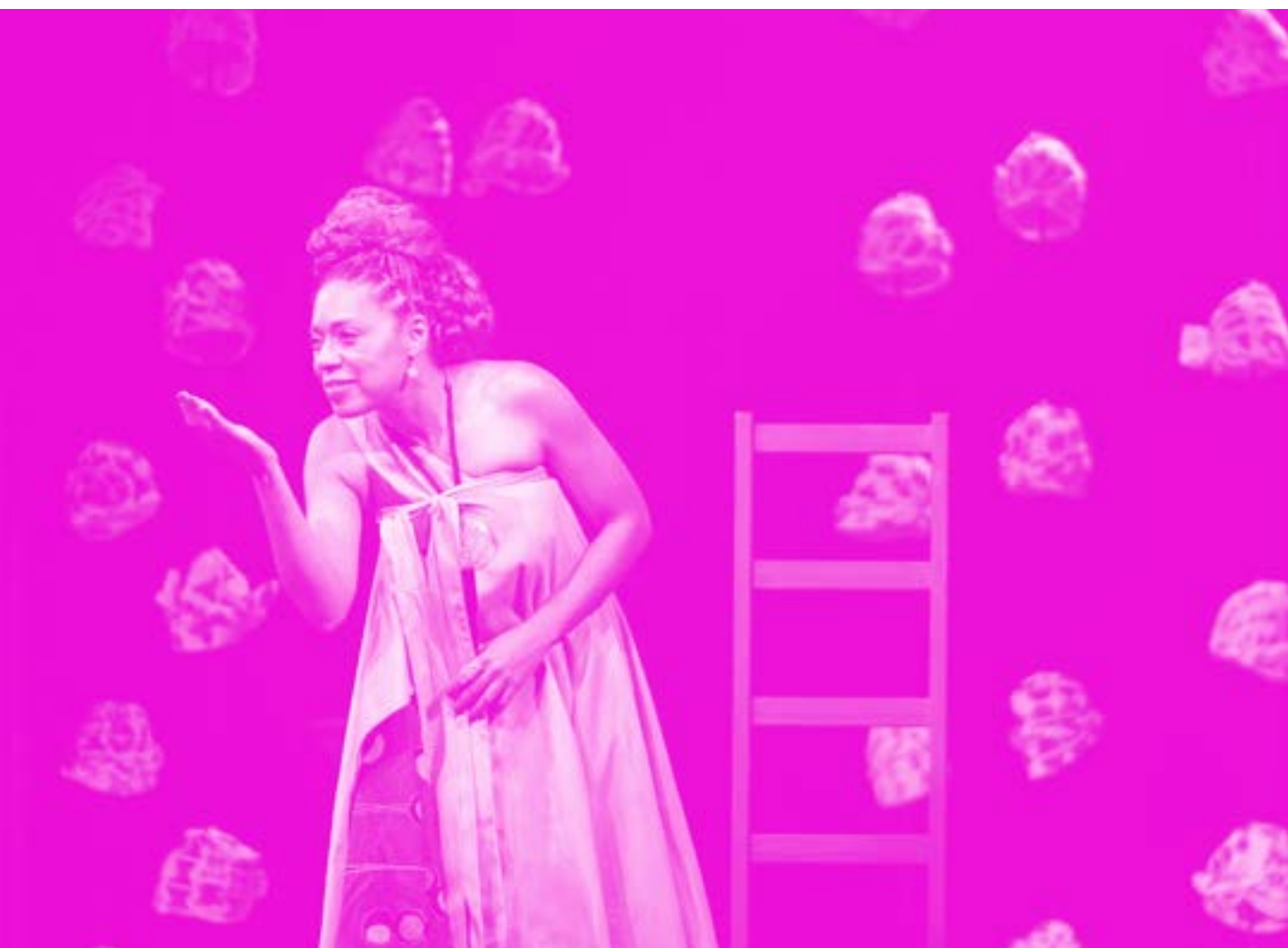
Renata Mota

Iluminação: Anderson Ratto

Visagismo: Késia Lucas

Programação visual:

Patrícia Clarkson



OFICINA

Apresentação e contextualização da obra teatral, com a montagem e uma breve apresentação do encenador. Leitura em grupo de trechos selecionados do texto teatral, resultando numa proposta de concepção de montagem diferente daquela que foi apresentada na montagem original em estudo. Por fim, um debate de por que aquele encenador e/ou encenadora resolveu montar aquele espetáculo.

Realizamos estudos de texto e prática de encenação, além de uma breve análise crítica, das montagens teatrais realizadas:

Xica da Silva, de Luís Alberto de Abreu – encenação de Antunes Filho, com o CPT, em 1988.

Hamlet é negro, de William Shakespeare, adaptação e encenação de Antônio Abujamra.

Os negros, de Jean Genet, direção de Luiz Antonio Pilar, 2005.

Lima Barreto, ao terceiro dia, de Luis Alberto de Abreu, encenação de Aderbal Freire-Filho.

Ensaio sobre Carolina, Cia. Os Crespos, montagem de 2009.

Elza, de Vinícius Calderoni, encenação de Duda Maia, 2018.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Pensando e agindo sobre a história e a prática do teatro preto no Brasil

O propósito é fazer uma análise de alguns dos mais emblemáticos espetáculos com pretos realizados no Brasil. Tem como parâmetro e contraponto a experiência do Teatro Experimental do Negro, criação de Abdias Nascimento, que revelou, entre outras, as atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia. O Teatro Experimental completa 80 anos em 2024.

GRUPO LOCÔMBIA TEATRO DE ANDANÇAS

BOA VISTA/RR

O grupo Locômbia Teatro de Andanças vem trabalhando desde 1984 com pesquisa na dramaturgia do teatro gestual, criando montagens em espaços abertos e de palco, direcionada, como na tradição do circo, ao público familiar. Durante mais de 15 anos, o grupo visitou diferentes culturas, ministrando oficinas de teatro e participando de festivais em países da América, Europa Ásia e África.

Em 2001, o grupo fixou residência no Brasil e, a partir de 2005, se estabeleceu em Roraima, na região amazônica do Norte do país.

ESPETÁCULO

MAR ACÁ

Mar acá combina elementos da mitologia latino-americana, realçando a cultura ancestral de maneira poética. Conta a maravilhosa aventura do Llamichu, original palhaço ameríndio das cordilheiras dos Andes, no Peru.

Utilizando linguagem gestual, a peça trata da transformação cultural sofrida pelos indígenas, tem cunho ecológico e valoriza a diversidade cultural. É concebida em forma colaborativa pelo grupo Locômbia Teatro de Andanças.

GÊNERO: CIRCO

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 6 ANOS

DURAÇÃO: 50 MIN

Ficha técnica

Elenco: Orlando Moreno (Lhamichu e saxofone), Beatriz Brooks (Iara ou Mãe Natureza, Monge, Raposa e clarineta), Shanti Sai (Curupira, flauta e efeitos musicais)

Direção cênica: Orlando Moreno

Execução de figurinos:

Ocilene Macedo e Maybell Brooks

Trilha sonora: Pedro Linke

e Renato José Costa

Iluminação: Enrique Portal

Máscaras: Nonato Tavares,

Luis Ricardo Gaitan

Concepção de adereços, figurinos

e **cenografia:** Grupo Locômbia Teatro



ESPETÁCULO DE REPERTÓRIO

AUGUSTO E O SORRISO DA LUA

Augusto é uma montagem de teatro gestual que conta a história de um palhaço que, logo após ser despedido do circo, resolve acabar com a tristeza no mundo, colocando um sorriso na lua minguante. Com técnicas de mímica, malabares, máscaras, acrobacia, mágica, manipulação de objetos e música ao vivo, constrói-se um universo poético de maneira realista maravilhosa, dando continuidade à pesquisa do Grupo Locômbia de trabalhar a personagem do palhaço como um ser que pode transmitir poesia e esperança.

GÊNERO: CIRCO
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 6 ANOS
DURAÇÃO: 50 MIN

Ficha técnica

Palhaço Augusto: Orlando Moreno

Bruxa, Noite, Água: Beatriz Brooks
Vento, Morte: Shanti Sai

Iluminação: Enrique Portal Irigoyen

Direção: Orlando Moreno

Iluminação e cenografia:

Enrique Portal Hirigoyen

Concepção de adereços e figurinos:
Locômbia Teatro

Realização de figurinos: Ocilene
Macedo e Graça De Paula

Máscaras e maquiagem:

Locômbia Teatro

Programação visual: Sulivan Barros

Roteiro: Criação colaborativa



OFICINA

Oficina de teatro gestual

O teatro gestual é uma pesquisa que o Grupo Locômbia vem desenvolvendo há 30 anos. Nela, é proposta uma forma poética de comunicação com o espectador por meio do gesto, o que permitiu ao grupo viajar por diversos países destravando a barreira do idioma. Durante a *Oficina de teatro gestual*, o participante é introduzido na técnica da mímica. O objetivo é criar a ilusão de ver coisas que não existem e perceber o corpo como instrumento expressivo que pode falar sem utilizar palavras, desenhando uma dramaturgia própria por meio de improvisações.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Dramaturgia no teatro gestual

A essência do teatro é o ator, e, quando este se utiliza da palavra, está se apoiando na literatura. Nesse sentido, achamos que o teatro não verbal propõe uma linguagem com símbolos, impregnada de poesia visual, convidando o espectador a interpretar livremente as imagens de acordo com a sua bagagem. Assim, diferencia-se do teatro verbal, que impõe o sentido das palavras ao espectador. Em nosso caso, que viajamos por diferentes países, a palavra seria uma barreira. Por isso, preferimos contar com o corpo e o gesto para sermos universais.

NÚCLEO ATMOSFERA

SÃO LUÍS/MA

O Núcleo Atmosfera (NUA) foi fundado em 2005 em São Luís, no Maranhão. Seu método de trabalho contemporâneo propõe a experimentação e a criação a partir do corpo, elemento central, estético e dramático de suas obras. O NUA, como é chamado, desenvolve atividades de pesquisa, produção, fomento e formação, mesclando diferentes linguagens artísticas em suas propostas.

ESPECTÁCULO

MARIA FIRMINA DOS REIS, UMA VOZ ALÉM DO TEMPO

O espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo* faz uma releitura sobre a vida e a obra da primeira mulher negra a publicar um romance no Brasil, Maria Firmina dos Reis. Em paralelo à vida de Maria Firmina, a atriz Júlia Martins traz sua história de vida e de outras mulheres e homens negros que se intercalam com a história de vida da escritora. Maria Firmina é símbolo de resistência e luta contra a escravidão. Seu discurso é nosso passado, nosso presente e nosso futuro.

GÊNERO: BIOGRÁFICO E AUTOBIOGRÁFICO
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 40 MIN

Ficha técnica

Elenco e produção: Júlia Martins
Direção: Leônidas Portella
Concepção de cenário:
Marlene Barros e Marcos Ferreira
Produção e cenário:
Marcos Ferreira e Ed Lima Crochet
Concepção de figurino:
Marcos Ferreira/Desalinho
Produção de figurino:
Marcos Ferreira e João Vinicius
Iluminação: Renato Guterres
Trilha sonora: Beto Ehongue



NEGRO
NÃO É
NÃO
ANIMAL





OFICINA

Oficina de danças populares maranhenses

Nesta oficina, serão abordadas práticas introdutórias das danças populares maranhenses, como o Bumba meu Boi, o Cacuriá e o Divino. A proposta busca, por meio do corpo, trazer memórias da nossa ancestralidade por meio dessas danças, base de construção corpórea das personagens apresentadas durante o espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*. Elas potencializam os referenciais identitários do povo preto como estratégia de difusão e valorização de nossa cultura, ao mesmo tempo que promovem o combate ao racismo e outras formas de violência a que somos submetidos.

CARGA HORÁRIA: 12 HORAS.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Construção identitária racial – processo de criação do espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*

Neste debate, o grupo busca dialogar sobre temáticas e elementos fundamentais no processo de montagem do espetáculo a partir da obra de Maria Firmina dos Reis e das experiências da atriz Júlia Martins. Dialogamos sobre o conjunto de manifestações originárias da diáspora junto ao processo de pesquisa-criação do espetáculo, que se configura como uma abertura de caminhos para combater as discriminações raciais e nos direciona para uma aprendizagem fundada nas encruzilhadas, nos cruzamentos com a poesia, com o encantamento e com as manifestações espetaculares.

GRUPO MARIA CUTIA DE TEATRO

BELO HORIZONTE/MG

Companhia de teatro que nasceu em Belo Horizonte, em 2006, e desde então busca espalhar teatro por praças e palcos, capitais e sertões, movido pela cumplicidade com o público e por uma poética popular, lúdica e musical. Tem como principais matrizes de investigação cênica o diálogo entre música e teatro, a linguagem do palhaço, da máscara expressiva e das tradições brincantes brasileiras. O Maria Cutia já se apresentou em seis países e 21 estados brasileiros, tendo passado por mais de 180 cidades de nosso país, para um público de mais de 500 mil espectadores.

ESPETÁCULO

MUNDOS

UMA VIAGEM MUSICAL PELA INFÂNCIA DOS CINCO CONTINENTES

Uma viagem musical pelo mapa-múndi guiada por canções infantis dos cinco continentes. Acompanhados por uma banda ao vivo, os atores cantam e brincam com canções populares de sete países, numa atmosfera de sonho e poesia.

GÊNERO: TEATRO
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 52 MIN

Ficha técnica

Direção: Eugênio Tadeu

Elenco: Mariana Arruda, Leonardo Rocha, Hugo da Silva e Dê Jota Torres

Arranjos originais: Felipe Fleury e Tinho Menezes

Músicos: Evandro Heringer e Vitim Nascimento

Direção musical: Grupo Maria Cutia e Eugênio Tadeu

Direção e preparação vocal: Babaya

Concepção cenográfica: Leonardo Rocha

Cenografia: Leonardo Rocha e Rai Bento

Pinturas, direção de arte cenográfica e adereços: Rai Bento

Figurinos: Luiz Dias

Coreografia (canção Le petit ver de terre): Eliatrice Gischewski

Iluminação: Richard Zaira e Pedro Paulino

Coordenação de comunicação, imprensa e redes sociais: Rizoma Comunicação e Arte

Design: Cíntia Marques

Fotografia: Tati Motta

Vídeos: Ronaldo Janotti

Coordenação de produção: Luisa Monteiro

Assistência de produção: Lucas Prado



ESPETÁCULO DE REPERTÓRIO

AQUARELA – UM SHOW CÊNICO

Notas e versos que passeiam pelos coloridos das falas do tatibitate. Uma aula de dança que vai do balé ao samba. Trava-línguas que viram histórias. Uma valsa de casamento de dois bonecos de pano, de uma tradicional família moderna, de grandes e pequeninos medos, de expressões com animais vistas ao pé da letra (ou à pata da letra). Um carnaval sem instrumentos feito só com a boca e alguns outros aquarelados olhares do mundo da criança.

GÊNERO: SHOW CÊNICO MUSICAL

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE

DURAÇÃO: 50 MIN

Ficha técnica

Direção coletiva: Grupo Maria Cutia

Elenco: Mariana Arruda, Leonardo Rocha e Hugo da Silva

Orientação artística: Eugênio Tadeu

Composições originais: Mariana Arruda, Leonardo Rocha e Hugo da Silva

Direção musical: Hugo da Silva

Preparação vocal: Babaya

Arranjos vocais: Grupo Maria Cutia e Babaya

Cenário: Leonardo Rocha

Consultoria de arte e figurinos: Luiz Dias

Luz: Cia. Tecno (Richard Zaira e Pedro Paulino)

Comunicação: Letícia Leiva e Matheus Carvalho

Projeto gráfico: Lu Gondim

Fotos: Tati Motta

Produção: Luisa Monteiro

Assistência de produção: Lucas Prado



OFICINA

Propomos três oficinas distintas que têm diálogo direto com a pesquisa artística do espetáculo *Mundos* e com o trabalho contínuo do Grupo Maria Cutia e do diretor Eugênio Tadeu. As propostas centram-se na relação do brincar com a construção cênica, na vivência de repertórios brincantes (oficina muito ministrada pela companhia em seus projetos de circulação e que tem um intenso diálogo com profissionais da educação).

PENSAMENTO GIRATÓRIO

O brincar e o teatro

Eugênio Tadeu (diretor) + Grupo Maria Cutia

Quais são os princípios do ator-brincante? Como a prática do brincar pode influenciar a formação artística contemporânea? Como a cena pode ter como ponto de partida a brincadeira como conteúdo ético e estético? Como o uso do repertório brincante pode potencializar o trabalho de aquecimento e expressão vocal e corporal? O intenso diálogo entre o teatro e as tradições populares das brincadeiras cantadas traça o fio condutor desta proposta de debate que envolve as múltiplas áreas de interesse: artes cênicas, música e educação. A base para a discussão parte das práticas artísticas presentes na pesquisa cênica e acadêmica do diretor Eugênio Tadeu.

MOVIDOS DANÇA

3 NATAL/RN

Movidos é um grupo de dança contemporânea sediado em Natal (RN) que procura promover uma nova perspectiva para a dança ao investigar a identidade de corpos diversificados, sem delimitar padrões estéticos tradicionais como meio para a execução da cena artística. O grupo que foi idealizado pelo coreógrafo e diretor artístico Anderson Leão e pelo bailarino Daniel Silva, em 2018, se apresentou em diversos eventos, como o Aldeia Seridó do Sesc (RN), o Encontro de Artes Cênicas em Natal (RN), o Festival de Inverno de Garanhuns (PE), o Festival Funarte Acessibilidança e o Encontro Para-Dançar em Ponta Grossa e Curitiba (PR), entre outros. Atualmente, o Movidos Dança tem patrocínio do Governo do Estado do Rio Grande do Norte e da Neoenergia Cosern, por meio do Edital Transformando Energia em Cultura, uma iniciativa do Instituto Neoenergia.

ESPETÁCULO

NUVEM DE PÁSSAROS

Nuvem de pássaros é uma obra que transita por processos de descobertas, desde o comportamento social na investigação das diferenças individuais à importância da coletividade na construção narrativa de um território. A obra é inspirada no movimento da migração dos pássaros e na trajetória de espécies que compartilham rotas de voo para o enfrentamento de climas adversos e a ameaça de predadores, em busca de melhores condições de sobrevivência. A relação das revoadas e a convivência de diferentes espécies são uma reflexão sobre a sociedade e seus diversos conflitos, buscando compreender a coletividade humana.

GÊNERO: DANÇA
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 10 ANOS
DURAÇÃO: 45 MIN

Ficha técnica

Concepção e direção artística:

Anderson Leão

Bailarinos colaboradores: Ariadna Medeiros, Daniel Silva, Jamaica Macêdo, Michael Skimo e Rodolpho Santtos

Produção executiva: Rafael Telles

Assistência de produção: Ariadna Medeiros

Fotografia: Bruno Martins

Mixagem de som: Anderson Leão

Iluminação: Gewanderson Tinoco (Macarrão)

Concepção de figurino: Luna Isaac e Anderson Leão

Cenário: Anderson Leão e Tatiane Fernandes

Desenho de projeto: Ana Paula Medeiros







PENSAMENTO GIRATÓRIO

Corpo, dança e deficiência

O Movidos Dança tem como eixo principal e norteador de suas ações a produção de uma dança/arte pensada para todos os corpos e todas as possibilidades, pois entendemos que todo corpo é passível de expressar movimento.

Defendemos uma dança capaz de trazer transformações e descobertas que podem ir muito além dos palcos, capaz de modificar realidades. Por esse motivo, trazemos, além dos nossos trabalhos artísticos, uma discussão em formato de bate-papo sobre o papel da dança e da dança inclusiva como elemento transformador de realidades e moderador de conflitos que envolvem padrões estéticos normativos, a defesa de uma dança livre de padronizações, o capacitismo e toda sorte de exclusões.

CIA. YINSPIRAÇÃO POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

BRÁSÍLIA/DF

Criada por Luciana Martuchelli em 2002, a Cia. YinsPiração Poéticas Contemporâneas foca seu trabalho no treinamento técnico do ator, na mitologia e no questionamento da voz do homem e da mulher no mundo. Alguns espetáculos apresentados pelo grupo são: *Parthenon místico*, *Mare serenitatis*, *Como nossos pais*, *O equilibrista*, *Fahrenheit – cantos e contos de João de Ferro*, *Sonhos de Shakespeare*, *The Big Heart & Eros*, *Ars – as mil folhas peladas dos poemas*, *Elizabeth tudo pode*, *Medea – Gaia em fúria* e *A página em branco*, entre outros.

ESPETÁCULO

O EQUILIBRISTA

Quais são as escolhas do coração que transformam um menino em um homem e um homem em um artista e criador? O palco é uma ilha – onde o tempo não existe, as ruínas de um teatro incendiado – onde o tempo passou, a morada de Deus – onde o tempo está parado, o jardim do imperador – onde o tempo voa.

GÊNERO: TEATRO CONTEMPORÂNEO
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 12 ANOS
DURAÇÃO: 70 MIN

Ficha técnica

Direção e dramaturgia: Luciana Martuchelli
Elenco: Filipe Lima
Música: Guilherme Cezário
Voz em off: Chico Sant'anna
Figurinos: Marcus Barozzi
Cenografia: Luciana Martuchelli
Operação de luz: Francisco Rocha
Montador: Gabriel Duarte
Vídeos: Douro Moura, Filipe Lima, Francesco Corbelletta, Luciana Martuchelli e Tauã Franco
Produção: Juliana Zancanaro







OFICINA

Physis – treinamento técnico do ator e da atriz

Um espaço de aperfeiçoamento técnico para a criação e a apropriação de dramaturgia corporal. Uma proposta de pesquisa e tarefas como composição dramática, níveis de presença, vulnerabilidade, fluxo, deslocamento perceptual, ritmo, dinamismo e partituras orgânicas.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Rouxinol ou cotovia

Demonstração de trabalho de voz com o ator Filipe Lima, em que conta segredos da criação das vozes de seus personagens nos espetáculos da Cia. YinsPiração. Nessa demonstração dirigida por Luciana Martuchelli, ele revela os caminhos percorridos na performance da voz falada e cantada, para a música e o teatro, além de compartilhar sua jornada como artista. Após a apresentação, o ator e a diretora responderão perguntas do público.

PÚBLICO-ALVO: ATORES E ATRIZES, CANTORES, ESTUDANTES DE TEATRO, FONOAUDIÓLOGOS E DOCENTES DE VOZ.

JACKELINE MOURÃO E REGINALDO BORGES

CAMPO GRANDE/MS

Jackeline Mourão e Reginaldo Borges são artistas criadores sul-mato-grossenses que, em suas trajetórias distintas, convergiram para formar uma sinergia criativa única. Criado em 2021, *Procedimento#6* é a primeira proposta cênica da dupla, que consolida essa parceria interseccionando dança, tecnologia e experimentação. O trabalho participou da Quadrienal de Praga por meio da PQ Brasil, em 2023. Jackeline Mourão atua em criações e produções artísticas de dança, e Reginaldo Borges é multiartista, explorando tanto a dança quanto o audiovisual. Ambos são também intérpretes-criadores na Cia. Dançurbana.

ESPECTÁCULO

PROCEDIMENTO#6

Como criar um desaparecimento em um lugar onde o efêmero é um registro? Na tentativa de embaçar os limites entre o real e o imaginário, *Procedimento #6* aciona dispositivos que articulam paisagens, em que a imagem é trabalhada como uma memória de memórias, acionando códigos que distorcem a matéria visível e frágil do corpo. Nos procedimentos, Jackeline Mourão e Reginaldo Borges redescobrem os vestígios do passado a partir dos gestos do presente.

GÊNERO: DANÇA
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 35 MIN

Ficha técnica

Concepção e direção: Jackeline Mourão
Criação, coreografia e performance: Jackeline Mourão e Reginaldo Borges
Criações e manipulação interativa de imagem e som: Reginaldo Borges
Cocriação visual e trilha sonora: Rafael Mareco
Colaboração artística e dramaturgia: Renata Leoni
Produção técnica: Maura Menezes
Produção executiva: Roberta Siqueira
Figurino: Dayane Bento
Cenário: Reginaldo Borges
Paratextos: Febraro de Oliveira
Fotografia: Helton Pérez (Vaca Azul)
Desenho gráfico: Jonatan Kluk





OFICINA

A proposta é fazer um treino orientado, tecer relações entre “corpo/imagem”, “espaço/tempo” e suas tecnologias. Despertar, mobilizar e incorporar gestos e ações motoras que possam gerar diferentes possibilidades de movimento, trabalhando o corpo físico como uma unidade, a fim de potencializar o seu registro perceptivo e crítico, tomando alguns processos do espetáculo como ponto de partida.

PÚBLICO-ALVO: BAILARINOS, ARTISTAS DA CENA E PESSOAS COM PRÁTICA CORPORAL E INTERESSADAS SOBRE MOVIMENTO.

FAIXA ETÁRIA: MAIORES DE 18 ANOS.

MINISTRANTES: JACKELINE MOURÃO E REGINALDO BORGES.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Como construir um objeto estético em um instante contemporâneo atravessado pelo digital e pelo analógico? Como produzir um documento de cultura em meio à efemeridade do tempo e à velocidade da mudança? Por meio de suas vivências, Jackeline Mourão e Reginaldo Borges conduzem uma conversa sobre a profissionalização e as práticas sustentáveis na dança. Os dois compartilham experiências de trabalhos em múltiplas atividades desenvolvidas durante a pandemia da covid-19 e como isso reverberou e influencia nas metodologias de criação empreendidas em seus processos, desafiando os espaços e as perspectivas convencionais ao explorar novos territórios na cena.

O BANDO COLETIVO DE TEATRO

OLINDA/PE

Coletivo formado por um grupo de artistas com experiências de vida diferentes, mas com o desejo em comum de estabelecer uma discussão viva e criativa sobre o fazer teatral, além de suas múltiplas formas e práticas. De 2015 para cá, realizou alguns trabalhos de relevância, como a montagem do espetáculo *Sebastiana e Severina*, destinado ao teatro para a infância e a juventude. Em 2021, com espetáculo *Solo para um sertão blues*, consolidou-se a parceria com diversos profissionais em torno da pesquisa acerca de tradições populares, ancestralidade e memória. Com *Quatro luas*, o grupo volta o olhar para o teatro feito para infâncias.

ESPETÁCULO

QUATRO LUAS

Quatro luas é um espetáculo de teatro para a infância com formas animadas e música ao vivo, inspirado no universo do escritor espanhol Federico García Lorca. O espetáculo é contado e interpretado por um grupo de ciganos reunidos sob a sombra de uma velha árvore. Sua narrativa baseia-se na história de Federico, um jovem ciganinho órfão que era fascinado pela lua cheia e tinha o sonho de subir em um cometa e voar bem alto em direção às estrelas até conseguir alcançá-las. Na busca pela realização de seu sonho, Federico, guiado pelos conselhos de quatro luas de diferentes personalidades, inicia uma jornada por um mundo encantado repleto de seres imaginários e animais falantes. No caminho, sem uma direção certa, o menino vai se encontrando e aprendendo a lidar com suas emoções e intuições.

GÊNERO: TEATRO PARA INFÂNCIAS
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 60 MIN

Ficha técnica

Dramaturgia e encenação: Claudio Lira
Elenco: Brunna Martins, Célia Regina, Douglas Duan e Matheus Carlos
Músicos: Arnaldo do Monte (percussão) e Zé Freire (violão)
Dramaturgia sonora, direção musical e preparação vocal: Douglas Duan
Iluminação: Eron Villar
Direção de arte: Claudio Lira e Célia Regina
Criação e confecção dos bonecos e adereços: Romualdo Freitas e Célia Regina
Criação e confecção das luas: Romualdo Freitas, Célia Regina e Adriano Freitas
Confecção da árvore: Douglas Duan
Cenotécnicos: Eduardo Albuquerque (Dudu) e Gustavo Araújo
Costureiras: Maria Lima e Márcia Marisa
Assessoria de imprensa e redes sociais: Milton Raulino
Registro de fotos e vídeos: Colibri Áudio Visual/Morgana Narjara e Ivo Barreto
Programação visual: Claudio Lira
Produção: Claudio Lira e o Grupo
Realização: O Bando Coletivo de teatro







OFICINA

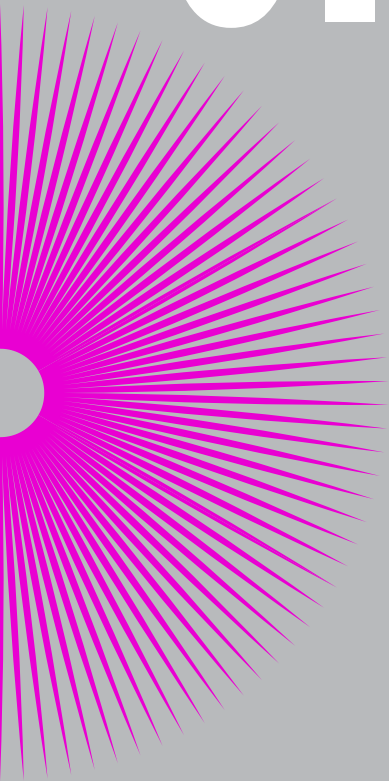
A oficina tem o objetivo de explanar e exercitar com os alunos técnicas básicas de manipulação e expressividade do boneco em cena. Entre os objetivos específicos, estão: compreender o teatro de bonecos e formas animadas, suas diferentes técnicas, linguagens e manipulação; experimentar as técnicas de concepção e desenvolvimento das personagens e objetos; exercitar e praticar a criação de histórias de valorização cultural e de saberes populares e individuais de cada aluno/aluna.

PÚBLICO-ALVO: PÚBLICO EM GERAL, COM FOCO EM ESTUDANTES DAS ARTES DE ATUAÇÃO.
FAIXA ETÁRIA: MAIORES DE 16 ANOS.
CARGA HORÁRIA: 8 HORAS.
MINISTRANTES: CÉLIA REGINA E DOUGLAS DUAN.
NÚMERO MÁXIMO DE PARTICIPANTES:
20 ALUNOS(AS).

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Propomos uma reflexão sobre o processo de construção do espetáculo *Quatro luas*, que teve como inspiração o universo do escritor Federico García Lorca, cuja obra não é normalmente relacionada ao universo da criança, por tratar quase sempre de temas densos sobre os dilemas humanos de vida e morte. Também propomos uma discussão em relação à estética contemporânea do teatro feito para as “infâncias”, no que diz respeito às suas possibilidades de misturas de linguagens e quebras de paradigmas e preconceitos. Essa discussão contempla a encenação como expressão artística, em que a arte é um instrumento que possibilita a aproximação das crianças com a emoção, a poesia, as dores e as alegrias e as diferentes possibilidades de interpretações do mundo e da vida.

CIRCUITO





ESPECIAL

GRUPO TÁ NA RUA

RIO DE JANEIRO/RJ

O Grupo Tá na Rua foi fundado na década de 1980 por Amir Haddad, junto a um coletivo de atrizes e atores inquietos, que buscaram nos espaços abertos uma resposta a todas as repressões. Nasceu com essa pesquisa o conceito de arte pública, que defende a arte como o fator social que organiza o mundo. Com 43 anos de história, o Tá na Rua é um dos grupos mais antigos do país. Em 2004, recebeu pelo MinC o certificado de Ponto de Cultura e, em 2010, o título de Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

ESPETÁCULO

ZARATUSTRA: UMA TRANSVALORAÇÃO DOS VALORES

O espetáculo *Zaratustra: uma transvaloração dos valores* nasceu da relação do ator e diretor Amir Haddad com o personagem Zaratustra escrito pelo filósofo Friedrich Nietzsche. É a afirmação do instante, do corpo, da necessidade de uma vida ousada e corajosa, e de um ser humano forte com os pés fincados na terra, capaz de realizar os mais altos voos. Enfim, a afirmação de uma postura diante da vida que se assume em seus diversos aspectos, inclusive na dor, na perda, acompanhada da capacidade de potencializar esta perda em ação, em criação, é o que caracteriza tanto as afirmações do Zaratustra de Nietzsche quanto do trabalho e da vida do ator e diretor Amir Haddad com seu Grupo Tá na Rua.

GÊNERO: TEATRO POPULAR
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 14 ANOS
DURAÇÃO: 90 MIN

Ficha técnica

Direção e atuação: Amir Haddad

Texto: Friedrich Nietzsche

Idealização: Camila Amado

Dramaturgia: Viviane Mosé,
Amir Haddad e Máximo Cutrim

Encenação: Grupo Tá na Rua, com Carol Eller,
Daniel Ávila, Evandro Castro, Giovanna Cherly,
Isadora Figueira, Luciana Pedroso, Maria
Clara Coelho, Máximo Cutrim, Renata Bonze,
Rozan e Sandro Valério

Direção musical: Máximo Cutrim

Colaboração musical: Luciana Pedroso,
Maria Clara Coelho e Rozan

Iluminação: Paulo Denizot

Coordenação: Instituto Tá na Rua -
Maria Helena da Cruz

Direção de produção: Maria Inês Vale







OFICINA

A oficina do Tá na Rua propõe aos participantes o resgate de um corpo ancestral, brasileiro, popular, disponível, desenvolvendo, sempre de maneira coletiva, a reflexão sobre o uso do espaço, a relação com o outro, o gesto poético, a desconstrução da dramaturgia e um cidadão capaz de se expressar livremente em todos os espaços. Assim, pode-se estabelecer uma disposição não convencional da cena, em que não há distinção entre ator e espectador.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

O renomado teatrólogo e encenador brasileiro Amir Haddad leva ao Pensamento Giratório uma reflexão sobre arte pública – arte que não se vende, que não se compra, que se dá no encontro do ser humano e/ou sua obra diretamente com o público, sem distinção de nenhuma espécie, e em todo e qualquer lugar. Amir Haddad coloca a arte pública como um elo vital na tessitura do tecido social. Os pontos explorados são: políticas públicas para as artes públicas, o Grupo Tá na Rua como agente transformador e a democratização da arte e da cultura como desenvolvimento de cidadania.

CIA. BURLANTINS

BELO HORIZONTE/MG

A Cia. Burlantins nasceu, em 1996, do desejo de unir música e teatro em espetáculos de rua. Desde 2012, com Maurício Tizumba e Jília Tizumba à frente, o grupo tem a proposta de trazer à cena artistas negros e negras em espetáculos cênicos-musicais. Nesta fase, além do *Herança* (2023), já montou *Oratório: a saga de Dom Quixote e Sancho Pança* (2012), *Clara negra* (2013) e *Munheca* (2013), e inaugurou a Mostra Benjamin de Oliveira, um festival já com sete edições, com uma proposta de valorização da cultura afro-brasileira.

ESPETÁCULO

HERANÇA

Aqui, a busca e o resgate da herança cultural afro-brasileira são a bússola para a diáspora negra. *Herança*, novo espetáculo cênico-musical da Cia. Burlantins, comemora 50 anos de carreira do ícone da cultura afro-mineira Maurício Tizumba. Em cena, estão três multiartistas: Jília Tizumba, Sérgio Pererê e o próprio Tizumba. Dirigidos pela premiada Grace Passô, escavam histórias íntimas enquanto miram a África como se olhassem num espelho.

GÊNERO: MUSICAL
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: LIVRE
DURAÇÃO: 70 MIN

Ficha técnica

Realização: Cia. Burlantins
e Napele Produções Artísticas
Idealização: Pedro Kalil
Elenco: Jília Tizumba, Sérgio Pererê
e Maurício Tizumba
Participação especial: Rosa Moreira
Direção: Grace Passô
Assistência de direção: Aline Vila Real
Dramaturgia: Aline Vila Real, Grace Passô e
Tomás Sarquis (elaborada a partir de narrativas
produzidas por Jília Tizumba, Maurício Tizumba,
Rosa Moreira e Sérgio Pererê)
Direção musical: Sérgio Pererê
Músicas: Sérgio Pererê e Maurício Tizumba
Assistência de movimento: Sérgio Penna
Videoarte: Renato Pascoal
Intervenções visuais: Desali
Projeções: VJs Bah e Kraken
Cenário e figurino: Alexandre Tavera
Iluminação: Edmar Pinto
Sonorização: Cahuê Teixeira







OFICINA

A oficina *Tambor mineiro* consiste na transmissão de conhecimentos da cultura afro-mineira e suas performances, especialmente a partir do congado mineiro, num processo essencialmente prático. Maurício e Júlia Tizumba compartilham com os participantes performances, passos de dança, ritmos e cânticos, além de informações sobre essa cultura, numa proposta de formação, envolvimento e participação de alunos e professores.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Na palestra-performance *Caras e caretas de um teatro negro performativo*, Júlia Tizumba apresenta a vida e a obra de seu pai, Maurício Tizumba, em diálogo com as noções de teatro negro discutidas na atualidade. Tizumba é um artista plural, com forte expressão nas artes performativas, de extensa produção e vasta atuação no cenário artístico brasileiro. Sua trajetória marca também a luta e a conquista para ampliar o acesso à arte e à cultura negras em Minas Gerais. No encontro, pai e filha atuam e refletem sobre as performances pretas a partir de suas próprias experiências e das importantes referências da área, como Abdias Nascimento, Leda Maria Martins e Marcos Antônio Alexandre.

GRUPOS
QUE JÁ
PASSARAM
PELO PALCO
GIRATÓRIO

1998

Antimatéria

Ana Vitória Dança Contemporânea (RJ)

Out-cry

Armazém Companhia de Teatro (RJ)

O auto da barca do inferno

Grupo Imbuaga (SE)

O médico camponês

Companhia de Teatro Medieval (RJ)

Roda saia gira vida

Teatro de Anônimo (RJ)

A confissão de Leontina

Olair Coan (SP)

1999

Mundéu: o segredo do mundo

Usina do Trabalho do Ator (RS)

As kamikases

Companhia de Atores (PR)

A hora da estrela

Cia. do Acaso (MG)

A serpente

Cia. do Pequeno Gesto (RJ)

Domésticas

Renata Melo (SP)

A bota e sua meia

Cia. Faces e Carretos (RS)

A sua melhor companhia

Companhia do Público

2000

Cortejo brincante Abayomi

Cooperativa Abayomi (RJ)

Um credor da fazenda nacional

Cia. São Jorge de Variedades (SP)

Pois é, vizinha

Deborah Finocchiaro (RS)

Pequenos trabalhos para velhos palhaços

Engenho Produções Artísticas (RJ)

O auto do estudante que se vendeu ao diabo

Grupo Grial de Dança (PE)

Um quarto de crime e castigo

Mameluco Produções Artísticas (RJ)

Diário de um louco

Grupo de Teatro Arte-em-Cena (RJ)

Tem areia no maiô

As Marias da Graça (RJ)

Duas abstrações e uma figuração única

Grupo de Dança Nós em Cia (SE)

O Gordo e o Magro vão para o céu

Cia. Teatral do Movimento (RJ)

Nada, nenhum e ninguém

Cia. Mais Caras (CE)

Pedro e o lobo

Teatro Diadokai (RJ)

A falecida

Cia. Fábrica de São Paulo (SP)

Café com queijo

Grupo Lume (SP)

2001

Insônia

4 Produções Teatrais (BA)

Por água abaixo

Angela Dip & Vivien Backup (SP)

Aveso das águas

Beatriz Sayad & Danielle Barros (RJ)

Clarices

Núcleo Solidário de Produções Artísticas (BA)

O duelo

Artistas Independentes (PE)

O auto do boi cascudo

Grupo Boi Cascudo (RJ)

A comédia do trabalho

Cia. do Latão (SP)

As velhas

Grupo de Teatro Contratempo (PB)

A saga de Jorge

Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades (RJ)

Aquilo de que somos feitos

Lia Rodrigues Companhia de Dança (RJ)

O mistério das nove luas

Grupo Vento Forte (SP)

Chegança

Companhia de Dança Paula Nestorov (RJ)

O cano

Circo Teatro Udi Grudi (DF)

2002

Bispo

João Miguel (BA)

Bugiaria

A Péssima Companhia (RJ)

Livres e iguais

Grupo de Teatro Sim... Por que Não?! (SC)

Construções

Patrícia Niedermeier e Oscar Saraiva (RJ)

Cuando tu no estás

Grupo Sete Luz (SP)

A terceira margem do rio

Guido Campos (GO)

Rosa + Lispector: solos

Studio Stanislavski (RJ)

Matulão

Trupe do Passo (RJ)

Stella do Patrocínio

Clarisse Baptista (AC)

A saga de Canudos

Tribo de atadores Oi Nós Aqui Traveiz (RS)

Primus

Boa Companhia (SP)

Beckett

Grupo Sobrevento (RJ)

2003

Encaixotando Shakespeare/Nepal/
Frederica/Apartamento 501
Teatro Fúria (MT)

Lusco-fusco
Cia. Absurda & Cia. Acômica (MG)

Tempestades de paixão
Grupo Theatrum do Tambo (RS)

A escrita de Borges/Mithologias do clã/www.
Prometeu/La loba: a fábula da perversidade
Grupo Falus & Stercus (RS)

A divina comédia de Dante e Moacir
Associação de Teatro Radicais Livres (CE)

Para acabar de vez com o julgamento de Artaud
Grupo Cambaleei, mas não cai (RJ)

O lustre
Ateliê Voador Companhia de Teatro (RJ)

Os camaradas
Cia. Carona de Teatro (SC)

Foliões e folgões
Mamulengo Só-Riso (PE)

O pregoeiro
Grupo Mundo ao Contrário (RJ)

Kassandra in process, aos que virão depois
de nós/A saga de canudos
Tribo de atadores Oi Nós Aqui Traveiz (RS)

Nós viemos aqui pra quê?
Fuzarca da Lira (RJ)

Sonoridades
Esther Weitzman Companhia de Dança (RJ)

A la carte
La Mínima (SP)

2004

O terceiro dia
Engenho de Teatro (PE)

O velho da horta/Noir
Cia. Pequod (RJ)

Volta ao dia em 80 minutos
Cia. Brasileira de Teatro (PR)

Como nasce um cabra da peste
Agitada Gang (PB)

Fulano e cicrano/O macaco e a boneca
de piche/Victor James
Centro Teatral Etc. e Tal (RJ)

Presépio de hilaridades humanas
Maíra Oliveira (DF)

Qual é a música?
Paula Águas (RJ)

Umbi-Guidades
Iami Rebouças (BA)

Combinado/Dilacerado
Os Dezequilibrados (RJ)

Imagens da quimera
Grupo Teatral Moitará (RJ)

Medeia/Navalha na carne/
O homem com flor na boca
Teatro Pequeno Gesto (RJ)

Nave louca
**Grande Companhia Brasileira de Mistérios
e Novidades (RJ/SP)**

Uroboros
Basirah Núcleo de dança contemporânea (DF)

Bagaceira, a dança dos orixás
Companhia Vatá Bagaceira (CE)

Diz que tinha.../Minimim
Cecília Borges (SP)

Na solidão dos campos de algodão
Malagueta Produções Artísticas (RJ)

Carga viva/Buzkashi/Adelaide Fontana
Erro Grupo de Teatro (SC)

Uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)
Cia. de Teatro Autônomo (RJ)

2005

Acordei que sonhava
Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP)

Girandas
Adriano e Fernando Guimarães (DF)

Carta de Rodez
Amok Teatro (RJ)

Lampião e Maria Bonita
Da Rin Produções (BA)

Pássaro junino/Garça dourada
In Bust Teatro de Bonecos (PA)

Rosa negra, uma saga sertaneja
Companhia dos Sonhos (DF)

Maria Madalena ou a salvação
Cia. Limiar de Teatro (SP)

Três marujos perdidos no mar
Irmãos Brothers (RJ)

Espiral brinquedo meu
Terreiro Produções (PE)

O muro/Restim
Grupo Pedras (RJ)

Auto da barca do inferno
Grupo Fora do Sério (SP)

Cenas cotidianas@circ.pic
Companhia Picolino (BA)

Falam as partes do todo?
Cia. de Dança Dani Lima (RJ)

Comoção/Eu sou mais Nelson/Potlatch
Grupo Alice 118 (RJ)

Escorial
Núcleo de Teatro Criaturas Cênicas (BA)

2006

O negrinho do pastoreio/Deus e o diabo
na terra da miséria
Grupo Oigalê (RS)

Quem tem, tem medo!
Grupo Remo (PE)

Homem de Barros
Grupo Produção do Ator (RJ)

Dois de paus/Dois perdidos
Arthur Tadeu Curado e Sérgio Sartório (DF)

Édipo unplugged/Tudo no timing/
A fonte dos santos
Grupo F. Privilegiados (RJ)

Babau ou a vida desembestada do homem que
tentou engabelar a morte/A cartola encantada
Grupo Mão Molenga (PE)

José Ulisses da Silva/Sagração da vida toda
Cia. Villadança (BA)

Samba no carnaval
Grupo Artistas Independentes (PE)

Voar/Puro brasileiro
Cia. Teatral Martim Cererê (GO)

Olympia
Grupo de Teatro Andante (MG)

Grito verde
Companhia de Teatro Amazonas (AM)

Muito barulho por quase nada/Roda Chico
Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (RN)

2007

Aperitivos
Grupo Pausa Companhia (PR)

Sacy pererê, a lenda da meia-noite/
Bolha luminosa
Cia. Teatro Lumbra de Animação (RS)

O realejo
Grupo Bagaceira de Teatro (CE)

Olhos de touro
Cia. Márcia Duarte (DF)

O incrível ladrão de calcinhas/
O velho lobo do mar
Trip Teatro de Animação (SC)

Capitu, memória editada
Grupo Delírio Cia. de Teatro (SC)

Antônio Maria, a noite é uma criança/
Ai que saudades do Lago
Núcleo Informal de Teatro (RJ)

O patinho feio
Grupo Gats (SC)

Viagem ao centro da terra/
Cyrano de Berinjela
Cia. de Teatro Artesanal (RJ)

Gota d'água: breviário
Cia. Breviário (SP)

Aquelas duas
Grupo Depósito de Teatro (RS)

Histórias de teatro e circo
Grupo Carroça de Mamulengos (CE)

2008

A gaivota (alguns rascunhos)/
Val da Sarapalha
Piollin Grupo de Teatro (PB)

As quatro chaves
Teatro Ventoforte (SP)

Amor e loucura
A Roda Teatro de Bonecos (BA)

Besouro cordão de ouro
João das Neves (RJ)

Saudade em terras d'água
Companhia Dos à Deux (RJ/FRA)

Casa de ferro
Estado Dramático (BA)

Das saborosas aventuras de Dom Quixote
e seu escudeiro Sancho Pança:
um capítulo que poderia ter sido
Teatro que Roda (GO)

O sapato do meu tio
João Lima (BA)

Caatinga: miniteatro ecológico
Giramundo (MG)

Encarnado/Aquilo de que somos feitos
Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ)

Isadora/ORB/A metáfora final
Companhia Arquitetura do Movimento (RJ)

O porco
Arquipélago (SP)

O reencontro de palhaços na rua é a alegria
do sol com a lua
Companhia Teatral Turma Biribinha (AL)

Adubo ou a sutil arte de escoar pelo ralo
Confraria Teatral Adubo (Tucan/DF)

Circo minimal
Companhia Gente Falante (RS)

Circo Teatro Artetude
Movimento Rua do Circo (DF)

Larvárias/Gueto bufo/Clovnssicos
Companhia do Giro (RS)

O pupilo quer ser tutor
Companhia Teatro Sim... Por que Não?!!! (SC)

2009

Acqua Toffana
Zeppelin Cia. (RJ)

Sapecado
Banda Mirim (SP)

De malas prontas
Cia. Pé de Vento Teatro (SC)

Cultura bovina?
Ginga Companhia de Dança (MS)

100 Shakespeare
Grupo Pia Fraus (SP)

Hysteria
Grupo XIX de Teatro (SP)

O hipnotizador de jacaré
Circo Teatro Girassol (RS)

Diário de um louco
Grupo de Teatro Lavoura (PB)

O nome científico da formiga
Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira (SP)

Rito de passagem
Índios.com Cia. de Dança (AM)

Rasif, mar que arrebenta
Coletivo Anjo de Teatro (PE)

O santo guerreiro e o herói desajustado
Cia. São Jorge de Variedades (SP)

Filme noir
Cia. PeQuod Teatro de Animação (RJ)

A noite dos palhaços mudos
Grupo La Mínima (SP)

Mangiare
Grupo Pedras (RJ)

Silêncio total – vem chegando o palhaço
Palhaço Xuxu (PB)

2010

A obscena senhora D.
Circo do Silêncio (SP)

Mi munhequita
Ponte Cultural (SC)

Agreste
Cia. Razões Inversas (SP)

Aqueles dois
Cia. Luna Lunera (MG)

Conceição
Grupo Experimental (PE)

Dolores
Mimulus Cia. de Dança (MG)

Ele precisa começar
Cia. Folquetes Maravilha (RJ)

Encantrago
Grupo Expressões Humanas e Teatro Vitrine (CE)

Filhas da mata
O Imaginário (RO)

Ideias de teto
Sua Cia. de Dança (BA)

Malentendido
Galharufa Produções (RJ)

O amargo santo da purificação
Tribo de Atuadores Oi Nós Traveiz (RS)

Os meninos verdes de Cora Coralina
Voar Teatro de Bonecos (DF)

Para Luís Melo
Marcos Damaceno Cia. de Teatro (PR)

Tropeço
Cia. Tato Criação Cênica (PR)

Zero
Cia. de Teatro Mevitevendo (SP)

2011

O dragão/Kabul/Cartas de Rodez
Amok Teatro (RJ)

No pirex/De banda pra lua/Bilú & Curisco/
Parangolé
Armatrux (MG)

A tecelã/Os encantadores de histórias
Caixa de Elefante Teatro de Bonecos (RS)

De-vir/INC./L'après midi d'un fauller
Cia. Dita (CE)

Concerto de Ispinho e Fulô/Safadezas de
samba/Uma toada para João e Maria
Cia. do Tijolo (SP)

Frankenstein/Sob seus olhos/A lenda das
lágrimas/Âme Kalulua
Cia. Polichinelo (SP)

Leve
Coletivo Lugar Comum (PE)

Cabanagem/O mundo da razão presente/Oré
Corpo de Dança do Amazonas (AM)

O evangelho segundo São Mateus/Kafka –
escrever é um sono mais profundo que a morte
Grupo Delírio (PR)

O mundo tá virado/Teatro chamado cordel/
A grande serpente
Grupo Imbuaça (SE)

Dentrofora/O Gordo e o Magro vão para o céu
In.co.mo.de.te (RS)

O fio mágico/Era uma vez
Mão Molenga Teatro de Bonecos (PE)

Quiprocó/Acorda Zé, a comadre tá de pé
Grupo Teatral Moitará (RJ)

É nós na xita/Besouro mutante
Grupo Namakaca (SP)

A galinha degolada
Persona Cia. de Teatro & Teatro em Trâmite (SC)

Rebu/Cachorro
Teatro Independente (RJ)

2012

Escapada/A mulher selvagem/Faladores
Cia. Mário Nascimento (MG)

Este lado para cima/A brava
Brava Companhia (SP)

Um príncipe chamado Exupéry/Missiva/
Miragem/El viaje
Cia. Mútua (SC)

Oxigênio
Companhia Brasileira de Teatro (PR)

A barca/Cavalo-marinho/Travessia
Grupo Grial de Dança (PE)

Cru
Cia. Plágio de Teatro (DF)

Dia desmanchado
Teatro Torto (RS)

Pai & filho
Pequena Companhia de Teatro (MA)

Menininha
JLM Produções Artísticas (RJ)

Vila Tarsila
Cia. Druw (SP)

Anjo negro
Cia. Teatro Mosaico (MT)

Pólvora e poesia
Hiperativa Comunicação e Cultura (BA)

O amor de Clotilde por um certo Leandro Dantas
Trupe Ensaia Aqui e Acolá (PE)

[...] Roteiro escrito com a pena da galhofa
e a tinta do inconformismo
Pausa Companhia de Teatro (PR)

Instantâneos/Oikos
Cia. dos Bondrés (RJ)

Cabegão de nego/O que nos move/Caminhos
Laso Cia. de Dança (RJ)

2013

Amor confesso/A nova ordem das coisas
Cia. Falácia (RJ)

O malefício da mariposa
Ave Lola Espaço de Criação (PR)

O filho eterno
Cia. Atores de Laura (RJ)

Luis Antônio – Gabriela
Cia. Mungunzá (SP)

O fantástico circo-teatro de um homem só
Cia. Rústica (RS)

Tombé/Souvenir
Dimenti (BA)

Caetana/Divinas
Duas Companhias (PE)

Júlia/Amor por anexins
Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado (SC)

Insone/O grande circo infimo
Grupo Z de Teatro (ES)

As aventuras de uma viúva alucinada
Mamulengo de Cheiroso (SE)

Objeto gritante
Maurício de Oliveira & Siameses (SP)

A pereira da Tia Miséria
Núcleo Ás de Paus (PR)

O miolo da estória
Santa Ignorância Cia. de Artes (MA)

Boi
Ser Tão Teatro Infinito Cia. (GO)

La perseguida
Teatro Vagamundo (RS)

Simbá, o marujo
Trupe de Iruões (MG)

{Pingos & pigmentos}
Coletivo Construções Compartilhadas (BA)

Histórias de lenços e ventos/As 4 chaves
Teatro Ventoforte (SP)

2014

Homens de solas de vento
Cia. Solas de Vento (SP)

Viúva, porém honesta/Aquilo que o meu olhar
guardou
para você/Ato
Grupo Magiluth (PE)

Louça Cinderela/Xirê das águas – Orayeyê oh
Cia. Gente Falante (RS)

Do repente
Lamira Companhia Cênica (TO)

O segredo da arca de Trancoso
Vilavox (BA)

Sargento Getúlio
Cia. Teatro Nu (BA)

Inaptos? A que se destinam/In ConSerto
Grupo Teatro de Anônimo (RJ)

O mistério da bomba H
Grupo Oriundo de Teatro (MG)

Menu de heróis/Mediatriz
Núcleo do Direcu (PI)

Barrica Poráguaabaixo
Palhaça Barrica (SC)

Gaiola de moscas/Anônimo
Grupo Peleja (PE)

Romeu & Julieta: o encontro de Shakespeare
e a cultura popular/Circo alegria
Grupo Garajal (CE)

Cegos
Desvio Coletivo (SP)

O deus da fortuna
Coletivo de Teatro Alfenim (PB)

Uma flor de dama
Coletivo Artístico As Travestidas (CE)

Cidade dos outros/Primeira pele
Cia. Pessoal de Teatro (MT)

Solamente Frida
Cia. Garotas Marotas (AC)

Plagium?/Singulares
Cia. Dançurbana (MS)

Labirinto/O controlador de tráfego aéreo
Cia. de Teatro Alfândega 88 (RJ)

Qualquer coisa a gente muda
Angel Vianna & Maria Alice Poppe (RJ)

2015

Proibido elefantes/Sobre todas as coisas
Cia. Gira Dança (RN)

Pural/O cabra que matou as cabras
Cia. de Teatro Nu Escuro (GO)

Exu, a boca do universo
**Núcleo Afro-brasileiro de Teatro
de Alagoinhas (BA)**

O lançador de foguetes/Mira –
extraordinárias diferenças, sutis igualdades
Grupo de Teatro de Pernas pro Ar (RS)

O pássaro do sol/Histórias da caixa
A Roda (BA)

O som das cores
Catibum Teatro de Bonecos (MG)

Boi de piranha
Cia. Boi de Piranha (RO)

O descotidiano
Cia. do Relativo (SP)

Antes da chuva
Cia. Cortejo (RJ)

Nina, o monstro e o coração perdido
Clareira de Teatro (RS)

Dança contemporânea em domicílio
Cláudia Müller (RJ)

O silêncio e o caos
Dielson Pessoa (PE)

Guerra, formigas e palhaços/
Estação dos contos
Estação de Teatro (RN)

Vigor mortis jukebox vol. 1
Vigor Mortis (PR)

Nowhereland – agora estamos aqui/Playlist
Movasse Coletivo de Criação em Dança (MG)

Divino
Núcleo Atmosfera (NUA) (MA)

Criaturas de papel/O intrépido Anãmiri
Bricoleiros (CE)

As três irmãs/Estardalhaço
Traço Cia. de Teatro (SC)

Avental todo sujo de ovo/
Jogos na hora da sesta
Grupo Ninho de Teatro (CE)

Nordeste – a dança do Brasil
Balé Popular do Recife (PE)

2016

WWW para Freedom
Barracão Teatro (SP)

Cachorros não sabem blefar
Cia. 5 cabeças (MG)

A.N.J.O.S.
Cia. Cênica Nau de Ícaros (SP)

A casatória c'a defunta
Cia. Pão Doce de Teatro (RN)

Benedita
Cia. Sino (BA)

Pequenas violências: silenciosas e cotidianas
Cia. Stravaganza (RS)

Vi Ocre
Corpo de Arte Contemporânea (AM)

Manotas musicais
Grupo Trampulim (MG)

A carroça é nossa
Grupo Xama Teatro (MA)

Ora mortem
In-próprio Coletivo (MT)

A Gigantea
Les Trois Clés (RJ)

A projetista
Dudude Hermann (MG)

O rato
Pivete Cia. de Arte (PR)

Dúplice
Rodrigo Cruz e Rodrigo Cunha (GO)

Adaptação
Teatro de Açúcar (DF)

Flor de macambira
Coletivo Ser Tão Teatro (PB)

Diga que você está de acordo! Maquinafater
Teatro Máquina (CE)

Jacy
Grupo Carmin (RN)

Experimentos gramineos – intervenção urbana
Maicyra Leão (SE)

Why the horse? – circuito especial
Grupo Pândega de Teatro (SP)

2017

Maiêutica
Raquel Mutzenberg – Intervenção Urbana (MT)

Hamlet – processo de revelação
Coletivo Irmãos Guimarães – Teatro Adulto (DF)

Ruína de anjos
A Outra Cia. de Teatro – Teatro de Rua (BA)

Palafita
Grupo Fuzuê – Circo (CE)

Cinzas ao solo
Alexandre Américo – Dança (RN)

Abrazo
**Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare –
Teatro Infantojuvenil (RN)**

À beira de...
Silvia Moura – Dança (CE)

Caranguejo overdrive
Aquela Cia. de Teatro – Teatro Adulto (RJ)

Lete
Beradera Cia. de Teatro – Teatro Adulto (RO)

Ledores no breu
Cia. do Tijolo – Teatro Adulto (SP)

O quadro de todos juntos
**Pigmalião Escultura que Mexe – Teatro de
Formas Animadas Adulto (MG)**

Finita
Denise Stutz – Dança (RJ)

Os mequetrefe
Parlapatões – Circo (SP)

Na esquina
Coletivo na Esquina – Circo (MG)

Ninhos
Balangandança – Dança Infantojuvenil (SP)

DNA de Dan
Maikon K – Performance (PR)

Dilúvio MA
**Ecopoética: Arte e Sustentabilidade
em Intervenções Urbanas –
Intervenção Urbana (RS)**

Cia. Senhas de Teatro
Fui! – Teatro Teatro Juvenil (PR)

Women's
Experiência Subterrânea – Teatro Adulto (SC)

Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz
A Tempestade – Teatro de Rua – Circuito Especial (RS)

2018

A salto alto – entre gentilezas e exterminios
Circo no Ato (RJ)

Animo festas
La Cascata Cia. Cômica (SP)

As mulheres do aluá
O Imaginário (RO)

O machão – tudo por causa do Tobias
Cia. Teatral Turma do Biribinha – Arapiraca (AL)

Clake
Circo Amarillo (SP)

Como manter-se vivo
Flavia Pinheiro (PE)

Concerto em ri maior
Cia dos Palhaços (PR)

Cuco
CIA Caixa do Elefante (RS)

Dança anfíbia
Cia dos Pés (AL)

Desastro
Neto Machado (BA)

Eles não usam tênis Naique
Cia. Marginal (RJ)

Entrepardas
Cia. Teatro do Concreto (DF)

Farinha com açúcar ou sobre a sustança
de meninos e homens
Coletivo Negro (SP)

Fauna
Quatrolosco Teatro do Comum (MG)

Looping Bahia overdub
Felipe de Assis, Leonardo França
e Rita Aquino (BA)

O crivo
Ateliê do Gesto (GO)

Os cavaleiros da triste figura
Grupo Teatral Boca de Cena (SE)

P's
Trapiá Cia. Teatral (RN)

Ramal 340: sobre a migração das
sardinhas ou porque as pessoas
simplesmente vão embora
Coletivo Errática (RS)

Segunda pele
Coletivo Lugar Comum (PE)

2019

Se eu fosse Iracema
ICOMUM Coletivo (RJ)

A mulher arrastada
Dramaturgia Diones Camargo (RS)

Vestido queimado
Soufflé de Bodó Company (AM)

Voa
Coletivo Antônia (DF)

Subterrâneo/Vebo
Gumboot Dance Brasil (SP)

Chocobrothers
Chocobrothers (SP)

Cria
Cia. Suave/Alice Ripoll (RJ)

Cavalo-marinho
Cavalo-marinho Estrela de Ouro (PE)

Tandan!
Cia. Etc. (PE)

A mulher do fim do mundo/
Chica, fulô de mandacaru
Associação Artística Cultural
Cia. Casa Circo (AP)

Meu Seridó
Casa de Zoé (RN)

Das cinzas coração
Quimera Criações Artísticas
& Teatro Ateliê (RS)

Naquele bairro encantado – episódio I:
estranhos visitantes/Naquele bairro
encantado – episódio II: ensaio para
uma serenata/Café encantado
Teatro Público (MG)

Teatro dos seres imaginários
Cia. Seres Imaginários (RS)

Traga-me a cabeça de Lima Barreto
Cia. dos Comuns (RJ)

Aquelas – uma dieta para caber no mundo
Manada Teatro (CE)

R.A.I.E – Realidade Apropriada Libera Evidência
Jessé Batista (AL)

Audiodescriçãoolab
Andreza Nóbrega – Vouver Acessibilidade (PE)

Femi-clown cabaré-show
Cabaré das Rachas (DF)

Performance preta no Brasil
SaraElton Panamby – Dinho Araújo (MA)

2020/21

Sobre azares futuros
Budejar Criações Artísticas (MA)

Salão
Casa 4 (BA)

Mini Cabaré Tanguero
Cia. Fenomenal/Julietta Zarza (AL)

Ikuani
Cia. Garatuja de Artes Cênicas (AC)

O vazio é cheio de coisa
Cia. Nós no Bambu (DF)

Enquanto a chuva cai
Cia. Flutissnante e Pomeiro
Gestão Cultural (PR)

2 mundos

Cia. Lumiató Teatro de Formas Animadas (DF)

Macbeth e o reino sombrio:

Shakespeare para crianças

Coletivo Órbita (RS)

Boquinha... e assim surgiu o mundo

Coletivo Preto (RJ)

Terreiro envergado

Coletivo Tanz (PB)

Vaga carne

Grace Passô (MG)

Interior

Grupo Bagaceira de Teatro (CE)

Ícaro

LM Produções (RS)

Kintsugi, 100 memórias

Lume Teatro (SP)

O circo a céu aberto

O Circo a Céu Aberto (RJ)

Meia-noite

Orun Santana (PE)

Roda

Rapha Santacruz (PE)

2022

(Des)Memória

Vara de Novaes (MG)

Museu dos meninos: arqueologias do futuro/

Sem título para uma radiocoreografia

Maurício Lima (RJ)

Abian

Mayara Ferrão (BA)

Homens pink

La Vaca Companhia de Artes Cênicas (SC)

Estudos de aproximação

Coletivo Instrumento de Ver (DF)

Juntos e separados

Anti Status Quo Companhia de Dança (DF)

Tudo que coube numa VHS

Grupo Magiluth (PE)

Atravessar-se catavento

Companhia Circense (GO)

Os pequenos mundos

Eranos Círculo de Arte (SC)

Metrópole on-line

Arte para Alimentar Inquieta Cia. (CE)

Pra fazer papel de palhaço – Brasil afora

Ricardo Gadelha (RJ)

PAN Play

PAN – Potência das Artes do Norte (AM)

Laboratório de produção de textos e podcasts

Quarta Parede (PE)

2023

Imalè inú òyágbà

Adnã Ionara (SP)

Senhora P

Adriana Lodi (DF)

Cartas para setenta e três Mercedesssssss

Cia. Étnica de Dança (RJ)

Vikings e o reino saqueado

Cia. Os Palhaços de Rua (PR)

Narrativas encontradas numa garrafa

PET na beira da maré

Grupo São Gens de Teatro (PE)

A invenção do Nordeste

Grupo Carmin (RN)

O adeus de Maria

Grupo Primitivos (MT)

Clássicos de palhaços

Grupo Vagão (PI)

E.l.a.

Jéssica Teixeira (CE)

Cuidado com neguin

Kelson Sucoi (RJ)

Luna de miel

Lamira Artes Cênicas (TO)

Ninho

Liu Moreira (TO)

Preta mina: o fim do silêncio,

o eco do incômodo

Preta Mina (RS)

Iracema

Rosa Primo (CE)

Provisoriamente não cantaremos o amor

Traço Cia. de Teatro (SC)

A vida
acontece
com o Sesc



sesc.com.br

