

Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[n. 16]
primavera - verão
2025
ISSN 2446-5690



• barbara bublitz • carol silva • denize gonzaga • iur gomez
• mônica santana • rubens da cunha • vittorio brausen •

Editorial

A caixa de ponto era uma espécie de cubículo que ficava no centro-baixo do palco, onde um profissional se colocava para, digamos, assoprar em voz baixa as falas dos atores que deveriam ser anunciadas em voz alta. Era um espaço escondido, disfarçado, que existe apenas nos teatros mais antigos. Esse recurso caiu em desuso no meio teatral, mas hoje em dia pode ser substituído por equipamentos eletrônicos, como os utilizados pelas emissoras de tevê. Foi pensando na simbologia desse lugar escondido que Marco Vasques batizou o jornal brasileiro de teatro. Era o projeto ao qual ele mais se dedicava e o fazia com muito suor, conhecimento e motivação. Sabendo disso, e entendendo a nossa falta de expertise e determinação com o assunto, decidimos que esta será a última edição. E resolvemos incluir um texto da dramaturga, atriz e professora Mônica Santana, expoente do teatro negro, porque Marco havia manifestado o desejo de que a edição 15 focasse totalmente sobre esse assunto, o qual ele vinha pesquisando há algum tempo. Este mesmo motivo também fez com que mantivéssemos a capa que seria da edição 15 na edição 16, com a ilustração (Toni Edson) solicitada por ele à Barbara Bublitiz em março de 2023.

Com periodicidade semestral, veiculação impressa e digital, distribuição gratuita, totalmente dedicado às artes cênicas, produzido fora do eixo Rio-São Paulo e mantendo certa proximidade com a produção latino-americana e hispânica, o que Marco e Rubens quiseram foi provocar “a discussão em torno das artes cênicas nas suas mais diversificadas linguagens”, como consta no editorial da primeira edição, de outono de 2015. Para muitos, eles conseguiram. Foram publicados, entre outros, entrevistas com atores, atrizes, diretores(as), dramaturgos(as) e pesquisadores(as) de teatro, artigos, perfis de grupos, perfis de atores/atrizes/diretores, processos de criação, críticas, análise de espetáculo, tradução, ensaios, resenhas e dramaturgias.

Foi uma trajetória com muitas contribuições, incentivos e a vontade de uma equipe reduzida que fez com que ele alcançasse essa longevidade, tão rara no meio cultural. Assim, agradecendo, nos despedimos, cientes de que, nestes dez anos em que circulou não só no estado, como no país e em algumas cidades do exterior, o *Caixa de Pont[o]* cumpriu um papel significativo para o teatro e para as artes cênicas nacionais. De fato, é lamentável que mais um jornal cultural cesse sua realização (apesar de os motivos não serem os mesmos de outros periódicos da área cultural, como a falta de fomento), mas a boa notícia é que talvez ele se desdobre em outro projeto, ainda mantendo o teatro como foco e, no horizonte, a determinação que tanto Marco nos ensinou com suas produções culturais.

Expediente

Editores

Denize Gonzaga
Iur Gomez
Rubens da Cunha

Diagramador
Iur Gomez

Revisora
Denize Gonzaga

Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras
Barbara Bublitiz
Carol Silva

Capa desta edição
Barbara Bublitiz

Colaboradores desta edição
Barbara Blublitz
Carol Silva
Denize Gonzaga
Iur Gomez
Mônica Santana
Rubens da Cunha
Vittorio Brausen

Contato

www.caixadeponto.wix.com/site
caixadeponto@gmail.com

Os textos assinados
são de responsabilidade dos autores.

Execução



Realização



O Projeto Rosa dos Ventos - Formação para o teatro catarinense tem execução da Fecate e realização da Fundação Nacional das Artes - Funarte e Governo Federal, Instrumento TRANSFEREGOV.BR N° 965959/2024.

1.000 exemplares impressos por



Encerrar ciclos, guardar memórias

Denize Gonzaga

Na primeira edição do *Caixa de Pont[o]* – jornal brasileiro de teatro, de outono de 2015, Marco Vasques e Rubens da Cunha manifestaram no Editorial que pretendiam “provocar a discussão em torno das artes cênicas nas suas mais diversificadas linguagens”. Creio que (sou suspeita a falar), após os quase oito anos em que estiveram juntos, eles conseguiram, mas acredito que não devem ter parado pra pensar no volume de textos que disponibilizaram ao público. Dei-me o trabalho de computar porque o momento merece: 29 dramaturgias inéditas, 2 não inéditas, 22 artigos, 18 perfis de grupo, 14 entrevistas, 8 resenhas, 6 ensaios, 7 perfis de ator/atriz/diretor, 5 processos de criação, 3 pequenas seções de indicação de livros, 2 conferências, 1 análise de espetáculo, 1 crítica, 1 estudo, 1 fragmento, 1 manifesto, 1 política cultural, 1 processo cênico, 1 rede de afetos, 1 tradução, em 456 páginas totais. Talvez também não tenham se dado conta do intercâmbio geográfico que promoveram: convidaram profissionais de 22 cidades brasileiras, sendo 5 de Santa Catarina — Florianópolis, Balneário Camboriú, Joinville, São Bento do Sul, Garuva — e 17 de outros estados — Curitiba/PR, Laranjeiras do Sul/PR; Porto Alegre/RS, Caxias do Sul/RS; Salvador/BA, Santo Amaro/BA, Fortaleza/CE, Recife/PE; Natal/RN; Manaus/AM, Belém/PA; Belo Horizonte/MG, Uberlândia/MG, Brasília/DF, São Paulo/SP, São José do Rio Preto/SP, Rio de Janeiro/RJ; e de 8 cidades estrangeiras — Santiago/Chile; Havana/Cuba; Buenos Aires/Argentina; Madri/Espanha; Paris/França; Morón de La Frontera/Espanha; Amsterdã/Holanda e Nova Iorque/EUA. Além disso, distribuíram em torno de 33 mil exemplares por Santa Catarina (o SESC-SC foi um dos parceiros na entrega às suas 50 unidades no estado) e por algumas cidades do país, sem contar o alcance com a disponibilização da publicação, a partir de 2016, em sítio próprio da Internet. Pensando em termos da dificuldade de distribuição deste tipo de material no Brasil, é um número bastante significativo.

O leitor pode questionar se os textos têm qualidade e afirmar, nesse sentido, que os números não falam muito, mas penso que eles ao menos ilustram a coragem do Mar-

co e do Rubens em persistir em um projeto independente cujos primeiros números foram bancados do bolso e em mantê-lo, convencendo a reduzida equipe de permanecer, muitas vezes recebendo remuneração baixa devido ao alto custo de impressão, por vezes, mais de três mil exemplares por edição.

Muitas pessoas conhecidas do Marco lamentavam a falta de incentivo do governo a um projeto com potencial desse tamanho — o jornal, segundo ele, era o único dedicado exclusivamente ao teatro e realizado fora do âmbito acadêmico. “Como um jornal como este não tem patrocínio?”, falou certa vez o diretor Zé Celso Martinez Corrêa a Marco, em visita ao seu Teatro Oficina Uzyna Uzona, em São Paulo. Marco também não entendia. Certa prepotência e esperança não deixavam.

Assim, na iminência de começar a organizar a terceira edição (outono 2016) e não tendo conseguido passar em nenhum edital ou lei, teve a ideia de fazer um financiamento coletivo. Deu tão certo — mais de 320 pessoas físicas ajudaram (Marco teve a ironia de inserir os nomes de Aline Valim e Sarah Kaine, dando realidade para suas criações), 7 empresas e 7 grupos de teatro, sendo 6 de Santa Catarina e 1 do Rio Grande do Sul (Caxias do Sul) — que repetiu o feito por mais cinco edições, apesar de sempre reclamar, a seu modo, do cansaço que dava convencer as pessoas da importância de seu projeto. Mas logo ele não precisaria mais fazer tanto esforço. Não dessa maneira.

Sempre tentando parcerias, em 2019, por meio do programa de Extensão coordenado pelo professor Edécio Mostaço, do Curso de Artes Cênicas, a Udesc ajudou na comunicação e divulgação do jornal (edições 9 e 10 - 2019). Aliás, um apoio já tinha sido firmado entre o jornal e a Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (EdUFSC), na segunda e terceira “dentição” (como ele costumava chamar), da primavera de 2015 e do outono de 2016. Já as edições 13 e 14 receberam verba de emenda parlamentar do deputado federal Pedro Uczai, o que deu um respiro e um alívio ao Marco, que todo ano pensava em desistir (ou fazia um drama com isso). Tal verba tam-

bém viabilizou a edição anterior, n. 15, e esta, cuja articulação contemplou também a Federação Catarinense de Teatro (Fecate) e a Casa Vermelha Centro Cultural, coordenada por André Francisco e Vanessa Gonçalves em Florianópolis/SC. (Marco não admitia que um centro cultural como este se mantivesse de portas fechadas).

O fato é que, mesmo sabendo que raramente um projeto dá sustento a alguém, ele continuava. Insistia, inventava, mudava, arrumava. Acredito que, para aliviar o trabalho do diagramador (Iur Gomez), das ilustradoras (Carol Silva e Barbara Bublitz) — o volume de ilustrações nas primeiras edições era bastante grande — e criar um novo projeto gráfico, em fins de 2018, os editores mudaram o formato do jornal, passando os números 7 a 14 a ter 36 páginas, em vez de 28, e a capa, a ter apenas uma ilustração. Até a sétima edição, era alternada a participação das artistas, mas depois, conforme pude perceber, não houve um critério para chamá-las a fazer parte. Por certo, cada uma delas ilustrou sete edições do jornal, sendo que, ao todo, foram realizados, aproximadamente, 78 desenhos em 8 anos de execução do projeto sob sua coordenação/edição. Marco enviava uma imagem-base (provavelmente retirada da Internet), conforme afirma Carol Silva, para elas, fazerem “novas leituras, seguindo alguns padrões do jornal”. As ilustrações trouxeram às capas personagens como Jean Cocteau, Zé Celso Martinez Corrêa, Barbara Heliodora, Antonio Abujamra, Josette Féral (Marco utilizou como bibliografia em sua tese de doutorado), Flávio de Carvalho (utilizado como objeto de pesquisa em sua dissertação e tese), Marina Abramovic, Pirandello, Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues, Henrik Ibsen, Paulo Autran, Calderón de la Barca, Jacques Copeau, Victor Garcia, Tania Cárdenas, Samuel Becket, Sábado Magaldi, Julia Varley, Dias Gomes, Cacilda Becker, Augusto Boal, Alice Morel, Plínio Marcos, Frederico García Lorca, Kazuo Ohno, Dario Fo, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Sara Joffré, entre outros.

Toda a sua dedicação demonstrava que o *Caixa* era o seu projeto de vida e deveria continuar por muitos e muitos anos, pois, se tinha uma pessoa em Santa Catarina que pesquisava o teatro brasileiro e fomentava as discussões na área era ele. No entanto, após 14 edições, quis o destino que seu idealizador fosse ter outra morada, quem sabe junto de todas essas suas referências, celestes. O mesmo destino quis que o repasse da verba da emenda do referido deputado que estava tramitando em âmbito

federal fosse destinado a uma conta jurídica de minha titularidade, fato que fez com que eu, Iur Gomez e Rubens da Cunha assumíssemos juntos as duas edições incentivadas.

Nossa primeira ideia foi manter a vontade do Marco em relação à pauta. Ele costumava criar pastas em seu computador com os nomes dos(as) colaboradores(as) antes mesmo de eles(as) aceitarem e de inserir os textos nelas. (Marco se adiantava muitas vezes e, ansioso, tratava sempre de ter a edição impressa em dois ou três meses de trabalho). Quando pude ter acesso, logo identifiquei as pastas das edições 15 e 16. Percebi nos nomes delas a vontade dele de pautar na edição 15 o teatro negro (seria a única edição especial até o momento totalmente dedicada a este tema) e pensei por dois segundos que todos os textos já tinham sido recebidos. Bastava aprová-los com o Iur e com o Rubens, e revisá-los. Ledo engano. Ao abri-las, vi que tudo estava praticamente no campo das ideias. Assim, percebendo que não teríamos conhecimento suficiente da área para a feitura de duas edições, pois teríamos que pautar toda a edição 16 sem nos basear em algo deixado por ele, decidimos manter a sua vontade de publicar textos sobre o teatro negro na edição 15, entrar em contato com os colaboradores já delineados e, na edição 16, a última, fazer-lhe uma homenagem. Só que nosso fôlego não foi suficiente nem pra edição 15, o que nos fez antecipar a homenagem e deixar em *stand by* o que realizaríamos na edição seguinte. Antes mesmo de o número 15 ficar pronto, resolvemos que finalizaríamos o projeto com um panorama histórico e processual da trajetória do jornal. Nada mais interessante como material de encerramento que “fechá-lo com chave de ouro”, pensei. E assim, como disse Iur Gomez, neste quase um ano de trabalho (dezembro de 2024 a novembro de 2025), sentimos na pele o que Marco sentia, vivemos na pele o que ele vivia. Só não pressionamos tanto os colaboradores como ele pressionava, porque entendemos que seria muita pretensão da nossa parte (risos). Essa era uma das suas características mais fortes. Na verdade, nosso único horizonte foi fazer jus a todo o seu esforço e querer guardar na memória tudo o que aprendemos e experienciamos em todos esses anos ao seu lado na feitura do *Caixa de Pont[o]* – jornal brasileiro de teatro.

[Denize Gonzaga, historiadora, museóloga, produtora cultural e revisora textual, Florianópolis, SC]

Dos trabalhos da edição

Rubens da Cunha

No número anterior do *Caixa de Pont[o]* – jornal brasileiro de teatro, escrevi sobre a função-editor de Marco Vasques. Desde que nos aproximamos e iniciamos uma parceria crítico-criativa, ele sempre me colocou nessa função também. Não havia nem um “co” na frente do “editor” para amenizar, ou melhor, explicitar com mais veracidade o que realmente fui nestes anos todos: um coeditor.

De maneira geral, Marco iniciava o processo, me passava orientações gerais e eu contribuía de forma mais pontual, sobretudo nos editoriais de apresentação de cada número. Havia também uma breve curadoria da minha parte indicando possíveis colaboradores, principalmente depois que vim para a Bahia e mantive um contato mais direto com as artes cênicas produzidas nesse estado.

Na nossa parceria, talvez não seja a edição em si aquilo que mais nos uniu, mas a escrita conjunta. Iniciamos esse processo na escrita das críticas teatrais, o que logo se estendeu para alguns ensaios e artigos que publicamos. Esse processo de escrita era também um processo de edição, pois, normalmente, um começava o texto, outro terminava e, por fim, numa terceira passada, amalgamávamos a escrita, para que tudo ficasse coeso. Esse seria o nosso principal trabalho conjunto de edição, o que aconteceu em todos os textos que assinamos e publicamos no jornal.

Outro processo criativo que pode ser inserido nesse campo da edição foram as longas entrevistas que fi-

zemos com inúmeros atores, atrizes, diretores, diretoras, professores, professoras, dramaturgos, dramaturgas. Iniciávamos com perguntas mais gerais, depois inseríamos as mais específicas ou complexas, advindas, sobretudo,

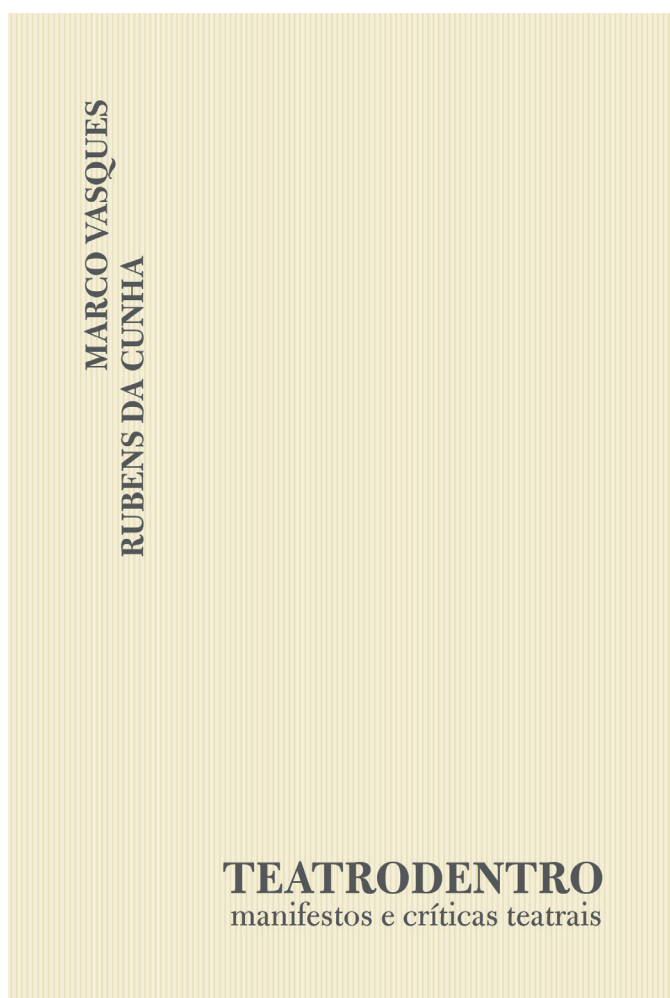
de pesquisas mais aprofundadas a respeito do entrevistado. Cada entrevista era um mergulho que fazíamos, e pensá-las, montá-las, editá-las talvez fosse o trabalho mais complexo da nossa parceria como editores.

O *Caixa de Pont[o]* sempre foi um jornal colaborativo, então editá-lo era, substancialmente, um processo de curadoria, capitaneado pelo Marco, que selecionava, organizava e cobrava os colaboradores de cada número. Após esses passos, entravam os trabalhos de revisão textual e diagramação, explicitados nesta edição por Denize Gonzaga e Iur Gomez.

Como disse anteriormente, apesar de meu nome constar como editor, eu era mais um coeditor nesse processo

inicial. De maneira geral, não sei se sou muito merecedor de estar nesse lugar no *Caixa de Pont[o]*, mas a deferência com que o Marco sempre me tratou e os frutos de outros trabalhos que fizemos em conjunto fizeram com que ele me colocasse lá, no alto dos créditos, o que me honra e honrará para sempre.

[Rubens da Cunha, professor, poeta e escritor, Recôncavo, BA]



O [o] é do “o” do *Ponto*

Iur Gomez

Das minhas experiências com o processo gráfico, não me lembro de algum que tenha sido planejado. Geralmente o conteúdo aparecia nas minhas mãos e, a partir dele, se iniciava a feitura do material. Com o *Caixa* ocorreu algo semelhante, mas bem menos grave, se considerarmos isso uma gravidade.

Quando nos encontramos pela primeira vez, Vasques trouxe como referência um exemplar do *Ô Catarina!* — produzido pela Fundação Catarinense de Cultura (FCC) —, do qual era editor à época. Considerava o modelo a ser seguido.

Havia uma diferença entre o editor do *Caixa* e um desesperado Vasques que me procurou, uns anos antes, com meia dúzia de manuscritos de um poeta para fazer um livro.

O plano do jornal era pretensioso e oportuno. Depois de umas desventuras com as personas Aline Valim e Sarah Kane, tinha decidido, ele mesmo, assumir sua desenvoltura como crítico e gastar as tintas com suas impressões a respeito dos espetáculos dos outros.

A ideia de um periódico dedicado ao teatro se somava à sua imersão no universo cênico-intelectual. Era onde pretendia firmar seu nome e demarcar território. À frente de uma publicação de extensão nacional sobre a arte e a produção cênica, as discussões estéticas, de linguagem, as tendências e as excêntricas aventuras contemporâneas, certamente, projetaria seu nome para os centros mais nevralgicos da produção teatral e se tornaria uma referência nesse âmbito (essa era a pretensão). Da mesma forma, ao assumir a editoria, a seu ver, completaria aquelas “contabilidades acadêmicas” que poderiam fazer a diferença para alcançar outra de suas ambições: ser professor de teatro na Udesc (tinha que ser na Udesc).

Com a infância complicada, a situação social nos espectros da emergência, a dor das ausências e do armário vazio e as incertezas afetivas, desde seus primeiros anos,

Vasques sentiu o fardo do calejar e do suar para assegurar o pão de cada dia. Ele era um sobrevivente, e o *Caixa*, o movimento de um peão no tabuleiro.

Quando, enfim, sentamos para montar o primeiro número, se definiram o tipo do caractere, os tamanhos e as disposições do título e do texto principal, o espaçamento entrelinhas, além de rodapés, legendas e cartolas que identificam os assuntos abordados.

Para a minha surpresa, depois de passar um período editando *Ô Catarina!*, Vasques tinha aprendido a atravessar o tortuoso, e às vezes árido, caminho da edição impressa.

Ao contrário de um processo confuso, o jornal era feito em duas “sentadas”: na primeira, se formatava o conteúdo; na segunda, se aplicava a revisão textual. Obviamente que o conteúdo era previamente diagramado e tratadas algumas imagens, mas nada que ultrapassasse uma semana de trabalho.

Entre as sugestões gráficas, propus estilizar o “o”, do *Ponto*, entre colchetes – [o] – e criar uma assinatura simbólica. Tínhamos a ideia de estampar camisetas com a logo acompanhada da frase “jornal brasileiro de teatro”.

Como era de periodicidade semestral, só lembrávamos disso na edição seguinte, e a camiseta sempre ficava para a próxima. Ficou. Assim se seguiram as doze edições em que estive à frente como diagramador.

Estas duas últimas, confesso, foram as mais tranquilas, apesar de trabalhosas. Afinal, assumimos eu, Denize e Rubens todo o processo de produção e edição. Agora sem a ansiedade do Vasques, que assombrava o processo com uma agenda ameaçada pelo tempo apertado entre gráfica e lançamento. daquelas mentiras que ele criava porque queria mesmo era se livrar de tudo e ir pescar. Que é do que realmente gostava.

[Iur Gomez, roteirista e documentarista,
Florianópolis, SC]



Entre erros e acertos, um trabalho em forma de amizade

Denize Gonzaga

Revisar ortografia e gramática de textos é meu ofício, digamos, desde idos de 2007, momento em que eu estava fazendo faculdade de História, mas meu interesse por Português era nítido. Tudo começou por acaso quando o pai de uma amiga, designer gráfico, me pediu que “olhasse” um panfleto elaborado por ele e me disse que eu havia achado muitos “erros” no material que já havia passado por dois doutores. Surpreendi-me, mas deixei essa consideração de lado. Dois anos depois, minha segunda experiência foi com o *Inventário de Bens Móveis* (ATECOR/FCC) – desta vez de maneira remunerada –, material que também escrevi. Logo, neste mesmo 2009, revisei dois livros do Prêmio Cruz e Sousa de Literatura/FCC. Na sequência, o à época editor do jornal *Ô Catarina!*, Dennis Radünz, me convidou para “ajudar” no periódico. Foi neste momento que eu levei mais a sério a profissão, pois ele havia me dito que eu tinha “olhos de águia”. Depois do *Ô Catarina!*, revisei muitos trabalhos na área da cultura, entre eles a *Revista Osíris* (2011), capitaneada pelo Marco e pelo Rubens.

Quando ficou confiante no meu trabalho, Marco então me pediu pra revisar seu mais novo projeto, o *Caixa de Pont[o]* – jornal brasileiro de teatro, que seria lançado em 26 de maio de 2015, na Kibelândia Chopperia, Centro Leste, Florianópolis/SC. Assim continuamos até 2023, por motivos que nós já sabemos, totalizando oito anos de muita dedicação e amizade. Também algumas brigas no meio do caminho, mas nada que abalasse nossa sempre vontade de trabalhar juntos (ele gostava de mandar, e eu, de obedecer). Tanto que ele me chamava de revisora oficial.

Geralmente eu fazia uma revisão prévia dos textos do *Caixa* (lia três vezes todo o material) para logo depois sentar com o diagramador, Lur Gomez. Essa dinâmica de ficar ao lado do Lur para lhe indicar cada consideração minha era uma imposição do Marco, que ficava preocupado com as trocas de arquivo. Isso fez com que, mais tarde, eu aprendesse com facilidade a mexer em programas de edição de texto. Mas o fato é que o volume de textos sempre foi grande. Não bastando isso, Marco, apressado e ansioso, às vezes resolvia mandar os textos diretamente

pro Lur. De novo vocês podem ter ideia do que era revisar o material já diagramado, o que me impedia de retirar o “grosso” — suprimir ou incluir vírgulas, arrumar ortografia, pontuação, erros de digitação, espaçamento entre palavras, itálico, aspas, letras maiúsculas/minúsculas etc. — e fazia com que eu e Lur passássemos, em vez de uma hora, às vezes quatro ou mais horas trabalhando. Era um pouco estressante, mas confesso que adorava a companhia do Lur e as trapalhadas do Marco nos interrompendo pra falar bobagem. “A gente ganha pouco, mas se diverte” era nosso ditado.

Marco às vezes também fazia questão de imprimir uma cópia do jornal no mesmo formato, por vezes gigantesco, para eu revisar, pois ele não confiava muito na tecnologia, o que também me dava mais trabalho, mas, segundo ele, não correríamos o risco de perder o documento caso meu computador resolvesse falhar.

No início, nas duas primeiras edições, eu tive a ajuda das queridas e competentes Amanda Corrêa e Nuna Me-deiros (que também me ajudou nas edições 76 a 80, de 2013; e 81 a 85, de 2014 do *Ô Catarina!*), que, gentilmente, se voluntariaram. Mas depois assumi sozinha todas as edições (até este número que aqui apresentamos), o que me deixava com muito medo, tamanha responsabilidade.

O que posso concluir desta singela história é que acredito que o Marco, para além de fazer aquilo que mais amava, claro, gostava mesmo é de estar entre os (poucos) amigos, nos provocando, nos incentivando (e “se achando”), ao mesmo tempo desconfiando e acreditando no nosso trabalho. O jornal impresso o mais impecável possível era o que queria como resultado (o grau de pressão e exigência que ele imprimia é algo a ser estudado), mas não o único motivo pelo qual ele se dedicava. E bota dedicação nisso!

[Denize Gonzaga, historiadora, museóloga, produtora cultural e revisora textual, Florianópolis, SC]

Da linha ao ponto

Carol Silva

Além de amigo, Marco sempre representou para mim uma figura importante na minha carreira artística. Minhas primeiras ilustrações foram incentivadas e encomendadas por ele. Feliz com seu convite, senti também o peso daquela responsabilidade: traduzir em imagens as palavras duras que marcaram meu primeiro trabalho como ilustradora (*Anatomia da Pedra & Tsunamis*). Como jovem ilustradora, consegui desenvolver um estilo próprio com tranquilidade diante da sua confiança, que combinou bem com a dureza e a brutalidade do estilo dele.



Imagem-base de Jean Cocteau para a ilustração de Carol Silva.
Crédito: Philippe Halsman/Magnum Photos.

Ele era exigente e me cobrava diariamente o andamento dos desenhos. Queria sempre mais. E seu entusiasmo me movia a seguir fazendo sempre mais também. Aprendi muito com a sua forma de lidar com o trabalho. Com muita dedicação, com suor. Marco viu em mim coisas que nem eu mesma via. E foi a partir dessa confiança e dessa admiração mútua que iniciamos nossas primeiras parcerias. Primeiro para seus livros e depois para outros trabalhos, como os desenhos para o *Caixa de Pont[o]*. Mis-

turando diferentes técnicas, meu trabalho era transformar as fotos de profissionais de teatro em imagens que trouxessem novas leituras, seguindo alguns padrões do jornal. A frequência me permitiu desenvolver ainda mais o meu estilo e me manter atuante como ilustradora, fazendo parte de uma militância que buscava com muito custo manter viva a memória da cultura em nosso estado.

Marco dedicou sua vida à arte e isso sempre me inspirou. Acredito que a muitas outras pessoas. Ele redescobria artistas esquecidos e dava voz e espaço aos artistas



Ilustração para a edição n. 4 (2016). Acervo Caixa de Pont[o].

emergentes. Com sua força, contagiava a todos ao seu redor. E me sinto muito grata por ter tido meu espaço em sua história; dessa forma, se eu não posso contar a história da minha vida sem citá-lo, também não dá para contar a história da vida dele sem citar meu nome. Pertencemos às mesmas contradições do nosso tempo.

[Carol Silva, ilustradora, Joinville, SC]

A quem se destinou o *Caixa de Pont[o]*

Vittorio Brausen

O texto sempre foi a base criativa e crítica de Marco Vasques. Ele nunca foi um homem de textos breves, de fragmentos, de leituras rápidas. Diante disso, o *Caixa de Pont[o]* – jornal brasileiro de teatro foi um jornal profundamente calcado no texto: análises, críticas, perfis de artistas e grupos, dramaturgias, historiografias, longas entrevistas sempre constituíram a espinha dorsal desse projeto. Vez ou outra os textos foram acompanhados por uma imagem, mas a predominância foi sempre do texto, que, não raro, ocupava as páginas completamente.

Outra escolha foi inserir o *Caixa* numa espécie de fronteira entre os estudos acadêmicos e suas revistas de divulgação científica e o jornalismo cultural e seus cadernos, usando elementos dos dois campos, mas não estando atrelado a nenhum deles. Esse pairar sobre as categorizações, as determinações desses campos de conhecimento faz do *Caixa de Pont[o]* um projeto bastante difícil de enquadrar num padrão.

Mas ao que se propôs estes anos todos? Realizado a partir da vontade de Marco, o periódico encontrou sua cara ao longo do caminho e, obviamente, reverberou os conceitos e as ideias de seu idealizador.

Numa matéria reflexiva, publicada em jornal de grande circulação local, datada de 22 de maio de 2015, durante o lançamento do primeiro número, o ator, diretor e dramaturgo Renato Turnes faz uma pergunta: para quem? Em sua argumentação, Turnes primeiro responde pelas negativas: não se dirige ao público, não se dirige aos artistas e produtores, pois neste primeiro número não há uma reflexão sobre a produção contemporânea. E aventava, sem muita certeza, a possibilidade de o jornal ser destinado aos acadêmicos e estudantes.

Da mesma forma que o *Caixa de Pont[o]* se propunha a ser um jornal fora dos lugares mais comuns destinados a esse tipo de publicação, encontrar seu público seria outro dos seus desafios. Novamente, esbarramos numa espécie de teimosia idealizadora de Marco Vasques, que encabeçou esse projeto e o jogou no mundo sem nunca se preocupar com quem exatamente seria o destinatário da pu-

blicação. O público leitor encontraria ou seria encontrado pelo jornal, e assim foi, até este último número. Os leitores foram múltiplos e com interesses bem diversos, alguns identificados, outros nem imaginados.

No mesmo texto, Turnes reflete sobre o nome do jornal, que remete a um elemento do teatro que já não existe mais; além disso, o primeiro número seria, na sua visão “tão reverente ao passado” que deixou nele um tom melancólico. O ator aconselha, então, que o jornal use seu “potencial latente para falar com o mundo real e apontar para o futuro”. Nesse ponto, o *Caixa de Pont[o]*, ao longo dos demais números, foi priorizando algumas experiências mais contemporâneas, abrindo espaço para experiências estéticas disruptivas; no entanto, a reverência às experiências canônicas do passado continuou tendo um espaço considerável. Novamente, a mão de Marco Vasques atuou nesse ponto. Ele era um intelectual de formação moderna, com forte apego aos clássicos e ao canônico. Tinha princípios estéticos e filosóficos muito bem estabelecidos e entendia o teatro como experiência cultural, política e, sobretudo, como um acontecimento estético, além de ter grande apreço pelas experiências de vanguarda que se tornaram referência nas artes cênicas.

Ao que se propôs e a quem se destinou o *Caixa de Pont[o]* estes anos todos? Penso que tenha se proposto a ser um repositório de textos diversos sobre teatro estabelecidos pela curadoria de Marco Vasques, que privilegiou bastante a cena teatral contemporânea. Em relação aos destinatários, ainda está em aberto: acadêmicos e estudantes, como pensou Turnes, mas também artistas e público em geral, como queria Marco Vasques. No fim, o *Caixa de Pont[o]* – jornal brasileiro de teatro continuará encontrando seu público leitor, seja ele quem for.

[Vittorio Brausen, educador e escritor,
Florianópolis, SC]

Encontrar, perder, perder-se, encontrar-se

Barbara Blublitz

Entre 2013 e 2014, Marco entrou em contato comigo através de duas amigas queridas, Carol Silva e Amanda Corrêa. Eu estava finalizando a licenciatura em Artes Visuais/Udesc — ainda entusiasmada com o potencial transformador da arte. Foi então que illustrei a edição 82 (2014) do *Suplemento Cultural de Santa Catarina – Ô Catarina!* E, anos depois, a 89 (2017).

O convite para esses trabalhos me bateu imenso. Recebi os poemas por e-mail, com total liberdade para ex-

cos, entendo melhor a propulsão do Marco — a gente precisa respirar. É urgente. Durante esses anos, meu entusiasmo balançou muitas vezes, mas, de alguma forma, ele me arrastava com o entusiasmo dele. Eu não entendia bem o porquê, mas para ele parecia sempre valer a pena continuar.

Depois do *Ô Catarina!*, vieram novas propostas: ilustrar alguns de seus livros e de autores parceiros. As exigências mudaram um pouco. Cada autor trazia suas



Ilustração da edição n. 16 (2025). Acervo Caixa de Pont[o].

plorar minha linguagem. Foi meu primeiro trabalho como ilustradora, e a única exigência era enviar os arquivos em PDF com resolução de 300 dpi. Por levar uma existência majoritariamente analógica, eu nem sabia direito o que isso significava.

Ilustrar aqueles poemas foi incrível. Eu tinha vinte e poucos anos e pensava que, se a arte fosse uma planta, a sociedade estaria caminhando para a desertificação. Muito desse pessimismo passou. Hoje, aos trinta e pou-



Imagem-base de Toni Edson para a ilustração de Barbara Blublitz. Crédito: Amanda Bambu/UOL.

demandas específicas. Em 2015, chegou o convite para o *Caixa de Pont[o]*. Desta vez, não seriam textos ilustrados, mas retratos de profissionais do teatro para as capas das edições.

Para cada uma delas, recebi inúmeras imagens para construir um conjunto de desenhos. Já não lembro de quem partiu a ideia de usar papel colorido, tão marcante para a identidade do jornal, mas foi assim que aconteceu. A cada nova edição, chegavam as fotos de referência; de-

pois de feitos, os desenhos eram enviados a Marco, que raramente pedia alterações. Quando isso acontecia, era porque o retrato não tinha alcançado, de alguma maneira, a dimensão da existência daquela pessoa. Poucos ou nenhum dos retratados eu conhecia, o que dificultava um pouco a criação.



Imagem-base de Sarah Bernhardt para a ilustração de Barbara Bublitz. Crédito: W&D Downey.

Minhas capas se alternavam com as de Carol — amiga e artista que admiro infinitamente. Com o tempo, a quantidade de desenhos por edição foi diminuindo, passando da diversidade de capas coloridas das primeiras publicações para versões mais monocromáticas no pós-pandemia. O último desenho que me lembro de ter produzido foi para a edição n.º 13, de outono de 2021-2022. A seguinte, também com capa minha, resgatou um desenho feito para a primeira edição, em 2015.

Marco estimulava o que havia de mais grosseiro no meu traço. Toda vez que tentei desenvolver um desenho mais limpo, ele dizia: “Não. Gosto daquele outro desenho seu.” Gostava quando o desenho tinha força, bagunça, sujeira. Com isso, confesso, acabei ficando malcriada. Sempre muito respeitada na minha individualidade enquanto artista, até hoje tenho dificuldade em lidar com os limites das demandas externas — trabalho como tatuadora e professora de arte.

Fato é que, ao longo desses quase dez anos de parceria, poucas vezes desenhei para outras pessoas. Se ele

pedia, havia desenho. Se não, não havia. Eu me ocupava de outros prazeres. Até que, em 2023, Marco desapareceu. Como em uma de suas histórias densas de *Carnaval de Cinzas* (Papaterra, 2015), sumiu no mar.

Não perdi apenas alguém. A partir desse momento, precisei me tornar responsável pela minha própria criação.



Ilustração para a edição n. 14 (2021). Acervo Caixa de Pont[o].

Descobrir onde havia desejo de desenhar e onde havia obrigação. Ficou um vazio — dele, um amigo distante, mas também de mim. Então fui buscando outras formas de fazer minha arte existir no mundo. Às vezes ainda penso que Marco está em Floripa, projetando zilhões de coisas.

Ele sempre pedia que eu enviasse os desenhos pelos Correios, mas, como estava estudando na Udesc, preferi entregar em mãos. Era 2023 e devia ser início da primavera. Foi a última vez que o vi e nosso último abraço. Nosso último projeto juntos foi para o livro *a.JE. / d.JE.*, de autoria de Victor Hécrin (pseudônimo). Não sei se chegou a ser publicado ou se os desenhos foram enviados ao autor.

De toda essa experiência, levo comigo um Marco que sempre acreditou no meu desenho. Às vezes mais do que eu mesma — tanto que, quando ele se perdeu, eu tive que me encontrar.

[Barbara Bublitz, professora de arte e ilustradora, Jaraguá do Sul, SC]



[o] Entrevista com André Carreira

[o] Dramaturgia inédita de Javier Corral

[o] Dramaturgia inédita de Luis Cano

[o] Tradução de Charles Dullin por José Ronaldo Faleiro

[o] Ensaio por Edelcio Mostaço

[o] Perfil de Grupo e Resenhas

Editores
Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras
Amanda Corrêa
Denize Gonzaga
Manuela de Medeiros
Juliana Gonzaga (espanhol)

Capa e ilustrações desta edição
Barbara Bublitz

Tratamento das imagens (p. 16 e 17)
Nina Medeiros

Estagiária
Carolina Cabral

Colaboradores

**As inquietações poéticas e estéticas
de André Carreira/
Dionisos: por um teatro da delicadeza**
Marco Vasques e Rubens da Cunha

Baile de coronación
Luis Cano

Crítica Teatral em três vozes
Cristina Sanchez Ribeiro

**O Teatro de Victor Garcia – uma vida
sempre em jogo**
Nando Moraes

Lima Barreto e o Teatro
Enéas Athanázio

**René Fernández Santana - un hombre
que construye en la utopía**
Blanca Felipe Rivero

Consideração sobre os Atores Japoneses
José Ronaldo Faleiro

Popper - amor frenopático (parte I)
Javier Corral

A teoria do teatro numa Roma tropical
Edélcio Mostaço



EDIÇÃO # 2

primavera.2015

Colaboradores

Márcio Souza, plural e singular
Marco Vasques e Rubens da Cunha

Os atos de Magiluth
Mateus Araújo

Hélio Muniz: teatro, resistência, utopia
Cristovão Petry

A origem do teatro
Júlio de Queiroz

Livro conta a história dos 47 anos
do Teatro Novo, de Porto Alegre
Antonio Hohlfeldt

Volatiles: o primeiro fenômeno
sobrenatural da Cia. Yokai
Violaine Fimbel, Elisza Peressoni Ribeiro
e Evandro Serodio

Maria que virou Jonas ou a força da
imaginação: processo de criação
Luiz Eduardo Frin

Popper - amor frenopático (parte II)
Javier Corral

Disseminando ideias: 50 anos
da Editora Perspectiva
Rosangela Patriota

Ôi Nôis Aqui Traveiz: teatro e política
Fátima Costa Lima

Ficção realidade
Iur Gomez

caixa de pont[o]

jornal brasileiro de teatro

[nº 2 - primavera.2015]
ISSN 2446-5690



[nº 2 - primavera.2015]
ISSN 2446-5690

- [o] Entrevista com Márcio Souza
- [o] Cia. Yokai, aspectos de sua estética
- [o] Hélio Muniz: resistência e utopia
- amaturgia inédita de Javier Corral
- [o] Editora Perspectiva completa 50 anos
- [o] Perfil de Grupo: Ôi Nôis Aqui Traveiz e Magiluth



Editores
Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras
Amanda Corrêa
Denize Gonzaga
Manuela de Medeiros
Juliana Gonzaga (espanhol)

Capa e ilustrações desta edição
Carol Silva

Estagiária
Jucimara Costa Wachholz

[o] Perfil de Grupo

Os atos de Magiluth

Por Mateus Araújo

O questionamento feito dentro do próprio espetáculo *plac* o Magiluth no lugar onde ele sempre esteve, o da busca por um teatro multidisciplinar, em constante diálogo — a da criação "Como é o nome *plac*?", perguntam-se os atores já no final de *O ano em que amamos* perguntando, que o grupo pernambucano entrou em junho no Teatro Apêlo, no bairro do Recife. O nome *plac*, dessa maneira e dentro daquela realidade, em um palco, e guerra e reflete o jogo que o Magiluth estabeleceu ao longo desses 11 anos, explorando nuances da real e do criado. Os caminhos fogem da interpretação e se fixam na presença do ator em cena. É o ator quem fala e o personagem quem vive — ainda que entre ambos (o ator e o personagem) exista a sucessão e dialética relação amor e ódio, afetiva e de respeito.



O ano em que amamos performance, 2013. Fotos Renato Flores

Samuel Beckett, o coletivo inicialmente não foi pensado como agrupamento, mas tornava-se por se transformar em uma empresa de teatro, na qual todos os atores vivem exclusivamente de suas criações — o único grupo pernambucano. O trabalho multidisciplinar momento, a partir da obra de Beckett, era *Atos sem palavras*. Por meio da disciplina, o trabalho multidisciplinar começou a ganhar vida, sendo considerado para ser executado em pequenos eventos que iam de hospital a centro esportivo.

O que o Magiluth iniciou ali era uma atividade de pesquisa continuada. Uma tendência do teatro do século 20, de um processo de criação horizontal, em grupo. O que havia sido muito praticado em Pernambuco na década de 1980 pelo Teatro de Experimentos de Pernambuco (TEP) — os dois pioneiros no Brasil. Até a criação do Magiluth, o Recife vivia um hiato de produções acadêmicas no teatro e a criação de grupos profissionais — a maioria, ligada à época, era formada por amadores. Diferente de outros grupos experimentais surgidos pouco tempo antes — como o *Colêgio Anjo de Teatro* e a *Cia. Fundidora* —, o Magiluth era diferenciado pela falta de ver sendo criado dentro da universidade, por alunos de Artes Cênicas.

Compreendendo como a desconstrução do teatro clássico no Recife, e inserido cada vez mais no conceito de teatro pós-moderno, performance e pesquisa de uma interpretação mais genérica (aquele que vai de encontro ao ator performando estruturado na teoria de voz e expressão que potencializava a ficção — dramaticidade dos textos no século passado). O Magiluth tem sido legitimado por suas práticas, ao mesmo tempo em que compõe espaço no discurso crítico do teatro nacional, se a falta de repensar a encenação está bem defendida pelo grupo, essa sua maneira de conduzir a cena como um jogo também ganhou pauta nos debates e nas análises dos espetáculos.

Incorporando, aos espetáculos, características humanistas, em que atores e público estão mais próximos, em conversa direta, no qual o ator pensa a ser crítico do seu próprio personagem —, os atores magiluthianos terminam criando seu

teatro "em um estado permanente de crise e fragilidade (ética e econômica)", como afirma o ator e dramaturgo Marcos Colatto, no texto "A presença do ator" — Um texto, da *caixa de pont[o]*, publicado no blog Horizonte em Cena. "É neste lugar frágil e instável, que sempre nos encontramos em nós mesmos, que o teatro (Cena) converge a planta e mantém acesa a 'vela' da vida, movendo-se a 'percepção' por Peter Brook, diretor que nunca estabeleceu nenhum método de interpretação nem interconexão sua (dois sobre o teatro) e por isso não em metáfora e não em conceito. Um texto 'scontado', e no por isso justifica a experiência antes que proporcione".

Na análise, o diretor e ator ministro afirma que Um texto não se encerra no paratexto da obra, mas sim no espetáculo, sob o ponto de vista racional da teoria acadêmica, o que, ao mesmo tempo, faz com que o grupo pernambucano questione a legitimidade desses mesmos parâmetros de "qualidade". "Não para quem? Por qual motivo? O texto, onde personagem posto em cena é a prova, depois contra o discurso da vida, no

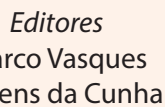
moda, do bem senso, do espírito morto, do conhecimento superior", do Marcos.

Em 11 anos, o Magiluth já criou cinco trabalhos que traçam uma revisão de conceitos e ideias de teatro e constroem uma identidade do próprio coletivo. Os espetáculos tornaram por se classificar em três principais eixos de reflexão do grupo: a cidade, a liberdade e o homem. Se em dois, por exemplo, a relação humana para a dramaturgia do espetáculo, sobre desejos e histórias, os outros trabalhos são encenados pelas discussões existenciais e políticas (Um Jogo e O Canto de Gregório), as angústias do urbano (Cena) pela perda, despedida, angústia e amor (Aquele que mais altera guardas para nós) e o pertencimento e a sustentabilidade da vida (Um Jogo e Gregório) e o realismo (Uma, porém flutuante) até chegar aos casos políticos e às contradições da realidade das cidades brasileiras pela especulação imobiliária (*O ano em que amamos* performance).

O ano de criação engloba aos movimentos políticos e sociais do dentro do Estado e nacionalmente, o exemplo do recente Cópia (falta) facie contra o derrubada da Casa José Estelita, no centro histórico do Recife, que dará lugar à construção de um empreendimento imobiliário de luxo, coloca ainda mais o dilema do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu próprio público. Atualmente, o grupo vive um novo momento na sua trajetória, que termina por refletir na sua recente criação. As discordâncias dentro da própria equipe levaram o diretor Paulo Ylka, que sempre os permitiu aquele que mais altera guardas por voz e Visão, porém flutuante, a sair do coletivo. Os debates geraram um espetáculo permeado pela incerteza e pelas ideias internas e, porque não, externas — não pra e não mundo transpassado pela incerteza.

[Mateus Araújo e jornalista crítico de teatro, Recife, PE]

outono.2016



Revisoras
Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Capa e ilustrações desta edição
Barbara Bublitz

Arte, poética e abismos de Marcio Abreu
Marco Vasques e Rubens da Cunha

Desafios? Sim... Por Que Não?!!!

Janine Koneski de Abreu

Notas sobre o saber e os valores da crítica ignorante

Kil Abreu

A crítica teatral de Sábato Magaldi

João Roberto Faria

Passando em revista

Ana Maria de Bulhões-Carvalho

Ventoforte no teatro em comunidades

Flávio Desgranges

¿Quién es Chile? (parte I)
M. Soledad Rivera

Antígona, do universo ao universal

Carla Rodrigues

Téspis Cia. de Teatro: uma curva em ascensão
Cristóvão de Oliveira

El Extranjero: una escena argentina

Mariano Stolkiner

Talento trágico teutônico

Marcelo Ádams

Os Sete Contra Tebas, de Ésquilo
 Marcus Mota

O aquário de Hilda e o Führer

Fernando José Karl

[o] Resenha

Notas sobre o saber e os valores da crítica ignorante

Pre-Kill Alarm

[illegible]

de "integridade" entre os interlocutores de um processo comunicacional. Diferente perspectiva da de Austin, para quem a "integridade" não deveria definir, por si só, nenhum gênero de locução. Ao contrário, esse repertório poético representava os elementos essenciais em todas aquelas que, de sua vez, não se comprometiam com a verdade. Assim, a resposta do expectador-leitor não estava, porque visto o processo de modo não só se trata de uma sabedoria que atuasse à experiência. O saber se propõe em ato, na própria função. Um saber que se dá em função da própria linguagem, e não em função de uma palavra de Paulo Freire sobre o "bom" (bastante), e sim da descoberta por meio de associações livres, com um pré-conceito de que a linguagem é uma prática, e não um objeto. Assim, a própria função. E como estamos falando de desestruturação, o fenômeno é crucializado tanto pelo expectador quanto pelo crítico. Dá o movimento dos outros nas mesmas condições e da expectativa de que a linguagem é uma prática, e não um objeto. Assim, o expectador não só pode para "aplicação" (se forma prática aplicada a outro, também dada não livre).

Daniele Avila Small

**O CRÍTICO
IGNORANTE**
uma negociação teórica meio complicada

uma negociação teórica meio complicada

primavera.2016

La Fragilidad
Patricia Suárez

Marco Vasques e Rubens da Cunha

Um ERRO indispensável

Fabio Salvatti

Decifrando a crise dos festivais de teatro

Alexandre Vargas

Um percurso do *Armação*

Antônio Cunha

¿Quién es Chile? (parte II)
M. Soledad Rivera

Estagiária
Jucimara Costa Wachholz



siempre, sino nunca hubiera estudiado Biología. O hubiera estu-



Editores
Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras
Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Responsável pelo site
Amanda Corrêa

Capa e ilustrações desta edição
Barbara Bublitz

Colaboradores

Renato Ferracini e a *philia* no teatro
Marco Vasques e Rubens da Cunha

Catalinas Sur e a composição de um teatro comunitário, político e estético
Aline Porto Quites

Manjerição - tempero tradicional do teatro de rua gaúcho
Jonas Piccoli

Encontro com a *Persona Cia. de Teatro*
Sandra Meyer

***Dimentir*: cena, produção e moqueca**
Daniel Guerra

***CiaSenhas*: quais senhas quais brutalidades**
Francisco Mallmann

Breve cosario del teatro colombiano
Raúl Cortés

Protagonizando la teoría
Silvana Garcia

***¿Quién es Chile?* (parte III)**
M. Soledad Rivera

O alucinado Ziembinski volta à cena
Newton Cunha

[o] Conferência

Protagonizando la teoría*

Por Silvana Garcia

Hace ya más de dos décadas que en Brasil, como en otras partes, se ha ofrecido al actor un protagonismo en la producción teatral que no corresponde simplemente a la distribución de papeles. El énfasis en el llamado despertar del actor-creador ha sido seguramente llevado a exageraciones — por ejemplo, al creer que todos los actores tienen la capacidad innata de doblar como dramaturgos — pero esa consigna es un camino de colaboración efectiva de los actores en la creación escénica y refuerza el contingente de colectivos teatrales, evidenciando una fuerte retomada de la tradición de teatro de grupo, importante en los años 1960-70 y debilitada en los años que se siguieron con la dictadura militar.

La realidad de la producción de los colectivos, en los principales centros de producción de teatro en nuestro país, es el dato más relevante que tenemos en el panorama teatral de las últimas décadas. Con la multiplicación de colectivos, también se engendraron o se sistematizaron procedimientos colaborativos de construcción de la obra teatral y, en todos, la experimentación improvisacional constituye el eje de la creación escénica. No solamente eso: muchos actores son también mentores de proyectos escénicos propios, desarrollando una vertiente performativa sostenida por solos, o espectáculos unipersonales, que ganan gran adhesión en los últimos años.

Esa comprensión acerca del lugar del actor se ha extendido también a los procesos pedagógicos, y muchas escuelas dedicadas a la formación de actores buscan sus métodos y procedimientos buscando valorar esa disposición activa en los actores-aprendices. Mi presupuesto es que, mientras en el campo de la práctica, los aprendices se encuentran en el centro de los procesos, en lo que concierne al desarrollo teórico — hay que decirlo — casi siempre siguen en un lugar de recepción pasiva.

¿Cómo promover una inversión de ese lugar, de manera a que los estudiantes de actuación puedan estar en condición de elegir, decidir, construir en el mapa teórico, de constituir su saber-experiencia que no sea necesariamente igual a lo de los especialistas, pero que le garantice autonomía para seguir desarrollando sus reflexiones teóricas en relación estrecha con su práctica? ¿O sea, ¿cómo hacer con que el actor asuma el protagonismo también en el plano de su desarrollo intelectual? ¿Y qué parte de esa construcción de un saber específico le corresponde a la enseñanza de la teoría en las escuelas?

Aunque sea una reflexión constituida hasta el momento nada más que por apuntes, es sobre eso que quiero hablar: de mis percepciones acerca del lugar que ocupa la teoría en la práctica y en el pensamiento de los actores-aprendices, en lo que ha sido posible sistematizar de mi larga experiencia como profesora de teoría en una escuela de formación de actores/artistas de teatro.

del teatro — en el nuestro caso, en primera opción, como actores — y de, a partir de eso, constituir un programa de estudios para el período.

Aparte de algunos temas adquiridos que llevan a discusiones más generales, de manera general los estudiantes ven la teoría como una necesidad — ¿quién se atrevería decir lo contrario? — pero esa convicción, en mi experiencia, si siempre se sostiene hasta el final del curso. En cierto momento, me sucedió exactamente el mismo para todos, la práctica se impone como más urgente — aún más en una escuela que valore el proceso de creación. En muchos casos, la teoría pasa a ser vista como una ocupación que, de alguna manera, distrae el investimento en la práctica — a no ser que esté directamente implicada en esa práctica, como investigación de contenidos y análisis de materias textuales subsidiarias al proceso de creación. Aunque reconozco que hay un campo de investigación directamente vinculado a la práctica, eso no tiene que ver con la visión predominantemente utilitaria, de “aplicación” de la teoría a la práctica.

La dicotomía “teoría X práctica”, desde mi punto de vista, está lejos de estar resuelta en nuestro medio. Aunque, a ejemplo de nuestros estudiantes, no hablo quien sigue la importancia de “teoría y se informa”, en realidad, hay un desentendimiento bastante generalizado que opone el campo de la teoría al campo de la práctica — como se fueran evidencias de la ley de la física que dice que dos cuerpos no pueden ocupar al mismo tiempo el mismo lugar en el espacio. Esa supuesta oposición de campos no se limita al ambiente de la enseñanza, está también en el medio productivo y asume distintas facetas, desde la rebufo pura y simple de cualquier esfuerzo intelectual, bajo diferentes excusas, hasta la valoración solamente de la “teoría que nasce de la práctica”.

Esa no es una cuestión que nos afecta aisladamente. La investigadora canadiense Joette Féril ha sondeado el lugar de la teoría en la formación y en el trabajo de los profesionales de teatro, en la serie de entrevistas que ha realizado con directores de diversas nacionalidades (FÉRIL, 2001, 2007) y los resultados fueron bastante esclarecedores. En su prefacio al primer volumen de los dos que conforman las entrevistas, ella resume algunos argumentos relacionados por los entrevistados, apuntando que aún, en gran parte, domina la convicción de que el trabajo del actor concierne primordialmente a una práctica y que per se tendría cierta “inconformidad en relación a la teoría”. Entre las declaraciones más radicales se encuentra la del director de origen iraní, ya fallecido, Reza Abbasi, que ha aseverado que “cuanto menos intelectual sea el actor, mejor”, aunque él haya admitido, en seguida, que muchos de sus actores serían “bastante intelectuales” y que esa condición no significaba problema si y cuando estuviera acompañada de los otros atributos que él privilegiaba entre las calidades necesarias al actor — en su caso, versatilidad, coraje, audacia y desinhibición (FÉRIL, 2001b: 42).

El sentimiento de rechazo de la teoría, en el entender de la investigadora, sería tributario de una “concepción arcaica de la división entre cuerpo y espíritu” (FÉRIL, 2001a: 13-14), algo como la creencia de que la teoría — aun cuando dedicada específicamente al juego del actor, principal foco de Féril — no da cuenta de los elementos de naturaleza intangible que intervienen en la creación y que, por lo tanto, puede más confundir que aclarar.

Féril apunta además, como otro posible factor, una reacción, ya ahora criticada en el tiempo, contra determinada mo-

EDIÇÃO # 6

primavera.2017

Colaboradores

Amor e serviço ao teatro

Marco Vasques e Rubens da Cunha

Do charme ao chorume

Alaine Marques

Sobre devolver paixão à vida cotidiana

Ana Carolina Marinho

Arte, história e resistência: *Aquela Cia. de Teatro*

Daniele Avila Small

Um teatro fora do eixo

Michele Rolim

A crítica teatral na Alemanha

Renato Mendonça

App cheiro do queijo

Suzy Lins de Almeida

Manifesto

ERRO Grupo

Smoke love

Daiane Dordete

Ambiente para dois

Fábio Brüggemann e Márlio Silva

Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[nº 6 - primavera 2017]
ISSN 2446-5690



[o] Entrevista com José Ronaldo Faleiro

[o] Dramaturgia de Fábio Brüggemann e Márlio Silva

[o] Dramaturgia de Daiane Dordete

[o] Entrevista com Dorothea Marcus

[o] Perfis de grupos

[o] Dramaturgia de Suzy Lins de Almeida



[o] Processo cênico

Do charme ao chorume

Por Alaine Marques

Há dois anos desenvolvi um trabalho sobre a técnica teatral do bufão, que se trata de um estilo de representação cômico, crítico e grotesco. O estudo da técnica remete à criação do espetáculo *Au Bufo*, do qual sou atriz e cocriadora. O trabalho com o bufão intensificou em mim o prazer e a necessidade de expressar por meio da comicidade. Encontro, no ridículo e na ridicularização, um modo de inspirar crítica, medo, vergonha, dor e angústia, que são frequentemente negados e escondidos, mas que a riso têm a forma e o conforto com mais leveza, que da existência, para todos nós.

É uma prática do riso e da comicidade, que é bem evidente na linguagem cômica e crítica do bufão, revela e amplia algumas percepções que estão escondidas naquele que não é ridículo. Segundo Nietzsche (1882), o riso é a sublimação para o pensamento aprisionado dentro dos limites do sério. No jogo do bufão, essa redução da ideia é propiciada por meio da comicidade ácida e crítica desse palhaço grotesco, que provoca tanto gargalhadas histéricas, como risos reticentes, carregados de culpa ou conexão.

A técnica do bufão possui princípios baseados nos bufões que acompanhavam a humanidade desde o início dos tempos. Aquelas que serviam como bode expiatório nos rituais primitivos, que eram concebidos como bobos da corte na Idade Média e que hoje, bem poderiam ser estes países que estão pela rua, com seu humor ácido, sua língua afiada e sua aparência distante da convencional. O bufão é um ser baseado por sua condição e distanciada por necessidade, pois quando corre diante dos insulhos, está garantindo a sua sobrevivência e quando faz ris com suas paródias, está também criticando e denunciando.

Segundo Adam (2003), a máscara teatral do bufão surge no século XIX, quando o regime da cultura popular foi realizado por encenadores vanguardistas, que reagiram contra o naturalismo e burocratizaram o que era teatral, poético e transfigurado. A comicidade do bufão é muito relacionada à sua forma grotesca, mas também ao seu discurso e, muitas vezes, à oposição entre forma e discurso.

A corporeidade grotesca na técnica do bufão é experimentada por meio de troques e curvaturas do corpo do ator, mas também com a ajuda de enfeites e maquiagem. O ator experimenta diversas deformidades até que encontra o corpo e a voz que dão vida ao seu duplo, que vive no meio ridículo.

São anos depois dessas primeiras descobertas bufofônicas, em 2012, fui para a França estudar bufão e cômico na Ecole Philippe Gaulier. Simone De Deixé e eu já tínhamos o espetáculo *Au Bufo* e ministrávamos oficinas de teatro durante princípios da técnica do bufão. Gaulier, que é uma das principais referências em estudos de bufão, ampliou e elucidou algumas de minhas compreensões acerca da máscara bufônica, principalmente no que se refere ao meu domínio da técnica como professora e orientadora de outros atores. Dentre todos os princípios revelados, de todos os conselhos dados pelo mestre, o que mais me marcou foi a importância que Gaulier dá à importância do bufão. Ele não dá chance alguma a bufões transientes e apressados que não conseguem se estabelecer em uma plateia. O bufão já é cômico, deformado, louco e sujo, então ele precisa ser muito impudico e atrevido para ser sério.

Por mais que esse princípio da técnica, tão citado por Gaulier, já fosse conhecido por mim e por Simone, foi pela vez dele e pela sua autoridade ao cobrar esse princípio de qualquer aluno que se apresentasse a subir ao palco durante as aulas, que ficou mais claro para mim a importância dessa espécie grande, pois sempre esteve vivida de um ser considerado, num primeiro momento, deplorável.

Depois de estudar com Gaulier, senti que me senti segura para ministrar cursos da técnica do bufão especificamente, e percebo que minha capacidade de analisar e orientar atores aprendizes dessa máscara não se verificou e se personalizando ao longo dessas experiências.

A totalidade cômica e transfigurada do bufão direcionam meus impulsos criativos e minha expressão para um território grotesco

que transcende à técnica específica do bufão. Foi então que, concomitantemente ao meu trabalho com *Au Bufo*, surgiu Valdorf, um menino de seis anos, que foi preso dentro de um vídeo da repórter. Considero Valdorf pertencente ao universo da palhaçaria, por ser cômico, ingenuo e grotesco. De não se trata de um personagem, pois posso considerá-lo um duplo meu, que foi encontrado e lapidado a partir do meu grotesco, de minha crítica e da minha criação, assim como ocorre na técnica do bufão e do ator. Segundo Chevalier (Schubert) (1997), essas máscaras não são simplesmente personagens cômicos, mas a expressão da multiplicidade íntima do prazer e de suas desconhecidas realidades.

Na máscara em que o menino Valdorf surgiu pela primeira vez, eu não sabia sua idade, nem que ele havia sido preso num vídeo de pornografia. Na verdade, o que surgiu naquele dia foi sua boca, que tem o lábio inferior protuberante e a língua presa. Essa boca é a forma de falar que dá presença às palavras para a criação cômica, de caráter e de discurso de Valdorf. De um charme, de um detalhe, de uma boca deformada que resulta numa máscara cômica de face, surgiu todo um contexto, que resultou no espetáculo Valdorf, um solo que teve sua estreia em 2016.

A comicidade coreográfica e grotesca de Valdorf parte da criação da criança, que encarna todos os impulsos, instintos, vícios, egotismos e caricaturas que nós adultos tentamos manter em segredo, e que nos afastamos para esconder. Ao mesmo tempo, além da criação dos instintos, Valdorf já possui deformidades oriundas de sua criação e da negligência dos adultos por ele responderem, e ainda sua capacidade de contrapor e espontaneidade, expressão e singularidade dessa criança.

Desde que me graduei em teatro na UERJ - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, em 2006, meu trabalho de pesquisa esteve, principalmente, atrelado à prática teatral, a criação de caráter prático dos quais participo e existo e a leitura bem relacionada ao teatro, ao grotesco e à comicidade. Ao mesmo tempo, a escrita sobre o meu trabalho não cessou, pois me foi, frequentemente, as volutas de escrever projetos para editais, nos quais precisava justificar e embasar o meu trabalho artístico e pedagógico, com o intuito de conseguir recursos e espaços para produzir os trabalhos do nosso grupo. Por meio do exercício da escrita sobre processos criativos meus e de atores por mim orientados, surgiu uma reflexão acerca da comicidade e do grotesco, que me instiga e inspira.

Essa reflexão começou, no âmbito da minha prática como atriz, quando percebi que um detalhe, uma deformidade na boca, origina o menino Valdorf. A partir da modelagem facial executada com uma qualidade específica, surgiu alguém que atrai a atenção e provoca a risada dos colegas que estavam comigo no sala de trabalho. E essa deformidade sugeriu a figura de uma criança, por conta da afecção que causou na face. Havia sido criada uma figura que atrai a atenção do público, por ser grotescamente charmosa, e que sugeria uma infabilidade de discursos e contextos, que partiam da sua deformidade e do meu desejo de crítica. Não demorou para que se refletisse também sobre os charmes da minha bufãoCali, que tem seus detalhes e deformidades, que a personalizam e a tornam autêntica.

Na condição de orientadora da técnica do bufão, ministrando oficinas durante o Curso de Teatro, senti que quando um ator, por meio do seu bufão, tenta fazer uma paródia e prende-se ao discurso e a uma forma física criada somente a partir de ideias, não oferecendo nenhum charme ou troço corporal que ridicularize e torne ridículo facilmente o ser parodiado a paródia não funciona. Novamente surge a questão de uma deformidade criativa, de algo distante que atrai, que faça o público amar assistir aquela criação, ainda que ele seja detestável. Mas também, em entrevista publicada por Frit (2005), ela que o ator deve trabalhar o detalhe, mas que, muito frequentemente, tem tendência a representar a ideia. Penso que o trabalho com a comicidade grotesca precise exercitar essa abordagem minimalista, de pequenas atitudes precisas, sugeridas por Montalban. Penso que o palhaço e o bufão possam buscar no grotesco de uma deformidade precisa e charmosa, a identidade de inicial que abre as portas para todo um arsenal criativo e crítico da figura bufônica ou chorosa.

[Alaine Marques, atriz e dramaturga, Porto Alegre, RS]

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras

Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Responsável pelo site
Amanda Corrêa

Capa e ilustrações desta edição
Carol Silva

EDIÇÃO # 7

outono.2018



• afonso nilson de souza • augusto florin • barbara biscoaro • carol silva • casa selvática
• companhia azul celeste • grupo ueba produtos notáveis • isadora salazar • jé oliveira • luis eduardo de souza
• marcelo ádams • márcio silveira dos santos • ramón griffero • renan marcondes • stephan baumgärtel •

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras

Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Responsável pelo site
Amanda Corrêa

Estagiário
Paulo Ramon

Ilustradoras
Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa e ilustrações desta edição
Barbara Bublitz

Colaboradores

Os espaços teatrais de Ramón Griffero
Stephan Baumgärtel

**Cabaret Macchina/
Momo: para Gilda com Ardor**
Coletivo Casa Selvática

O Justo Dever dos Homens de Bem
Afonso Nilson de Souza

Sobre Criação
Barbara Biscoaro

De Teatro e Teatros
Jé Oliveira

Navegar é preciso - um teatro sem fronteiras
Márcio Silveira dos Santos

Retrato do artista quando coisa
Renan Marcondes

Uma temporada europeia
Marcelo Ádams

Mel de Baratas
Isadora Salazar e Luis Eduardo de Sousa

(In)Vocação Interior
Augusto Florin

[o] Coletivo Casa Selvática - fragmentos

Cabaret Macchina

Restos de um herói não servem para muita coisa, afinal. O mito é refêto. A pedra é habitada. Interessados em uma nova possibilidade para a existência, ofertamos um espetáculo máquina desejante. É daqui que medimos todas as distâncias do mundo, todas as histórias que vieram antes. Dramaturgias se misturam ao

Permanecerá até ser entoadada. Falamos do coração da cidade. É tocamos o discreto charme do precariado. O barulho que se ouve é máquina de música, sons e rumori. Oferecemos ondas sonoras para o próximo milênio.



Cabaret Macchina. Foto: Herbert Araújo

chão da cidade. Pisamos em temporalidades diversas, delírios de vida, astros, morte e arte. Guerra: somos um exército de artistas!

PREFIRO SER CIBORGUE A SER DEUSA
É preciso magia para que a realidade se torne possível e também a ficção. Já ninguém espera milagres, salvações, redensões. Operação rebolado, intuição ciborgue, insistência. As deusas descansam enquanto posamos para as fotografias: a ovelha Dolly já está na grelha.

MÁQUINA DE GUERRA
Ninguém pode conter o mar. Patas cravejadas de diamantes, as ondas atômicas de lençóis, a costa de uma ilha banhada por água salgada. O próximo passo pode ser falso. Novas tendências de um cabaré teatro da morte vêm de Curitiba, Berlin, Pianguangue, Carachi, Moscou ou Nova Iorque. É hipertexto. É desejo de marchar sobre as cabeças dos poderosos.

RUMORI
O cabaré se instala em qualquer ponto da cidade. Erva daninha que nasce em cada fresta. A pós-ópera é zona autônoma temporária.

COMO FAZER UMA MÁQUINA
Criado com a união de variadas máquinas menores, o aparelho que nos interessa é aquele que transmite energia e movimento. Há grandeza em sua capacidade de dar pequenos estalidos e chiados, breves e intermitentes: é a vida da máquina o que a gira e a faz rodar. A montagem cênica é um documento de amor e guerra, e nós queremos o seu azeite escorrendo sobre a coroa trançada das emoções.

MÁQUINA-SELVÁTICA
Uma esperança, uma embarcação, um cometa rasgando a noite, um uivo de lobo louco, um projeto para atingir corações. O tempo em suspensão dionisíaca, Apolo domesticado. Uma metralhadora em estado de graça que esparrama sua singularidade na savana fértil dos leões. Exercício de mundo, nossa posição é SELVÁTICA. O amor, prática perigosa. Do sobrado cor-de-rosa mais famoso de Curitiba para o mundo, artistas que vivem o risco de não dissociar vida de sonho.

[Textos de Leonardo Glück, Ricardo Nolasco e Francisco Mallmann para o processo de Cabaret Macchina: uma pós-opera antediluviana].

EDIÇÃO # 8

primavera.2018

Colaboradores

A expressão teatral de Juliana Galdino
Marco Vasques e Rubens da Cunha

A paixão sobre os palcos
Edélcio Mostaço

Valdinéia Soriano: a assinatura de uma atriz retratando suas cenas
Cássia Valle

Clarice por Clarice
Clarice Steil Siewert

Teatro, processos e certezas - ou a falta delas
Denise da Luz

Uma ausência presente
Antônio Cunha

O percurso do afeto
Milena Moraes

O trabalho do palhaço
Sílvia Leblon

Margarida por Margarida
Margarida Baird

Vértice Brasil: uma tessitura de linhas invisíveis e experiências compartilhadas
Barbara Biscaro, Gláucia Grigolo, Marisa Napolini e Monica Siedler

Kaim
Dione Carlos

Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[nº 8 - primavera.2018]
ISSN 2446-5690



• antônio cunha • barbara biscaro • bárbara bublitz • cássia valle
• clarice steil siewert • denise da luz • dione carlos • edélcio mostaço • gláucia grigolo
• juliana galdino • marco vasques • margarida baird • marisa napolini • milena Moraes
• monica siedler • renata sorrah • rubens da cunha • sylvia leblon

[o] Sobre o processo de criação

Teatro, processos e certezas - ou a falta delas

Por Denise da Luz

Ela, atriz, estou aqui diante de vocês sem saber como começar ou o que dizer exatamente. Confesso que não me sinto muito à vontade quando tenho que escrever, pois sempre me expressei por meio das palavras de outros. Meu corpo sempre foi o veículo que comunicou minhas emoções, meus pensamentos, minhas ideias.

É difícil falar de teatro, processo, construção artística quando você é objeto da própria criação. Mente, nervos, sangue, vísceras, pele, pelos, todos envolvidos em algo que pulsa, expande, dilata, condensa o tempo todo!

Recentemente li uma entrevista de Hilda Hilst — a maravilhosa Hilda Hilst, que para mim sempre foi fonte

o nada ou, de vez em quando, com nossas sombras. Para mim, criar é colocar-se em estado constante de ebulição. É desconhecer-se para poder encontrar outras versões de si mesmo, ou talvez de algo que está além e apesar de si mesmo.

Nesse momento em que completo 30 anos de trajetória no teatro — e confesso que tenho vergonha de falar “30 anos de teatro”, soa tão brega —, parece querer afirmar algo, alguma coisa, um lugar, um estigma, um rótulo! Apesar de ter imenso orgulho de ter chegado até aqui, de ter resistido, de ter lutado, de ter persistido, e nem vou me alongar na discussão tão conhecida por todos de como é difícil viver profissionalmente de teatro neste país, meu Deus!



Índice 22, 2018. Direção: Max Reinert. Foto: Leonam Nage.

de grande inspiração e profunda admiração — em que afirmava (acho que era mais ou menos assim que ela dizia, sou péssima em citações) que as pessoas atribuem o ato de escrever (criar) a uma coisa bonita, a um movimento prazeroso, e que ela, ao contrário, sofria muito nesse processo. Eu penso (sinto) exatamente assim. Sempre que se vai para a sala, começa-se a trabalhar em um novo processo, abre-se um abismo diante de você. As primeiras respostas que damos para um novo momento criativo vêm sempre do nosso lugar comum, das nossas mesmices do dia a dia, da nossa superfície acumulada de tantas coisas banais, de tantos vícios.

Mergulhar no abismo, tatear no escuro, rasgar-se, dilacerar-se, perder-se tantas vezes, encontrar-se com

Sinceramente, me encontro num momento em que não me interessa reafirmar absolutamente NADA. Não quero corresponder a nenhum tipo de modelo de nada. Chegar aos 50 anos fazendo teatro só me traz uma certeza: eu quero, posso, ser livre! Cada vez mais livre! Cada vez mais instável! Cada vez mais louca!

É é nesse momento de total incerteza que nasce Índice 22. Mais do que para comemorar, acredito e assim quero que seja, é para celebrar! Celebrar o teatro, celebrar a vida, a possibilidade de viver e sobreviver de arte, de poder criar, criar e criar.

“Índice 22” é um texto que faz parte de uma trilogia escrita por Max Reinert, que é cofundador da *Tépis Cia. de Teatro* e tem assumido a direção de nossos espetáculos. Na

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras

Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Estagiário/Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras

Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa e ilustrações desta edição
Barbara Bublitz

Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[nº 9 - outono.2019]
ISSN 2446-5670



• carina corá • carol silva • edélcio mostaço • jucca rodrigues
• maikon k • márcia mendonça • marco vasques
• paula lice • rubens da cunha • tânia farias

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte

Iur Gomez

Revisoras

Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Estagiário/Responsável pelo site

Paulo Ramon

Ilustradoras

Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa e ilustrações desta edição

Carol Silva

Colaboradores

Um xamã em meio ao concreto
Edélcio Mostaço

O sagrado no teatro
Marco Vasques e Rubens da Cunha

Útero XY
Carina Corá

**A teatralização da linguagem na
poesia de Angélica Freitas**
Márcia Mendonça Alves Vieira

**Priscilla e o tempo das coisas
(um infantil para adulto)**
Paula Lice

A Jovem Senhora
Jucca Rodrigues

[o] artigo

A teatralização da linguagem na poesia de Angélica Freitas

Por Márcia Mendonça Alves Vieira

Zaratustra, o dançarino; Zaratustra, o leve, que acena com as asas pronto a voar, acenando a todos os pássaros, preparado e pronto, um bem-aventurado leviano.
Nietzsche

Ao pensar o teatro da linguagem no poema de Angélica Freitas, surge a imagem de uma dançarina com um feixe de luz sobre ela, sim, no palco também se dança, como Loie Fuller, a Deusa da Luz. Sua performance cria o mundo do sensível, assim como Freitas, em seu teatro, explora o espaço em branco movimentando o véu das palavras. O branco, segundo o poeta Mallarmé, em seu livro *Divagações* (2010, p. 127), é um lugar de potência, como o véu branco da dançarina Fuller, que, por meio de seus movimentos cria imagens. Dessa forma, pode-se compreender a "dança como metáfora do pensamento", como assinala Alain Badiou – em *Pequeno manual de estética* (2002) –, que, reverberando sobre esse assunto, discorre como a dança é o lugar do antepensamento, lugar em que se forma o "sítio do acontecimento", localizado em um espaço sem tempo e do "não-dito". Do mesmo modo, o filósofo descreve que a dança "prescinde de um cenário" ou seja ela é "o antenome"; sendo assim, no pensamento, a dança é o que vem antes do nome. A linguagem, já formada no pensamento, necessita de um cenário e, segundo Badiou, "o cenário é do teatro, e não da dança". Ao dançar, Fuller, com a ajuda do artifício das luzes que iluminam o palco e os movimentos executados pelo corpo da bailarina envolto em véus, surgem imagens projetadas pela agitação corporal. Neste instante de frenesi, caos e revolta, aparecem figuras de cisnes, serpentes, borboletas. São elementos que rompem com base no caos gerado pelo ir e vir dos véus; pode-se pensar em um instante de explosão da origem. Considerando o bailar da atriz e dançarina, pode-se refletir a linguagem e os seus movimentos internos, no pensamento. No caos está o antepensamento e no acontecimento está o pensamento; por isso a linguagem só é possível na estância teatral. O véu branco de Fuller refletido na luz proporciona a experiência da potência do não dito. Dessa maneira, a linguagem só é possível por meio do artifício, visto que, ao movimentar o véu e com a ajuda das luzes, a linguagem se concretiza.

No tablado, tem-se o manifesto, o dizer de Ferdinand Saussure em *Curso de Linguística Geral* (2006): "o laço que une o significado ao significante é arbitrário" e nessa

arbitrariedade do signo linguístico pode afirmar que nossa linguagem é teatral.

No poema de Angélica Freitas (2015), *Um Útero é do Tamanho de um Punho*, nome que também é o título de seu livro, a autora faz uma brincadeira com palavras e nomes que se aproximam da questão da artificialidade da linguagem, do teatro e da dança no momento em que brinca com as palavras (2015, p. 59) "i piri qui", uma brincadeira de criança que se aproxima da leveza do antepensamento, daquilo que quer voar, mas precisa se ater às luzes e ao artifício, ou seja, precisa obedecer ao militarismo da linguagem. A autora faz uma dança, como querendo deixar o caos dar à luz, como bem exemplifica Nietzsche (2011, p. 29): "é preciso ter um caos de si para dar à luz uma estrela cintilante". Freitas quer o caos e quer a luz, por isso brinca como criança, mas precisa crescer e caminhar para o palco, pois segundo Walter Benjamin, em seu livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984, p. 115), "tudo que é mortal dirige-se para o palco".

O poema *Um Útero* é extenso; por isso apresentamos um trecho para compreensão do entra e sai da linguagem, do refletir sobre o movimento dos véus e como o signo linguístico é arbitrário e teatral:

*im itiri i di timinhi di im pinhi
quem pode dizer que tenho um útero
(o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)
i miki
o medo de que não funcione
para que serve um útero quando não se fazem filhos
para quê
piri qui (FREITAS, 2015, p. 59)*

Nela, Angélica Freitas sugere uma brincadeira com o útero. Dessa forma, a autora, sutilmente, oferece uma reflexão sobre a teatralização da linguagem e de como é tênue a separação do dito e do não dito. Ao nomear os úteros de várias mulheres famosas, a autora destaca que elas visitam o ginecologista: "úteros famosos/o útero de Frida Kahlo /o útero de Golda Meir/o útero de Maria Quitéria/o útero de Alejandra Pizamik/o útero de Hillary Clinton/o útero de Diadorini" (2015, p. 60). Todas as mulheres visitam o ginecologista em algum momento da vida; pode-se dizer que ir ao ginecologista é uma obrigação de toda mulher; contudo aquela que é advinda da literatura, essa não conhece o ginecologista.

Diadorini, a saber, é personagem central do ro-

EDIÇÃO # 10 (edição especial dramaturgia)

primavera.2019

Colaboradores

**A verdade atirada em seu rosto como
1 pano sujo – prólogo da peça**
Ave Terrena

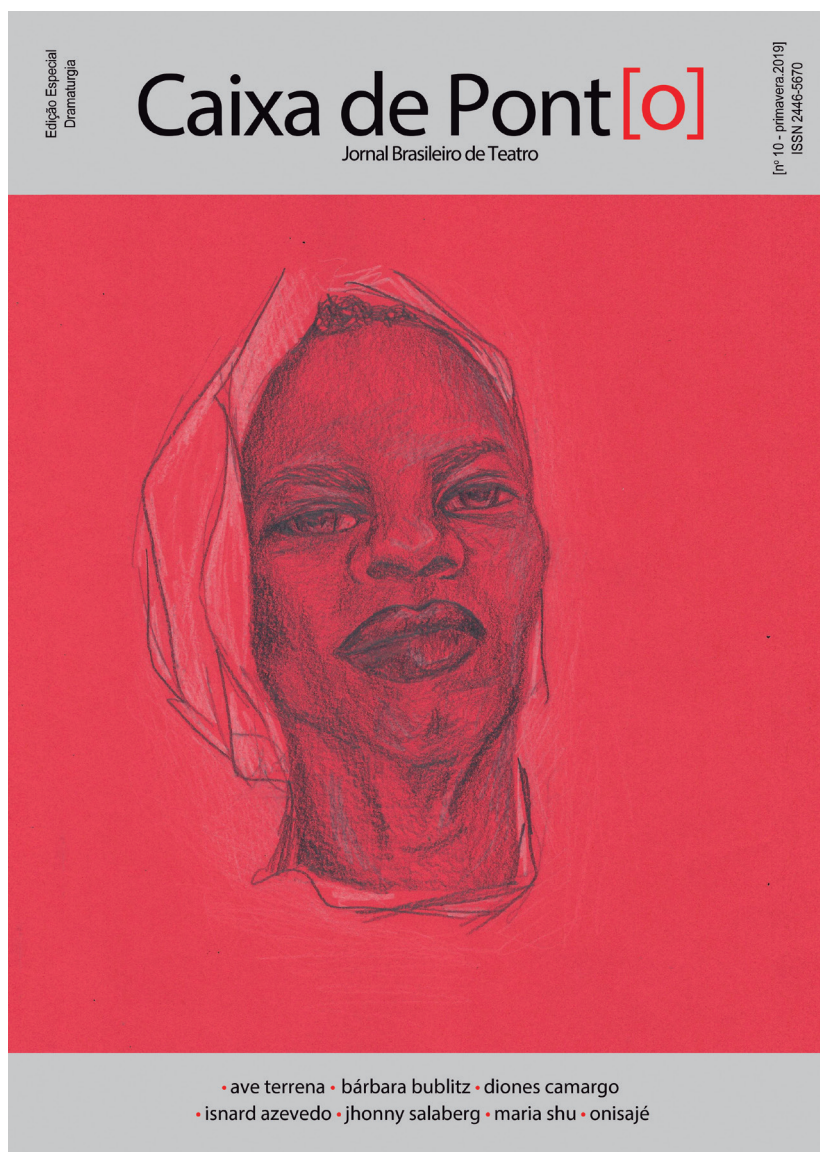
Ar rarefeito
Maria Shu

Tratores para derrubar terreiros
Jhonny Salaberg

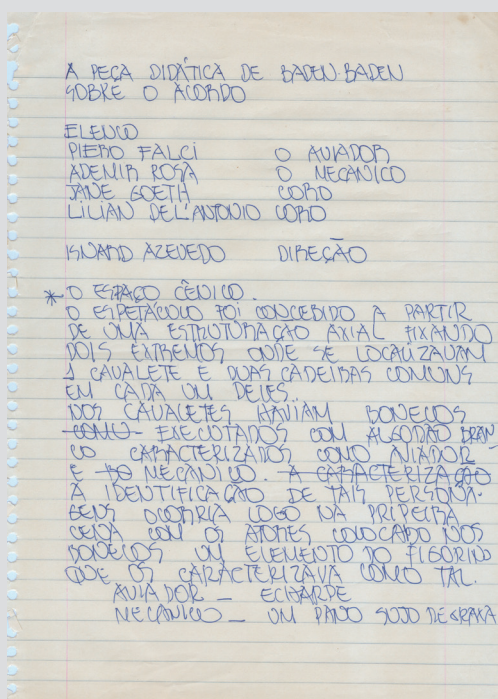
O Tempo Sem Ponteiros
Diones Camargo

**Estudo de Isnard Azevedo para a
montagem de Brecht**
Isnard Azevedo

Oduduwa - o poder feminino da criação
Onisajé



[o] Estudo de Isnard Azevedo para a montagem de Brecht*



*fac-símile/acervo Casa da Memória/FCFC

25

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras

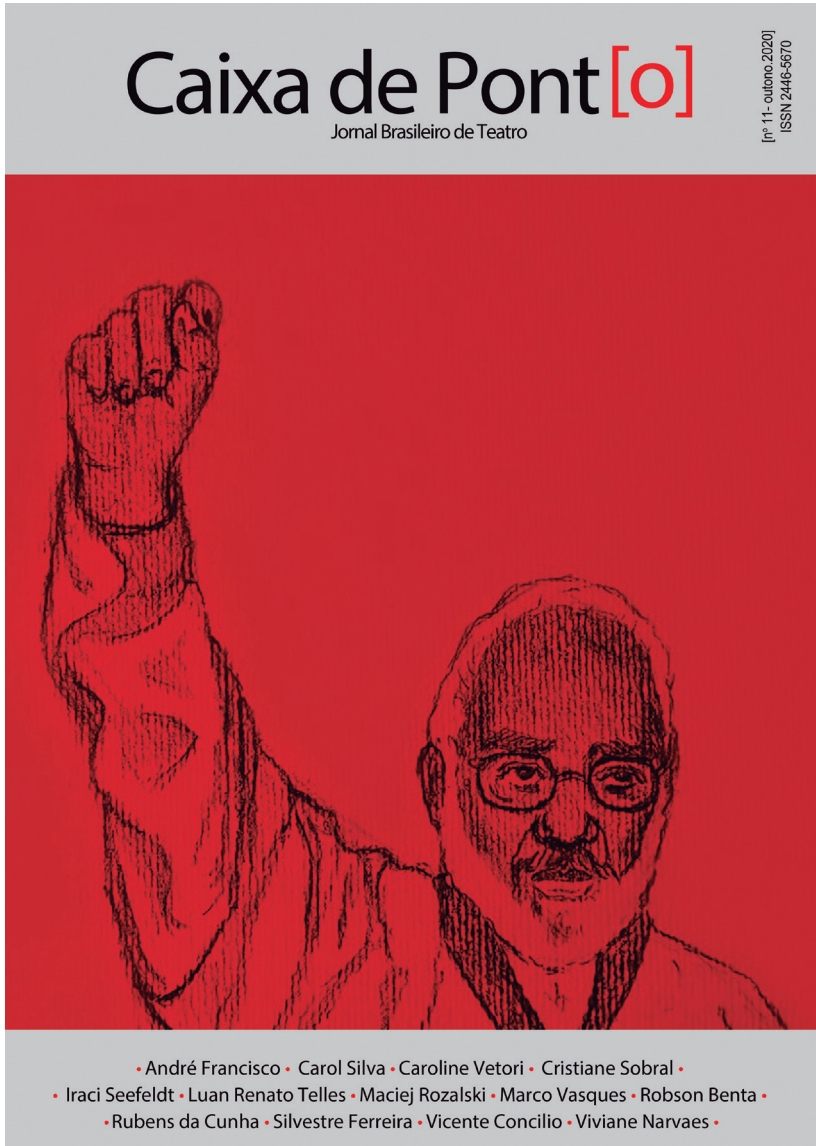
Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Estagiário/Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras

Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa e ilustrações desta edição
Barbara Bublitz



• André Francisco • Carol Silva • Caroline Vetori • Cristiane Sobral •
• Iraci Seefeldt • Luan Renato Telles • Maciej Rosalski • Marco Vasques • Robson Benta •
• Rubens da Cunha • Silvestre Ferreira • Vicente Concilio • Viviane Narvaes •

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras

Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Estagiário/Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras
Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa e ilustrações desta edição
Carol Silva

Colaboradores

Do Teatro e da Pedagogia do Amor
Marco Vasques e Rubens da Cunha

É por aí, Benta!
Iraci Seefeldt

Teatro do Sentenciado - Abdias do Nascimento e sua estreia na prisão
Viviane Narvaes

Criar atrás das grades, libertar-se das paredes - desafios da cena construída no Presídio Feminino de Florianópolis
Vicente Concilio

Mulheres em situação de cárcere
Caroline Vetori

Poeira
Luan Renato Telles

Teatro em Trâmite - a história de uma (não) proposta (est)ética
André Francisco

As antropologias de Yanka
Maciej Rosalski

Faça o que eu digo e faça o que faço
Cristiane Sobral

[o] Dramaturgia inédita de Luan Renato Rodrigues Telles

Poeira

1. Vó:
Ela nunca tinha falado dele para mim, mas eu também nunca tinha perguntado. Ele morreu muito antes de eu nascer, então não fazia muita diferença. Mas eu lembro, eu lembro que lá na nossa casa, lá em Lage, tinha um quadro pendurado na parede. Um quadro dele e da minha bisá. Os dois, em molduras diferentes, mantinham expressões bem sérias... Eu lembro também que ele tinha um bigode, um bigode bem grosso e peludo, sabe? Daquelles bigodes que usavam na época.
Eu desci à rua de vó no domingo, depois da igreja, e ela me contou, pela primeira vez, sobre a história do meu bisavô. "Um homem notável", foi a minha avó quem disse. Jogador de futebol: o cara era muito bom no campo, tinha uma carreira promissora pela frente; cachaceiro, adorava uma cana (tanto que morreu cedo de cínrose, aos 33); e era bonito! Nossa! "Um colírio pros olhos", por onde ele passava, todas as mulheres babavam... e ele também cantava.
Ele era cantor. Cantor de rádio, esse era o trabalho dele. A minha avó disse que ele era reconhecido na rua, pela voz que ele tinha, e que, quando ele abria a boca, todo mundo parava pra escutar.
Jogador de futebol, cachaceiro, "pegador" e cantor de rádio. Senhores e senhores, o meu bisavô... o meu bisavô era o cara!

Música
Eu sou um negro gato de areolar
e essa minha vida é mesmo de amargar
só mesmo de um telhado
aos outros desacato
eu sou um negro gato (2x)
minha triste história, vou lhes contar
e depois de ouvi-la
sei que vão chorar
há tempos eu não sei
o que é um bom prato
eu sou um negro gato (2x)
sete vidas tenho para viver
mas se não comer acaba num buraco
eu sou um negro gato (2x)
um dia lá no morro
pobre de mim
queriam a minha pele para tamborim
apavorado desapareci no mato
eu sou um negro gato (2x)

Um segredo, um segredo sobre a minha avó: o sonho da minha avó é cantar. Ser cantora. Sempre foi. Cantar em palcos, na rádio e até na televisão. E ela é boa nisso, até participou

de um programa de calouros, na TV Gaúcha, quando tinha a minha idade. Eu cresci ouvindo a minha avó cantando "negro gato" assim, pelos cantos, e quando ela percebia que eu estava ouvindo, me perguntava se eu nasci pra ser poeira ou pra fazer poeira: "tá nascido pra ser poeira ou pra fazer poeira, moleque? Hein? Cê vai ser poeira ou cê vai fazer?" Naquela domingo, depois da igreja, quando a minha avó me contou sobre o meu bisavô, sobre o que o pai dela fazia com a voz, tudo fez sentido. Ela queria ser como ele, queria cantar nas rádios, em palcos e na tv. Queria ser reconhecida na rua pela voz que ela tem. Queria que quando abrisse a boca, todo mundo parasse pra escutar! Senhores e senhores, minha avó queria ser o cara!

AÚDIA DA VÓ

"Oi, Luan... é, eu tinha sete anos e daí a gente, eu e o meu irmão Luiz, viemos da escola aí... é, passamos pela rádio que era caminho, e daí eu resolvi ir ver meu pai cantar. Ai a gente entrou, porque naquele tempo não tinha essa de não poder entrar aqui e ali. Daí a gente... eu entrei e o Luiz não quis, não me lembro. Só que aí eu entrei e fiquei naquela empolgação de ouvir meu pai cantar. Ai meu pai tava cantando, naqueles microfones que viravam assim de cima, sabe? Ai, simplesmente quando ele me viu, ele apontou o dedo pra porta como quem diz: RUAI! SAI AGORA! E eu fiquei bem assim, traumatizada, assim chateada e isso aí, até hoje, eu lembro como uma coisa que me magoou muito. Porque eu queria ver... ouvir, ver ele cantar, né, porque era na rádio, e ele simplesmente... cortou o meu barato. E eu achei mal da parte dele, mas só que claro, né? Era o tempo dele, ele... né? Hoje eu não faria isso com ninguém! Pelo contrário, adoraria que fosse cantar em algum lugar e os meus netos e os meus bisnetos fossem me prestigiar! Mas é essa a história, tá? Beijo!"

2. Mãe

Quando eu era menor, diziam que eu era a fuça do meu pai, cuspidor e escarado. Os mesmos olhos grandes, a mesma sobrancelha falhada, até a nossa voz diziam que era igual. Eu nunca tinha visto o rosto desse cara, mas sabia que era igual ao meu. Eu me fazia de difícil, dizia que não gostava de ser comparado com alguém que eu nem conheci, mas todo mundo sempre dizia que meu pai tinha sido "o cara", que ele era bonito... alto... forte. Que quando ele chegava no pagode, todo mundo parava pra olhar. Eu gostava de ser esse cara... e de ser filho de um cara assim.

No dia dos pais eu colocava o nome da minha mãe nos cartões que fazia na escola e entregava pra ela, mas a verdade sobre mim era que eu esperava que um dia, assim, do nada, eu chegaria da escola e ele estaria lá, sentado no sofá da sala esperando por mim. Me chamaria de filho. Ele me reconheceria na hora, não me confundiria com nenhum dos meus irmãos,

Colaboradores

Um retorno às origens
Fabiana Lazzari

O presidente assustado
Zé Kielwagen

ELA+B+ECKETT
José Roberto Jardim

A arte dos isolados
Luciana Ramin

A trajetória de Sérgio Bellozupko
Sulanger Bavaresco

Miss Biá: 60 anos de arte Drag e representatividade
Arthur Gomes e Thomas Dadam

A Mulher do General e a Outra
Iur Gomez e Sulanger Bavaresco

A Máquina
Borges de Garuva

Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[nº 12 - primavera 2020]
ISSN 2446-5670



• Arthur Gomes • Bárbara Bublitz • Borges de Garuva • Fabiana Lazzari •
• Iur Gomez • Luciana Ramin • José Roberto Jardim • Pedro Ilgenfritz •
• Sulanger Bavaresco • Thomas Dadam • Zé Kielwagen •

[o] Perfil de ator

A trajetória de Sérgio Bellozupko

Por Sulanger Bavaresco

Tínhamos em comum a terra natal e o amor ao teatro. Ainda jovens, partimos de Videira: ele para Curitiba e eu para Blumenau.

Sérgio iniciou suas atividades teatrais na década de 1980, com a diretora Carmem Fossari, a quem nominava "Mãe Teatral", e trabalhou com muitos outros profissionais da área, como Marisa Napolini, Lau Santos, Márlito da Silva e Andréa Rihl, entre outros.

Só viríamos a nos conhecer em Florianópolis, em 1993, por meio de uma amiga em comum, a fotógrafa e jornalista Rosana Cacciatore. Eu estava organizando o primeiro Festival Isnard Azevedo, e Sérgio passou a integrar a equipe do evento. Também foi neste ano que ele entrou no Grupo de Teatro O Dromedário Loquaz e que dividimos o palco pela primeira e única vez, no espetáculo Ato Cultural, no qual, sob a direção de Pio Borges, representávamos vários personagens em uma correria doida para dar conta da troca de figurinos em meio a muitos risos e trapalhadas nos bastidores. Muitas outras vezes estaríamos juntos na realização de espetáculos, mas, nesses casos, apenas ele estaria no palco, já que eu passava a responder pela função de diretora cênica.

Houve um tempo em que éramos confundidos como sendo um casal e nos divertíamos com isso. Dividimos a organização do Festival Isnard Azevedo, a realização de espetáculos e uma casinha branca escondida no meio do mato, onde nossa amizade se fortaleceu e Sérgio me apresentou toda a obra de Elis Regina, me ensinou sua exclusiva receita de patê de beterraba, a ter prazer com pequenas transgressões, e onde enfrentamos e vencemos uma invasão assustadora de formigas corredoras.

Sérgio vivia um dilema constante: como artista, acreditava que "quem não era visto não era lembrado" e



O Registro Perfil 2017 © Sérgio Bellozupko

amava estar sob os holofotes e em frente às câmeras, porém, era o mais reservado dos meus amigos e cultivava verdadeira satisfação em preservar sua privacidade, ficando em casa, sozinho, ouvindo os clássicos da MPB. Tínhamos a tradição de, após o encerramento dos festivais de teatro, sairmos à francesa e irmos a um boteco qualquer para, anonimamente, beber uma cerveja em comemoração ao término de mais uma jornada.

Ator talentoso, de todos os personagens que interpretou, sua maior entrega foi ao dar vida ao inesquecível Maestro Percivaldo, no espetáculo Quimipak - mundos de vidro, montado pelo Dromedário Loquaz em 2002. Sua entrega foi total e, como diretora, foi prazeroso acompanhar o seu processo de criação, que incluiu deixar o cabelo crescer de maneira bagunçada. A este respeito, há uma história engraçada. Em frente à Igreja São Francisco, Sérgio sempre deixava uma ajuda para um mendigo específico e, quando estávamos às vésperas da estreia do espetáculo, me contou aos risos que, em seu último contato com ele, este lhe devolveu as moedas apontando para os cabelos do "maestro". E falou: "Fica pra você que está precisando, hein?"

Durante os processos de montagens teatrais, Sérgio era o rei da piada. E responsável pela descontração que permeava todo o processo de montagem, inflamando os bastidores com risos fáceis. E só eu sei quantas vezes precisei engolir o riso e manter a ordem nos ensaios. Como artista, era vaidoso e amava estar em cena, não im-

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras

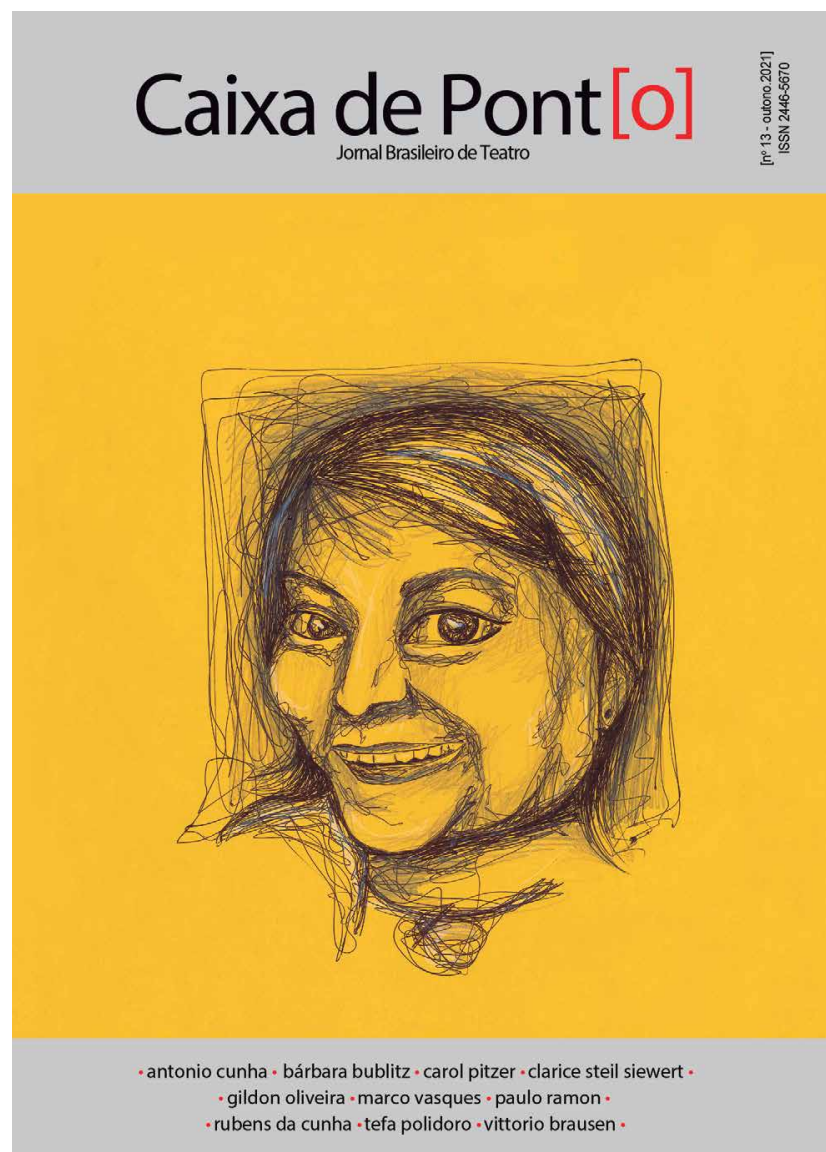
Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Estagiário/Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras

Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa e ilustrações desta edição
Carol Silva



• antonio cunha • bárbara bublitz • carol pitzer • clarice steil siewert •
• gildon oliveira • marco vasques • paulo ramon •
• rubens da cunha • tefa polidoro • vittorio brausen •

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial e diagramadora
Denize Gonzaga

Revisoras

Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras

Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa desta edição
Barbara Bublitz

Colaboradores

“Eu sou a grota, e a Ternurinha é o meu grotesco”
Marco Vasques e Rubens da Cunha

Guilhotina para fazer as unhas
Vittorio Brausen

Voilà la Carmencita!
Antônio Cunha

**Mulheres, mães e suas histórias:
empoderamento por meio do Teatro Playback**
Clarice Steil Siewert

OCO
Paulo Ramon

Borboletas não gostam de frio (parte I)
Carol Pitzer

**Francisca, o coelho, o cachorro e as galinhas/
Amendoim**
Gildon Oliveira

[o] Trecho de dramaturgia inédita de Carol Pitzer - parte I

Borboletas não gostam de frio

PERSONAGENS
Karin
Marlene
Petra

CENA I

um quarto/atelier espaçoso. Marlene trabalha concentrada em um croqui. A campainha toca. Marlene abre a porta.

Karin: Eu sabia que você estaria em casa, certas coisas não mudam. Ela demora muito pra chegar? Não faz mal, eu espero. Vai ser bom colocar a conversa em dia. Faz um suco pra mim? Eu tô morrendo de sede! As coisas continuam bem como eu me lembrava. Eu envelheci muito? (se olha no espelho, de perto) Eu acho que estes anos até que me fizeram bem! Não tem nada melhor que a maturidade, Marlene! Ser segura de si. Ela vai querer me destruir com palavras: vai dizer que eu engordei, que estou cheia de rugas. Vai me ofender, dizer que eu não tenho mais o viço necessário pra carreira que ela tem a me oferecer, que eu estou acabada. Depois vai me abraçar e dizer que me ama, e se eu ficar com raiva e disser que vou embora, ela vai me oferecer um drink. (anda até o bar, prepara dois gim-tônicos) Vai dizer que me ama, que me ama, que me ama... vai falar sobre o quanto ela chorou na minha ausência, vai contar das vezes em que ficou esperando que eu voltasse, que eu entrasse por aquela porta e voltasse pra casa. Ela vai me abraçar e dizer que me ama, e vai achar que isso é o suficiente pra que eu me esqueça de tudo. Bebe comigo! A gente nunca tomou nada juntas. Você ficava aí trabalhando, trabalhando, trabalhando... Só hoje. Toma!

entrega o drink para Marlene. brindam. se encaram.

Eu precisava falar com você, queria ouvir a sua voz, saber de você. Depois de todo este tempo, a única culpa que eu carreguei foi por ter te deixado aqui com ela te devorando, te engolindo. E eu sei, eu sei muito bem que tem um lado seu que gosta de ser devorado, engolido por ela. Você se sente viva, necessária. Você acha que ela não viveria sem você. Ela viveria sem você. Ela te trocaria por outra assim que você saísse por aquela porta. Você se acha importante demais, insubstituível. Ela tem esse poder de fazer com que você se sinta única. Eu sei como é isso.

Karin se aproxima de uma prateleira cheia de origamis, pega um de borboleta.

Quando eu era criança, eu era fascinada por borboletas. No verão, eu me sentava no jardim depois do almoço, quando o sol era mais forte, e ficava vendo as borboletas dançando juntas: de todas as cores, elas brincavam ao sol. Era tão bonito! Eu achava fascinante a ideia de um bicho peludo, limitado e esquisito como uma lagarta se transformar em algo tão leve, bonito e livre quanto uma borboleta. Eu me achava uma menina feia e sonhava com o dia que ia me transformar e sair voando por aí, pra onde eu quisesse, sem destino certo, só seguindo meu instinto, minhas necessidades. Ficava horas observando as borboletas no jardim, tinha umas tão bonitas: as asas fechadas eram completamente diferentes das asas abertas: quando voavam, eram de um azul cintilante; quando pousavam, eram preto e branco. Tinha sido lagartas, virado borboletas e ainda assim eram diferentes, dependendo da forma que eu olhava pra elas. (silêncio longo) Você não tem vontade de ser livre, Marlene? De fazer o que quiser, quando quiser, de ser quem você quiser? Você não precisa se anular pra que alguém fique com você? Você pode agir, ser menos passiva, sabe? Fazer algo pra mudar uma situação que não te faz bem, transformar as coisas, ter seus próprios compromissos, suas obrigações, desejos só seus.

Karin abre o armário, mexe nas roupas, retira um vestido do armário, troca de roupa enquanto fala.

Eu sei que você estava na porta no dia que aquele homem me trouxe em casa. Eu vi. E você queria que eu soubesse que você estava lá. E eu, sabendo que você estava observando, deixei que ele me tocasse: deixei que a mão dele abalasse a alça do meu vestido e que ele acariciasse meu peito e eu olhei pra você através da porta de vidro quando peguei no pau dele e você sabia que eu sabia que você estava olhando quando ele me encostou na parede e colocou o pau pra fora. Eu olhei pra você durante todo o tempo em que ele meteu em mim no hall de entrada e eu tirei os sapatos antes de entrar pra não fazer nenhum barulho, e você fingiu que estava dormindo. Você fingiu tão bem que eu quase acreditei que tinha te imaginado vendo a gente fodendo. Você fingiu que estava dormindo como você fingia se retirar quando eu e Petra íamos pra cama, e ficava atrás da porta me ouvindo gemer enquanto a gente trepava. Eu via seus pés por baixo da porta e gemia

Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[nº 14 - primavera.2021]
ISSN 2446-5670



• bárbara bublitz • carolina lira • carol pitzer • Fábio Garcia • Flávio de Carvalho
• marco vasques • rubens da cunha • tadeu renato • valdir rocha

Colaboradores

**Um encontro performativo
com Flávio de Carvalho**
Marco Vasques e Rubens da Cunha

**O negro no teatro catarinense: a música
e as influências literárias na obra de
Ildefonso Juvenal (1918-1942)**
Fábio Garcia

Uma atriz apaixonada pelo ofício faz assim
Carolina Lira

O Fim da História (monólogo coral)
Tadeu Renato

Eu confesso (drama em um ato)
Valdir Rocha

Borboletas não gostam de frio (parte II)
Carol Pitzer

Editores
Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial e diagramadora
Denize Gonzaga

Revisoras
Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras
Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa desta edição
Barbara Bublitz

[o] Entrevista com Flávio de Carvalho

Um encontro performativo com Flávio de Carvalho

Por Marco Vasques e Rubens da Cunha

*A rotina é uma ilusão e pode ser substituída
pela descoberta de novos fenômenos.*
Flávio de Carvalho



Flávio de Rezende Carvalho nasceu em Amparo da Barra Mansa, Rio de Janeiro, em 10 de agosto de 1899 e faleceu em Valinhos, São Paulo, no dia 4 de junho de 1973. Foi escritor, dramaturgo, cenógrafo, arquiteto, performer, cineasta, jornalista e pintor. A presente entrevista trata-se de um mergulho ou fantasia feita em seus textos teóricos sobre teatro, moda, antropologia, antropofagia e demais experimentos empreendidos nas suas 'dispersões poéticas'. A entrevista que se segue é um diálogo ficcional construído a partir dos livros *A Moda e o Novo Homem*, *A Origem Animal de Deus*, *Experiência N. 2*, *A Cidade do Homem Nu*, *Os Ossos do Mundo* e outros textos teóricos publicados em periódicos, tais como "Problemas do Teatro", "Teatro Antigo e Moderno" e "A epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto", entre outros. As portas de se comemorar o centenário da Semana de Arte Moderna e de se chegar aos cinquenta anos da morte desse artista provador e ímpar, resolvemos fazer um exercício imaginativo e sentamos à mesa com Flávio de Carvalho.

Poderia falar um pouco sobre a noção de bailado no decorrer da história, já que escreveu *O Bailado do Deus Morto* e fez cenário para outros bailados, além de ter levado à cena seu próprio texto em 1933?
No continente negro, a manifestação vital mais importante é o bailado, que é o grande teatro ao ar livre. O bailado é expressão das mais antigas do fluxo de movimentos e traz para a tona da consciência as formas mais antigas de exteriorização e do comportamento do homem. Da mesma maneira que o canto está antes do som articulado, também a dança é gerada antes do movimento articulado metronomizado e estereotipado da vida diária. Tanto no canto como no bailado existem fluxos curvilíneos ou em linha reta sem articulações e que se encontram antes dos sons e movimentos articulados. [...] Nos povos africanos o bailado se encontra com frequência conjugado às formas

curvilíneas e com frequência encontramos associado ao bailado, a verdugada, a crinolina e mesmo o tutu da bailarina do Ocidente. No mundo ocidental, o tutu da bailarina se desenvolve com a formação e o desenvolvimento dos importantes cinco movimentos do bailado clássico. Estudando esses movimentos compreenderemos porque o tutu tinha que aparecer como forma fundamental do bailado. Os cinco movimentos fundamentais do bailado clássico são movimento de alegria fecundante e que se traduzem pela posição dos braços e das pernas, em esprieta, observação, saudação, contato e carícia, adeus e fim. Esses cinco movimentos se formam e aparecem simultaneamente com o aparecimento quase exclusivo de mulheres no corpo de baile. No bailado africano, mesmo como de certo modo acontece com o início do bailado no Ocidente, tanto os homens como as mulheres usam a crinolina de maneira quase igual. O bailado pode ser considerado um ponto neutro no desenvolvimento das civilizações e pode ser comparado com as Idades Púberes da humanidade, por mim já discutidas, onde homens e mulheres se vestem da mesma maneira e com o período que vai do berço à idade púber do homem, onde os dois sexos se apresentam com aspecto e trajos iguais. O século XVI, com frequência, mostra meninos e meninas trajando a crinolina e de aspecto igual.¹

No seu livro *A Moda e o Novo Homem* você defende algumas teses polémicas e que o centro da obra, fato admitido por você, é o corpo. Todos os seus livros, em minha percepção, têm o corpo como escopo primeiro. Uma das teses do livro é de que a moda, o vestuário tem raízes nos loucos, nos desabrigados da sociedade, no intitulado por você de "o homem em farrapos". Gostaria de saber mais sobre essa figura esfarrapada e "anti-hierárquica".
Dor, miséria e desprezo se apresentam no homem em

Colaboradores

Um recorte de memória: o poeta-pescador

Clarice Steil Siewert

Um Marco, muitos feitos, uma mudança

Denize Gonzaga

A artesanaria do poeta-editor

Rubens da Cunha

Marco Vasques: poeta-compositor

Jéferson Silveira Dantas

O mar e a paixão do pescador

Vera Collaço

Do Inferno e dos Borradores

Iur Gomez

Viver mil vezes

Luana Raiter, Luiz Henrique Cudo e Pedro Bennaton

Marcola

Vinicius Alves

Cadê meus peixes?

Dino Giglioli

"Eu sou Marco Vasques"

Sulanger Bavaresco

Entre livros, peixes e salas de ensaio: a dramaturgia

de *Mestres do Tempo*

Ângela Finardi e Prika Lourenço

Dois Poemas

Eduardo Silveira

Marco cronista

Amilcar Neves

Um encontro para depois - um texto sobre a saudade

André Francisco

Marco Vasques: arte, cultura, comunicação e resistência

Raúl Fitipaldi

Um recorte de memória: o poeta-pescador

Clarice Steil Siewert

Enfant terrible. Assim Marco foi intitulado em sua juventude e, com essa marca, talhou à facha sua passagem por aqui. Poeta, crítico teatral, ativista, pescador. Amava o mar, a poesia, o teatro, um bom vinho e as anchovas (porque são peixes que brigam). Marco também amava seus amigos e as lutas diárias por um mundo mais justo.

Colérico, ácido, intenso para tudo. Cultivou inimizades, discussões, paixões, laços profundos. Dizia que depois que morre, qualquer um vira santo. Marco nunca quis ser santo. Muito pelo contrário. Fazia questão de ser atravessado. Mas aqui, entre os vivos, só nos resta o recorte de nossas memórias. E eu escolho contar do Marco-poeta-pescador que lá pescar no costão.

Nessas horas, o silêncio fazia a frente e via-se somente um menino que queria tirar peixe da água. Contrastando com sua existência ruidosa, diante do mar, escutava as marés.

As trilhas mata adentro que percorria para chegar nas pedras iam ganhando os nomes dos pássaros e das histórias dos pescadores que também passavam por ali. Histórias de quem morreu no mar, de quem se salvou, de quem teve pescarias memoráveis, de quem pegou peixes incríveis, quem eram os mestres e sábios da terra e do mar. Ele mesmo com histórias incríveis, em que era o personagem principal, herói de uma vivência homem-mar. Criador do próprio alimento.

E Marco seguia falando dos tipos de iscas, dos cuidados na pedra, dos tipos de pesca e, principalmente, dos peixes. Como cada um se comportava, brigava, enganava o pescador.

Mas depois que o anzol estava no mar, era silêncio. Horas de observação, espera, briga e salvação. E, ao vencer essa batalha, o sorriso, raro, era sincero.

Depois eram horas de narrativas, e o peixe ia para o forno, e os temperos e segredos culinários reinavam. Marco também cozinhava e deliciava seus amigos com pratos incríveis, e falava do privilégio que era comer um peixe fresco. Marco voltou para o mar. Ficou por lá.

Em nossos encontros, cultivamos poesia. Escrevia pra ele, ele escrevia pra mim...

Marco viveu como quem sabe que morre. E morreu como quem sabe fazer poesia. Em suas palavras, "quando eu morrer, e isso acontecerá, uma força vital se esgarçará, pois, acima de qualquer coisa, tenho uma força de vida que me faz lutar, resistir e enfrentar o mundo. Mais importante que ter uma vida longa, pelo menos pra mim, é ter uma vida grande. É uma vida grande exige coragem, força e morte. Se tivesse que dizer mais sobre a minha escrita, diria apenas que faço literatura de impacto e que tenho vertigem de literatura dócil".

Marco, presente!

(Clarice Steil Siewert, atriz da Dionisos Teatro, Joinville, SC)



Marco em uma de suas pescarias no costão do Praia da Joazeira, Florianópolis, SC, out. 2018 / Crédito: Rubens da Cunha.

Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[n. 15]
outono - inverno
2025
ISSN 2446-567



• afonso n. souza • amilcar neves • andré francisco • ângela finardi • chico faganello • clarice siewert
• cudo • denize gonzaga • dinovaldo gilioli • eduardo silveira • elaine sallas • iur gomez • jéferson dantas
• luana raiter • marcos laffin • nini beltrame • pedro bennaton • prika lourenço • raúl fitipaldi
• rubens da cunha • silvestre ferreira • sulanger bavaresco • valdir rocha • vera collaço • vinicius alves •

Saudades do menino da Guaiúba

Nini Beltrame

Sobre *Verde, Amarelo, Azul e Branco*

Marcos Laffin

Ressurgir a cada instante

Valdir Rocha

Marco Vasques e o encontro com o teatro

Silvestre Ferreira

Editor, crítico e pesquisador do teatro catarinense

Afonso N. Souza

Rascunho ainda sem título

Chico Faganello

Para Mar co

Elaine Sallas

Editores

Denize Gonzaga, Iur Gomez e Rubens da Cunha

Diagramador

Iur Gomez

Revisora

Denize Gonzaga

Ilustradora

Aline Galo

Capa desta edição

Maurício Magagnin

Processo de criação da peça *Ana e Tadeu*

Mônica Santana

Estava no teatro vendo um concerto de jazz afrobaiano. Mais especificamente, uma apresentação do Letieres Leite Trio, seguido da Orkestra Rumpilezz. A música intensa, sincopada, ao mesmo tempo cheia de quebras e acentos, próprios do gênero jazz, me colocaram numa espécie de êxtase. E visualizei um casal discutindo em meio àquela música. Como se a música fosse um ambiente, um ecossistema. Um lugar. Um tiroteio. É isto: um casal discute, dissolvendo amor e vida, enquanto o mundo lá fora explode. Um lá fora que é dentro: ilusão de distâncias. E este texto vai partilhar passos, premissas e disparadores do processo criativo, bem como a elaboração do conceito da obra.

Esse pode ser um marcador de início do processo de criação da dramaturgia, em 2022, que sedimenta as bases

para o espetáculo *Ana e Tadeu* — com estreia em maio de 2025, em Salvador, Bahia. Eu, Mônica Santana, autora do texto, comecei a pensar sobre produzir uma peça que encenasse níveis de incomunicabilidade — tema tantas vezes explorado na literatura e no próprio teatro — numa perspectiva de relação entre personagens negras. E esse interesse formal para o exercício de composição de diálogos que expressassem essa comunicação — que escamoteia aquilo que não se diz, que fala sobre o que não interessa — amalgamada às questões deste tempo.

Incomunicabilidade ou daquilo que é comum: o texto

O texto foi construído como um ato único, sem divisão de cenas ou marcações evidentes de mudança de ação:





aqui a ação avança naquilo que se diz ou no que se omite — nas recusas de dizer, admitir, permitir que a conversa flua, nas fugas do que precisa ser dito, encarado. Ana e Tadeu são os personagens-título da peça — uma mulher e um homem: ela organiza as coisas do seu ex-marido que chegará para buscar sua mudança. Uma separação que já está dada — não mais uma promessa. Ele não arrumou suas coisas, porque ele não queria partir.

ANA - Tadeu tem o dom de perder as coisas, sempre desatento com tudo! Haja paciência! Ele sempre perde as benditas tampas dos potes. Parece que o chão abre e come as tampas. Tadeu tem esse dom estranho... de perder tudo que cai na mão dele. (resolutiva com os potes incompletos, em direção à caixa de papelão). Vai assim mesmo, tudo sem tampa. Bem, isso não é mais problema meu. Definitivamente não é mais meu problema.
Estampido forte. Ana derruba os potes. Vai até a janela com discrição.

A primeira fala da personagem intenciona situar sua percepção de Tadeu: alguém que perde tudo. Alguém

com o qual tem que se ter paciência — e isso também ela já perdeu. Situar também algum caráter de Tadeu, certo desleixo, certo descuido. Essa fala que abre a peça também instaura o ambiente em que a ação vai se dar: sim, um ambiente doméstico, contudo num contexto periférico, no qual as tarefas domésticas são interrompidas pelos sons de tiros. E são eles, os tiros, as rajadas violentas que compõem o mundo para fora da casa de Ana e Tadeu que compõem o *leitmotiv* desta dramaturgia.

Os tiros ambientam e conectam a conversa íntima de um casal desfeito com a violência que circunda suas vidas, mas também que os atravessou e impôs o estado de conflito daquela relação. Os tiros compõem a paisagem urbana de Salvador, cidade em que vivo. Os tiros ecoam toda noite por volta das 23h, não sei se por celebração, por anúncio, por ameaça, por recado. Os tiros cantam no meio da noite diariamente, tanto que já não assustam; fazem parte da paisagem desse bairro de classe média em que vivo.

Quando Ana se aproxima discretamente da janela, ela já percebe o conflito que se dá lá fora. A partir daí, Tadeu chega e é abordado pelos membros da facção criminosa que se instalou no bairro e já controla os hábitos dos moradores, como atender ao celular, entre outras coisas



banais. Em 2022, atuei como educadora num projeto de Educação Midiática pela ONG baiana CIPÓ - Comunicação Interativa e passei como atividade para as pessoas participantes da oficina, estudantes do Ensino Fundamental II de escolas públicas dos municípios de Camaçari e Dias D'Ávila que fotografassem suas ruas, paisagens e especialmente o caminho de casa para a escola. Alguns adolescentes explicaram que a facção local proibiu que fossem feitas fotos nas ruas do bairro. Um dos meninos precisou de toda uma mediação dos vizinhos para conseguir cumprir a tarefa em segurança. E ouvir aquele relato de meninos e meninas de 13, 14 anos fez-me reconhecer qual seria a ambiência da minha história.

Ana e Tadeu não é somente uma história do fim de um casamento de duas pessoas negras no contexto urbano e periférico do Brasil: é uma história sobre amor, luto e os adoecimentos que decorrem em meio aos traumas decorrentes dessa violência brutal e cotidiana nesses territórios. O meu desejo inicial de tratar da incomunicabilidade ganha novos contornos quando considero que minhas personagens são negras, compõem uma classe média trabalhadora, que também é periférica. Eram os contornos externos desses personagens — na dimensão pessoal, temos uma antropóloga e um músico que convi-

veram durante 15 anos até que seu filho de 7 morre alvejado numa operação policial na saída da escola.

Concebi Ana como uma mulher que parece seca, rancorosa, pragmática, porque a vida pede e é inevitável. Ela é politizada não só por conhecimento, mas por vivência: sua família se forjou nas lutas populares e de defesa da comunidade. Ela mora na mesma casa que herdou. Uma herança fruto não de privilégio, mas de luta por moradia. Ela já não enfrentou os mesmos desafios de suas mães velhas; por isso, pôde acessar um nível acadêmico. E, por tudo isso, é alguém profundamente enraizada: abandonar o território para ela é abandonar a própria história de sua hereditariedade, sua terra. Tadeu é músico, vaidoso, um tanto romântico e pouco prático. Não tem a mesma vinculação com o território, menos ainda com a casa: o que permite que enxergue com lucidez as mudanças e o crescimento da violência no bairro. Afasta-se da música para aumentar a renda e, com isso, comprar uma casa num lugar seguro. O sonho não se realiza e, em meio à luta pela sobrevivência, a tragédia da perda da criança.

Cada um, ao seu modo, enfrenta e nega o luto: as tentativas frustradas de se fazer e confiar na justiça, o abatimento, o vazio, a emasculação de Tadeu ao perder o filho nos braços, a depressão de Ana, que vê seu homem

manchado do corpo do filho, traições e quebras de confiança — algo que não se dissocia mais de sua percepção. Ambos enxergam o outro como responsável por aquela perda — além de si próprios, pelas falhas que, em verdade, não tiveram; foi uma fatalidade. Um tipo de fatalidade recorrente no contexto das periferias.

ANA – Me deixa em paz. Por favor, pare de me torturar.

No fundo essa conversa toda é pra você se equiparar a mim e me dizer que eu sou a culpada de tudo.

Eu não matei Jorge! Eu não matei meu filho! Eu não fiz isso...

(silêncio)

(muito abatida) É tudo culpa minha... é tudo culpa minha...

Este monólogo de Ana abre espaço para acessar o que a personagem sente: não ter conseguido proteger seu filho. Mas a culpa dela também encontra espaço nas percepções do próprio companheiro, diante da pergun-

ta: “e se tivéssemos mudado de bairro? Nosso filho estaria vivo!” Esse momento na dramaturgia abre espaço para uma mudança de tom no texto: intencionalmente, as falas ficam mais carregadas de crueldade, sem o filtro de qualquer cuidado com a outra personagem que escuta. E essa opção se dá por um desejo de que possamos entrar nas cabeças e nos afetos desses dois personagens — que falam, mas já não se escutam. Falam num jorro das águas deterioradas e paradas dentro de si. O texto convoca um lirismo perverso de dois indivíduos estilhaçados para falar de dores que são coletivas. Os personagens caem em si mesmos: no luto, no desamparo, na solidão, na dor, no vazio. Até que os tiros — o som da realidade intransponível os chama de volta para a realidade. E como quem mergulha na própria náusea, no próprio vazio, retorna e reconhece que é preciso se lançar ao vazio — pois permanecer imóvel já não é mais condição.

Ana abre as janelas e grita. Ela acordou. Para defendê-la do ato que soa suicida, Tadeu também volta. Viraram a noite juntos — não por um prazer; o contrário disso. O dia amanheceu e é preciso seguir.





Cena Zangabanzo: a encenação

A encenação do espetáculo *Ana e Tadeu* é assinada pelo multiartista baiano Diego Araújo, que tem um instigante trajeto nas artes cênicas (como encenador, dramaturgo e cenógrafo), na literatura, nas artes digitais e artes visuais. O diretor teatral compreendeu que o texto dramático se configura como um exercício de exploração das subjetividades de pessoas negras. E, em sua investigação sobre esse tema, o artista identificou duas palavras do tronco linguístico bantu, arraigadas na língua portuguesa: *zanga* (a raiva, o incômodo, a irritação, a insatisfação) e o *banzo* (abatimento físico e mental provocado pela perda da Terra mãe).

Pela sua leitura, a *zanga*, provocada pelas situações de opressão, de violência e injustiça, e o *banzo*, os adoecimentos psicofísicos decorrentes desses contextos, se configuram como afetos recorrentes da subjetividade negra no Brasil. Nesse sentido, *Ana e Tadeu* são representações da *zanga-banzo*, alternadamente. São sujeitos forjados nesses afetos e através deles se posicionam no mundo: na cena zangabanzo, como bem define o diretor.

A atmosfera concebida para a encenação performa essa noção de zangabanzo explorando certa sobriedade na paleta de cores (azul claro, ocre, preto) e elegância do figurino proposto por Alexandre Guimarães, na luz muito recortada, delimitando espaços e olhares — exigindo certa precisão para que a cena possa ser vista dentro de

limites bem estabelecidos, entre luz e a sombra, assinada por Caboclo de Cobre. A direção musical e trilha proposta por Ronei Jorge e Andrea Martins exploram as sonoridades do afrojazz baiano, com sopros e pratos, mas sobretudo um tratamento de comentário para a cena e menos de reiteração.

Especialmente a cenografia, assinada pelo próprio diretor, ao lado do cenógrafo Erick Saboya, instauram a instabilidade na relação dos atores com o espaço cênico: vemos uma casa com as paredes em declínio, em queda, e o piso por onde as pessoas atuantes transitam afunda. A casa não é um lugar seguro: é um lugar da mais completa instabilidade e, por isso, é preciso saber pisar.

Em *Ana e Tadeu*, eu, Mônica Santana, sou dramaturga e atriz. Contraceno com o ator Antonio Marcelo. Tivemos toda uma direção de movimento, proposta pelo coreógrafo Neemias Santana, que nos preparou para lidar com a instabilidade do ambiente, para um corpo que dança com certo constrangimento: entre o embate e o envolvimento.

Enxergar a encenação que toma forma e agrega camadas que permitem encarnar o texto que inscreve um tempo, tanto quanto as recorrências de séculos talhando marcas nos modos de ser e viver de pessoas negras. Nenhum dos elementos narrativos da obra arvorou-se a querer dar conta ou falar sobre um tema: mas provocar a

percepção das dimensões entre as singularidades dessa história aqui contada e o que ela tem de traço comum a outras vidas negras. A dimensão zangabanzo recorrente de toda a performance negra afrodiaspórica — sem ter medo aqui de empregar esse absoluto. A performance negra como um lugar de insurgência e emergência, como convocação da expressão por e pelas vidas negras.

É povoada de zanga e de banzo, ainda que haja melodia, movimento, alegria, gargalhada, sarcasmo, ironia. E todo múltiplo que somos.

[Mônica Santana, dramaturga, atriz e professora, Salvador, BA]



Marco de Carvalho Valim: encontro teatral

Denize Gonzaga e Rubens da Cunha

Uma pergunta ampla e impossível: o que é o teatro?

Teatro é ato único. É devir. O teatro apresenta sempre um resultado único. Por isso, Peter Brook afirma que o teatro é vida. A vida é devir constante, transformação. Ainda que tentemos pasteurizar os dias, ainda que tentemos coisificar o mundo, elaborar nossas crueldades mais e mais e embrutecer os sentidos, sempre haverá uma fratura, um fragmento ou um deslocamento para provocar a reabertura do sentido. Ainda que haja uma tentativa cruel de mumificar os homens numa soma de iguais, o teatro pode mostrar uma via contrária. O teatro é a grande lembrança do mundo.

O que é o palco para você?

O palco é quem sopra os textos, as ações, vidas. É quem informa os desmemoriados.

O que você acha das adaptações teatrais de obras poéticas?

Partir da poesia escrita para a poesia da cena é, seguramente, um desafio gigantesco, tanto para atores quanto para diretores. A experiência tem nos provado que, na maioria das vezes, os grupos sucumbem e realizam espetáculos pífios, supérfluos e melosos. Não raro, ao traduzir um poeta à linguagem teatral, cai-se no recitativo ou no enjaulamento da palavra. São muitas as dificuldades a se vencer; a principal delas é construir uma dramaturgia para um conjunto de poemas, encontrar um ator que mergulhe no poema-palavra para incendiar o palco de poema-chama, reordenar os ritmos das palavras ao ritmo de cada cena e fazer com que o espectador saia do teatro vivo de teatro e de poesia.

Quem são os grandes pensadores do teatro para você?

Eugenio Barba e Tadeusz Kantor reformularam as ideias e as práticas teatrais para sempre. Não é possível pensar o ato cênico sem dar uma passadinha por eles. Os pensamentos deles ora tangenciam sendas distintas, ora se aproximam para retomar a natural bifurcação dos seus devires. Sim, teatro é antes de tudo devir, como bem

apregooou Kantor nas formulações de seu teatro da morte. Barba é um dos homens mais lúcidos na escritura sobre os conceitos de dramaturgia. Nesse ponto, as ideias de ambos se aproximam, quase chegando à imanência. Em síntese, ambos colocam o espectador de teatro na condição de atores também. Barba busca a construção da dramaturgia do público. Kantor pensa na quebra completa das hierarquias. Por isso eles são tão importantes.

A quais áreas do teatro você se dedicou?

Meu primeiro trabalho foi como sonoplasta. Depois, fui ator. Digo, péssimo ator. Então resolvi atuar como diretor. Em 1999, dirigi *Valsa n. 6*, de Nelson Rodrigues, com a atriz joinvilense Paula C. Kornatzk no papel de Sônia. Ficou em cartaz por um ano. Nesta época fazíamos teatro sem um real. Não que eu seja contra a profissionalização, mas fazíamos o impossível. Dirigi mais três espetáculos. Estou há



Acervo Pedro Moraes Vasques

muito tempo sem me dedicar a isso. Talvez nunca mais dirija. Talvez! A gente vai tomando caminhos que desconhece... Por ora, me dedico à pesquisa, o que já dá um baita trabalho, e ao jornal brasileiro de teatro.

Como você lida com os seus silêncios?

Todo homem deveria, em algum momento da vida, investigar seus silêncios. Estamos obviamente falando com exclusividade do sexo masculino, já que as mulheres são imensos mistérios de silêncios. Mulheres estão mais próximas dos gatos, dos sofrimentos mudos. Nós, homens, quase sempre, somos mais próximos dos cães, isto é, estabados, bobalhões, barulhentos e sempre sorrindo para o primeiro carinho que aparece. Aos homens, alguns exercícios domésticos, por exemplo, podem ajudar no enfrentamento do silêncio. Todo homem deveria, num certo dia, retirar todas as roupas do guarda-roupas, olhar para o

móvel vazio e depois lavar peça por peça, pensando nos itinerários que o corpo fez com cada uma das roupas, refletir sobre os motivos das escolhas da peça, fazendo uma faxina na casa. Quando todos estiverem fora, é o outro modo de buscar uns vazios. Entrar no quarto do filho, da filha, do enteado, do filho adotivo, do neto. Pensar no silêncio que as ausências provocam. Lavar umas louças, ir ao mercado sozinho, fazer escolhas para o seu coletivo, pensar mais nos gostos dos outros, tentar entender os silêncios todos de sua casa. Levar o filho para cortar o cabelo, para a escola.

Há esperança na sociedade? Há futuro?

O mundo está em explosão constante. A verdade é que a história está aí para nos dizer que já superamos catástrofes imensas, poderosos vis, líderes vulgares e pestes violentas. Cada sociedade encarou à sua maneira a estupidez a ela imposta. Uma outra verdade que se impõe no Brasil neste exato momento é que as práticas artísticas e pedagógicas estão sob ataque daqueles que têm o dever e a obrigação legal de protegê-las. As palavras perderam, em muito, suas potências, suas forças. O verbo está mais próximo do verme que da carne. O cenário é sombrio, o inimigo, insidioso. Estamos em guerra. Esta é a grande verdade que assola o Brasil: o estado permanente de guerra. O país está em frangalhos, a econômica em dilúvio, as instituições em ataques constantes e, de quebra, vivemos num momento de recrudescimento da extrema-direita, do fascismo, do aumento da miséria e da perda total do sentido de comunidade. Há um esforço, um projeto para extirpar os nossos sonhos, as nossas utopias e os nossos desejos. Estamos sob ataques constantes e, como reação, precisamos inventar novos lugares de luta e de existência.

Onde está a beleza?

A beleza pode mudar. Sempre muda. Você olha para uma pessoa em situação de rua no Mercado Público, passando na ala em que a elite econômica da cidade se encontra. Uma mulher que carrega toda a poesia matutina em sua passagem. Sua paisagem, assim humana, quase desumana, é um ponto de luz em toda a sujeira, acomodada dos homens. A beleza deve mudar de lugar. Muitas vezes, ela se instala nos espaços inimagináveis. A beleza sempre está onde não temos o hábito de olhar. A beleza — não a beleza da prosperidade, da falsa felicidade, da assepsia das revistas de moda, dos jornais, das televisões



— revela-se de maneira sutil, no silêncio das tristes putas da Rua Conselheiro Mafra, por exemplo.

Sobre a lei emergencial e os editais de emergência, você sempre foi muito crítico em relação à falta de ética de alguns participantes. Poderia nos explicar melhor?

Uma lei de emergência precisa levar em consideração a condição econômica do artista como um dos critérios. É evidente que esse não pode ser o único critério. Há outro que considero importantíssimo: considerar primeiro projetos de artistas que vivem exclusivamente de sua arte. E por que digo isso? Porque não dá para admitir que, por exemplo, pessoas bem empregadas e com ótimos salários ganhem recurso de uma lei que vem pra sanar a crise que a pandemia impôs a nós, artistas que vivemos exclusivamente de nossas artes. A discussão não é simples, mas não abro mão, sob hipótese alguma, do horizonte exposto. Quando vejo na lista de vencedores pessoas muito bem empregadas, com salários próximos dos 10 mil reais mensais, em detrimento de artistas que realmente estão em estado de emergência, tenho a impressão de que algo está errado no reino da Dinamarca e dá vontade de abandonar tudo!

Parece que você teve uma surpresa ao descobrir a certidão de óbito do seu pai.

O que pode revelar um documento perdido? Muito. Já estou na casa dos quarenta e, até este momento, não sabia o nome completo do meu pai. Sim, ele não aparece em nenhum dos meus documentos. Estou naquela lista familiar de “pai ignorado”. Achei a sua certidão de óbito. Ele morreu com 41 anos, vítima de um acidente de trânsito. Isso eu já sabia. Bem, quando ele morreu eu tinha meses, mas na certidão consta que já tinha 2 anos. Meu nome é Marco. Na certidão, consta Marcos. Minha mãe não consta no documento, pois meu pai era casado com outra mulher, de nome Guiomar Gomes. E minha mãe era casada com outro homem, cujo nome desconheço. Nunca soube de Guiomar. Muito menos do marido de minha mãe. No documento, consta que tenho dois irmãos: José e Paulo. Não conheço nenhum dos dois. Também consta que Luiz era filho dele; nunca foi. Um documento oficial revela muita invenção, muita história perdida e um bocado de verdade. Que loucura! Até o meu sobrenome Vasques não é meu. Carrego no meu nome o nome de outra família. É tudo tão louco, que só pode virar literatura e investigação.

Descobri também que a profissão de meu pai era viajante. Não por acaso era do Rio Grande do Sul, morava em Curitiba e morreu em Santa Catarina. Sei também que minha mãe estava grávida quando da sua morte. Tenho outras três irmãs mulheres: Carla, Aline e Joelma. A soma ainda é confusa, mas é isso mesmo.

A leitura é fundamental? Quais são as consequências da leitura?

Eu não gosto do fascismo da leitura. Ninguém tem que ser obrigado a ler nada. Leia apenas se isso provocar a sua carne, povoar a sua vida. A leitura pode e deve ser instrumento para outras operações na vida. Tenho medo de pessoas que são leitoras e querem que todas sejam leitoras porque elas o são. Agora, todos devem experimentar a prática da leitura e serem alfabetizados. No entanto, existem muitas formas de leitura e o livro está longe de ser a única delas. Por isso, a consequência de ler pode ser muito variada. Eu conheço muitos corruptos, maus-caracteres e ditadores que leram muito. A leitura pode tornar um homem solitário, um homem mais preenchido de dor ou um homem com maior poder de análise do mundo, mas, como disse, varia conforme o espírito do leitor. Algumas das piores pessoas do mundo que eu conheço passaram a vida toda lendo. Uma das melhores pessoas do mundo para mim, a minha avó, nunca leu um livro sequer. Então, as consequências são muito diversas.

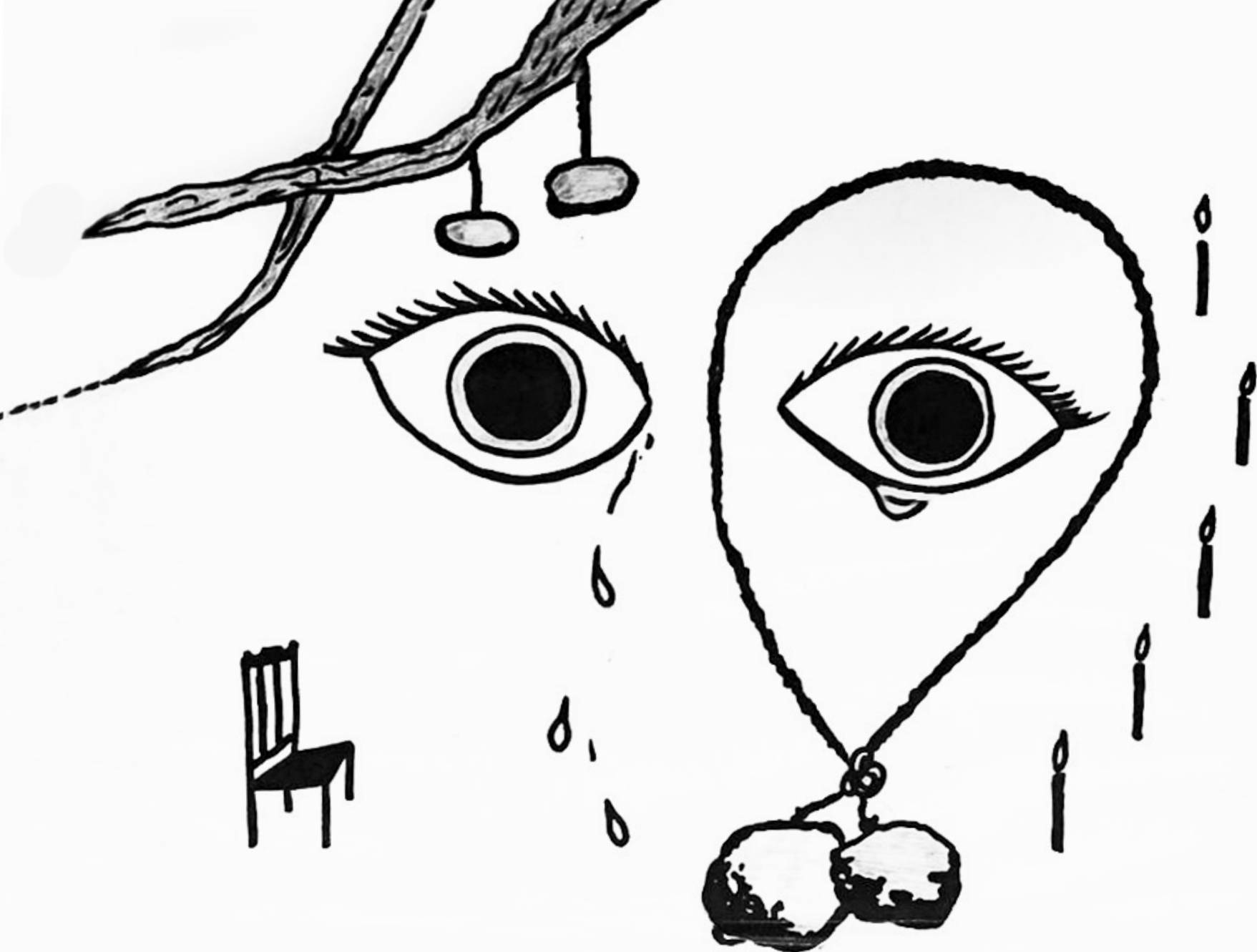
Qual é o seu princípio filosófico favorito?

A dúvida. A dúvida é o motor de todo artista, de todo pensador. Quem não tem dúvida está dissecado como criador. Descartes escreveu, no século XVII, o *Discurso do Método*. Todo um livro para dizer duas coisas: existo e posso duvidar. A inversão também é uma possível leitura: só duvido porque existo. Esse é o motor da criação. Simples, muito simples.

E a morte, Marco?

A morte está aí, todos os dias, para nos lembrar que ninguém, mas ninguém mesmo, é insubstituível; contudo, algumas pessoas fazem falta, muita!

[Rubens da Cunha, professor, poeta e escritor, Recôncavo, BA; Denize Gonzaga, historiadora, museóloga, produtora cultural e revisora textual, Florianópolis, SC]



GRUPO VOZ-ES DE TEATRO

Apresenta:

DALSA Nº 6

Texto: Nelson Rodrigues

Direção: Marco Anselmo Vasques

Atriz: Paula Carina Kornatzki

DATA: _____

LOCAL: _____

HORÁRIO: _____

INGRESSO: _____