

# ato!

2  
0  
2  
4

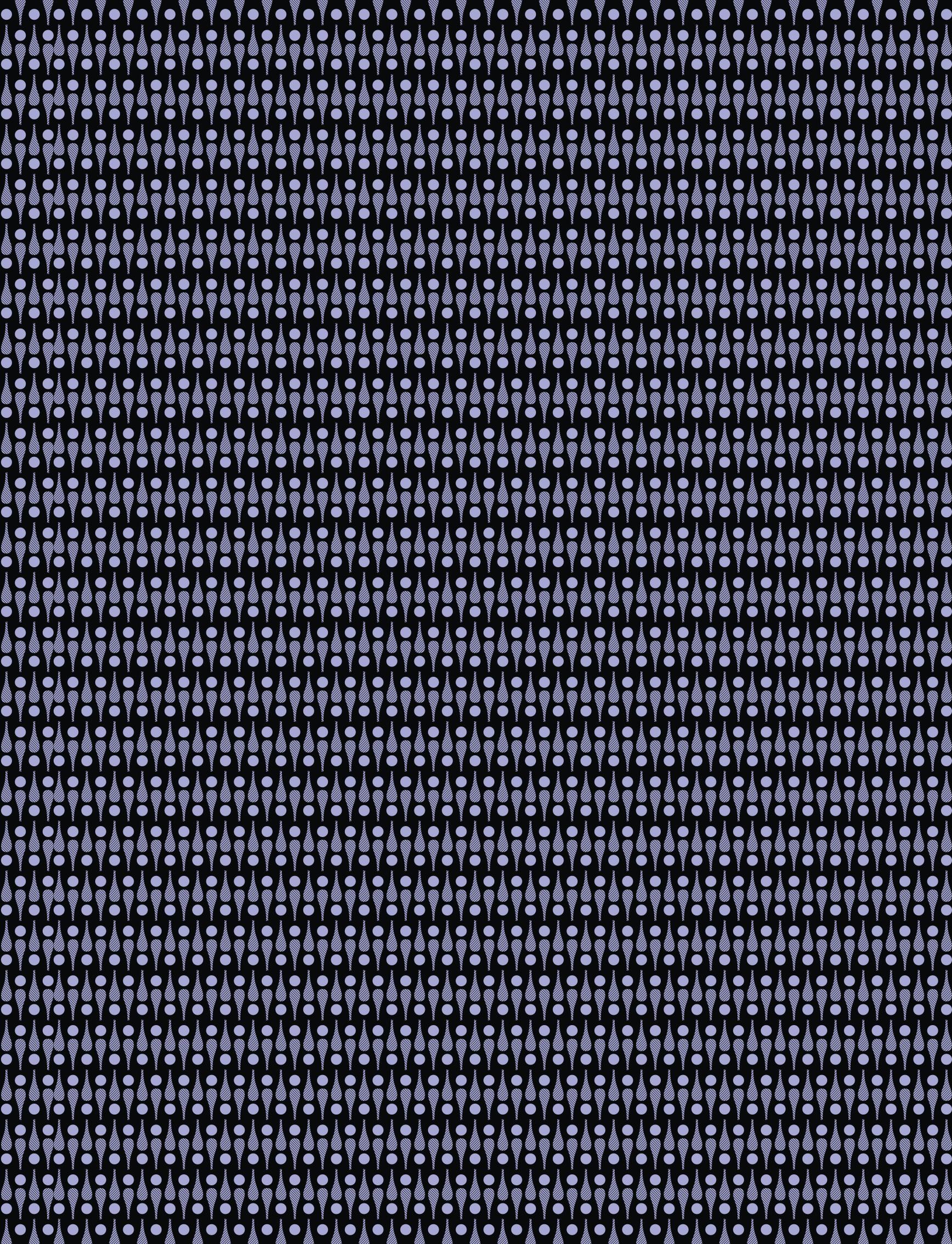
# Sesc

REVISTA  
ITINERANTE  
# PALCO GIRATÓRIO

NESTA EDIÇÃO

VIRGÍNIA MARIA SCHABBACH (PE)  
HELOISA MARINA (MG)  
RENATA TEIXEIRA FERREIRA DA SILVA (RS)  
PATRICIA FAGUNDES (RS)  
DIEGO FERREIRA (RS)  
AFONSO NILSON (SC)  
NICOLAS BEIDACKI (RS)  
ROGER LERINA (RS)





**aTO!**  
Sesc



2

0

2

4

REVISTA

ITINERANTE

# PALCO GIRATÓRIO

## DIRETORIA

**Luiz Carlos Bohn**  
Presidente do Sistema Fecomércio-RS/Sesc/Senac

**Marcelo Campos Afonso**  
Diretor Regional Sesc/RS

**Luciana Stello**  
Gerente de Cultura Sesc/RS

**Jane Schoninger**  
Coordenadora de Artes Cênicas e Visuais Sesc/RS

## FALE CONOSCO

-  51 3375.7000
-  faleconosco@sesc-rs.com.br
-  sescrs
-  Sesc\_RS
-  SescRS
-  sescrs

## Execução editorial

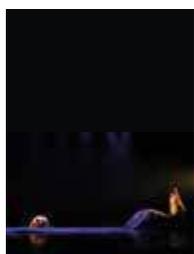


www.publicato.com.br  
51 3013.1330 POA/RS

Coordenação e Atendimento  
Andréa Peccine da Costa

Direção Editorial e de Arte  
Vitor André Rolim de Mesquita

Foto de capa  
Espetáculo Água redonda e comprida  
© Dani Berwanger



# A cultura não cessa de se reinventar

Imaginar significa tornar o pensamento presente. Quem poderia imaginar que a programação de maio do Festival Palco Giratório de 2024 em Porto Alegre seria dramaticamente adiada pelas águas do Guaíba? E, mais, que o desdobramento da enchente seria avassalador destruindo produções teatrais, lugares, lares, espaços de ensaio e de encenações?

Nesta edição, para além da reflexão de importantes profissionais sobre dramaturgia, curadoria, relatos de artistas e pesquisadores que compartilham suas experiências através das suas atuações na academia, nos coletivos artísticos, há o registro do impacto direto e indireto das águas de maio.

Os apontamentos de pesquisas realizadas, a afirmação de pensamentos, a troca de conhecimento e de práticas é substancial para estarmos, nos afirmarmos e continuarmos. Na medida que nos colocamos em ação e seguimos com nossas intenções e sonhos, construímos um futuro. As reflexões e a memória são partes importantes desse caminho, estabelecendo conexões para o desenvolvimento da cena cultural, intensificando diálogos que fortalecem e criam fluxos para a continuidade. A cena se reinventa. Nós sempre nos reinventamos.

# ato!

- página 06 Em *Dramaturgias do Não*, **Virgínia Maria Schabbach (PE)**, doutora em Artes Cênicas e professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, discute a criação dos textos dramaturgícos a partir das práticas de cópia-recorte-cola-gem-montagem-reescrita, hibridismos, remixagens, ajustes, reciclagens, transcrições e gambiarras nas artes da cena.
- página 11 **Heloisa Marina (MG)**, atriz, produtora, pesquisadora, doutora e professora na Universidade Federal de Minas Gerais, escreve, no artigo *Atriz-produtora: poder e criação*, que idealizar-produzir ações artísticas implica necessariamente em ter poder, não apenas sobre a obra ou evento que se fabrica, mas sobre como se estabelecem as relações humanas e de trabalho da organização.
- página 14 *Gordança: desafios e possibilidades de coreografar a partir da gordura* convida as palavras, os conceitos e os corpos a dançar o padrão corporal, explicar a gordofobia, criticar a falta de acessibilidade, narrar a patologização do corpo gordo. A bailarina gorda, atriz, professora e artesã, doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, **Renata Teixeira Ferreira da Silva (RS)** provoca reflexões e argumenta que o espaço determina a construção da coreografia.
- página 18 **Patricia Fagundes (RS)**, professora no DAD e PPGAC UFRGS, pesquisadora, produtora, gestora e diretora na Cia Rústica, discorre sobre *Cabarés do sul do mundo: festividade, gambiarra e criação*, uma investigação teórico-prática que habita o campo da criação cênica, em diálogos entre arte e sociedade, e o próprio cabaré como modelo est(é)tico e político que pode contribuir nas necessárias transformações de nosso tempo.
- página 24 No ensaio *A curadoria como junção de coisas*, **Diego Ferreira (RS)**, o crítico teatral, dramaturgo, curador, professor e mediador, pensa a curadoria como uma atividade de combinação de coisas que não haviam sido combinadas previamente.
- página 26 O dramaturgo, crítico e curador de teatro, **Afonso Nilson Barbosa de Souza (SC)**, propõe que, sem a possibilidade de circulação e mensuração, não há crítica, e muito menos artistas capazes de ter uma referência diversificada para suas próprias produções, no texto *Crítica e curadoria: aproximações e distensões em contextos periféricos*.
- página 29 “Escrevemos para não esquecer, para dizer que a morte e os romances nos perseguem. E que temos a palavra para nos dar ímpeto de vida contra a inevitável perda de tudo.” [...] O mundo dissolve as coisas; as palavras, não.” Assim, **Nicolas Beidacki (RS)**, professor de teatro, dramaturgo, curador, produtor e artista visual reflete no ensaio *O Texto Arquiteta sua Própria Alma*.
- página 32 *A cena embaixo d’água*, reportagem do jornalista cultural **Roger Lerina (RS)**, traz relatos dos impactos das águas de maio na cultura e, sobretudo, nos grupos e nos profissionais das artes cênicas atingidos direta e indiretamente pela enchente e seus desdobramentos econômicos e sociais que persistem.

# Dramaturgias do Não

por Virgínia Maria Schabbach

Doutora em Artes Cênicas e Professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente, trabalha na pesquisa: Poéticas citacionais: modos compositivos do professor-artista de teatro. Este texto utiliza fragmentos citacionais extraídos das fontes aqui mencionadas, articulados com as palavras da autora. Como uma forma de exposição da noção de cópia e colagem que envolve as *Dramaturgias do Não*, optou-se por trazer as citações indiretas em fonte itálica e em negrito, apartadas do texto principal, dando destaque, desta forma, à prática apropriativa citacional.



## a fraude na arte me fascina<sup>[1]</sup>

...eu gostaria de ter escrito essa frase, mas não escrevi. Ela é do escritor Enrique Vila-Matas e está relacionada ao que ele chama de literatura do Não, produzida (ou seria não produzida...), por escritores que se recusam a escrever:

### prefiro não fazer<sup>[2]</sup>

...ou dito de outro forma: melhor não!

A referência vem da personagem Bartleby, de Herman Melville, que responde com este bordão a toda e qualquer solicitação ou questionamento que lhe façam. Neste panorama, os escritores do Não seriam aqueles que se afirmam no lugar da Não literatura, seja pelo silêncio que, em determinado momento, instauram em seus percursos criativos, se abstendo de seguir escrevendo; seja pela prática peremptória da cópia como estratégia compositiva. E é essa que me interessa pensar aqui.

No campo teatral, pode soar estranho pensar que a utilização de elementos advindos de obras referenciais produzidas em diferentes linguagens da arte (literatura, música, teatro, artes visuais etc.), possa ser considerado como cópia, ou como algo destituído de um princípio de criação. As práticas de cópia-recorte-colagem-montagem-reescrita são correntes nas artes da cena e, de certa forma, compõem a nossa gênese criativa. **Hibridismos, remixagens, ajustes, reciclagens, transcrições e**

### gambiarras<sup>[3]</sup>

...não nos assustam. Mais ou menos, eu diria. Na dramaturgia cênica, a que envolve a amplitude dos elementos que compõem a cena teatral, percebo que esses acoplamentos são muito bem-vindos; já na dramaturgia textual, ou seja, na escrita dramática que empreende o dramaturgo-escritor com a palavra (não necessariamente ligado a sala de ensaio), o buraco é um pouco mais embaixo.

Para falar disso, articulo aqui algumas reflexões advindas da minha experiência de pesquisadora-docente. Situações em que a palavra escrita (a impressa, seja no papel ou na tela) se mostrou envolta em uma aura, um status de intocabilidade:

**...são palavras do autor!**  
**...não era isso o que queria dizer o autor...**  
**...não desvirtua o autor!**  
**...a propriedade é do autor!<sup>[4]</sup>**

No âmbito da criação cênica, muitas vezes percebo a dificuldade de alguns estudantes-artistas de trazerem o texto “para si”, ou seja, se apropriarem da palavra do autor para que ela fale, não o que o próprio queria dizer, mas para com ela (seja por expansão, contiguidade, adição, tensão, contestação ou subtração) falar do contexto e perspectiva deste criador cênico. No âmbito pedagógico, essa hierarquização da palavra toma, a meu ver, perspectivas mais preocupantes por gerar uma percepção da escrita, e nela toda a constituição do

conhecimento que empreendemos até aqui e que tem nela seu meio de propagação, como algo distante de uma criação e próximo a um sentido de verdade.

O conhecimento como um tipo de arte que tem vergonha de ser arte, ele não quer ser invenção, ele quer ser verdade. Mas a verdade é mais mentirosa que a arte, pois a arte assume que é invenção e por isso ela é verdadeira!<sup>[5]</sup>

Neste universo pedagógico-teatral, verifico uma certa dicotomia entre sala de ensaio/prática e sala de aula/teórica que se estabelece e que resguarda, a este primeiro espaço, uma possibilidade de experimentação que, muitas vezes, parece inexistir no se-

gundo, principalmente quando situado no campo discursivo e reflexivo e, por consequência, na produção que envolve a escrita dramática. **Uma certa**

### reprodução não criativa dos saberes<sup>[6]</sup>

(deixo de fora dessa reflexão o saber que se instala fora desse tipo específico de linguagem). Leonardo Villa-Forte, ao falar da literatura de apropriação, esta que parte de um escrito referencial como dispositivo criativo, admite que dentre as expressões artísticas, a literatura é a que adota uma posição mais conservadora em relação as demais linguagens, apontando como uma das razões sua antiguidade e a forma sistemática com que, deste os primeiros anos de formação, a palavra é tratada.

1 Vila-Matas, 2021.

2 Melville, 1986.

3 Fagundes, 2024.

4 Afirmções extraídas da pesquisa: Poéticas Citacionais, modos compositivos do professor-artista de teatro, em conversas informais com os alunos integrantes do grupo de trabalho.

5 Mosé, 2009.

6 Orlandi, 2020.



Isso garante a ela uma espécie de

**posição elevada no altar das expressões artísticas, trazendo consigo um tipo de exigência de respeitabilidade honorável por parte daqueles que travam contato com ela como se o texto ainda guardasse a imagem de que é algo para poucos, e, adotando assim, uma posição em que o que é escrito, é regra** <sup>[7]</sup>.

Isso tudo roubei do Villa-Forte para criar a base argumentativa do que aqui intento falar. Trazendo essa reflexão não apenas relacionada à literatura, mas a forma como acessamos o conhecimento por meio da linguagem escrita, gosto da provocação de Rosane Preciosa quando diz que o conhecimento **não respira num cubículo desses, para de funcionar se o que dele se requisita é apenas um jogo de interpretações ineqüívocas e modelares, e ainda:**

**desertei de vez dessa pele sem viço, pergaminho fosco, tatuado de letras mortas.** <sup>[8]</sup>

Tudo isso para dizer que o teatro convive com estratégias de sampleamento, remixagem ou bricolagem de forma intensa na cena, ainda que no campo escrito, seja ele o dramaturgício ou o reflexivo-pedagógico, não somos tão “descolados” assim. Não me coloco aqui no campo da recusa da fortuna crítica e do referencial herdado, mas no campo do jogo, do agenciamento, da combinação que, para ser possível, precisa que os dados, ou seja, que a palavra esteja em uma relação equânime, passível de ser arranjada, rearranjada e recombinada.

Dito isso, penso na dramaturgia, especificamente, estas que relaciono ao pensamento do Não de Vila-Matas e às

provocações de Jorge Luis Borges quando, em Pierre Menard, autor de Quixote, ele nos apresenta este escritor fictício que afirma seu desejo de produzir uma obra original a partir da cópia literal do texto de Miguel de Cervantes. Nessas dramaturgias, o não escrever (em seu escrever), prioriza a fórmula copiar-transformar-colar que eu chamo de sampler (roubando o termo do campo musical), muito embora outras tantas nomenclaturas possíveis apareçam neste universo remix.

O que me interessa aqui é a estratégia compositiva que essas práticas engajam em sua apropriação deliberada. Elas lançam a palavra em um campo onde ela passa não mais a imperar, mas a circular como matéria criativa, perdendo qualquer aura que possa carregar em favor da experimentação, da troca, do contrabando e da pirataria. Uma máquina de guerra, diria Deleuze e Guattari ao que eu e Vila-Matas, rebateríamos em sussurro:

**...de novo o assédio da filosofia, que, sem uma tarefa específica, intromete-se em tudo...** <sup>[9]</sup>

Essas máquinas de guerra que, escavando túneis, promovem espaços de liberdade para além das estruturas e redes de vigilância editorial, literária e acadêmica, **incitando**

**formas subversivas e subterrâneas assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora de grupos e indivíduos** <sup>[10]</sup>.

Essa frase roubei de Fred Coelho e Mauro Gaspar que em seu Manifesto da literatura sampler, defendem o desejo pela mistura, pelo heterogêneo e plural, pela infiltração. O texto destes autores traz, em seu subtítulo, **a alcunha de invasores de corpos - estes que invadem o corpo do mundo e que são invadidos por ele, nesse corpo-fala do outro.** <sup>[11]</sup>

Nessa invasão aos referenciais promulgada via recusa em escrever sem copiar ao modo Bartleby (Melhor não!), emerge a força de uma potência que coloca a palavra para dançar, e que, nesse intento, mais do que produzir um texto teatral, provocam o pensamento e o conhecimento a se pensarem como criação e não como lei, regra ou dogma.

A palavra não teme ser difamada. Ela se emancipa de valores pressupostos; sem distinguir vício de virtude, e sem se distinguir deles, considera-os como domínio próprio, como uma de suas criações. <sup>[12]</sup>

O que se busca é a possibilidade de um “vir a ser”, pois a potência está no que se constrói a partir dos restos, com os olhos abertos para frente, e não para a imagem apagada de uma memória que olha o passado a partir de uma perspectiva estanque, fechada ou totalitária.

Vozes não de espectros, mortos e tornados ruínas do discurso, mas de produtores que permanecem vivos na

7 Villa-Forte, 2015.

8 Preciosa, 2010.

9 Vila-Matas, 2021.

10 Coelho; Gaspar, 2007.

11 Id.

12 Id.



escrita. Ruínas não são o espaço da contemplação mórbida ou do mero inventário estéril, mas espaços de potência e experimentação <sup>[13]</sup>.

Articulando este pensamento dentro das noções correntes da dramaturgia na contemporaneidade, aloco-as no que Jean-Pierre Sarrazac chama de dramaturgias do possível, aquelas em permanente constituição e que respondem às questões atuais de forma múltipla, sem propor uma resposta única ao que se pensa e se produz no campo da escrita dramática. **Roubando aqui Patricia Leonardelli e Renato Ferracini, um possível como**

## **espaço de ampla recriação, cujos desdobramentos formais só fazem revelar as possibilidades transgressoras e atuais <sup>[14]</sup>.**

Também é desses autores a articulação da concepção de dramaturgia relacionada à noção geral de Eugênio Barba que a percebe como “tessitura”, composição via constructo que articula uma multiplicidade de linhas; e a noção de “textura” que os autores colhem de Luis Fernando Ramos e que denota não a necessidade de um princípio objetivo, ordenador da criação, mas a presença de um princípio de força nessas composições.

De forma bem prática e quase literal, posso pensar esta “tessitura” como a articulação citacional dos fragmentos que copio dos referenciais e que, como linhas, tramo e teço em um novo tecido. A palavra do outro atravessada pela minha e que, imbricadas, compõem a criação.

### **Atravessada**

...roubo esta palavra que escrevi acima para com ela falar dessa noção de “textura” como uma espécie de força de atra-

vessamento que engajo ao escrever com o outro, copiando-o. Dramaturgos do Não, grande parte das vezes, criam a partir de grifos, marcas empreendidas nas obras de base e que nascem a partir da perspectiva de leitura deste leitor-criador. O Antoine Compagnon dizia que o texto “solicitava” o leitor que, ouvindo uma espécie de eco ou sussurro, pararia, então, para reler o fragmento (o que o faria ganhar relevo e consistência) e, em consequência, ele marcaria o papel com o grifo.

Este texto sobre o qual esse dramaturgo do Não se debruça, não contém uma significação fechada, ele ressoa não como totalidade, mas em ecos dispersos

no aqui e ali de frases e palavras estilhaçadas que na dispersão, agenciam forças que o dramaturgo colhe para compor uma nova sinfonia. A palavra passa a ser matéria provisória, argila, linha, operação de recorte e costura. O que se tem aqui é um leitor-criador aberto e disponível a este encontro, **a esta**

### **força de atravessamento,**

(me copiando de novo aqui) que costumo chamar de leitura-escuta (e aqui o roubo é grande porque envolve a teoria de escuta do Pierre Schaeffer, a perspectiva de leitura do Paul Zumthor e de outros que fui pirateando pelo caminho<sup>[15]</sup> por exigir deste leitor uma espécie de abertura para essas conexões. Vila-Matas fala

melhor que eu sobre isso, roubo então:

**copiam, transcrevem escritas que os atravessam como uma lâmina transparente.<sup>[16]</sup>**

E é aqui que encontro esse princípio de força, esse agir sobre o referente, riscando-o, a partir de uma afecção gerada por um afeto que me mobilizou na leitura (e agora a filosofia que se intromete é a de Espinosa...). E é dessa força que me atravessa e que me faz abrir sulcos no papel (ou na tela) que nasce o meu desejo de criação. Uma dramaturgia que é ordenamento conectivo das intensidades que pelo dramaturgo-leitor perpassam, a partir desse corpo atingido por forças que são agenciadas e movidas pela ação do desejo. O possível de Sarrazac (em sua dramaturgia do possível) e o possível de Coelho e Gaspar que, no Manifesto sampler, **referem-se a essas práticas de escrita como o**

### **laboratório do possível<sup>[17]</sup>,**

um espaço não apenas de criação, mas de recriação e recreação onde impera uma plasticidade que mistura repertórios com total liberdade de improvisação com a linguagem. Sulcos que se abrem no já criado e que geram novos fluxos textuais, teatrais e visuais.

A estética sampler nasce da física. Somos movidos por impulsos elétricos. O sentido é atravessar, invadir e sair outro, e se você também puder ser outro depois da invasão, depois de ser trespassado, bem-vindo, esse é o mundo sampler <sup>[18]</sup>!

E agora, jogo esse todo copiado-criado, essa linguagem pensada aqui como possibilidade naquilo que a Patricia

13 Id.

14 Leonardelli; Ferracini, 2013.

15 Sobre a noção de leitura-escuta ver em Schabbach (2021).

16 Vila-Matas, 2021.

17 Coelho; Gaspar, 2007.

18 Id.



Fagundes (a da gambiarra que roubei lá em cima), **fala quando diz das**

## práticas criativas recorrentes no sul do mundo: devorar e transformar.<sup>[19]</sup>

Silviano Santiago já afirmava a presença de marcas da nossa origem colonial na prática literária dos artistas latino-americanos que radicalizam essa relação com a biblioteca, através dos seus processos declarados de cópia e colagem, o que possibilita pensarmos essas criações dentro de uma estética canibal, híbrida e antropófaga latina. Para o autor, o que tínhamos eram valores e objetos que invadiam o Novo Mundo e, em função do extermínio de grande parte dos nossos traços de origem, nossa única saída foi a duplicação e a mistura como regra. A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental, segundo Santiago, foi a destruição dos conceitos de pureza e unidade que gradativamente perderam **o contorno exato de seu significado, o seu efeito esmagador, seu sinal de superioridade cultural**<sup>[20]</sup>.

Ele também menciona o fictício autor Pierre Menard de Borges e o traz como metáfora para a figura do escritor latino-americano pela recusa deste à liberdade total de criação (um elemento caro à cultura colonialista ocidental) em defesa da cópia como manifestação criativa. O artista daqui joga com a noção de prisão que as formas podem engendrar através de uma transgressão como forma de expressão. Imitação e questionamento geraram, em nós, uma existência dupla que, ao mesmo tempo que se aproxima para

copiar, se afasta para questionar. **Nesse contexto, os artistas do sul do mundo se deslocariam**

**entre a assimilação e a agressividade, a aprendizagem e a reação, uma falsa obediência que marca sua presença, assinala sua diferença, e gera sua práxis**<sup>[21]</sup>.

Finalizo destacando a importância da provocação que os dramaturgos do Não lançam através de suas práticas de cópia-colagem, sobre a percepção que herdamos em relação à palavra ou melhor, à linguagem. Partindo da negação de um princípio de originalidade, arremessam-na no campo possível e passível ao jogo, permitindo não apenas criar um texto teatral, mas também pensar o pensamento e o conhecimento como criação. A sala de aula, de ensaio, a prática e a teoria como criação que

mistura os ingredientes que recolhe em seu desitinerário e os devolve como constelação de inventos.<sup>[22]</sup>

O artista não mais como um tipo especial de pessoa, mas as pessoas como um tipo especial de artista.<sup>[23]</sup>

Beckett diria que até as palavras nos abandonam e, com isso, **tudo**

**aqui está dito.**<sup>[24]</sup>

### Referências

- BEY, Hakim. TAZ: Zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.
- BORGES, Jorge L. "Pierre Menard, autor do Quixote". In: Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COELHO, Fred; GASPAS, Mauro. Manifesto da literatura sampler. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007, p. 155-176. Disponível em: <https://acesse.dev/nhdzM>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo: 34, 1997.
- ESPINOSA, Baruch. Ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- FAGUNDES, Patricia. "Cabarets do sul do mundo - festividade, gambiarra e criação". In: Cena, 42(1), 01-14, 2024. Disponível em: <https://l1nq.com/U0PvV>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- LEONARDELLI, Patricia; FERRACINI, Renato. "Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica". In: Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 151-158, 2013. Disponível em: <https://acesse.dev/KtM-dD>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- MELVILLE, Herman. Bartleby o escrivão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- MOSÉ, Viviane. Por que repensar a linguagem pode ser a maior das revoluções. Youtube, 2009. Disponível em <https://acesse.dev/lGbhG>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- ORLANDI, Luiz. "A respeito de ensinar e aprender". In: VII Encontro GT Deleuze e Guattari: Pensar veredas que se bifurcam. Youtube, 2020. Disponível em <https://encr.pw/NA03K>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- PRECIOSA, Rosane. Rumores discretos da subjetividade: Sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2010.
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. "O Jogo dos Possíveis". In: A Invenção da Teatralidade, p. 81-83. Porto: Deriva, 2009.
- SCHABBACH, Virgínia M. A sampler como linha de fuga para uma dramaturgia menor. Porto Alegre, 2021. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- "Poéticas Citacionais: Uma prática dramatúrgica, um contexto local, um discurso latino-americano." In: Iluminuras, Porto Alegre, v. 20, n. 48, 2019. Disponível em: <https://l1nq.com/tfg8r>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- SCHAEFFER, Pierre. Traité des objets musicaux: Essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- VILA-MATAS, Enrique. Bartleby e companhia. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- VILLA-FORTE, Leonardo N. Escrever sem escrever: Literatura e apropriação no século XXI. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007

19 Fagundes, 2024.  
20 Santiago, 2000.  
21 Id.  
22 Preciosa, 2010.  
23 Bey, 2001.  
24 Vila-Matas, 2021.



# Atriz-produtora Poder e criação

por Heloisa Marina

Atriz, produtora, pesquisadora e professora na Universidade Federal de Minas Gerais, atuando nos cursos de graduação e pós-graduação de Teatro. Tem doutorado pela UDESC e Universidad Veracruzana - México.

Esse pensamento é uma mistura e uma reescritura de diversos textos anteriormente publicados pela autora.

É quase impossível falar de feminismo, movimentos sociais e ativismos sem falar de empoderamento. E essa palavra forte ganhou nos últimos tempos muita importância e, como tudo que é repetido aos montes, sofreu certo desgaste. Mas a ideia de que cada grupo social, coletivo e indivíduo deva ter autonomia (poder) sobre os processos que lhes dão espaço no mundo, nunca me pareceu tão urgente.

**O que a produção teatral ou artística de forma geral tem a ver com isso?** Eu tenho um ponto de vista bem pessoal sobre o assunto e é a partir do meu lugar de atriz que gosto de falar. Com o passar do tempo, ao longo do desenvolvimento das minhas criações cênicas, fui me dando conta que eu sonhava com um ideal de trabalho no qual eu seria “apenas” artista. Ou seja, eu não teria que me preocupar com os cuidados de produção que toda criação requer. Eu teria uma produtora para se desgastar com a parte gerencial de minhas “obras”. Porém, eu não abria mão de pensar, conceber e idealizar não somente as peças teatrais que eu fazia, mas também o modelo organizacional que iria reger meus modos de produção e criação.

Já ouvi muita gente propondo que idealizar é uma coisa e produzir é outra. Mas pra mim não é. Minha prática foi me mostrando que idealizar e produzir são elementos de uma mesma ação, imbricados em última instância com a criação em si. E que idealizar-produzir nossas ações artísticas implica necessariamente em ter poder, não apenas sobre a obra ou evento que fabricamos, mas sobre como se estabelecem as relações humanas e de trabalho da organização.



Assim sendo, entendo que a ideia de atuar-produzir no contexto do que chamo de Teatro Menor (um guarda-chuva que abriga modos de produção e criação do teatro independente, alternativo, de grupo, de arte, comunitário, engajado, de pesquisa) é consequência de dois fatores que possuem naturezas distintas: a determinante econômica e os aspectos ideológicos que motivam a criação de artistas inscritas nesses modos de produção. Com isso quero dizer que se por um lado, a escassez de recursos financeiros do nosso setor é um dos fatores responsáveis pela origem e conformação do modo de produção em que atrizes e atores são gestores e produtoras de suas obras, por outro, esse modo de trabalho existe e é levado adiante porque condiz com a ética laboral e artística de suas realizadoras. Ou seja, o caráter contra-hegemônico desses fazeres teatrais determina seu desenvolvimento econômico e vice-versa.

O que quero dizer com isso? Que sim, é verdade que o fator econômico joga um papel importante no surgimento desse modo de se produzir e gerir e que sim, é também uma condicionante que põe em risco sua continuidade, pois a instabilidade laboral e financeira de artistas gera o abandono de trajetórias. Mas precisamos reconhecer que o modelo de produção baseado na divisão social do trabalho se choca com utopias e ideologias que fundamentam o aparecimento de criações teatrais dissidentes (menores).

Grande parte de atrizes e atores que entrevistei durante minhas pesquisas me afirmaram que não contratam mão de obra especializada (de serviços administrativos, comunicação, técnica, limpeza, entre outras), precisamente por não ter recursos financeiros para tanto. Mas acabam revelando também que é muito difícil deixar na mão de uma “terceira pessoa” (a gestora, a produto-

ra) o encaminhamento, o planejamento a estruturação das ações artísticas que querem levar à cabo. E isso se dá porque a pessoa “de fora” não necessariamente compartilha da mesma visão de mundo das atrizes e atores. Acontece que, de acordo com o que tenho defendido aqui, a produção e a gestão orientam as dinâmicas de trabalho, ou seja, quem ocupa essa função impregna a produção artística a partir de seu modo de mirar o mundo e a arte.

No livro *Atuar-Produzir: desafios de artista da cena frente à gestão de suas trajetórias*, de minha autoria, nomeio alguns modos de produção que conseguem estabelecer a divisão social de trabalho como teatro industrial e estatal. É bastante plausível acreditar que o desejo de especialização das esferas produtivas seja inspirado em tais modos. O imaginário mais forte é aquele em que uma atriz nunca irá se envolver com o desenvolvimento da arte de um cartaz e, muito menos, sairá pelas ruas da cidade pendurando os cartazes de seu espetáculo, por exemplo (atividades que, recorrentemente, pessoas de teatro mencionam já terem executado).

É difícil afirmar, no entanto, que tal modo seja predominante, mesmo em países chamados desenvolvidos. Não vou ficar especulando aqui em que cenários e conjunturas esse modo idealizado de produção é real, mas ter em conta que ele está presente em muitas falas de artistas e produtoras como um patamar a ser alcançado. Nos teatros que chamei de Menor, que é onde transito como artista e colega de outras e outros artistas, a realidade de uma produção que conta com a especialização e divisão social do trabalho não passa de uma quimera. Esse teatro não é apenas o meu nicho de trabalho, mas um jeito, uma forma, um modo de produção bastante presente e capilar, pelo menos, na América-Latina.

Se formos a fundo no exercício de imaginar núcleos teatrais com estruturas profissionais segmentadas, é bastante razoável supor que chegaríamos à conclusão de que a única artista da cena que se envolveria com a parte administrativa do nosso fazer seria a diretora. E, seguindo tal raciocínio, pensaríamos na função de direção como sendo a que faz a ponte entre o pensamento gerencial e o criativo (entre produtoras e atrizes, nesse caso, meras intérpretes – para usar uma expressão de Tânia Brandão). Nesse caso, retomamos a ideia de que quem idealiza e concebe a obra está vinculada à produção em si, percebem? Isso porque, nesse exercício imaginário, enxergamos a diretora como autora da obra e atrizes como executoras de uma proposta na qual terão um espaço de intervenção bastante reduzido. Seu ofício aqui é antes técnico que criativo/inventivo.

Por isso que, ainda que o horizonte idealizado de produção apareça no discurso de muita gente de teatro, entendo que a falta de especialização deve ser reconhecida como característica de um fazer que é, na sua origem, artesanal. Sendo a especialização do trabalho consequência do desenvolvimento industrial e querendo o Teatro Menor questionar justamente as relações de trabalho desse tipo de fabricação de produtos, é quase uma consequência natural a manutenção de um modo artesanal de produção, no qual as pessoas implicadas não se alienam de nenhuma das etapas do processo. Pensar em especialização significa entender que a introdução desse modelo pressupõe a associação a uma ética de trabalho que, possivelmente, se choca com os ideais laborais e de criação de suas e de seus artistas.

A concepção ideológica que inspira o fazer teatral menor, portanto, está na raiz da autoprodução. Eu já disse aqui, essa concepção não é o único fator a



determinar o modelo atriz-produtora. A escassez de recursos econômicos também aparece como condicionante e que impõe a uma mesma profissional a responsabilidade por diferentes etapas do processo produtivo.

De forma muito simples, o esquema é o seguinte: a especialização do trabalho é responsável por produzir excedentes de produção. Estes serão vendidos, irão gerar lucro e esse acúmulo de capital será aplicado na fabricação de mais produtos (excedentes). Ora, para que esse esquema industrial de produção ocorra é necessário haver giro econômico no setor, em outras palavras: um mercado consolidado. Caso contrário, a especialização é desestimulada. Como se sabe, para que haja mercado é necessário estimular o consumo.

Ocorre que o Teatro Menor brigava com a noção de consumo, de eficiência econômica (a de produzir mais, com menos recursos). Aliás, já diria Beatriz Catani,

**[...] pienso que me gusta del teatro que la gente esté allí. Que sea tan antieconómico, tan inútil, tan desproporcionado el esfuerzo con lo obtenido.**

Quer dizer, o teatro é um produto antieconômico na sua essência. Quando almeja a utopia de criações coletivas, compartilhadas e desenhadas por todo mundo que abraça o projeto artístico, tal característica se amplia vezes mil. Está evidente, não? Se trata de uma fabricação artística que não é orientada pelo desejo de criar um bom negócio, ou seja, planejada e concebida em função dos lucros que é capaz de auferir. No lugar, o Teatro Menor busca promover espaços de encontro entre artistas e públicos, prezando muito mais pela intimidade que pela larga escala de vendas. O processo criativo desse fazer tende a desrespeitar totalmente as

regras de alta produtividade, tão caras ao sistema industrial.

Assim, o desenvolvimento econômico desse fazer teatral e sua capacidade de gerar excedentes financeiros esbarra em sua ideologia, bem como na ausência de demandas que sustentem uma produção que seja financeiramente sólida. É também urgente reconhecer que esbarra na falta de circuitos estruturados que suportem temporadas sistemáticas, na ausência de espaços de divulgação nos meios de comunicação, na ausência de políticas públicas estruturantes, sólidas e consolidadas para o setor e que, para além da produção de obras em si, tenham um olhar atento às etapas de distribuição, aquisição e fruição dessa arte.

Não me interessa nem um pouco argumentar contra modos industriais e estatais de produção cênica, em defesa do formato artesanal de produção teatral. Meu objetivo, isto sim, é demonstrar que uma alta especialização de um setor se dá em decorrência do investimento que ele re-

cebe. Este advém ou da existência de um mercado que justificará tal investimento, ou de políticas que entendem o valor do setor em prismas que ultrapassem o econômico.

Logo, reconheço que a falta de especialização das funções gera perdas na capacidade produtiva (perdas graves, como a ausência de público significativo nas temporadas de teatro, por vezes até mesmo perda de qualidade artística decorrente do encolhimento de tempo de dedicação ao processo de criação). Tampouco defendo a precariedade econômica como algo bonito, bom, necessário. Vale lembrar sempre:

a instabilidade financeira, aliada à falta de reconhecimento social, é um fator que coloca em risco a continuidade do desenvolvimento das ações culturais praticadas por essa gente de teatro. Por isso, minha utopia é de que mesmo o Teatro Menor - o teatro radical, por assim dizer - possa se constituir como campo profissional que gera qualidade de vida digna e farta àquelas e aqueles que o conformam. Ainda assim, vejo a baixa especialização, a não divisão social do trabalho, como algo que caracteriza o experimentalismo nos próprios modos gerenciais e de produção, orientados pelo desejo de estabelecer relações de trabalho mais humanas, inclusivas e participativas.

Por fim, volto a afirmar, se estamos buscando ter poder sobre nossos processos, se estamos buscando formas mais igualitárias e solidárias de ser e de se mover no mundo, e se isso se dá também através das relações de trabalho, vejam bem, se esse é um princípio que rege e guia nossas criações, não vejo a possibilidade de que uma artista não seja também produtora. Hoje em dia é nisso que tenho pensado: se por um lado a especialização do trabalho confere um maior coeficiente de produtividade à criação, por outro é o amálgama da função artista-produtora que dá empoderamento à mesma, permitindo, entre outras coisas, a construção de relações horizontais no ambiente de trabalho criativo, bem como uma compreensão não alienada e, portanto, consciente, acerca de todas as etapas implicadas no desenvolvimento de ações culturais. O lugar de autoria das produções-criações artísticas acarreta, portanto, na sobreposição das funções de artista e produtora. É claro que podemos encarar essa perspectiva como um fardo pesado, mas eu gosto de pensá-la como uma condição libertadora e empoderada de criação!

Este texto é um recorte da pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, que iniciou em abril de 2021, com orientação da artista-docente-pesquisadora Patricia Fagundes. A pesquisa intitulada *Gordança: uma celebração das mulheres gordas* teve sua primeira etapa do projeto pensada em torno das reflexões e discussões acerca de noções como gordofobia, pressão estética, hipervisibilidade e invisibilidade dos corpos gordos, padronização dos corpos na dança e patologização do corpo gordo.

Dentre algumas das etapas metodológicas da pesquisa, voltar ao corpo e corporizar a pesquisa foi uma delas. Portanto, desenvolve-se a pesquisa-criação, o espetáculo *Gordança: uma palestra dançada* – que teve sua estreia em maio de 2023, no Teatro de Arena, em Porto Alegre. *Gordança* nasce do desejo de celebrar as corporalidades gordas e de investigar o que pode o corpo gordo na dança.

# Gordança: desafios e possibilidades de coreografar a partir da gordura<sup>[1]</sup>

por Renata Teixeira Ferreira da Silva

Bailarina gorda, atriz, professora e artesã. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Tem interesse de pesquisa nas áreas de: performance, dança, teatro, educação, corporalidades gordas e sustentabilidade.

1 O texto completo foi submetido aos Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 13: contra o fim de mundo. Disponível em: <https://encr.pw/DbFeh>



Durante o desenvolvimento da pesquisa *Gordança: uma celebração das mulheres gordas*<sup>[2]</sup>, tinha-se o desejo de propor uma metodologia engordurada, em que **“O verbo engordurar sintetiza a intenção de desestabilizar, denunciar e metamorfosear as estruturas que determinam a gordura como inferior, nojenta e incapacitante.”** (Silva, 2021, p.13). Colocar em foco a gordura – tão negligenciada, subestimada e brutalizada – como parte constituinte do corpo, com suas próprias características poéticas, de movimento, de resistência e possibilidades. Compreender esse corpo gordo que dança e se expressa através de uma coreografia, de uma **“[...] grafia da vida desenhada com esqueleto, musculatura, órgãos, veias, artérias e pele”** (Mundim, 2015, p.46), e principalmente, com sua gordura.

A professora e multiartista Carolina Mundim, citada acima, destaca em seu texto uma afirmação do professor e diretor de dança Julyen Hamilton, na ocasião de uma residência em que participou: **“a coreografia é um convite”** (Mundim, 2015, p.45). Tal ideia, noção de coreografia como um convite, faz todo o sentido para a discussão e reflexão acerca do processo de composição cênica que têm a comunicação e aproximação com o público como pontos nevrálgicos para sua existência e seu propósito.

Gordança convida as palavras, os conceitos e os corpos a dançar, criticar, narrar, explicar e agir. Dançar o padrão corporal, explicar a gordofobia, agir a representatividade, criticar a falta de acessibilidade, narrar a patologização do corpo gordo. Esse foi um dos procedimentos de criação do espetáculo, o jogo das cadeiras com os verbos e

conceitos. Enquanto toca a playlist de músicas curtidas, danço em volta das cadeiras – que têm os 5 verbos escritos e colados por fita crepe. Quando a música para, tenho que realizar a ação da cadeira, escolhendo um dos 8 conceitos selecionados previamente da tese, que são eles:

1. pressão estética;
2. gordofobia;
3. falta de acessibilidade e perda de direitos das pessoas gordas;
4. gorda maior versus gorda menor;
5. patologização do corpo gordo;
6. hipervisibilidade e invisibilidade das pessoas gordas;
7. padrão corporal;
8. representatividade. Oito conceitos, oito tempos de dança.

Portanto, no decorrer do processo de criação cênica e composição dramática (Fagundes, 2019, p. 67), viabiliza-se um convite para abrir e engordurar os espaços: de dentro (concepções de dança), de fora (materialidade do espaço da cena), e do entre (relação com o público), para desta forma, propor uma mudança de perspectiva sobre as possibilidades e potencialidades de um corpo gordo no mundo e na dança. Logo, os espaços são determinantes para esse processo, assim como para a coreografia, de acordo com a professora e bailarina Luciana Paludo:

**Parto do argumento de que o espaço determina a construção da coreografia. [...] o espaço que o corpo ocupa; os espaços internos do corpo – que imaginamos, dilatamos e sentimos; os espaços imaginários, evocados por imagens no momento da criação em dança; o espa-**

**ço onde a coreografia é construída; o espaço no qual a coreografia será apresentada.”** (Paludo, 2015, p.136).

Há, assim, a partir da composição coreográfica e cênica, também uma pretensão de ocupar o espaço de enunciação, de protagonista, tecendo reflexões que se conectam de certa forma a outras vivências gordas. O desenvolvimento da escrita em primeira pessoa da tese e a criação de um espetáculo autobiográfico surgem como forma de associação e afirmação da importância de falarmos a partir de nossas experiências, complexificando o que tem sido tratado como genérico, homogêneo e depreciativo

## Espaço de DENTRO

O primeiro impulso para criar a partir da gordura foi investigar o próprio corpo. Como é o meu corpo? O que pode o meu corpo? Quais as possibilidades que surgem quando eu quero dobrar, balançar, remexer, transbordar, extravasar, soltar, dilatar, curvar, expandir, circular, arredondar, aumentar? Voltar ao corpo para compreender o ponto de partida. A atriz e coreógrafa Lígia Tourinho vai instigar a não dissociação da dança e da vida:

**A Dança é uma práxis de vida. É impossível desassociar sua prática de uma ética de vida, de um conjunto de crenças sobre o que é a realidade, das quais fazem os nossos contextos e constituem o que chamamos de mundo. A prática da composição em Dança coloca o artista diante do mundo, suas ideias, questões, provocações e as muitas possibilidades de estruturas cênicas. A coreografia não é a combinação de passos, ela vem de chorus, alegria, pulsão de vida.** (Tourinho, 2013, p.4).

2 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Logo, reapropriar-se do corpo surge como uma urgência no processo, essa pulsão de vida. Narrar e dançar memórias como dispositivo de ressignificação de si, das concepções de dança e inventividade na cena. Reelaborar ao remexer, colocar em movimento para transformar, como exprime a professora e filósofa contemporânea Silvia Federici:

**"[...] do corpo, há nele uma política imanente: a capacidade de transformar a si mesmo, aos outros, e de mudar o mundo"** (Federici, 2023, p.167). Começar de dentro para fora. Como a possibilidade de reaprender a respirar após a Pandemia da Covid-19, presente durante toda a pesquisa.

Confiar no corpo como estratégia de burlar o sistema e seguir existindo. Apostar em si, nos desejos e sensações do corpo, um apoderamento da ponta dos dedos dos pés ao topo da cabeça, em um movimento de retomada da confiança: **"Eu sou uma bailarina"**, afirmo no espetáculo. Conforme relata a feminista gorda Virgie Tovar: **"Fui ensinada, quando criança, que não podia confiar no meu corpo porque minha mente podia me enganar. [...] Essa foi uma das minhas primeiras lições de insegurança."** (Tovar, 2018, p.60). Ir contra o que está posto na sociedade como um padrão a ser seguido é uma maneira de ativismo, posicionamento político e revolução, seguindo o pensamento das pesquisadoras do Corpo Gordo no Brasil, Marcelle Jacinto e Malu Jimenez:

**Os corpos que resistem a serem padronizados como magros, belos e saudáveis, etiquetados e colocados à mostra como o ideal a ser seguido, de alguma maneira são revolucionários, pois resistem ao que se obriga ser e, ao contrário de se sentirem mal por não estarem dentro do padrão, aceitam a si próprios, como quebra de uma ideia preconcebida**

**do que é ser belo, feminino, feliz e saudável no mundo capitalista.** (Jimenez, Jacinto, 2022, p. 157- 158).

Quebrar para reconstruir. Assim tem sido essa pesquisa. Um mergulho na artista que sou, nessa bailarina gorda, que por tanto tempo se manteve emagrecida como estratégia de se manter dançando e ser reconhecida nesse âmbito, o da dança. Reconhecer a própria história e nomear as opressões sofridas, como a gordofobia e a pressão estética, tão presentes nessa trajetória. **"Dançar como forma de antropofagizar a história e deixar-se atravessar por ela, relacionando-se a partir de uma outra roupagem permeada pela era digital."** (Mundim, 2015, p.32) e a partir daí, saltar para além do sofrimento, das violências e celebrar as potencialidades e vida dessa corporalidade gorda, ocupar a cena.

## Espaço de FORA

Sala de ensaio. Medo de mover sozinha. Por onde começar? Instigada pelas questões de Pina Bausch: "[...] por que e como posso expressar algo? (Bausch, 2017, p.19), "[...] sigo um plano, ou me envolvo com algo que não sei aonde vai me levar? (Ibidem, p.20), ou mesmo pela afirmação: "Eu não estou interessada em como as pessoas se movem, mas no que as move." (Ibidem, p.26). O que move esta pesquisa é justamente entender por que diariamente se reatualiza e se faz a manutenção da gordofobia? Por que os espaços de movimento, de expressão corporal são destinados a alguns corpos e a outros não? Por que ainda é considerado, de uma maneira geral, estranho, cons-

trangedor, um corpo que balança, que faz dobrar, que tem gordura?

A colaboração de outras artistas se fez presente e essencial nesse processo<sup>3</sup>. Instigada e provocada pelas aulas de dança do projeto Vem Mover, da atriz e artista da dança Renata Stein, inaugurou os primeiros passos nesse projeto. Andar por um chão não pisado - o de criar o primeiro projeto autoral -, olhar por outras perspectivas, enxergar o que estava fora de foco, experimentar novas sensações - deixar o corpo ser o que é, sem querer domá-lo ou diminuí-lo -, ouvir outras playlists - não só as das plataformas digitais, mas de ampliar a escuta - e começar abrindo frestas e janelas diferentes. Lugar de fertilidade é o encontro: **"Nesse sentido, encontrar parcerias para a construção coreográfica passa a ser uma rica oportunidade de troca de percursos, "fazer", saberes, "sentires", "moveres"."** (Mundim, 2015, p.33). Meses depois, Renata Stein integra o espetáculo como preparadora corporal e hoje é responsável pela produção, criação de mídias e assessoria de imprensa.

Inverter lógicas ou tornar consciente o que já estava lá, desde o início. Estar em cena para refletir sobre o corpo, sobre o próprio corpo e tudo que está implicado nessa ação, poder reinventar histórias do passado, presente e quem sabe até de futuros. Patricia Fagundes, encenadora e orientadora desta pesquisa vai dizer que: **"Assim, entende-se o espaço da cena tanto como um lugar no mundo, que o integra e constitui, quanto como um lugar de construção de mundo, que o tensiona e reinventa."** (Fagundes, 2022, p.4).

3 A palestra dançada é dirigida pela professora e artista da cena Guadalupe Casal, e conta com: Elenco: Renata Teixeira; Dramaturgia: Renata Teixeira e Patricia Fagundes; Coreografias: Renata Teixeira; Criação de luz: Vigo Cigolini; Operação de vídeos: Ursula Collischonn; Desenho de som/trilha sonora: Casemiro Azevedo; Criação e edição de vídeos: Renata Teixeira e Duda Rhoden; Cenografia: criação coletiva; Concepção de figurino: Renata Teixeira; Produção: Renata Teixeira e Renata Stein; Mídias e produção de conteúdo: Renata Stein; Arte gráfica: Luiz Argimon e Renata Stein; Fotografia cênica: Débora Koller; Assessoria de imprensa: Renata Stein; Filmagem: Luiz Argimon e Rodrigo Schuster.



A cena, o palco, é meu lugar de infinitas possibilidades. Espaço de urgência, de aqui e agora, de flutuar nas palavras afiadas, de tomar foco e brincar. Brincadeira séria essa. Espaço da presença e do encontro, desse lançar-se ao inesperado do outro e nesse encontro o surgimento de outros mundos.

Gordança voa pela cozinha da minha avó, Benvinda. Com o convite ao público: “Vou passar um cafezinho pra nós”, narro e reflito sobre as heranças gordofóbicas passadas de mãe para filha e entre as mulheres da minha família, relações que refletem uma época, os anos 90. Contar essas histórias, da cozinha da minha vó e através delas saltar na denúncia de que o acesso à alimentação, infelizmente, continua a ser um privilégio de poucos nos dias de hoje. Estamos rodeadas por extremos, enquanto blogueiras disseminam o jejum, a restrição alimentar e o consumo cada vez maior de suplementos alimentares sintéticos, 8,7 milhões de brasileiros e brasileiras estão em insegurança alimentar – dados revelados pelo IBGE, referente ao ano de 2023 – (GOV.BR, 2024).

## Espaço de ENTRE

Uma das propostas que se tinha muita vontade e ao mesmo tempo muito receio, era o momento da coreografia final. Ao final da música Toda Grandona, do grupo paulistano Rap Plus Size, em que interpreto uma coreografia de balé jogando com o ritmo de rap e brincando com alguns passos comuns em aulas de balé clássico, a ideia é dançar e celebrar com os espectadores e espectadoras. Surgem, portanto, as questões: como ir estabelecendo com o público a possibilidade de dançar juntos e juntas? Como convocá-los, convidá-las para o palco e criar juntos e juntas esse momento festivo? A coreografia como um convite, em sua forma literal.

Mundim no final de seu artigo, reorganiza o termo coreografia trazendo ou-

tras camadas para essa noção que já foi durante muitos anos atrelada somente à composição musical e subjugada à figura de poder de um coreógrafo ou uma coreógrafa. Ela propõe outras possibilidades para a coreografia como: um convite, espaço poético, espaço político, composição de reflexões, processo dialógico, como possibilidade de transformação, modo de tocar o outro, a outra.

Assim, a conversa com as espectadoras e espectadores cria um elo que promove o pensar juntas, identificar violências, resignificar e propor outras relações com o corpo - o seu e o da outra - mais gentis, sustentáveis e reais. O teatro e dança não se fazem só, assim como a sociedade, portanto é importante repartir responsabilidades, adicionar reflexões, multiplicar ações de cuidado, tensionar mudanças, em um princípio de ecologia das relações, conforme estabelece a artista da dança Sandra Meyer Nunes:

**Coreografia é vista não como um princípio de organização de corpos pré-constituídos, ou uma prática realizada por um indivíduo para outro, mas uma ecologia emergente nas relações dos seres vivos entre si e com o ambiente.** (Nunes, 2016, p.235).



Gordança uma palestra dançada ©Débora Koller

Esse espaço do ENTRE como algo desconhecido, arriscado, emergente, fértil e por isso, vivo. Arte vida pulsante, conectada com o presente, mas também com as heranças passadas e sonhos de futuro.

## DEIXAR Espaço

- Celebro quem veio antes de mim, quem está vindo comigo e àquelas que virão! Viva Benvinda, Vera, Carmen, Viva Marcela, Elis, Guadalupe, Juliana, Ursula, Duda, Renata, Patricia, Vígo, Anne, Iaia, Nina, Jussara, Aila, Drea, Malu, Helena, Lu e tantas outras! Viva! Viva as mulheres, viva as mulheres gordas e a Dança! Viva toda a gente! Porque gente é pra brilhar e pra dançar e não pra morrer de fome!

- Tá mais do que na hora, vamos festejar! (coreografia final).

(Texto de Gordança: uma palestra dançada, 2023).

## Referências

- BAUSCH, Pina. O que me move. In: Renata Tavares (org). O que se move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro. São Paulo: LiberArts, 2017, p. 11-29.
- FAGUNDES, Patricia. Invenções do espaço-tempo: imaginários, narrativas e cabarés do sul do mundo. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, p.01-25, dez. 2022.
- FAGUNDES, Patricia. Composição Dramatúrgica: Práticas de criação cênica. Revista Cena, Porto Alegre, n. 29, p. 64-77 set./dez. 2019. Disponível em: <https://l1nq.com/VxBqQ>. Acesso em 09 de abr. de 2024.
- FEDERICI, Silvia. Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. São Paulo: Elefante, 2023.
- GOV.BR. Combate à fome: No primeiro ano de governo, 24,4 milhões deixam de passar fome. Disponível em: <https://link.dev/WGEQY>. Acesso em 26 de abr. de 2024.
- JIMENEZ, Maria Luiza Jimenez; JACINTO, Marcelle Silva. Mulheres gordas: gordofobia, violências e (Re)existências. Revista Corpo-grafias: Estudos Críticos de y desde Los Cuerpos, jan./dez. de 2022, p. 149-161.
- NUNES, Sandra Meyer. Dramatologias da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. (org). Dança e Dramaturgias (s). São Paulo: Nexus, 2016, p. 221- 242.
- MUNDIM, Ana Carolina. O que é coreografia. ALMEIDA, Márcia (org). A cena em Foco: artes coreográficas em tempos líquidos. Brasília, Editora IFB, 2015, p. 23-48.
- PALUDO, Luciana. O lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 241f., 2015.
- SILVA, Renata Teixeira Ferreira da. In.: XI CONGRESSO DA ABRACE. Entre nós, quem cabe na dança? A bailarina gorda ocupa o espaço. Belo Horizonte: Anais Abrace, 2021. 21 v. Disponível em: <https://l1nq.com/OtKqx>. Acesso em: 21 de mar. de 2024.
- TOURINHO, Lígia. VII REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 7., 2013, Belo Horizonte. A arte da composição em Dança como praxis ideológica. Belo Horizonte: Anais Abrace, 2013. 14 v. Disponível em: <https://encr.pw/SCuQ1>. Acesso em: 07 mar. 2023.
- TOVAR, Virgie. Meu corpo, minhas medidas. São Paulo: Primavera Editorial, 2018.

# Cabarés do sul do mundo – festividade, gambiarra e criação

por Patricia Fagundes

Artista da cena, encenadora, docente no DAD e PPGAC UFRGS, pesquisadora, produtora, gestora e etc. Diretora na Cia Rústica.

Este texto<sup>[1]</sup> reflete sobre a noção de cabarés do sul do mundo, que entrelaça experiências de criação cênica com outras noções, como festividade e gambiarra, e inspira a proposta do quinto Seminário no Palco Giratório SESC, em Porto Alegre, sul do Brasil. Entre 2016 e 2019, realizamos quatro seminários: Práticas Políticas da Cena Contemporânea, Práticas de Emergência Cênica, Práticas de Reinvenção em Tempos de Urgência e Encontros Est(é)ticos: Corpos em Aliança e Redes Festivas. Todos se estruturaram em rodas de conversa com artistas e docentes de todo país, abertas ao público em geral e simultaneamente oferecidas como atividades da graduação em Teatro e Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, constituindo uma ação em parceria entre o SESC e a universidade pública. (Neste período as atividades foram desenvolvidas em colaboração com a pesquisadora e professora do DAD e PPGAC Vera Bertoni e discentes do grupo de pesquisa, como Iassanã Martins, Juliana Kersting, Sandino Rafael e André Varela).

Em 2024, o seminário e este texto se conectam ao projeto Cabarés do Sul do Mundo, investigação teórico-prática que habita o campo da criação cênica, em diálogos entre arte e sociedade. Uma pesquisa de artista desde o chão do fazer, que entende a arte como modo de pensamento, e o próprio cabaré como modelo est(é)tico e político que pode contribuir nas necessárias transformações de nosso tempo.

A palavra “cabaré” evoca sentidos distintos. Nas artes da cena, carrega a referência de cabarés artísticos europeus dos inícios do século XX, que assumiram modelos diversos em dife-

rentes países, em diálogo com referências da cultura popular como o circo, o vaudeville, o teatro de sombras e o teatro de marionetes. Segundo a docente, artista e pesquisadora cabareteira Cristina Streva, a mistura com expressões marginais ao cânone dramático manifestava a intenção de “atacar a eloquência, o pedantismo e o dogmatismo da academia, que discriminava essas expressões artísticas por considerá-las inferior” (Streva, 2017, p.98). Ou seja, em suas origens europeias, o cabaré já se apresentava como desvio, arte menor que não se enquadrava em gêneros bem definidos, lugar de liberdade e experimentação. No Brasil, o cabaré chega no Rio de Janeiro no final do século XIX como produto francês importado para uma elite que se deseja europeia, e vai se transformando com infiltrações da fantástica máquina popular de apropriação e reinvenção que subverte imitações, dialogando com o teatro de revista, o circo-teatro, o carnaval, a cena transformista de boates e outras práticas cênicas ainda pouco abordadas na eurotextocêntrica historiografia oficial das artes cênicas. Tais imaginários irreverentes e transgressores foram renovados na onda burlesca e cabareteira contemporânea, de alguma forma misturados com nossa perspectiva sudaca, nossa brasilidade que desvia, subverte e transforma. Fora do âmbito da cena, em uma perspectiva mais generalizada no país, cabaré é puteiro, bordel ou lugar de baixa reputação.

Tais localizações marginadas dialogam com certa posição fora do eixo, que marca o fazer teatral e, de forma mais ampla, o conhecimento produzido no chamado “terceiro mundo”. En-

1 Versão ampliada já foi publicada na Revista Cena (UFRGS): Fagundes, P. (2024). Cabarés do sul do mundo – festividade, gambiarra e criação. Cena, 42(1), 01–14. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.135463>



tendemos que, ao invés de fragilizar, a aproximação com o que é considerado baixo ou marginal pode fortalecer nossas práticas e saberes, deslocando óticas hegemônicas.

## Produzimos fartos saberes marginados que desviam de perspectivas coloniais, que marcam nossas estruturas sociais, incluindo o campo das artes.

Entre tais perspectivas, além da supervalorização do que vem do Norte, encontra-se a separação das coisas em opostos binários, como corpo/mente, teoria/prática, produção/criação artística. A referência de mistura e festividade do cabaré indica a fronteira como espaço de conhecimento, descoberta e criação; e reforça a intenção de embaralhar binarismos.

Assim, pensamos cabaré em múltiplas dimensões. Como modelo difuso e aberto de criação cênica<sup>2</sup>, que congrega várias artes e narrativas, compondo um espaço onde tudo é possível. Ao constituir modos de criação cênica, o cabaré também compõe modos de entender e pensar a cena, pois estéticas sempre implicam perspectivas éticas, que manifestam percepções de mundo. Ao nomearmos “cabarés do sul do mundo”, desejamos reconhecer modos de fazer, pensar e inventar no campo das artes cênicas desde nosso lugar, que diferem do contexto e das lógicas estadunidenses e europeias, modos que implicam a organização de micro-territórios de sociabilidade onde outras realidades são possíveis. Neste campo múltiplo, que congrega arte, política e

sociedade, festividade e gambiarra se apresentam como importantes eixos conceituais e criativos, que nos indicam questões “suleadoras”.

Falemos então de cabarés, festas e gambiarras.

### Festividade e criação cênica

O termo “festividade” não se refere ao estudo de diferentes tradições e manifestações culturais festivas, e sim a certos componentes e movimentos que roçam a criação cênica em sua dimensão coletiva, corpórea, desviante; noção que investigo desde pesquisa de doutorado<sup>3</sup>. A festividade se esboça como um modo sensível de percepção do mundo, que celebra o prazer, o coletivo, o que transborda, o que desvia, em uma lógica onde o lúdico não exclui o sério, a estética não exclui a ética - muito além de limitações binárias, sabemos que **“o samba é pai do prazer, o samba é filho da dor, o grande poder transformador”**, como nos canta Caetano desde a inteligência gingada da música popular brasileira. A festividade na criação cênica articula uma defesa política do encontro, da alegria, da

dimensão relacional de tudo que respira, da possibilidade de gozar o instante presente sem negar a morte – **“Não há nada mais alegre que uma festa mexicana, mas também não há nada mais triste”** (Paz, 1984, p.50). A festividade seria inclusive um modo de dançar a morte, a sombra e a dor; em um distanciamento de idealizações assépticas de homogeneidade, para se lambuzar nas contradições e conflitos que todo convívio implica. Uma abertura ao mundo, ao incerto, ao torto e ao que se escapa da lógica das velhas narrativas de um mundo que não dança.

Pensar o teatro e o cabaré de modo entrelaçado à perspectiva festiva implica entender e celebrar a possibilidade das artes cênicas como espaço aberto de encontro e experiência; como mecanismo relacional com potencial de formação de comunidades (temporárias), como laboratório de sociabilidade, que se faz na presença de corpos em um espaço-tempo compartilhado. A cena festiva se deseja como prática corpórea e arte de fazer festas em fronteiras; a festiva arte do encontro diante da morte. Há festividade no coletivo que pulsa, em corpos que dançam, em tentativas errantes, em nossos tropeços e fricções, em pensamentos que respiram e permitem frestas, brechas. É importante entender que o coletivo da festa não trata de permanências, e sim de turbulências e movimentos, não se pretende instituição ou estrutura sólida, é efêmero como o teatro. O cabaré se relaciona a estes imaginários e práticas: é um fazer coletivo, relacional, imediato, rebolante e desviante, com estruturas movediças e temporárias.

Como parte do projeto Cabarés do Sul do Mundo, desenvolvemos duas montagens, Cabaré da Mulher Braba e Cabaré do Amor Rasgado<sup>4</sup>, que estrearam entre março e abril de 2023, em Porto

2 Não é nossa intenção estabelecer o cabaré como gênero teatral específico, que implique um estilo definido com suas normas e preceitos, mas justamente como espaço de experiência, desnortatização, prática inventiva de artistas, exercício colaborativo e corpóreo, jogo irreverente com a precariedade e referência poética.

3 La Ética de La Festividad en la Creación Escénica, Universidad Carlos III. Madrid, 2010.

4 Realização Cia Rústica ([www.ciarustica.com](http://www.ciarustica.com)), com financiamento do Edital Sedac nº 16/2021 FAC das Artes de Espetáculo

Alegre. Os ensaios movimentaram as noções festivas mencionadas através de propostas que habitaram o lúdico, a brincadeira, a invenção de mundos, a mistura entre modos artísticos e possibilidades de expressão, entre passos de dança, experimentações musicais, incorporação de desejos e repertórios da equipe, composições em grupo e exercícios de escrita. A dramaturgia se fez durante o processo, a partir de motes propostos nos ensaios, que visavam impulsionar a criação de textos pessoais e/ou biográficos junto à seleção de poemas, textos diversos, canções e manifestos, que foram sendo costurados de modo não linear. Um modo festivo e cabareteiro de compor cena/dramaturgia/trilha/espaço simultaneamente, sem hierarquias estritas entre os elementos cênicos e com contribuições diversas, em procedimentos que geram narrativas heterogêneas e imperfeitas, com prováveis brechas, falhas e ruídos. (Me interessa o risco do arranjo torto, o tropeço e a carne exposta da cena, ainda que nessa abertura ao erro se possa perder o compasso).

Como toda coisa viva, como toda relação vivente, a cena é marcada por conflitos, dúvidas e desafios; ao celebrar suas possibilidades e belezas não esquecemos de seus perrengues e tristezas, que **“belezas são coisas acessas por dentro e tristezas são belezas apagadas pelo sofrimento”**<sup>[5]</sup> e tampouco que a festividade é uma forma de encarar a morte. O teatro é uma insinuação de mortalidade e uma festa, um encontro, uma zona.

## Zona Cultural

O projeto das montagens se desenvolveu junto a outro projeto: abertura de um espaço cultural independente, gestado por artistas, a partir da jun-



ção de recursos próprios, apostando em possibilidades das artes da cena nessa cidade no sul do sul do Brasil. É um velho sonho, espaço de artista, que, assim como o cabaré, se renova ao longo do tempo. Espaço para criar, trabalhar, inventar, reunir e provocar algo na cidade: uma trincheira contra o descaso e uma janela para o que as artes da cena podem ser.

A abertura de um espaço cultural independente, sem muitos recursos e em meio a todas as armadilhas viscosas do capitalismo e seus discursos empreendedores, pode constituir um movimento de rebeldia (ou teimosia) contra o estado das coisas, um projeto de autonomia artística e uma aposta nas possibilidades do local a partir de seus próprios agentes. No projeto do espaço, há o desejo de oferecer um **“lugar único de experiência, convívio e prazer artístico, em um espaço cultural múlti-**

**plo, com projetos criativos e pedagógicos que articulam diálogos sociais”**<sup>[6]</sup>.

Para constituir tal lugar, a ideia de um bar aberto em todas as apresentações e outros eventos afirmou-se fundamental. Bar com artes cênicas, evidenciando a experiência social de ir ao teatro. De muitas maneiras, uma ideia de cabaré, como ressalta o pesquisador Cleber Braga:

**No que diz respeito ao cabaré, sua teatralidade historicamente corresponde a um espaço cênico difuso, onde artista e público estão em contato direto, afetando-se mutuamente. O contexto boêmio, o álcool e a música contribuem para um relaxamento das fronteiras que objetivam manter o público no seu devido lugar. Diferente disso, o cabaré é, por tra(d)ição, um lugar de experiência compartilhada, de encontro mais horizontalizado.** (Braga, 2021, p.11)

5 Da canção de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, Lágrimas Negras, em um dos versos mais lindos já inventados em todos os tempos.

6 Card no Instagram do espaço, @zonaculturalpoa



Em janeiro de 2023 começaram as obras concretas de adaptação do prédio. O imóvel havia sido alugado em dezembro. No início dos ensaios, se reformava o banheiro térreo e se construía o balcão do bar. Muito cimento e terra espalhada, dois ou três ventiladores para espantar o calor. Os ensaios se estendiam do meio da tarde até a noite. Entre danças, canções, jogos e palavras, movimentos e cenas, o cimento, a areia e os tijolos. Improvisar e varrer. Limpar. Obras em construção. Com pouco dinheiro e sem apoio institucional, muitas soluções se deram através do improvisado e da inventividade ou, podemos dizer, de gambiarras.

## Gambiarra e criação

No teatro, a gambiarra se refere tanto a uma estrutura elétrica com lâmpadas como a algo que fazemos de modo provisório para resolver problemas urgentes, subvertendo a impossibilidade. No Brasil, gambiarra é improvisação, jeito brasileiro, “gato” da tv a cabo e prego na havaiana, fita crepe pra segurar o que não pode cair, invenção a partir do real. Podemos identificar inclusive uma ressonância simbólica da gambiarra na cultura brasileira, ligada à certa experiência e cosmovisão. No campo da arte, a gambiarra pode ser conceito e modo de operação, como propôs, no início do século, a crítica e curadora de artes visuais Lisette Lagnado:

**Este é um dos sentidos da gambiarra que mereceria um desenvolvimento: gambiarra, tomado como conceito, envolve transgressão, fraude, tunga - sem jamais abdicar de uma ordem, porém de uma ordem muito simples. É um jogo ambíguo e cheio de humor, que a bricolagem salientada por Lévi-Strauss na “ciência do concreto” sequer pretendeu.** (Lagnado, 2003, s/n)

O desenvolvimento conceitual anunciado pela autora aconteceu em anos subsequentes através de ações de diversos artistas e coletivos, que promoveram exposições, publicações, sites, articulações múltiplas ligadas à arte digital, diálogos periféricos, cultura maker, etc. O crítico cearense Ricardo Rosas definiu a gambiarra como prática política e *modus operandi*, que contrapõe a lógica produtivista capitalista e pode **“reinventar a produção, utopicamente vislumbrar um novo mundo, uma revolução, ou simplesmente tentar curar certas feridas abertas”** (Rosas, 2008, p.23-24). No projeto Gambiologia, o artista e curador Fred Paulino define a gambiarra a partir de **“uma contaminação entre a arte e a cultura brasileira de improvisação, na relação dessas com uma precariedade que se origina da escassez de recursos”** (Paulino, 2016, p.11). Em publicação do coletivo Mutirão da Gambiarra, manifesta-se o desejo de incorporar nosso complexo de vira-latas, não o superar; tampouco superar a gambiarra, mas mostrá-la ao mundo como alternativa tática de sobrevivência.

A gambiarra aparece como a arte de fazer. A re-existência do “faça você mesmo”. Sem todo o ferramental, sem os argumentos apropriados, mas com o conhecimento acumulado pelas gerações. Fazer para modificar o mundo. Um contraponto ao empreendedor selvagem. Uma gambiarra que remixa, modifica, transforma e se mistura. **Traço comum da inventividade cotidiana, do improvisado, da descoberta espontânea, da transformação de realidades a partir da multiplicidade de usos.** (Mutirão da Gambiarra, 2009, s/n)

A gambiarra evoca o fazer com o possível, inventar no cotidiano alternativas à precariedade, como procedemos em nossos fazeres cênicos do sul mundo, em nossos cabarés que não se pretendem Moulin Rouge, porque somos de outras

matérias e tempos. Na relação com a precariedade, é importante destacar a diferença entre a condição precária da vida, que define a própria condição humana – a vida é frágil, dependente de interações e de estruturas – e a distribuição desigual da precariedade entre setores específicos da população. Em *Corpos em Aliança e a Política das Ruas* (2015), a filósofa estadunidense Judith Butler analisa as armadilhas do neoliberalismo vigente, apontando a falácia do slogan do empreendedorismo em um contexto que não oferece as mínimas condições para tanto, em um sistema que destrói as possibilidades de vida e ação ao mesmo tempo que promove a ideia de cada um é individualmente responsável pelo seu sucesso, em uma “contradição que pode facilmente levar uma pessoa à loucura” (p.20). Um processo que nos adapta à insegurança e à desesperança, apoiado por “fortes ideologias de responsabilidade individual e pela obrigação de maximizar o valor de mercado de cada um como objetivo máximo de vida” (p.21). A autora destaca o potencial de possíveis alianças como força contra a precariedade desigualmente distribuída.

**A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os queers, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, mas também as minorias raciais e religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade (na verdade, ela atravessa essas categorias e produz alianças potenciais entre aqueles que não reconhecem que pertencem uns aos outros).** (Butler, 2015, p.65).

Butler escreve desde o Hemisfério Norte, em localização social e contexto muito distintos do sul do mundo, mas podemos devorar sua noção de precariedade em relação ao campo das artes cênicas e



das situações que compartilhamos, nas quais a escassez de recursos é parte de um projeto de precarização da cultura, da educação, das artes e de possibilidades de futuros; uma situação criada, induzida e imposta estruturalmente. Assim, nesta lista de grupos precarizados, poderíamos incluir artistas da cena de pequenas produções do sul do mundo, fora do eixo, distantes de glamourosos tapetes vermelhos, trabalhando todo dia nesse fazer que muitas vezes nem é reconhecido como trabalho.

### **É importante reconhecer pertencimentos e contextos, assim como modos de fazer que se relacionam com o real e inventam outros possíveis, como a gambiarra, que “não se faz sem nomadismo nem inteligência coletiva”**

(Lagnado, 2003).

Entendemos que é preciso pensar processos de produção como parte da criação artística, na contramão de estudos eurocentrados onde abordamos grandes obras e nomes sem considerar aspectos concretos de produção do processo criativo, como se o contexto histórico, social e econômico não estivesse entramado na criação, como se a arte fosse algo imaterial e fora do mundo. É importante pensar quem paga a conta, como e porquê, como nos organizamos e produzimos, assim como nas posições que ocupamos no grande esquema mundial, identificando discursos, políticas e ações presentes em processos de produção-criação. Os modos de cabarés do sul do mundo que enfocamos, ligados a circuitos de pequenas produções, sugerem possibilidades de organização econômica também desviantes, em suas práticas cooperativas e colaborativas, que muitas vezes se estruturam em coletivos criativos que indicam o desejo político de outras realidades.

### **Gambiarra que recicla**

Há anos a Cia Rústica recicla cenários, que com frequência se definem por estruturas que podem compor diferentes espacialidades: escadas, plataformas, tablados, cadeiras, mesas. Alguns elementos já participaram de várias montagens, e carregam certa memória da cena.

Além de fatores econômicos (custo de produção, transporte e local onde guardar, por exemplo) há uma intenção política na prática de reciclar e reutilizar cenários desmontáveis, que são planejados como peças estruturais adaptáveis e disponíveis para diversos jogos de cena. Uma prática gambiarra que se articula com sustentabilidade.

Não pretendemos um elogio da precariedade, do que é abaixo do ideal, daquilo que está aquém. Não, estamos atuando e construindo um mundo em que toda condição é vista como abundância (...). O saber popular da gambiarra é combatido, desvalorizado como ação de gente

que vive na precariedade, sem acesso a recursos materiais. **A consequência direta disso é que cada vez mais as pessoas aprendem que problemas só podem ser resolvidos com consumo, e perdem o acesso à inovação cotidiana.** (Mutirão da Gambiarra, 2009, p.15- 16)

A gambiarra contrapõe a lógica do consumo e do desperdício através do reaproveitamento, da inovação cotidiana e da invenção com o que há disponível. Por outro lado, não trata apenas da produção de objetos, pois configura um tipo de pensamento e sensibilidade que se estende a processos, práticas e gestos. No processo criativo dos cabarés, além de cenários, se renova o uso de gestos, repertório, textos, peças de figurino e canções. Se mistura e remixa tudo na cena e na dramaturgia, que se compõe de pedaços e repertórios compartilhados, tecidos na estrutura/gambiarra dramaturgica. Há diversos exercícios de “escrita suada” nos ensaios:

**(...) “escrita suada”: exercícios de escrever propostos para o elenco imediatamente após realizar atividades/vivências corporais mobilizadoras. Escrever com o corpo, entendendo corpo como o que somos, o teatro como uma prática corpórea, a própria escrita como prática criativa que acessa outras possibilidades através de estados corporais diferenciados.** (Fagundes, 2019, p.74-75)

Fragmentos dos textos produzidos pela equipe são incluídos na dramaturgia. A própria criação de personas opera através de festa e gambiarra. Imaginar figuras que povoariam os cabarés, um jogo entre identificação e desejo, quem você gostaria de ser nessa dança? A partir de cada pessoa, e simultaneamente além de si. A criação não

demanda psicologismos, linearidade ou enquadramentos fechados.

A noção de cabaré como festa, gambiarra e criação compartilhada se articula e confunde com certa noção encarnada de teatro, desenvolvida a partir da suada experiência do fazer no sul do Brasil.

## Considerações finais (para continuar)

Cabará do sul do mundo é gambiarra, festa, viralatagem, glamour sudaca, inteligência coletiva, reciclagem, rebeldia: “Fazer para modificar o mundo. Uma gambiarra que remixa, modifica, transforma e se mistura.”

Possibilidade de transformação. Será que podemos inventar outros meios, modos e realidades de criação e produção? Este “será”, esta fresta que quem sabe deixe vislumbrar caminhos no presente para outros futuros, sem nunca esquecer nossos passos, este “será” abriga a força das alianças. Entre nós, gente do sul do mundo, precarizada no grande esquema planetário: o desvio é nossa linha, o processo nosso estado e a alegria uma trincheira. Somos feitos de tudo que fazemos e de tantas gentes, sabores e saberes. Inventamos a vida que inventa, como disse o poeta:

**A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada. O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é do sentidor.”**  
(Rosa, 2006, p.491)

Processos de ensaios muitas vezes assim são feitos, mutirão por tantos remexido e temperado, em agenciamentos de inteligência coletiva, entre fricções e descobertas.

**Em uma sociedade que valoriza o sucesso individual e mitos de herói solitário, tais agenciamentos coletivos são um imenso desafio, um nadar contracorrente e certo exercício de rebeldia contra a racionalidade que afirma que coletivos não valem a pena (e realmente não valem, se assumirmos a narrativa capitalista/colonial do sucesso individual).**

Para atuar em colaboração, é preciso perceber e contrapor a lógica da individualização; só podemos nos encontrar ao admitir o desencontro, afinar cumplidades ao reconhecer diferenças, trabalhar em grupo ao negociar com conflitos, exercer lideranças a partir do comprometimento. Há prazer, alegria e amorosidade neste caminho, e também muito suor, sangue e lágrimas; há brigas, cansaço, sensação de fracasso, vontade de desistir, e alguma coisa que nos mantém em movimento.

Não há como pensar cabará, teatro e artes da cena sem pensar os caminhos através dos quais produzimos e criamos, que dependem e simultaneamente propõem relações no tecido social, compondo microterritórios onde imaginários são tecidos e outras realidades são temporariamente forjadas, quiçá irrigando outros possíveis. Não há obra fechada em si mesma, o processo é seu movimento, seu discurso e sua ação. A cena transcende a área cênica e irradia desejos e perspectivas de mundo. Energias são contaminantes, podem gerar transformações.

Acreditamos que nossa cena de pequenas produções, de cabarés e gambiarras, de festas e batalhas, possa contribuir nas necessárias transformações

de nosso tempo. Muito além dos tapetes vermelhos, dos grandes festivais, dos circuitos europeus, da última moda da arte ou das teorias, pulsa uma cena entremada à vida de todo dia, grupos, grupelhos, ajuntamentos temporários, práticas desviadas e desviantes de gente cabareteira do sul do mundo, que desafia a precariedade e inventa possibilidades, na corda bamba entre real e ficção, transitando entre quedas e voos, arriscando o que podemos ser.

## Referências

- BRAGA, Cleber. Tra(d)ição como ética decolonial do cabará sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado! *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0101
- BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- FAGUNDES, Patricia. *Composição dramaturgica: práticas de criação cênica*. Cena, Porto Alegre, n. 29, p. 64-77, 2019.
- LAGNADO, Lisette. *O malabarista e a gambiarra*. [S. d.]. Disponível em <https://caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/o-malabarista-e-a-gambiarra.pdf>. Acesso em 9 set. 2023.
- MUTIRÃO DA GAMBARRA. Edição 1 – *Histórias da Metareciclagem*. São Paulo: 2009.
- PAULINO, Fred (Org.); Raquel Rennó; Giselle Beiguelman; Juliana Gontijo. *Gambiólogos 2.0: a gambiarra nos tempos do digital* / – Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Fogão de Lenda Editora / Oi Futuro (Instituto Telemar), 2016.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*; tradução de Eliane Zagury, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSAS, Ricardo. *Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante*. Gambiarra 1, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, n.1, p. 19-26, 2008.
- STREVA, Christina. *Por um ator-provador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabará*. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

# A curadoria como junção de coisas

por Diego Ferreira

Graduado em Teatro pela UERGS. Pós-Graduado em História e Cultura Afro-Brasileira. Crítico Teatral, Dramaturgo, Curador, Professor e Mediador. Integrante do Coletivo de Escritores Negros de Porto Alegre.

Pensar a curadoria como uma atividade de combinação, um “puzzler”, jogo de encaixes, uma espécie de quebra-cabeças (literalmente!), me faz chegar a uma reflexão bastante simplista, mas ao mesmo tempo complexa: A curadoria como uma junção de coisas que não haviam sido combinadas previamente – projetos, disparadores e dispositivos cênicos, informações, pessoas, locais, contextos, recursos, dentre outros aspectos. A curadoria não é definida apenas pela estética, mas também e através de contextos sociais, econômicos, institucionais e de discursos, sejam eles poéticos ou políticos. O olhar é gestado a partir de pessoas que potencialmente vêm de experiências diferentes, têm prioridades diversas e valem-se de diferentes subjetividades, conhecimentos, disciplinas marcadas por recortes territoriais, raciais e de gênero, mas que a partir de todos esses aspectos precisam chegar a uma combinação.

O cenário das artes da cena vem se renovando nas últimas décadas, marcado por novas estéticas e consequentemente novas estruturas. É neste campo que surge o curador, uma espécie de criador da programação. Ele é uma figura extremamente importante no contexto dessas mudanças na arte, assim como as transformações na sociedade e no mercado. O trabalho curatorial pode ser visto como um provocador, lançando um olhar de repensar as estruturas tradicionais do mercado de produção, prospectando dispositivos cênicos que,



frequentemente, não transitavam dentro das estruturas previamente estabelecidas, apontando para escrituras cênicas que demandam abordagens diferentes daquelas ditas tradicionais. Diante disso, a comunicação de estéticas complexas exige contextualização e a junção de partes para que, a partir dos olhares subjetivos de uma comissão de curadoria, se crie um eixo de diálogo entre produções de naturezas diversas. Por isso, muitas vezes assistimos a espetáculos “menos tradicionais” apenas em festivais, pois passam por critérios estabelecidos e pelos olhares de uma comissão curadora que faz chegar no grande público aqueles espetáculos cunhados como “espetáculos de festivais”, seja pela performatividade, por estéticas diversas ou até mesmo por quebrar padrões com estigmas, ou esfacelamento de uma cena tradicional. O trabalho artístico deve permanecer no centro das escolhas do curador, embora seja impossível ignorar as demandas ligadas à gestão (limites do orçamento e questões técnicas) ao avaliar a viabilidade da seleção artística.

**Mais do que apenas um “programador” ou “apresentador” que viaja pelo mundo para escolher trabalhos e remendá-los juntos, [o curador] é aquele que questiona pressupostos pré-concebidos que formatam os trabalhos artísticos, assim como o seu próprio papel na formulação desse discurso. (BERTIE FERDMAN 2014, p. 17)**

A variedade de profissionais que se dedicam a esta função – artistas, produtores, programadores de festivais, diretores artísticos – evidencia a diversidade e o crescimento do campo de atuação e dá testemunho de uma prática cujas metodologias e abordagens são

tão diversas quanto as obras de arte que elas apresentam. A evolução dos formatos cênicos estimulou a preocupação com “novas formas de apresentar, interpretar, programar, produzir, financiar e experimentar o trabalho artístico” (FERDMAN, 2014, p. 07). Conforme a pesquisadora Silvia Fernandes afirma:

**É visível que as práticas cênicas se tornaram difusas e difíceis de conter em categorias específicas e códigos estáveis, com uma nítida desfronteirização de atividades artísticas e campos culturais que, muitas vezes, gera uma sensação de perda de território fixo e desorientação na análise. A verdade é que as invenções de artistas, escritores, encenadores, arquitetos e performers contemporâneos ampliam a visão do que o teatro pode ser. (FERNANDES, 2012, p. 353)**

Cabe ressaltar aqui o crescimento de profissionais na área da curadoria, mas ainda muito tímida e escassa a inserção de curadores negros no mercado de trabalho. É salutar e importante fazer esse recorte racial por entender que uma curadoria feita por pessoas negras nunca é apenas uma curadoria, mas sim uma possibilidade de tornar termos como: inclusão, diversidade, visibilidade, representação, menos vazios e a possibilidade real de provocar mudanças reais no mercado programador das artes. Normalmente bem-intencionadas, mas com falta de ações concretas, tais discussões circulares parecem fúteis. Vários fatores têm um papel nesse contexto, como o aumento da falsa noção de consciência, no qual pessoas e instituições desejam se alinhar à política correta, mas apenas de maneira superficial. Defender a diversidade é bom para a imagem, mas requer um trabalho real, desconfortável e sem

glamour. Isso é frustrante porque precisamos de mais inclusão, diversidade, visibilidade e representação, só que de forma genuína. Discutimos esses recortes raciais, de gênero e de territórios porque eles ainda são absolutamente cruciais no campo social e nas curadorias. O problema é levar as conversas de um campo hipotético para um âmbito mais prático e executável. Cada vez que tomo consciência do país em que vivemos, lembro do apagamento de pessoas e de narrativas como as minhas. Penso nas pessoas (curadores) que têm o privilégio de escrever a história e em quem que elas decidem, por vezes de forma violenta, ignorar. Hoje me encontro nesse papel de curador local desta edição do Palco Giratório Sesc RS e percebo sim que está em nossas mãos encaixar essas peças e selecionar o que entra ou não na programação de um festival tão importante como esse, que desde a sua gênese tem a preocupação de propor reflexões sobre identidade, valores, tradições e aspectos sociais. O Palco Giratório tem a preocupação de fazer circular as produções fora do eixo e também de promover em sua programação ações afirmativas de caráter formativo e de fruição de espetáculos.

## Referências

- FERDMAN, B., Do Conteúdo ao Contexto: A Emergência do Curador de Performance. *Durham*, n. 44, p. 5-19, 2014.
- FERNANDES, S. O Teatro Contemporâneo. In: (DIR.), J. R. F. História do teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, v. 2, 2013. p. 492

# Crítica e curadoria: aproximações e distensões em contextos periféricos

por Afonso Nilson Barbosa de Souza

É dramaturgo, crítico e curador de teatro. Participa regularmente de várias seleções de espetáculos para festivais, mostras, editais e escreve para sites e cadernos de cultura. É autor de diversos livros de dramaturgia. Seus textos teatrais já foram encenados por dezenas de grupos profissionais e estudantes no Brasil e em Portugal, bem como adaptados para o cinema. Doutor em teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, propôs em sua tese um panorama temático da dramaturgia contemporânea brasileira das últimas duas décadas. Em 2015 recebeu o Prêmio Iberoamericano de ensaios sobre teatro – CELCIT. É membro da seção brasileira da International Association of Theatre Critics (IATC).



Comecei a analisar espetáculos por uma questão muito prática: a seleção de trabalhos para festivais, mostras e circulações das instituições em que trabalhava. Ou seja, meu trabalho como crítico se vincula e funde-se com o da curadoria, e mais recentemente com o de parecerista. A partir de 2006, trabalhando como responsável pela programação cultural de unidades do Sesc em Santa Catarina, a necessidade de justificar minhas escolhas tanto institucionalmente quanto para os artistas se tornou recorrente. O fato de escolher um espetáculo e não outro para programação não poderia ser aleatório, mas vinculado tanto à qualidade da obra em si quanto às necessidades da instituição. Vincular esses dois pré-requisitos exigiu refletir não apenas sobre o que poderia ser considerado “qualidade espetacular”, mas de que maneira isso poderia se adequar e, potencialmente, transformar programações culturais institucionais.

Com o tempo, permaneci mais de dez anos no Sesc, a ampliação de minhas funções em programações de maior amplitude, a demanda por serviços curatoriais e a consequente justificativa sobre minhas escolhas foram se tornando cada vez mais elaboradas. Não era mais suficiente a escrita de resumos ou justificativas logísticas. Explicar o porquê de um grupo não ter sido selecionado para um festival ou circuito, e outro sim, não mais poderia se resumir apenas às necessidades objetivas de uma programação específica (embora isso fosse infinitamente mais fácil de fazer), mas precisava se vincular também ao que tornava um espetáculo mais ou menos consistente, frágil, bem elaborado, contundente ou precário, para usar termos que me foram muito úteis na época e que meio que caíram em desuso, pelo menos para mim.

Essas explicações e justificativas não diziam respeito somente às solicitações de grupos inconformados porque seus trabalhos não foram aceitos em determinada programação ou edital, mas de artistas ávidos por saber onde tinham acertado ou errado em suas produções e como, em outras oportunidades, poderiam acessar determinada pauta. Às vezes por escrito, às vezes em longas conversas por telefone ou pessoalmente, eu tentava, da melhor maneira possível, argumentar sobre impressões e as análises que fundamentaram minhas escolhas. O aviso sempre reiterado, “você quer mesmo saber o que penso sobre seu espetáculo?”, antecedia conversas muitas vezes tensas, apesar de, sempre tive essa esperança, potencialmente úteis aos grupos.

### **A falta quase absoluta de produção crítica publicada na imprensa local e os espaços cada vez mais restritos de reflexão sobre os espetáculos fazia com que muitas vezes essas conversas fossem umas das poucas alternativas disponíveis de análise pormenorizada sobre os trabalhos**

É claro que o público e as avaliações dos pares e amigos podem ser e sempre serão uma forma importante de medir se um espetáculo ou cena funciona em determinado contexto, mas o risco de que leituras equivocadas e suavizadas pela amizade e a subjetividade do gosto pessoal possam reduzir a vida e a circulação de um trabalho muitas vezes oneroso e desgastante sempre paira no ar, risco do qual a avaliação por críticos, curadores e pareceristas também não está, de forma alguma, imune.

Principalmente em contextos periféricos, a escassez de críticos, ou mesmo de outros profissionais dispostos a falar sobre as produções locais, como técnicos ou professores especializados, é algo

prejudicial para o desenvolvimento e manutenção de uma produção capaz de circulações de maior fôlego. Mesmo porque tanto a análise crítica quanto o texto curatorial permanecem como documentação, mapeamento e portfólio de artistas, grupos, espetáculos e até da capacidade produtiva de uma região específica.

Se formos pensar nos estudos críticos ou na história da crítica teatral no país, certamente não estaremos falando da história da crítica de modo geral, mas da realizada nos grandes centros urbanos. O menor número de espetáculos profissionais, as restrições de capacidade produtiva e de financiamento cultural no interior, tornam a reflexão e a documentação crítica sobre espetáculos peri-

féricos uma lacuna maior do que o espaço preenchido no campo de estudos da história do teatro no Brasil.

Nesse sentido, é fácil constatar que a produção periférica só está suficientemente documentada quando circula por capitais ou centros urbanos mais desenvolvidos. O reconhecimento de artistas e espetáculos que mereceram notas ou textos sobre seus trabalhos em jornais ou mesmo catálogos de eventos importantes representa mais do que destaques nos currículos dos grupos e artistas, mas a constituição de um mapeamento da produção teatral nacional mais completo, complexo e, às vezes, o único mapeamento disponível.

Além disso, é importante notar que não é possível o surgimento e o aprimoramento de um movimento crítico sem circulação de espetáculos, ou seja, como fomentar o surgimento não só de críticos, mas de toda rede de profissionais ligados à produção de espetáculos em um país onde apenas as capitais e cidades de grande porte conseguem ter acesso contínuo à produção teatral? Não é de se admirar que, diametralmente, enquanto a concorrência nos grandes centros seja asfixiante para os grupos, a escassez de condições de produção e circulação seja mortal ou incapacitante para qualquer artista disposto a realizar ou construir sua carreira em cidades e até bairros periféricos.

Recentemente fui parecerista de um edital nacional de circulação de espetáculos. Quase 2000 grupos se inscreveram para poder levar seus espetáculos a estados e cidades que não eram as suas. Quase dois mil grupos demonstram uma força de trabalho, uma pulsão criativa intensa, possivelmente inédita no país. Uma característica comum a grande parte desses projetos foi a absoluta preferência por circulações nas capitais ou cidades grandes. Cidades de menor porte,

nem estou falando de municípios pequenos, mas cidades com menos de 200 mil habitantes simplesmente, com raríssimas exceções, não estavam nos planos de circulação dos próprios artistas.

### **Muito possivelmente a ausência de documentação crítica, de informações sobre grupos, espaços teatrais e artistas que pudessem dialogar ou mesmo produzir localmente as circulações tenha contribuído para que os grupos concorrentes tenham preferido levar seus espetáculos para cidades já com acesso à produção teatral, e isso se torna uma constante em diversos editais e projetos de circulação.**

Uma exceção. O Palco Giratório, projeto de circulação do Sesc, mesmo com menor amplitude, consegue uma maior capilaridade por cidades do interior, levando espetáculos e oficinas a cidades geralmente fora dos grandes editais de circulação e dos circuitos comerciais. De maneira diversa a vários outros editais, os grupos são selecionados em uma curadoria nacional composta por representantes de todos os estados, circulam por espaços predeterminados e a programação atinge cidades periféricas de todas as unidades da federação. Além disso, há farta documentação crítica sobre a realização, tanto dos espetáculos nacionais de circulação, quanto da programação local realizada nos festivais locais previstos pelo projeto. Mas o Palco Giratório é, infelizmente, uma exceção num panorama de carência de difusão de espetáculos, produção crítica e reflexão sobre o fazer teatral no interior.

Pensar a circulação de espetáculos como propulsor do surgimento de novos artistas de teatro, e o consequente fomento à crítica, é fundamental para o desenvolvimento das artes cênicas no país. Não é possível desejar o surgimento e o aprimoramento da crítica teatral como mapeamento e leitura da produ-

ção teatral contemporânea sem a diversidade e o acesso aos mais diferentes tipos de espetáculo nas mais diversas cidades e regiões. Do mesmo modo, também não é possível o surgimento de um movimento curatorial diversificado, composto por curadores vindos de diferentes contextos regionais, sem a reflexão analítica que a crítica teatral possibilita.

### **Sem a possibilidade de circulação e mensuração, não há crítica, e muito menos, artistas capazes de ter uma referência diversificada para suas próprias produções.**

Pensar a crítica teatral é também pensar quais critérios curadores, pareceristas e programadores culturais levam em conta para construir projetos, editais, festivais e ações voltadas à difusão e à reflexão sobre as artes cênicas no país como um todo, e não apenas em contextos de abundância de produção e reflexão sobre as artes da cena.



por Nicolas Beidacki

Graduado em Teatro/Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas, é professor de teatro, dramaturgo, curador, produtor e artista visual. Em 2020, foi vencedor do Prêmio Funarte de Teatro pelo texto “Manual Para Náufragos”, que participa de diversos festivais no Brasil e recebe uma Aula Magna na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em Portugal. É também membro do Grupo de Estudos de Dramaturgia do Rio Grande do Sul e fundador do Grupo T.E.L.A – Teatro da Estrutura Latino-Americana.

# O Texto Arquiteta sua Própria Alma

Escrevemos para não esquecer, para dizer que a morte e os romances nos perseguem. E que temos a palavra para nos dar ímpeto de vida contra a inevitável perda de tudo. Somos eternamente como dois namorados que riscam o tronco de uma velha árvore e marcam uma história porque sabem que algo será perdido. E não querem perder, é injusto perder. Escrevemos para reparar ausências. Esta é a literatura, a palavra como um gesto de enfrentar o mundo inadiável, as viradas históricas das quais nós, como coadjuvantes do tempo, não podemos vencer. Talvez ali, nos limites da capa e contracapa, sim. Apresentamos a derrota como nos convém, como é possível apresentá-la, como lembramos, ou como gostaríamos de lembrar. A perda do pai, a perda de um irmão, a perda da mãe, a perda da pessoa amada, Umberto Eco nos diz que nos é permitido chorar. Em sua obra, *A Ilha do Dia Anterior*, Roberto, seu protagonista, está ilhado, um náufrago, solitário num navio. Pelas suas cartas, Umberto Eco interpreta, analisa, infere sobre a vida desse seu personagem. Roberto perde um pai. É um gesto heróico, e por isso um gesto banal, quase desnecessário, sem resultado. O pai se lança contra os inimigos. É morto rapidamente, sua morte é vista por todos. Logo será também esquecida por todos. E Roberto, que ainda é jovem,

estará eternamente órfão. É quando Eco escreve: “Acredito que Pozzo (pai de Roberto) tenha morrido por capricho. Ele desejaria suportar o luto com altivez e, no entanto, soluçava. Recordando que o pai lhe dizia que um fidalgo deve acostumar-se a suportar com os olhos secos os golpes adversos do acaso, desculpava-se por sua fraqueza, repetindo para si mesmo que era a primeira vez que ficava órfão. Julgava ter de habituar-se à ideia, e ainda não entendera que à perda de um pai é inútil acostumar-se, porque não acontecerá uma segunda vez: tanto faz deixar a ferida aberta.”

Aqui, e durante toda a obra, Eco volta a elaborar a palavra como meio de dimensionar a dor, especialmente a irreparável, que se não for contida ou organizada pelo ordenamento narrativo, nos escapa e ganha corpo no mundo, precisamente maior que nós, e nos vence, uma vez que a dor é sempre múltipla, acompanhada de outras que se encontram no caminho. E nós, por outro lado, não. O tempo tende a nos fazer solitários, a nos isolar, voltarmos a ser como Roberto ou um protagonista de Bioy Casares, ilhados, usando as palavras e as imagens como ferramentas reparadoras da ausência. No caso de Bioy, ele nos apresenta um protagonista, num dos maiores romances argentinos, que nos diz que “a vida será, então, um depósito da morte”.

**E é desse modo, em pleno naufrágio, que esse homem descobre um aparelho capaz de salvar as imagens na eternidade, guardar aquilo que sentimos ou pensamos na vida, porque viver com as imagens é uma benção. Talvez uma das únicas diante de algumas perdas.**

É o que faz também Amós Oz, escritor israelense, com a história de sua mãe e a história de seu povo. Amós é ainda criança quando a mãe comete suicídio. Ele abandona o pai e vai morar num Kibutz, comunidade agrária e socialista responsável por povoar, construir e manter parte do que seria Israel. Em sua obra, *De Amor e Trevas*, Amós refaz – através de 600 páginas – parte da história que entrelaça a vida da mãe e a fundação e independência de um estado. É pelo texto que ele investiga, disseca e coloca a ver a ferramenta mais cruel que cerca a humanidade, o tempo. Prolongado através de um silêncio, esse elemento do mundo é capaz de elaborar ou dissolver o labirinto da vida. Sobre seu pai, Amós escreve: “A verdade eu não sei, porque sobre a verdade quase não conversei com meu pai. Ele quase nunca falou comigo sobre sua infância, seus amores e sobre o amor em geral, sobre seus pais, a morte do irmão, suas doenças e sofrimento, e sobre o sofrimento em geral. E também nunca conversamos sobre a morte de minha mãe. Nem uma palavra. Eu também não facilitei as coisas para ele e nunca quis iniciar uma conversa que não se sabia o que poderia revelar no final. Se eu anotasse aqui tudo sobre o que não conversamos, meu pai e eu, poderia encher dois livros. Mesmo assim meu pai me deixou muito trabalho a ser feito. Ainda estou trabalhando.”

Esse silêncio entre os vivos, irreparável na morte, é a fundamentação de uma escrita. As lacunas, jamais preenchidas pela vida, talvez possam se desdobrar em outras, inventadas, recriadas, semelhantes ou ainda completamente distintas pela força da ficção. Poderíamos sentar por horas e construir esse diálogo, pai e filho sobre a morte da mãe. Por horas também poderíamos colocá-los frente a frente, em silêncio, mas até mesmo para esse gesto precisaríamos

de palavras. Elas nos dão a dinâmica do que existe, do que não sabemos que existe e do nada. O hebraico, por exemplo, quando os Kibutz estão se formando, quando Israel é dominada pelos ingleses, quando judeus de diversos locais do mundo são enviados para o deserto, é um idioma incompleto, com lacunas. O idioma das ausências, no qual faltam palavras que precisam ser inventadas, anexadas, mescladas, ou simplesmente ditas, escritas, gravadas na história, ou não poderíamos dar a esses homens e mulheres o direito de sofrerem em sua própria língua, em enterrarem e honrarem seus mortos com a linguagem. Por isso, é preciso visitar a literatura, a língua, a linguagem para dar firmamento.

### **O mundo dissolve as coisas; as palavras, não. Sua função encontra-se em outro lugar, no campo que ergue pensamentos, saudades, amores, lembranças, sonhos e angústias.**

Tudo através da comunicabilidade. Murakami elabora essa premissa em seu texto “Romancista como Vocação” ao dar ênfase de que escrever um romance é ter até mesmo a capacidade de se comunicar com seres de outro planeta, especialmente o interior, lidando e interferindo em tudo a partir do nosso estoque de entulhos, esses acúmulos que tivemos ao longo dos anos. Lançamos tudo na memória, e o que sobreviver será escrito e supervisionado com um olhar crítico interior até que encontre dentro de si, ao retirar a obra do silêncio, um sentimento de conformidade entre criador e esse objeto inventado. Uma espécie de jogo que se dá no momento da criação. Em certo sentido: quando o escritor cria uma obra uma parte dele também está sendo criada. Um longo naufrágio do qual precisa sair vivo, entregando muito de si. E esse é o entrelaçamento que pode ser feito entre

o pensamento de Murakami, Amós Oz, Bioy Casares e Umberto Eco. O naufrágio de Bioy, para viver eternamente com as imagens da ilha, mais sedutoras que sua própria solidão, lança-se com elas nesse mundo projetado, fica preso com corpo e alma no lugar. Todo o seu ser agora pertence a essas projeções salvas na ilha. Revisitar esse texto é ter a oportunidade de aproximar um estudo sobre os casos de Amós e Eco, seus personagens que, ao narrarem uma história, acabam também por narrar a própria experiência. Seu corpo, suas memórias, seus amores estão ali, presos no interior da narrativa e em total cumplicidade com o leitor, algo já salientado por Amós Oz na frase:

“não há história que não seja confessional”. E ele vai além. Amós coloca no leitor a descoberta de uma qualidade importante: “o mau leitor vem me pedir para que eu descasque especialmente para ele o livro que escrevi. Exige que jogue mi-



nhas uvas no lixo com as próprias mãos, e lhes sirva apenas os carochos. O mau leitor é um tipo de amante psicopata que pula em cima e rasga a roupa da mulher que cai em suas mãos. E quando ela já está completamente nua, ele continua em sua sanha e arranca sua pele, impaciente ele joga fora sua carne e, por fim, quando já está chupando seus ossos com dentes grosseiros e amarelados, só então é que se dá por satisfeito. Cheguei. Agora estou dentro, bem dentro, por dentro. Cheguei.”

Na euforia por desvendar, por quebrar o encanto entre realidade e ficção, por tentar dominar e romper as entranhas da obra na relação autor/escrita, o mau leitor danifica tudo. A busca pela visão do mundo do autor, a busca pela moral do autor, a busca pela mensagem da obra, o testamento político do trabalho, a mensagem implícita, essa busca desenfreada pela essência no espaço interno da obra é, o que reforça Amós, um erro. “É melhor procurar não no terreno que fica entre o escritor e sua obra, mas justamente no terreno que fica entre o texto e seu leitor.” E esse é talvez um dos grandes embates da literatura quando atravessada pela relação diretor, atores, palco e público. Não se pode eliminar o que ergueu a obra, os sentimentos que a movimentam, seu centro de força, que é constituído de diversos movimentos narrativos que se associam elaborando a trama, mas – ao mesmo tempo – devemos procurar e viver nela a relação direta que se dá entre o leitor silencioso e o texto. O ato de cortar, reorganizar, editar, refazer, encenar não pode se transformar num gesto que fere o trabalho, que tira o seu pulso, o coração palpitante da narrativa. Qualquer adulteração precisará ter isto em mente: como interferir na vida da obra sem tirar o seu pulso? Porque ao mexermos, por exemplo, na obra de Amós, manuseamos a vida de sua mãe, o suicídio, a história de um povo, uma língua, uma

elaboração temporal, uma perspectiva e uma qualidade que, já colocada aqui anteriormente através de Murakami, reside na relação exclusiva entre autor, sua memória e seu texto. A parte da sua vida que foi lançada para viver na eternidade, sua alma que está presa ali. Esse é o trabalho do escritor, abrir a si mesmo, trazer suas entranhas para o mundo visível, digerir e lançar sua própria força num conjunto de nuances e questões técnicas da literatura. E do lado oposto, é possível dizer que um(a) diretor(a) pode até mesmo quebrar a obra, repartir em muitos pedaços a sua história, fragmentá-la, mas não pode feri-la, porque continuo acreditando que não somos seres tão destrutivos a ponto de querer erguer somente sobre os escombros dos outros. E nem mesmo somos tão ortodoxos a ponto de não aceitar ajustes nas antigas arquiteturas. É preciso apenas negociação. Ainda que se adultere a fachada, modifique uma ou outra entrada de luz, não podemos comprometer a estrutura, sempre dada pelo equilíbrio das forças. Muda-se equivocadamente uma palavra e agredimos outra vez uma história, a vida, a memória, a alma, as perdas de alguém, que está ali, que não pode sair dali, que vive no interior do trabalho. Diretores(as) são essa figura, o Caminho entre o edificado e o que ainda está se construindo. Os responsáveis por manusear a alma da obra, sua aura, seu pulso. Basta um erro desmedido e a obra morre.

Se pegássemos, por exemplo, a figura de Romeu, jovem que vaga pela floresta, vestindo preto, recuperando a idéia de uma figura Flâneur, que teme o exílio, teme a distância e a perda total do amor de Julieta, mas que caminha pensando, que elabora o mundo com significativa força poética, jamais poderíamos transformá-lo num sujeito meramente irracional, desprovido de pensamentos profundos, sobreposto por uma atmosfera de entretenimento e banalidade do amor

juvenil. Esse não seria Romeu. Melhor seria aceitá-lo como ele é do que inventá-lo outra vez com deturpações de sua voz e identidade, rompendo sua força e substituindo por alguma espécie de pobreza. Muito pode ser dito sobre ele, interpretá-lo será sempre um vasto campo de possibilidades, justamente porque sua alma está bem definida. O que não se pode fazer é infantilizá-lo, descaracterizá-lo, torná-lo algo do qual não encontraremos nenhuma razão de dar o nome de Romeu. E nisso reside o trabalho de um grupo de atores e diretores. Ao pensar um personagem, é preciso encontrar sua alma. Muda-se, intensificando ou amenizando, o figurino, a fachada, o modo como diz, a intensidade do gesto, a ordem das cenas, os cenários, o mundo ao seu redor, a ênfase da luz. Mas jamais podemos modificar a alma das coisas, a alma daquilo que foi criado para ganhar voz. É como uma espécie de tradução. Cada tradutor fará determinados ajustes, pequenas escolhas de acordo com a edição, com a sua qualidade e profundidade, mas não está em suas mãos adular o centro da obra, o sentido da obra, a força dos seus movimentos, modificar com crueldade um mundo que ele não edificou. Aquilo que a obra chegou a ser não pode acabar simplesmente perdido ou se desfazendo pelos ataques de um capricho, pelos equívocos que visam mais o procedimento estético do que a força que reside no interior de uma narrativa. Erguer, desse modo, sobre o cadáver de alguém, suas próprias ideias inventivas parece mais um procedimento da vaidade do que um gesto criativo. Para andarmos sobre os ombros de um autor, colocando nossas ideias sobre ele, lançando nosso peso estético sobre sua obra, parece equivocado e imprudente acreditar que, com o ato de feri-lo de forma profunda e irreparável, chegaremos muito longe. Tudo que muito foi ferido não tende a parar em pé.





# A cena embaixo d'água

por Roger Lerina

Jornalista cultural. É editor do site Roger Lerina ([matinaljornalismo.com.br/rogerlerina](http://matinaljornalismo.com.br/rogerlerina)), uma plataforma dedicada a notícias sobre cinema, artes cênicas, música, artes visuais e cultura. É curador do evento Noite dos Museus desde 2019. Integra a comissão de seleção das atrações musicais da Virada Sustentável em Porto Alegre desde 2018. É curador da Mostra de Longas-Metragens do Festival Internacional de Cinema da Fronteira desde 2018. Atua como repórter e crítico de cinema no Canal Brasil.

“É como se um pedaço da minha vida estivesse ficando embaixo d'água aos poucos. Toda a minha infância ficou embaixo d'água”, resume o repórter fotográfico Carlos Macedo sobre o impacto que teve ao ver Canoas inundada. Nascido em Cachoeira do Sul, o premiado fotógrafo morou na cidade em diversos períodos da vida, inclusive atualmente – e a destruição causada pelas enchentes que assolaram o Rio Grande do Sul entre o final de abril e princípios de maio deste ano abalou sua memória afetiva: “**Todos os meus amigos de infância que moram do lado de lá da BR ficaram embaixo d'água**”. Macedo diz ter deparado com um legítimo cenário de conflito armado na frente de casa – distante cerca de dois quilômetros das áreas que foram inundadas em Canoas. “**Trabalhador da câmera**”, como se autodefine, saiu a registrar o drama que atingiu sua cidade de adoção e outros 417 municípios do Estado, afetando diretamente pelo menos 876.200 pessoas

em 420.100 domicílios – cerca de 8,8% da população gaúcha, segundo estudo divulgado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea).

“**No dia 30 de abril, quando começou a circular aquele vídeo de Sinimbu embaixo d'água, eu e mais dois colegas fomos para lá registrar. A gente pensou que iria ficar por ali, mas as águas foram vindo, vindo, vindo e chegaram nas nossas casas**”, relembra Macedo, que desde então vem registrando as consequências dessa tragédia climática em cidades como Canoas, Muçum, Sinimbu, Eldorado do Sul e Porto Alegre para jornais, revistas e agências de notícias do Brasil e do exterior como Folha de S. Paulo, Veja, AP, Bloomberg, DPA e Time. Muitas dessas imagens estão reunidas no ensaio “**Nós que Aqui Estamos**”.

“**O Grupo De Pernas Pro Ar não foi diretamente afetado pelas enchentes de maio, pois nossa sede está a três quadras do local da inundação. Contudo, os impactos indiretos foram sig-**

nificativos: já havíamos sofrido danos devido a microexplosões e chuvas torrenciais que aconteceram em fevereiro aqui em Canoas, que afetaram nosso telhado, portão e equipamentos. As chuvas de maio danificaram cenários e provocaram mofo em figurinos e em nossas delicadas máquinas de cena, trazendo problemas que nunca havíamos enfrentado nos 10 anos desse espaço”, explica o ator e inventor Luciano Wieser, um dos criadores do grupo canoense de projeção nacional que desde 1988 já apresentou mais de 20 espetáculos, misturando com engenhosidade teatro e manipulação de bonecos, autômatos e objetos.

As cheias causaram maior devastação em determinadas regiões e cidades gaúchas, atingiram violentamente as comunidades vulneráveis, tiraram vidas, lares e bens da população mais pobre – mas todos os gaúchos sofreram de alguma forma o flagelo das águas.

## **Todo mundo tem um relato de destruição, perda e dor para contar, seja vivenciado por si próprio ou testemunhado por alguém próximo – e entre os artistas isso não é diferente.**

“A enchente de maio inundou o espaço da Terreira da Tribo, devastando figurinos, adereços, cenografias, refletores e material de acervo. O espaço se encontra inviável para receber público e realizar as suas atividades artísticas e pedagógicas. Nosso prejuízo ultrapassa R\$ 1 milhão, além de perdermos peças do acervo que são de valor imensurável”, contabiliza Tânia Farias, integrante desde 1984 da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A Terreira da Tribo, sede no bairro São Geraldo de um dos grupos de teatro mais importantes e premiados do país, ficou inundada como grande parte do 4º Distrito de Porto Alegre. “Um mutirão de atores, amigos, público e mesmo alguns



Teatro do Museu do Trabalho @Carolina Silveira

parlamentares vem diariamente trabalhando para reconstruir os elementos cênicos. Graças a esse esforço coletivo a Tribo de Atuadores vai aos poucos retomando o seu teatro em outros espaços. Somente a solidariedade das pessoas faz a Terreira continuar reexistindo. A Terreira é um espaço de experimentação e resistência ao pensamento único. Criar coletivamente é uma atitude ética, de compromisso com um teatro que seja necessário no tempo e no lugar em que vivemos”, relata a atuadora, lembrando com pesar dos momentos mais dramáticos desse desastre: “Ficar impedidos de toda a nossa ação cultural. Ver o prédio da Terreira da Tribo inundado por um

mês. E depois a remoção de material do nosso acervo como entulho. Tudo muito triste. É difícil falar sobre isso. Ainda estamos vivendo isso. Nós seguimos descobrindo materiais e acervo que não conseguimos salvar”.

O Guaíba encheu, suas águas venceram o Muro da Mauá e as barreiras de contenção e se espalharam pelo Centro Histórico da Capital. O Museu do Trabalho foi um dos equipamentos culturais da região severamente atingidos pela inundação, sendo obrigado a suspender suas atividades – incluindo as relacionadas ao seu teatro, cujo futuro ficou comprometido. A atriz Karen Radde, diretora artística da Cia. Ronald Radde, relembra a trajetória de dificuldades enfrentadas desde que o grupo assumiu a administração do espaço: “O prejuízo da companhia vem desde o início em 2020, quando assumimos o Teatro do Museu do Trabalho e, na mesma época, veio a pandemia e causou o adiamento de todo um futuro já planejado. Retomamos, posteriormente, depois de muitas reformas, e só foi possível estrear em julho de 2022 com o espetáculo ‘Aladdin’. Desde então, segui-



Teatro do Museu do Trabalho ©Carolina Silveira

mos juntando esperanças e nos unindo para aprimorar o espaço. No entanto, veio a enchente e acabou com qualquer pingão de esperança que ainda tínhamos. Os prejuízos causados pela enchente somam em torno de R\$ 40 mil. Perdemos os alugueis de grupos que locavam o espaço para aulas, oficinas de teatro e canto, perdemos móveis e cenários de três espetáculos inteiros. Além de tudo, após altas reavaliações de arquitetos, o teatro infelizmente foi interditado, e tenho um prazo até dezembro para retirar tudo que ainda está no espaço”.

Karen não esconde a frustração diante da destruição e da falta de perspectivas: “Um dos momentos mais dolorosos foi a volta ao teatro após duas semanas sem conseguir entrar e ver o tamanho do estrago, deparar com todos os materiais perdidos, figurinos estragados, palco inchado a ponto de sair água para fora, carpete, materiais elétricos etc. Causou uma sensação horrível de perda, desânimo, falta de perspectiva depois de tanta luta, não só para mim, mas para todos os envolvidos na companhia, incluindo o elenco que trabalha comigo há mais de 15

anos. A esperança seguiu de pé até certo ponto, mas foi totalmente perdida após sabermos da rachadura no camarim, que foi a grande causadora da interdição”.

Outra estrutura seriamente atingida pelas consequências da subida das águas em Porto Alegre foi o Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues. O CMC, que chegou a funcionar como centro de triagem de desabrigados nos primeiros dias da enchente, teve que ser desocupado em 6 de maio quando ruas da Cidade Baixa e do Menino Deus começaram a inundar após o desligamento de uma estação de bombeamento, com orientação para evacuação imediata de quem estava alojado no espaço, voluntários e equipes da prefeitura. Desde então, o espaço está fechado, sem previsão de reabertura – segundo a Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa (SMCEC), só o custo para a recuperação do Renascença é de pelo menos R\$ 1,5 milhão. Para Paulo Roberto Alíbio, diretor do teatro, a ruína foi também doméstica: “A enchente entrou na minha vida fazendo um desmanche na minha moradia. O que mais lamento foram as perdas de mate-

riais da memória tipo fotografias e objetos, que ficaram na lembrança. Enfim, estou reconstruindo minha vida, graças à ajuda de parentes, amigos e pessoas que nunca tinha visto e que a solidariedade mostrou que ainda há esperança na humanidade”.

Enquanto o centro cultural não retoma as atividades, espetáculos e eventos programados para o Teatro Renascença e a Sala Álvaro Moreyra vêm sendo transferidos para o Teatro de Câmara Túlio Piva. “Acabo de completar 33 anos de trabalho no CMC. Mais da metade de minha vida. Eu gosto de estar lá e quero ver esse navio seguir correndo, mesmo contra a maré”, diz emocionado o gestor Alíbio.

Atriz, poeta, escritora, mestre de cerimônias e empreendedora Mariana Marmontel é uma das forças do Poetas Vivos, coletivo cultural de Porto Alegre que dá voz às expressões pretas e periféricas por meio da literatura, do hip hop e da música. Mari teve a casa onde morava com o namorado Maicon NP, também integrante do Poetas Vivos, submersa por 28 dias – e ambos decidiram não voltar mais para lá mesmo depois que as águas baixaram: “As enchentes me impactaram muito psicologicamente. Eu fiquei durante muitos meses completamente desestabilizada. Faz cerca de um mês que eu consegui me restabelecer, cheguei a fazer consulta com psicóloga nesse meio tempo. É impossível fazer uma avaliação do prejuízo causado, porque a gente perdeu praticamente tudo. Eu consegui só salvar as minhas roupas porque eu as levei para a minha mãe antes que ficasse impossível de acessar a minha casa. O meu namorado, que também é integrante do Poetas Vivos, perdeu tudo, saiu só com uma mochila e com o nosso cachorro. Perdi quadros de grafiteiros, quase 200 livros dos Poetas Vivos, troféus do coletivo. A gente perdeu a vontade de morar naquele local, a Vila Farrapos, onde são reincidentes





Teatro do Museu do Trabalho ©Carolina Silveira

**esses alagamentos. Perdemos muitas histórias, lembranças e todas as nossas fontes de renda”.**

As chuvas e enchentes afetaram a vida pessoal e profissional mesmo de artistas e grupos de cidades gaúchas que foram menos castigadas pelas águas, como Passo Fundo. **“Acredito que até tivemos sorte, em comparação a muito coletivos situados em áreas diretamente atingidas pelas enchentes. Entretanto, como somos um grupo de repertório que circula pelo interior do estado, tivemos 12 apresentações canceladas e 10 transferidas. Isso impactou bastante em termos financeiros, até porque havia a perspectiva de retomada das atividades ainda abaladas pela pandemia”**, assinala Guto Pasini, ator, palhaço, produtor, iluminador e diretor artístico do Grupo Ritornelo de Teatro, acrescentando ainda que “todas as atividades realizadas em nossa sede, o Rito Espaço Coletivo, e que contribuem para a sua manutenção, foram suspensas”.

## O tempo em suspensão

A pandemia da Covid-19 interrompeu abruptamente o cotidiano do mundo inteiro a partir do começo de março de 2020, instaurando por pelo menos um par de anos uma espécie de limbo em que boa parte das atividades foram interrompidas ou ao menos adiadas. No campo da criação, atividades que só se realizam plenamente diante do público presencial como as artes cênicas foram surpreendidas pela suspensão dessa interação essencial. Recém reerguendo-se do período pós-pandêmico e buscando recuperar antigas rotinas ou traçar novos caminhos, os artistas do palco aqui no Estado foram confrontados a partir de maio de 2024 com um outro panorama adverso, que impôs em

muitos casos dificuldades e desafios semelhantes aqueles enfrentados durante os anos de distanciamento social.

O grupo TIA viu seus planos de comemorar 20 anos de existência malogrados por conta das inundações: embora a sede da companhia em Canoas tenha sido poupada, a programação especial teve que ser cancelada. **“Estávamos supercontentes, pois tínhamos conseguido fazer uma agenda bem bacana para este ano com os nossos cinco espetáculos de repertório. Porém, após a enchente, tudo foi cancelado e, por mais que sejamos dinâmicos e tenhamos espetáculos para todos os espaços (palco, rua e alternativos), está sendo duro retomar algumas ações. Só quem é trabalhador das artes sabe a dificuldade que é a venda de uma apresentação de espetáculo”**, afirma a atriz, palhaça, bonequeira e produtora Mariana Abreu. A artista vivenciou o drama coletivo da invasão das águas em Canoas dentro de casa ao lado do companheiro de TIA e de vida, o ator, palhaço, diretor, mamulengueiro e professor Marcelo Militão, e da filha do casal, Sofia Militão: **“Quando fomos resgatados, depois de quatro dias ilhados, conseguimos chegar na parte seca e ir para o abrigo onde ficamos por um mês. A impressão era que a cidade tinha virado uma zona de guerra, sensação de medo, estabelecimentos fechados, helicópteros para tudo que é lado. Quando estávamos fazendo distribuição de doações no nosso carro e as pessoas viam que eram alimentos e colchões, chegavam a nos parar na rua, tamanho o desespero. Nas comunidades não era diferente, chegaram a brigar e disputar as doações, presenciávamos situações muito tristes. Mas, hoje, só temos a agradecer por estarmos vivos, firmes e fortes”**.

Outro coletivo que também foi obrigado a adiar a celebração de sua traje-

tória foi o Pretagô. “Nosso grupo e nós mesmos, enquanto indivíduos, estávamos ainda tateando uma recuperação da pandemia, então a enchente acrescenta uma camada nessa batalha desafiadora que é ser artista, negro e periférico no Brasil. Nós moramos em Porto Alegre e região metropolitana (Canoas, Sapucaia do Sul, São Leopoldo), então a enchente nos atravessa de maneiras diferentes. Além das perdas materiais, dos trabalhos cancelados, a nossa realidade é que, mesmo quando não foi conosco, foi com os nossos, e isso vai afetar e fazer repensar rotas. Pragmaticamente, tínhamos a programação de aniversário dos 10 anos do Pretagô, que seria realizada durante todo o mês de maio e foi cancelada na véspera do seu lançamento. A programação compreendia uma série de atividades pelos espaços da cidade que fundamentam nossa história, como o Bar do Paulista, leitura dramática, um jantar num importante espaço da cultura negra da ci-

dade, além, evidentemente, da ruptura com uma geração de renda”, informa a dramaturga, performer, atriz e diretora Silvana Rodrigues.

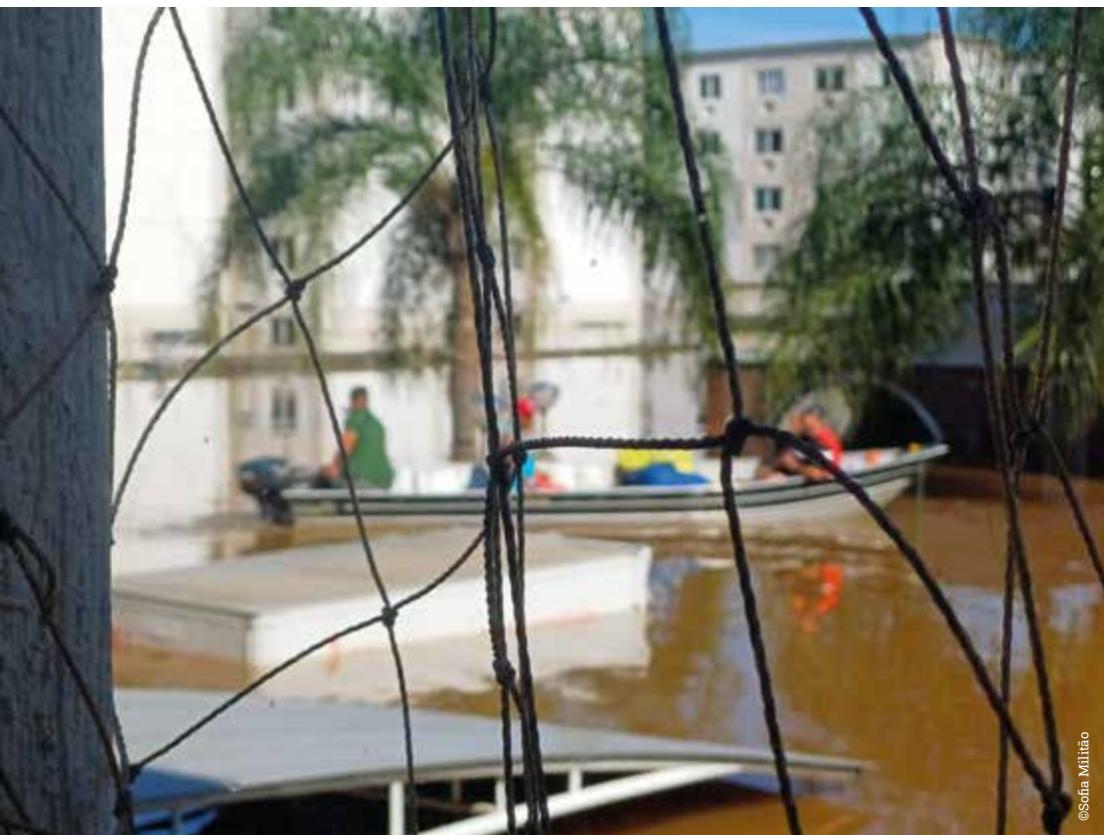
“Basicamente venho vivendo de auxílio, em várias instâncias. Eu tinha usado todas as minhas economias para uma temporada do espetáculo ‘Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro’ que iria se iniciar exatamente no dia 3 de maio no Teatro Oficina Olga Reverbél. A gente já tinha vendido uma média de 70 ingressos por sessão, ia ser uma grande temporada. Mas nesse mesmo dia a água começou a subir e sair pelos bueiros em frente à sede da Caixa do Elefante, no bairro Floresta, e tive que ficar ilhado em casa durante três dias. A partir daí eu fiquei com várias dívidas pra pagar da temporada e passei três semanas morando na casa de amigos. A minha sorte foi uma mobilização feita por bonequeiros do Nordeste que ligaram pra mim e fizeram uma campanha, porque senão eu iria ficar com-

pletamente sem dinheiro, e depois a mobilização de bonequeiros aqui do Rio Grande do Sul, que foi muito importante em um momento em que eu estava muito desesperado. Finalmente parece que o ano cultural está começando para nós, graças aos resultados de editais”, desabafa Mário de Ballenti, fundador da companhia Caixa do Elefante.

Ator, diretor e pesquisador de teatro de animação desde 1980, o rio-grandino radicado em Porto Alegre reclama da dificuldade de viver de teatro no estado, independentemente de situações excepcionais como a pandemia ou as enchentes: “É muito difícil você viver em um lugar em que mais de 300 municípios passaram por estado de calamidade pública, reduzindo bastante a circulação dos espetáculos. Grande parte dos municípios perdeu os espaços para receber espetáculos. Há escolas onde eu me apresentei em anos anteriores que não existem mais, foram levadas pela água. Como é que grupos de teatro que vivem de levar seus espetáculos pelas cidades do estado ficam quando essas programações são canceladas? E pra circular fora estado também tem impedimento, porque ficou muito caro levar grupos gaúchos por conta do Aeroporto Salgado Filho fechado. As passagens aéreas ficaram muito caras, a logística de levar cenários também encareceu. As viagens ficaram muito longas”.

## A mão estendida

Um dos aspectos mais notáveis desse período foi a corrente de solidariedade que se formou na sociedade a fim de socorrer e acolher os desabrigados, complementando ações de representantes do poder público como a defesa civil e o corpo de bombeiros.



Muitos artistas mobilizaram-se para ajudar os necessitados, auxiliando nos abrigos e apresentando seus trabalhos para os flagelados. **“Foi tudo muito rápido. Coloquei uma chamada para artistas em rede social e, de um dia para o outro, éramos 140 artistas unidos em um grupo de WhatsApp se articulando para ações nos abrigos. E lá íamos nós. A serviço. Agir, agir, agir. Ter todas as ferramentas nas mangas, artistas profissionais que éramos e somos, apenas deixar sair. Ofertar. E em via de mão dupla sempre, o voluntariado para mim nunca foi sobre altruísmo. Nos sentíamos vivos. Recebíamos também ali afeto, partilhas, potência. Sentir-se coletivo**



**em meio ao caos é não se sentir sozinho, afasta medos, sim. Lá íamos nós”,** lembra a palhaça e bonequeira Genifer Gerhardt.

Uma das ações coordenadas por Genifer foi o Projeto Abraço, reunindo cerca de 25 artistas que se apresentavam em locais de acolhimento em Porto Alegre: **“Fizemos mais de 30 abrigos, não sei mensurar quantas pessoas assistiram. Escolas, centros comunitários, universidades que acolhiam desabrigados. Entre colchões, varais suspensos nas nossas cabeças, helicópteros que subiam e desciam ao nosso lado, barro da rua que ainda não tinha secado. E a gente ali. No miúdo, nos pequenos instantes. Se a arte salva o instante? Talvez, diriam alguns. Aqui, depois disso tudo, tenho a certeza da tão falada canção ‘a gente não quer só comida’. Comida já é tanto! Mas nossa alma pede, implora por mais. E lá íamos nós, fazedores das artes, a atuar. A serviço. Pouquinho em pouquinho. Dia por dia”.**

Mobilizada em função do Festival Palco Giratório Sesc, Laura Leão rapidamente redirecionou sua competência como produtora para auxiliar os desabrigados logo depois que a enchente provocou o adiamento do evento em Porto Alegre, às vésperas da realização de sua 18ª edição: **“Já nos primeiros dias nos envolvemos. Ficar sem ajudar não era uma possibilidade. Primeiro em movimentos ligados aos animais, depois tivemos um trabalho muito atuante no ponto de resgate e acolhimento no viaduto José Eduardo Utzig. Ficamos envolvidas nesse ponto**

**de resgate por mais de duas semanas. Depois que as águas baixaram, seguimos com um grupo de voluntários que se conheceu nessa ação e formamos o @resgatespoa, em que nos dedicamos à limpeza de casas atingidas. Ao todo nosso grupo limpou mais de cem casas. Durante a limpeza das casas começamos também a perceber a necessidade de auxiliar as pessoas com mobiliário e itens para poderem voltar a suas casas. Então passamos a ir em busca de colchões, camas e eletrodomésticos”.**

Além de lançar iniciativas como a campanha Contrate um Artista do RS, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado do Rio Grande do Sul (Sated-RS) articulou-se com outras entidades a fim de auxiliar artistas atingidos pelas cheias. **“Fizemos parcerias com grupos de artes cênicas, aportando 500 ou mil reais, e com associações que, além de ajudar, realizavam mapeamentos, campanhas de distribuição de cestas básicas, kits de higiene, roupas e também distribuição de Pix de 150 reais. Algumas dessas ações continuam até hoje atendendo a quem precisa. Mas a tragédia ainda vai ficar no mínimo mais alguns meses até que a gente consiga se reerguer, pois nem da pandemia havíamos nos recuperado completamente. Agora ajudamos participando da construção de editais de projetos, na indicação de jurados para editais emergenciais. Também há a execução de uma emenda federal que, além de oferecer mais de quatro cursos de gestão e produção, vai retomar um dos maiores e históricos prêmios do Rio Grande do Sul, o Prêmio Quero-Quero de Artes Cênicas. Ele está em sua nona edição, não se realizava desde 2008, e vai premiar mais de 20 categorias no Teatro São Pedro em dezembro”,** destaca Luciano Fernandes, presidente do Sated-RS.



Vídeo da sede  
do Grupo Caixa de Elefante  
©Mário de Ballenti

O ator circense elogia iniciativas como as convocações públicas promovidas pelo Sesc/RS para os projetos Nossa Arte Circula RS, levando 60 espetáculos para 30 cidades do interior, e Circula Sesc – Artistas Gaúchos pelo Brasil, que vai contratar 72 propostas de artes cênicas, literatura e música para apresentações em vários estados. Além dos nomes já citados aqui, Fernandes lembra outros espaços e grupos atingidos pelas enchentes, como o Teatro Nilton Filho, o Teatro de Câmara Túlio Piva, o Teatro do Sesi, o Circo Bonaldo d'Itália e o espaço de treinamento de circo Psico Zone. **“Essa conta tranquilamente passaria de 200 grupos prejudicados. Em nossos registros temos mais de 3.500 sócios, e provavelmente a metade desses trabalhadores foi impactada pelo desastre”**.

Os artistas circenses sofreram parti-

cularmente com a tragédia das águas. **“Eu não vivi nada tão drástico diretamente porque tive de sair da cidade, mas acompanhei parte da minha família perder tudo e meus colegas do Circo Bonaldo d'Itália e da escola de circo Psico Zone enfrentarem o alagamento de seus espaços. Essa galera aí só ano que vem pra conseguir começar a se estabilizar. Então a retomada será gradual e não ocorrerá de forma homogênea, infelizmente”**, comenta a artista de circo Consuelo Vallandro. Ex-presidente do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul, Consuelo participou ativamente na elaboração de iniciativas em prol da classe artística vitimada pelas enchentes: **“Eu realizei mapeamento de artistas atingidos e campanhas de arrecadação pela Associação de Circo do Rio Grande do Sul e pelo Sated-RS.**

**Realizamos campanhas junto a curadores de festivais nacionais de artes cênicas e ao Sesc para contratação de artistas gaúchos fora do estado. Realizamos ou encaminhamos Pix e doações de apoio a todos os circenses mapeados, bem como pessoal do teatro, da dança e técnicos atingidos. Entreguei doações de roupa, material de limpeza e cestas básicas que recebemos e auxiliei no processo de triagem e distribuição de doações da campanha Artistas pelo Rio Grande. Articulei vários representantes para a criação do movimento SOS Cultura RS e fiz um abaixo-assinado com mais de 4 mil assinaturas que foi enviado ao Ministério da Cultura, e por meio dele conseguimos pleitear as ações do Programa Retomada Cultural RS (Bolsa Retomada Cultural RS, Retomada Cultural Rouanet RS e editais Retomada)”**.





## O futuro à deriva

“Eu não sei como vai ser o futuro do teatro no Rio Grande do Sul. Vejo muitos colegas já se preparando para se mudar do estado, principalmente o pessoal que está se formando agora. A gente está tentando amarrar apresentações fora daqui. Estou viajando para São Paulo com espetáculos, vou subir a Manaus para apresentar um festival lá. Acho que até novembro eu tenho trabalho. Mas pra cima, né? Já o Natal é uma incógnita, ninguém sabe”, desabafa o bonequeiro Mário de Ballentti, acrescentando que também considera deixar o Rio Grande do Sul: “Não queria sair daqui. A Caixa do Elefante sempre produziu aqui e viajou para outros lugares do Brasil e para

países como Itália, França, Espanha e Canadá. Mas sempre voltei pra cá, o meu porto é aqui. E agora a gente se vê numa situação de ter que ir embora ou mudar de emprego”.

A atriz Tânia Farias também não enxerga com o otimismo o cenário futuro: “Todas as nossas peças em repertório foram atingidas pela enchente. Perdemos todos os instrumentos musicais, elementos e os armários com rodas, especialmente produzidos para o teatro de rua. Não somos otimistas vivendo em uma cidade e em um estado que dá tão pouca importância para a arte e a cultura. Mas certamente seguiremos, enfrentando todas as dificuldades econômicas e o descaso, com o nosso teatro combatendo o fascismo, o ódio e a intolerância, em defesa da democracia, da liberdade e da justiça social”. Karen Radde também

compartilha essa sensação de desolação: “Diante de toda a tragédia, estou bastante frustrada, desmotivada e com certa dificuldade de ter uma perspectiva de futuro. Contudo, estou tentando me agarrar na esperança ocasionada pelos projetos que aos poucos vão surgindo, como por exemplo o *Teatro a Mil* do Sesc/RS [projeto direcionado ao público de escolas públicas municipais e estaduais que promove apresentações de espetáculos de teatro e circo], as escolas que nos chamam para nos apresentar, inscrições de projetos etc.”.

A produtora Laura Leão igualmente lamenta a situação: “É mais um momento difícil, o cenário que já não era bom ficou ainda mais complexo. É muito triste ver projetos importantes encolhendo e perdendo força. Mas o movimento em prol da retomada está grande”.





Sede do grupo De Pernas pro Ar ©Luciano Wieser

Apesar do tom pessimista geral, ainda há quem anteveja tempos menos sombrios por vir. **“Eu acredito muito no poder das pessoas juntas em prol de algo que acreditam conjuntamente, e pessoalmente fiz meu movimento para estarmos juntos e pensarmos nossos trabalhos no mundo. Acho que cabe a quem foi menos atingido, porque afetado todos foram, manter a chama acesa, pensar em futuros possíveis. Penso na importância de mutuamente, entre nós e outros coletivos e parceiros que a gente fale, reativar trabalhos, que a gente vá assistir, vá assistir, vá assistir e recomende uns aos outros”**, defende Silvana Rodrigues, cofundadora do grupo Pretagô.

Para Mariana Marmontel, o apoio de outros artistas e de entidades como o Sated-RS foi fundamental para que ela e seus colegas de Poetas Vivos se mantivessem com os cancelamentos de eventos e patrocínios acertados anteriormente às enchentes. **“São muitas as dores que eu senti nos últimos meses, o ano prometia ser muito bom para o Poetas Vivos. Eu precisei ter muita força de vontade pra não largar tudo de mão. Com certeza o que me salvou foi a**

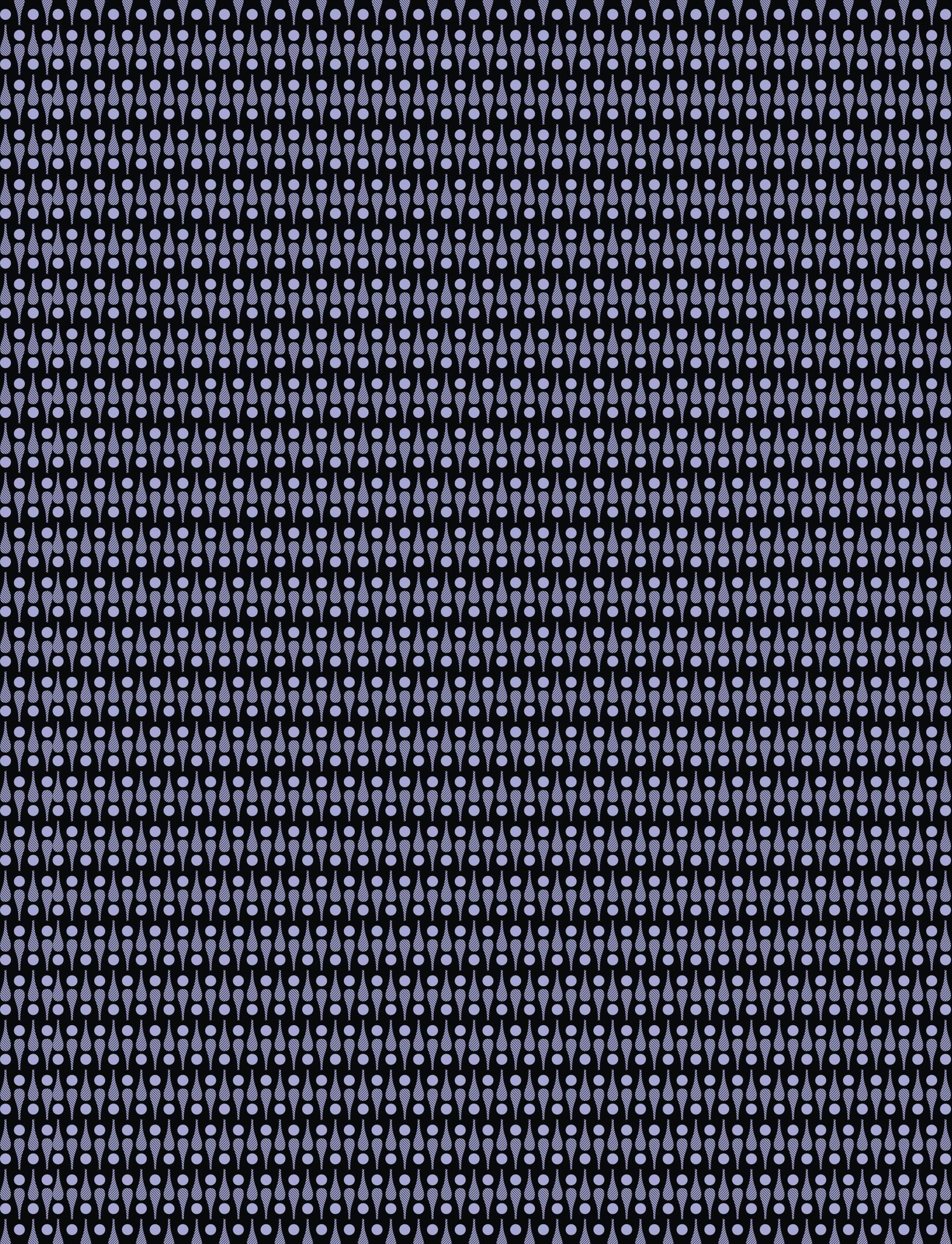


Sede do grupo De Pernas pro Ar ©Luciano Wieser

arte. A partir do momento que voltaram a ter eventos, foi incrível. Minha mãe até comentou como eu me transformei. Quando eu pude voltar aos palcos, isso me deu um pouco mais de energia, de forças”, diz a artista.

**“Temos esperança em uma retomada, uma esperança que foi cuidadosamente construída através de discussões e cobranças em inúmeras reuniões com o poder público. Embora o setor esteja novamente abalado e desestruturado, iniciativas como o projeto de retomada da circulação do Sesc/RS, o Festival Movimenta Cena Sul da Sedac, que ocupou espaços do Multipalco e do Theatro São Pedro com espetáculos gaúchos, e o Retomada Cultural RS do governo federal são bem -vindas e fundamentais. Essas ações ainda não dão conta da vulnerabilidade em que o setor cultural passa, mas são os primeiros passos em direção à recuperação. Ainda há muito por fazer. Acreditamos que, com o apoio contínuo e o esforço coletivo, como o da campanha Contrate um Artista do RS, conseguiremos superar esses desafios e ir além com mais força e resiliência”**, acredita o artista Luciano Wieser.

Como é próprio do fazer artístico, a tragédia também vai servir de matéria-prima para a criação, a reflexão e o exercício da sensibilidade, conforme revela Genifer Gerhardt: **“Estamos criando um espetáculo chamado ‘Águas de Maio’, que busca em uma interação de artistas do circo/teatro/teatro de bonecos/dança/música preservar a memória da enchente de maio de 2024. Para que não nos esqueçamos. Do tanto que há para além de nossas bolhas. Do descaso político. Do cansaço coletivo. Mas também das mãos erguidas, enlaçadas, poderosamente capazes de nos colocar em ação no mundo. Pela beleza também. Onde podemos. Residir. Em ação”**.



O  
tempo  
nunca  
vem  
para  
permanecer!

Hans Belting

Historiador de arte alemão,

*O fim da história da arte*

ato!  
Sesc

REVISTA  
ITINERANTE  
# PALCO GIRATÓRIO

