

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 Bublitz 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 Bublitz
Carol Silva

Capa desta edição

Barbara Bublitz

Colaboradores desta edição

Barbara Bublitz
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 criaturas), 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 Edélcio 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 envia 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 García, Tania Cárdenas, Samuel Becket, Sábato 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 finalizariamos 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]

MARCO VASQUES
RUBENS DA CUNHA

TEATRODENTRO
manifestos e críticas teatrais

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 nevrálgicos 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 especktos 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, Iur Gomez. Essa dinâmica de ficar ao lado do Iur 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

para Iur. 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 Iur passássemos, em vez de uma hora, às vezes quatro ou mais horas trabalhando. Era um pouco estressante, mas confesso que adorava a companhia do Iur 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 Medeiros (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.



Imagen-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 redescobriu artistas esquecidos e dava voz e espaço aos artistas

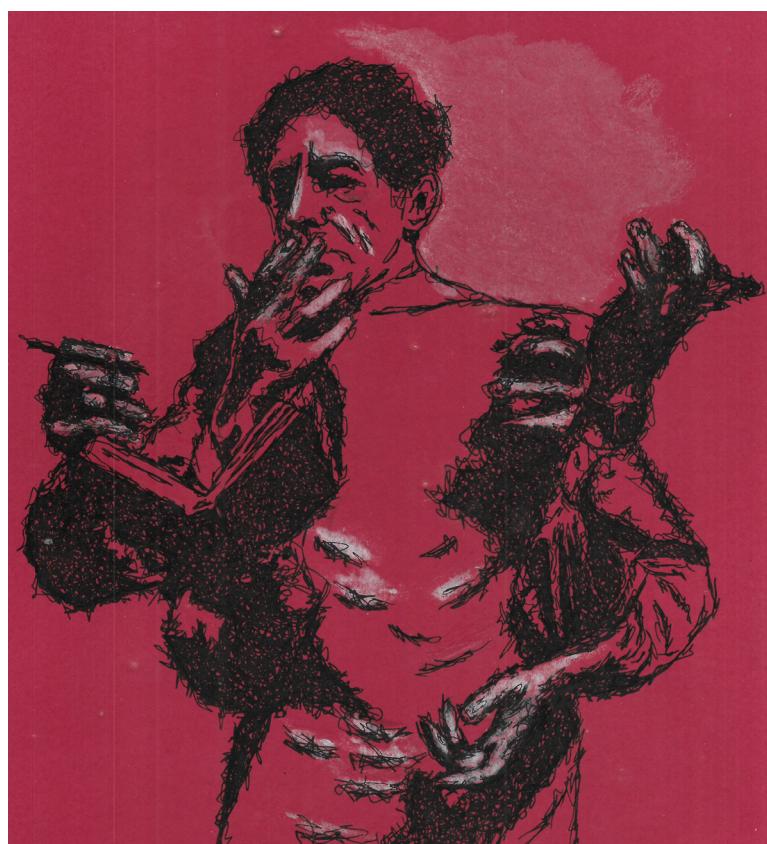


Ilustração para a edição n. 4 (2016). Acervo *Caixa de Pont[o]*.

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 aventa, 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 Bublitz

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 ilustrei 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 por quê, 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

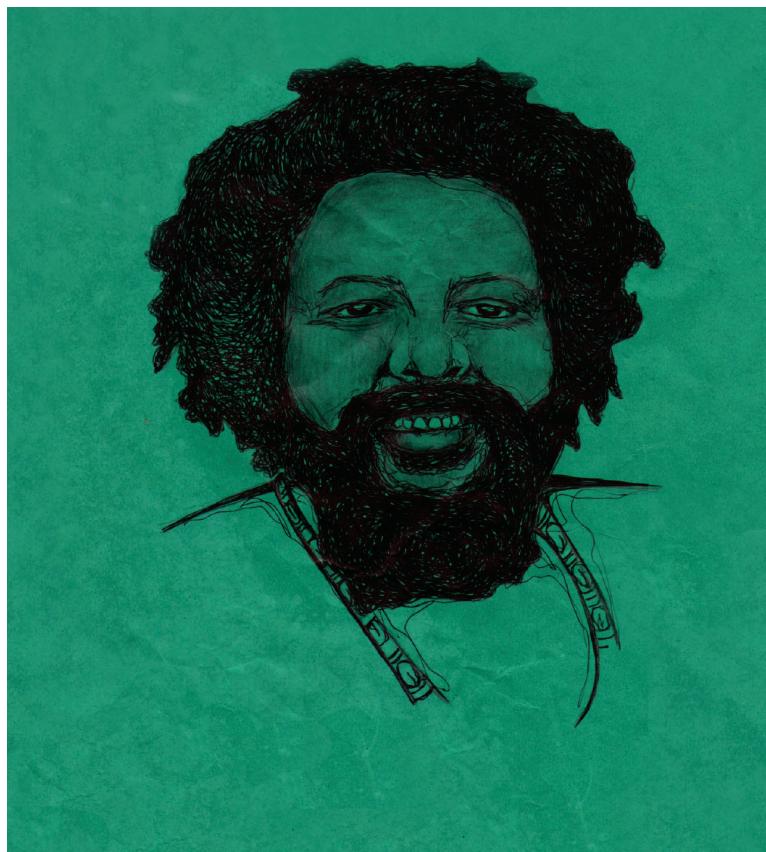


Ilustração da edição n. 16 (2025). Acervo Caixa de Pont[o].



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

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-

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.



Imagen-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. Nossa última projeto juntos foi para o livro *aJE./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]

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 Nós Aqui Travez: teatro e política
Fátima Costa Lima

Ficção realidade
Iur Gomez

[o] Perfil de Grupo

Os atos de Magiluth

Por Mateus Araújo

O agitamento feito dentro de próprio esquadrão pôs o Magiluth no lugar onde de sempre esteve, da busca por um teatro metalúrgico, em constante dividida — a da crise. Com o tempo, o grupo se tornou mais avesso ao teatro, mais fraterno e inivel, que sempre reconheceu os exatos e os carregados, os que se sentem mais próximos ao teatro, ao teatro Recife. O nome dessas divisões e dessas angústias agitadas em um palco é guerra e reflete o jogo que o Magiluth estabelece entre o teatro e o teatro, entre o teatro e o teatro do crótalo. Os caminhos fogem da interpretação e se fixam na produção, na criação, na construção, na construção de quem vive — ainda que entre ambas o ator e o personagem exista a simetria e diáfana relação amor e ódio, afirmação e negação.

O grupo Magiluth foi criado há mais de uma década no Recife, por um coletivo de amigos que se reuniam no escritório da Federação de Pernambuco, Albergaria, a partir de uma pesquisa sobre os clássicos e o teatro escrito pelo dramaturgo islandês

Samuel Beckett.

O coletivo inicialmente não foi pensado como grupo teatral, mas terminou por se transformar em uma entidade de teatro, que sempre viveu excedendo os limites de suas criações — o único grupo pernambucano. O trabalho de Magiluth é sempre fraterno, sempre comunitário, sempre sem palavras. Por isso o grupo é disciplina, e trabalhos/espécie de exercícios a ganhar vida, sendo considerado por ser executado em grupos, sempre com a mesma intensidade.

O que o Magiluth iniciou ali era uma atividade de pesquisa, de estudo, de experimentação, de construção, de construção de um processo de criação horizontal, em grupo. O que houve depois praticado em Pernambuco na década de 1980 pelo Teatro do Rio, que é o que o Magiluth sempre quis ser, o que o Magiluth é no Brasil. Até a criação do Magiluth, o Recife vivia um hiato de produção teatral, que só foi quebrado com a chegada do Vítor — a morte, aquela época, era formada por amores.

Diferente de outros grupos expressivos surgidos pouco tempo antes, o Magiluth não se diferencia deles, nem se diferencia o Magiluth deles, nem se diferencia pelo fato de ter sido criado dentro de um grupo.

Comprometido com a descolonização do teatro clássico no Recife, e inverno cada vez mais no conceito de teatro popular, o Magiluth sempre buscou a construção de uma gema (qual é que vai de exato ao ator perfeitamente esmagado, que vai de teatro ao teatro, que vai de teatro ao teatro Recife e destrinche da polos no sólido passado). O Magiluth tem sido legitimado por suas pláticas, ao mesmo tempo em que se mantém sempre em constante divisão entre o teatro e o teatro Recife.

Se a ideia de repensar a encenação está bem defendida pelo grupo, a ideia de repensar a encenação é sempre bem ganhou para os debates e nas análises dos espetáculos.

Incorporando os espetáculos característicos humanistas de um grupo de teatro que sempre buscou a descolonização, na qual o artista passa a ser crítico do seu próprio personagem — os atores magiluthianos terminam criando seu

medida, de bom senso, do espírito morno, do conhecimento sequencial, da dicotomia entre o teatro e a ficção.

Em 11 anos, o Magiluth já criou oito trabalhos que trazem uma revisão de conceitos e ideias de maneira a construir uma nova teoria teatral, que sempre se considerou por se classificar em três principais etos de reflexo do grupo: a cidadão, a liberdade e o homem. Se em 10, por exemplo, a reflexão se deu mais para o homem, em 11 para a cidadão, em 12 para a liberdade, os outros trabalhos vão emendar pelas discussões de cidadão, liberdade e homem, sempre com a mesma intensidade, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu personagem, que sempre se considerou por descolonizar sua trajetória, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos perguntem).

O fato de estarem engajados nos movimentos políticos e sociais da periferia, de estarem sempre ligados ao teatro Cante Ocupa Fidela (ação contra a demarcação da Cade José Estelita, que é a demarcação da periferia, que é a demarcação de um empreendimento imobiliário de lá), coloca ainda

mais o ator do Magiluth em sintonia com as reflexões do seu

personagem, que termina por refletir na sua mais recente obra, a ópera *Ôi Nós Aqui Travez*, que é a ópera de Magiluth, a ópera de Pedro Vilela, que assinou os primeiros Águlos que meus olhos guardam pra você e Vânia, porém Vânia, a sair do círculo de ópera, de ópera de ópera, de ópera de ópera de ópera de ópera (Vânia, porém Vânia) até chegar aos canos polos e ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera de ópera (Ópera em que sentimos per

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
Silvia Leblon

Margarida por Margarida
Margarida Baird

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

Kaim
Dione Carlos

[a] Sobre o processo de criação

Teatro, processos e certezas - ou a falta delas

Por Denise da Luz

Eu, atriz, estou aqui diante de vocês sem saber como começar ou em 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, meus sentimentos.

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, expurga, dilacera, condensa o tempo todo!

Recentemente li uma entrevista de Hilda Hilst que para mim sempre foi fonte

maravilhosa Hilda Hilst, que para mim sempre foi fonte



Indice 22, 2018. Direção: Max Reiner. Foto: Leoniann 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, começo-se a trabalhar em um novo processo, abre-se um abismo diante de você. As primeiras respostas que vêm para um novo momento criativo vêm sempre do nosso lugar comum, das nossas mesmas do dia a dia, da nossa superfície acumulada de tantas coisas banais, de tanta violosidade.

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

Sinceralmente, 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 nesse momento de total incerteza que nasce *Indice 22*. Muito 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.

Indice 22 é um texto que faz parte de uma trilogia escrita por Max Reiner, que é cofundador da *Téspis Cia. de Teatro* e tem assumido a direção de nossos espetáculos. Na

Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[nº 8 - primavera.2018]
ISSN 2446-3690



• 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 naspolini • milena moraes
• monica siedler • renata sorrah • rubens da cunha • silvia leblon

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras

Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

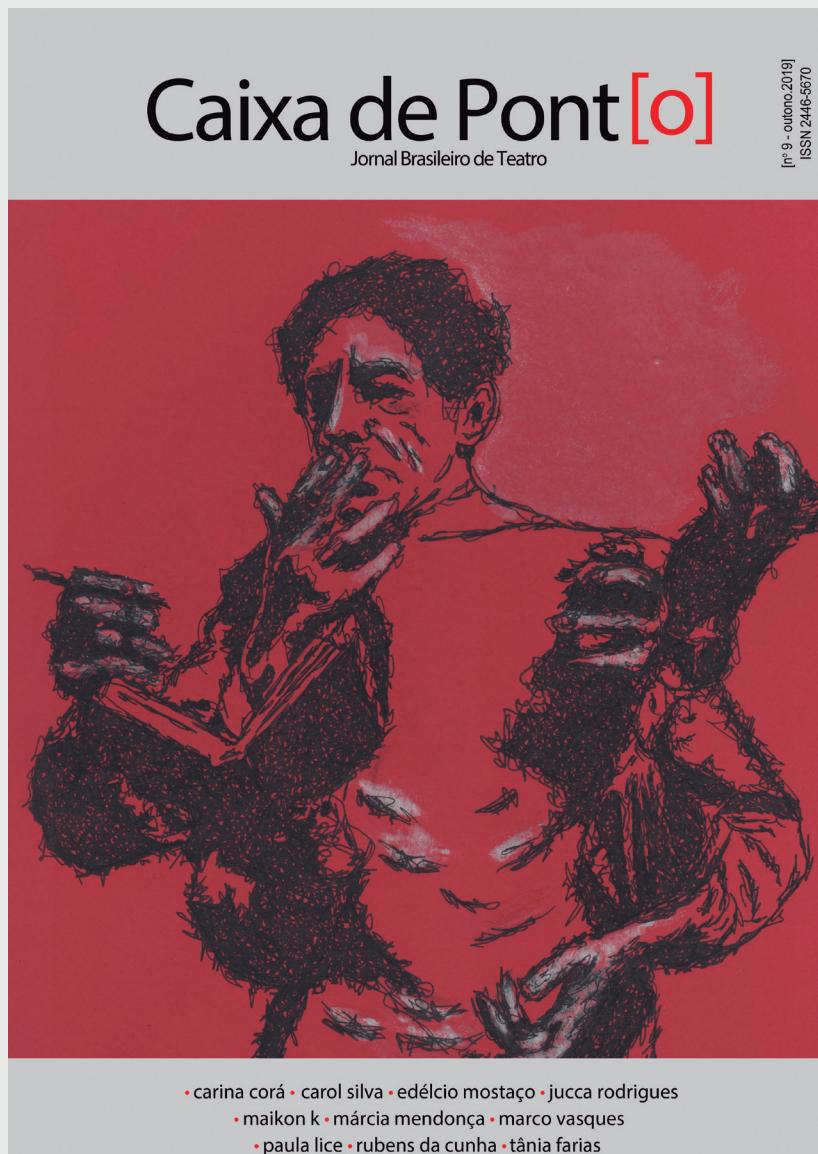
Estagiário/Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras
Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa e ilustrações desta edição
Barbara Bublitz

EDIÇÃO # 9

outono.2019



• carina corá • carol silva • edélcio mostaço • jucca rodriques
• 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

[nº 9 - outono.2019]
ISSN 2446-5670

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 levo, que econtra os astros pronto à voz, acenando à todos os paisos, preparado e pronto, um bem-aventurado levíssimo.

Nietzsche

Ao pensar o teatro da linguagem no poema de Angélica Freitas, surge a imagem de uma dançarina com um véu que lhe cobre ela só, no palco também em branco, como Loie Fuller, a Dançarina da Luz. Sua performance círculo do sensível assim como Freitas, em seu teatro, explora o espaço em branco desvendando 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 noção de círculo mágico de Mallarmé, como assina Alain Robbe-Grillet em *Pequeno Manual de Teatro* (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 “descede de um cénario” ou seja ela é “o antenome”; sendo assim, no pensamento, a dança é o que vem antes do nome. A linguagem, já formada, permanece dentro da dança, como expõe Mallarmé, segundo Baden: “o círculo é do teatro, a noite da dança.”

Ao dançar, Fuller, com a ajuda do artifício das luces que iluminam o palco e os movimentos executados pelo corpo da bailarina envolto em véus, surgem imagens projetadas pela agitação corporal. Neste instante de frenesí, caos e revolta, aparecem figuras de císses, serpentes, borboletas. São elementos que rompem com base no caos gerado pelo véu, que desce, para se pendurar em instantes de exploração e origem. Considerando a bailarina artista e dançarina, pode-se refletir a linguagem e os seus movimentos internos, no pensamento. No caos está o antepensamento e no antropomorfismo está o pensamento; por isso a linguagem só é possível na estância teatral. O véu branco de Fuller refletido no luz proporciona a experiência potencial do não dito. Dessa maneira, a linguagem só é possível por meio do artifício visto que o movimento o véu e com a ajuda das luces, a linguagem se concretiza.

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

arbitriadade do sinal linguístico pode afirmar que nosa linguagem é arbitraria.

No poema de Angélica Freitas (2015), *Um Útero* é do Tominho de um Puro, 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 levezza do antepensamento, daquilo que quer voar, mas precisa se atar as luvas e achar um lugar para voar, é o que é o teatro, é o teatro da linguagem. A autora faz uma dança, como querendo deitar 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 que dirá é o que é o teatro, por isso apresenta-se um trecho para compreensão do entra e saí da linguagem, do refletir sobre o movimento dos véus e como o sinal linguístico é arbitrário e teatral:

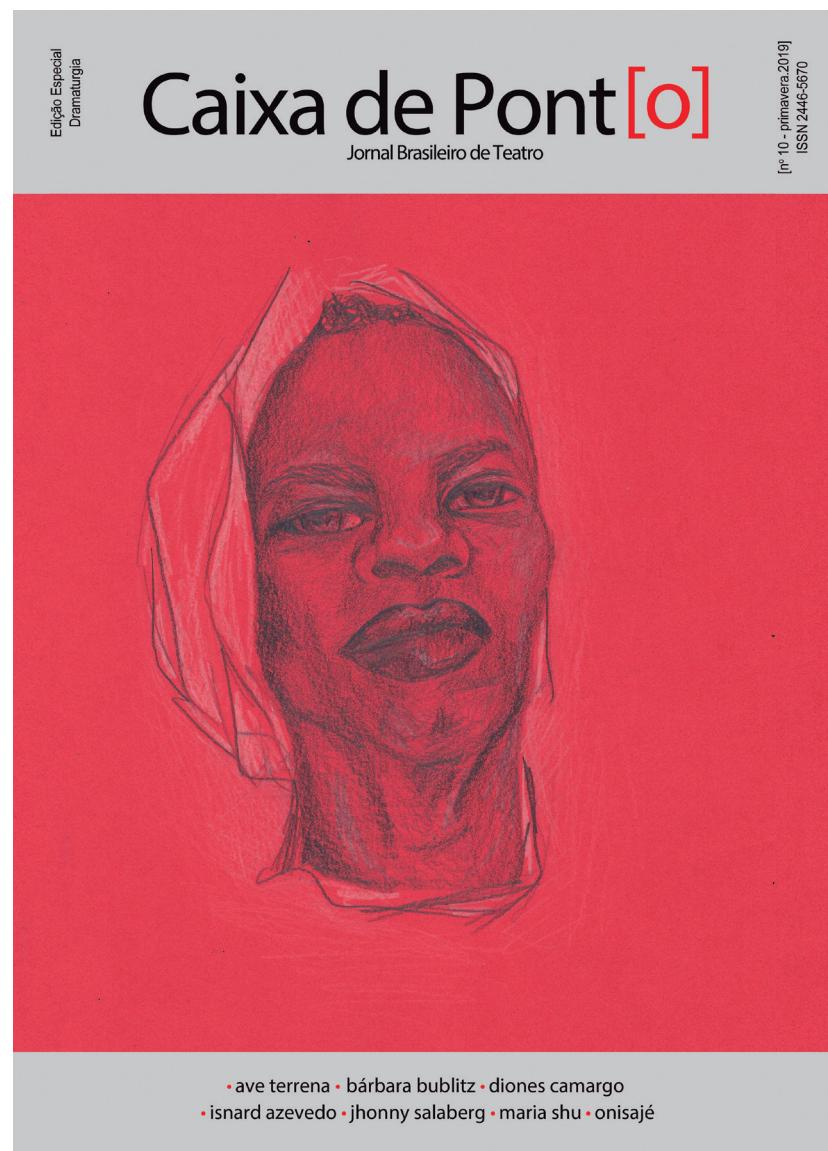
im itiri / di timinhos / di im pinha
quem pode dizer que tenho um útero
(o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)
i mudi
o medo de que não fique
para servir um útero quando não se fazem filhos
para quê
piri qui (FREITAS, 2015, p. 59)

Nele, 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 tê-losse a separação do dito e do não dito. Ao nomear os úteros, a autora faz referência ao fato de que muitas delas visitam o ginecologista: “úteros famosos: o útero de frida Kahlo / o útero de gilda meir/ o útero de maria quiteria/o útero de alejandra pizarnik/o útero de hilary clinton/o útero de diadomín” (2015, p. 60). Todas as mulheres visitam o ginecologista em algum momento da vida; pode-se dizer que o ginecologista é uma obrigação de toda mulher, comendo aquilo que é advinda da literatura, essa não conhece o ginecologista.

Diadomí, 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

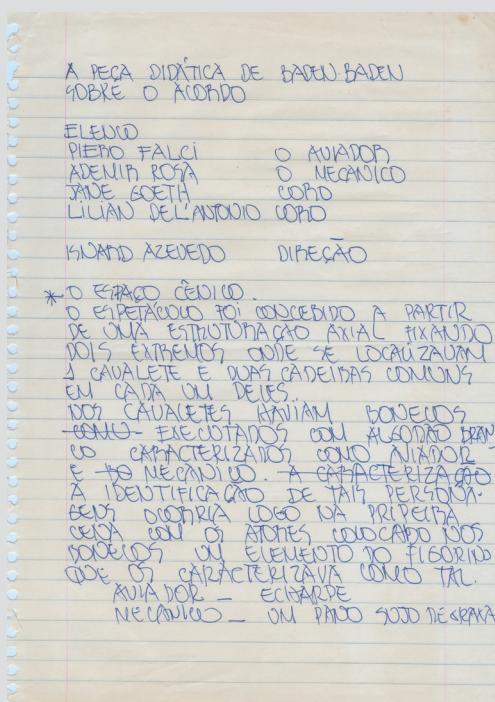
Tratores para derrubar terreiros
Jhonny Salaberg

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/FCFFC

25

Editores

Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial, diagramação e arte
Iur Gomez

Revisoras

Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

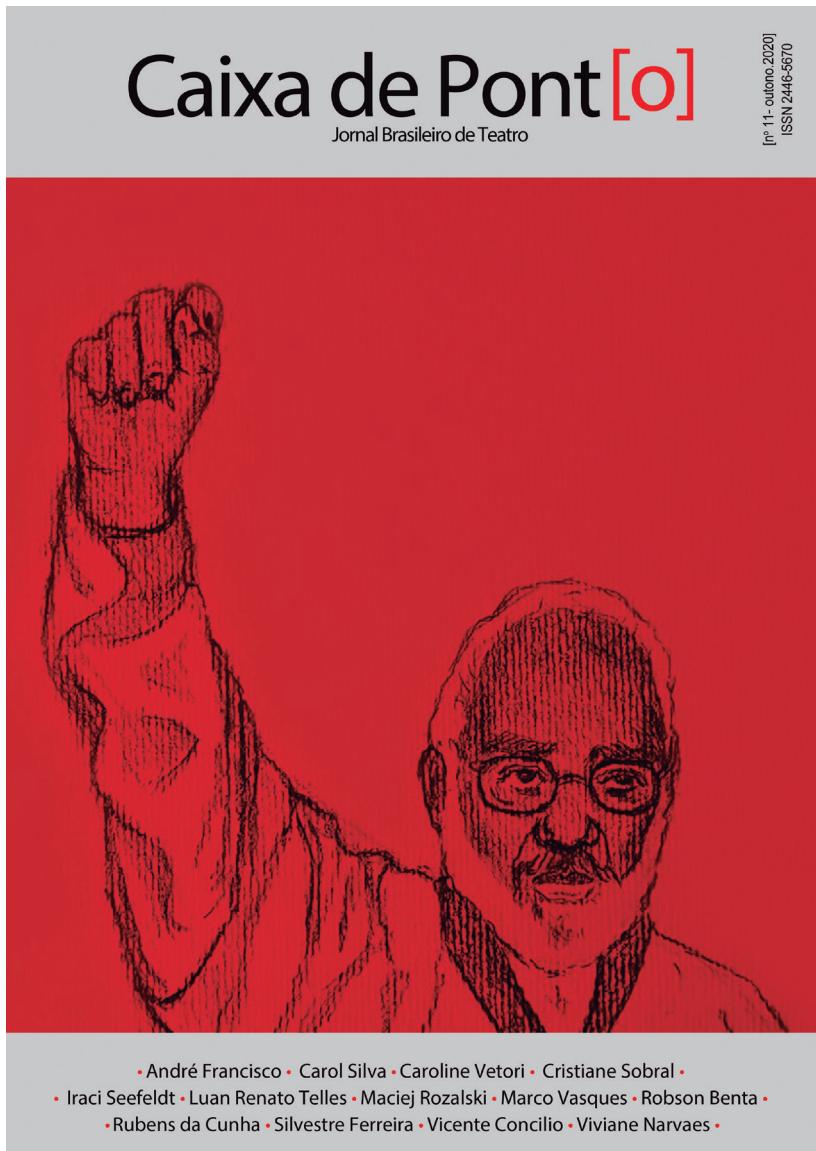
Estagiário/Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras
Barbara Bublitz
Carol Silva

Capa e ilustrações desta edição
Barbara Bublitz

EDIÇÃO # 11

outono.2020



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. Voz:
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 lembrava que lá na nossa casa, lá em Lages, tinha um quadro pendurado na parede. Um quadro dele e da minha bisavó. Os dois, em molduras diferentes, mantinham expressões bem sérias. Eu lembro também que ele tinha um bigode, um bigode bem grosso e peludo, sabe? Daqueles bigodes que usavam na época.

Eu desci a rua da 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 cirrose), e era bonito. Nossa! "Um colírio pro olho!", por onde ele passava, todas as mulheres babavam... e ele também cantava.

Ela só cantava, 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. Senhoras e senhores, o meu bisavô... o meu bisavô era o cara!

Música
Eu sou um negro gato de arrepiar
e essa minha vida é mesmo de amargar
só mesmo de um telhado
aos outros desacatado
eu sou um negro gato (2x)
minha triste história, vou lhes contar
e deixo de dizer
sei que vou chorar
há tempo eu não sei
o que é um bom prato
eu sou um negro gato (2x)
sete vidas tenho para viver
sete chances tenho para vencer
mas se não come acaba num buraco
eu sou um negro gato (2x)
um dia lá no morro
pobre de mim
queriam a minha pele para tamborim
apavorado despareci 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 culinária, na TV Gaúcha, quando tinha a minha idade. Eu cresci ouvindo a minha avó cantando "negro gato" quando eu dormia, e eu sempre dava risada. E eu sempre ouvia, me perguntava se eu não podia ser poeta ou pra fazer poesia: "idê nasceu pra ser poeta ou pra fazer poesia, moque?" Hein? Cé vai ser poeta ou cé vai fazer? Naquele domingo, depois da igreja, quando a minha avó me contou sobre o meu bisavô, sobre o que pai dela fazia com a voz, tudo fôz sentido. Ela queria ser reconhecida na rua pela voz que ela tem. Queria que quando abrisse a boca, todo mundo parasse pra escutar! Senhores e senhoras, minha avó queria ser o cara!

AUDIO DA VOZ
"Olí, Luan... é... eu tinha sete anos e dei a gente, eu e o meu irmão Luiz, viemos da escola... é... passámos pelo rádio que era caminho, e dei eu resolvi ir ver meu pai cantar. Aí a gente entrou, e lá dentro tinha uma televisão, e eu fui pra lá e fui pra escutar. E dei a gente eu entrei e o meu avô quis, não me lembro. Só que aí eu entrei e fiquei naquele empalizada de ouvir meu pai cantar. Aí meu pai tava cantando, naqueles microfones que vinham assim de cima, sabe? Aí, simplesmente quando ele me viu, ele apontou o dedo pra porta como quem diz: RUA! SAI AGORA! E eu fiquei bem assim, traumatizada, assim chateada e isso aí, até hoje, eu lembro como uma coisa que me magrou muito. Porque eu queria ver... ouvir, ver ele cantar, né, porque era na rádio, e ele simplesmente... contou 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 isso a história, tô! Beijo!"

2. Mão:
Quando eu era menor, diziam que eu era a fúca do meu pai, cupido e escarrado. 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 companhado 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,

EDIÇÃO # 12

primavera.2020

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

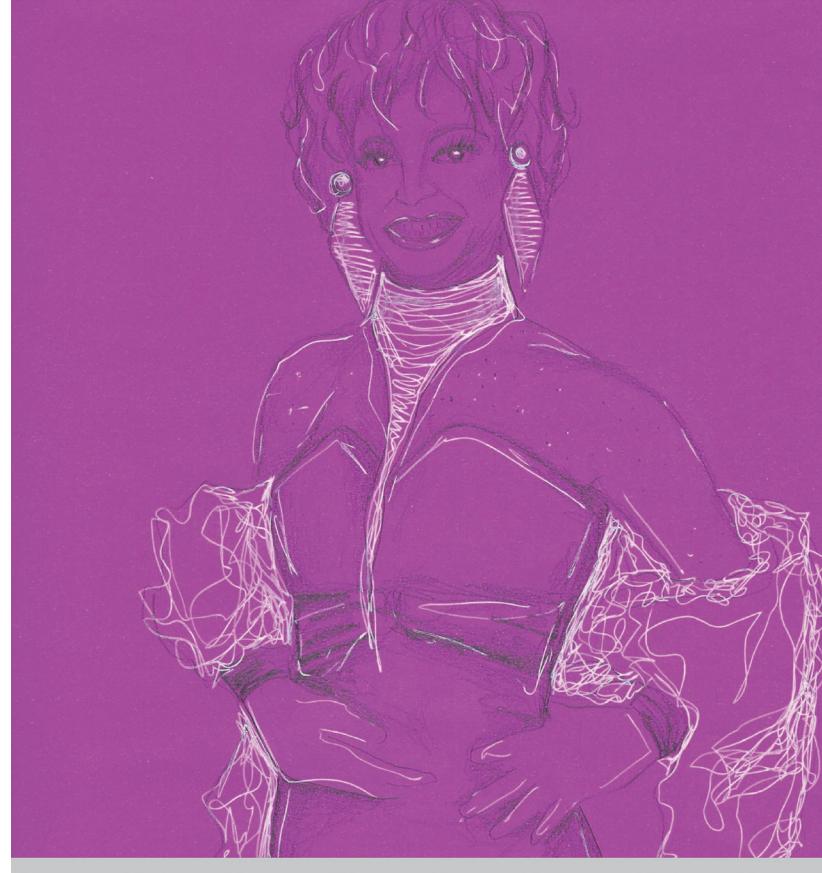
Miss Biá: 60 anos de arte Drag e representatividade
Arthur Gomes e Thomas Dadam

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 2445-5670



• 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



Tirhamos em comum a terra natal e o amor ao teatro. Ainda jovens, partimos de Vídeia: 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, Mário 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 Rosane Cacciatori. 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, representavamos 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 estariamos juntos na realização de espetáculos, mas, nesses casos, apenas ele estaria no palco, já que eu passava a responder pela função de diretora cônica.

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 Elís Regina, me ensinou sua exclusiva receita de pão de beterraba, a ter prazer com pequenas transgressões, e onde enfrentamos e vencemos uma invasão assustadora de formigas cordeireiras.

Sérgio vivia um dilema constante: como artista, acreditava que "quem não era visto não era lembrado" e amava estar sob os holofotes e em frente às câmeras, porém, era o mais reservado dos meus amigos e cultuava verdadeira satisfação em preservar sua privacidade, ficando em casa, sozinho, ouvindo os clássicos da MPB. Tinhamos a tradição de, após o encerramento dos festivais de teatro, sairmos à francesa e irmos a um botequim 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 *Quinipak - mundos de vidro*, montado pelo *Dromedário Loquaz* em 2002. Sua entrega foi total e, como diretor, foi prazer 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 devolvia 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 faciais. 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 importando o que dissessem os outros.

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

EDIÇÃO # 13

outono.2021

Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[nº 13 - outono 2021]
ISSN 2446-3670



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

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

Voilá 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 espacoso. Marlene trabalha concentrada em um croqui. À 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 lembra. 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! Sei segura da si. Ela vai querer me destruir com palavras: vai dizer que eu engordei, que estou cheia de rugas. Vai me dizer que não tenho mais tempo pra mim, que não tenho mais tempo pra mim, que não tenho mais tempo pra mim, que não tenho mais tempo pra mim... Ela se encara. Depois vai me abraçar e dizer que me ama, e se eu ficar com raiva e dizer que vou embora, ela vai me oferecer um drink (anda até o bar, prepara dois gin-tónicos) 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. Vai se sentar no chão, de costas, e 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 carrego 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, é só que não tem o lado de ser devorada. Ela acha que ela não viveira sem você. Ela viveria sem você. Ela te traria 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.

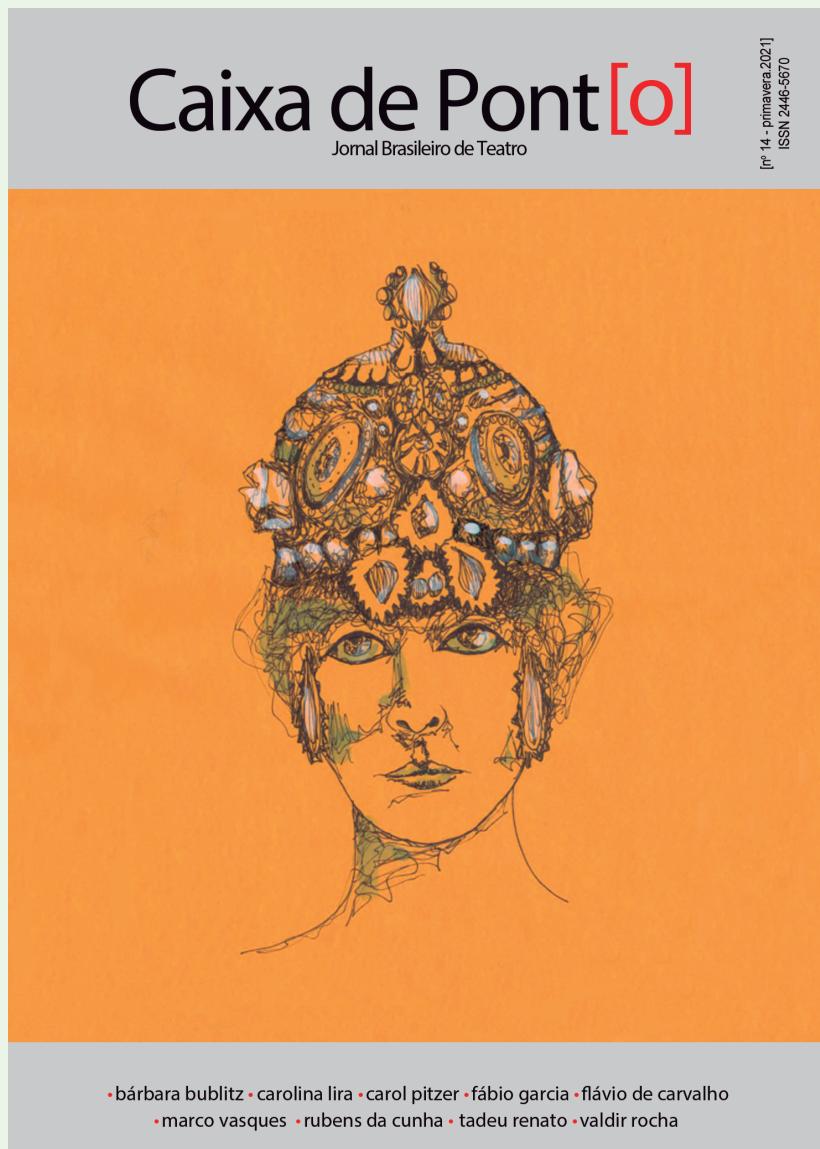
Quando eu era criança, eu era fascinada por borboletas. No verão, eu me sentava no jardim depois do almoço, quando o sol era mais forte, e ficava vendo as borboletas dançando juntas: de todas as cores, elas brincavam ao sol. Era tão bonito! Eu achava fascinante a ideia de um bicho peludo, limitado e 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, com um vestido lindo, sem necessidades. Só me sentava no jardim, sentia meu instinto, minha necessidade. 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. Tinham 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 se divertir? Eu sei que Marlene não se importa se eu falar pra vocês que alguém fique com você! Você pode ser menos passiva, sabe? Fazer algo para 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. traca 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 soubesse que você estava lá. Eu sabendo que você estava observando, dei-lhe que ele me tocasse de leve que a mão dele abalasse a alça do meu vestido e que ele acaricasse 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 nem o barulho, e você entrou pra mim, dormiu no meu sofá, finge que é só pra eu quase acreditar que tinha te imaginado vendo a gente fodendo. Você fingiu que estava dormindo como você fingia se retirar quando eu e Petró fomos pra cama, e ficava atrás da porta me ouvindo gemer enquanto a gente trepava. Eu via seus pés por baixo da porta e gemia

EDIÇÃO # 14

primavera.2021



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

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

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

[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 novas formas.
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 e fantasia feita em seus textos teóricos sobre teatro, moda, antropologia, antropofagia e demais expressões artísticas, na tentativa de aprofundar o seu pensamento. 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 Balado do Deus Morto", entre outros. Às portas de se comemorar o centenário da Semana de Arte Moderna e de se chegar aos aniversários de cinquenta anos da morte desse artista prolixa e impar, resolvemos fazer um exercício imaginativo e sentarmos à mesa com Flávio de Carvalho.

Poderia falar um pouco sobre a noção de balado no decorrer da história, já que escreveu *O Balado do Deus Morto* e fez cenário para outros balados, além de ter levado à cena seu próprio texto em 1933? No continente negro, a manifestação vital mais importante é o balado, que é o grande teatro ao ar livre. O balado é expressão de cultura popular, de cultura negra, de tradição, é a forma da consciência as formas mais antigas de extensão, de ideias e do comportamento do homem. Da mesma maneira que o canto está antes do com articulado, também a dança é gerada antes do movimento articulado metronomizado e estereotipado da vida diária. Tanto no canto como no balado existem fluxos curvilineares ou em linha reta sem articulações e que se encontram antes dos sons e movimentos articulados. [...] Nos povos africanos o balado se encontra com frequência conjugado às formas curvilineares e com frequência encontramos associado ao balado, 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 balado clássico. Estudando esses movimentos compreenderemos porque o tutu tinha que aparecer como forma fundamental do balado. Os cinco movimentos do balado clássico são: o balado clássico é movimento de alegria, da fundo-voz, que se traduzem pela posição dos braços e das pernas, em espreguiamento, 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 balé. No balado africano, mesmo como de certo modo acontece com o início do balado no Ocidente, tanto os homens como as mulheres usam a crinolina de maneira igual. O balado pode ser entendido um movimento que é da extensão, da extensão, das curvaturas e de ser comparado com as idéias. Pobres 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 púbera do homem, onde os dois sexos se apresentam com aspecto e trajes 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 polêmicas e que o centro da obra, fato admitido por você, é o corpo. Todos os seus livros, fato 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 esfarapada e "anti-hierárquica".

3

EDIÇÃO # 15

outono - inverno.2025

Colaboradores

Um recorte de memória: o poeta-pescador

Clarice Steil Siewert

Um Marco, muitos feitos, uma mudança

Denize Gonzaga

A artesanato 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

Vinícius 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 faca sua passagem por aqui. Poeta, crítico teatral, atívida, 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, leções profundos. Dizia que depois que morre, qualquer um vira santo. Marco nunca quis ser santo. Muito pelo contrário. Fazia questão de ser através de suas memórias. E é essa acho que contar do Marco-poeta-pescador que o pescar não costuma.

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 inacreditáveis, 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.

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 delicava 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 com 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. E 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 dôcil".

Marco, presente!

[Clarice Steil Siewert, atriz da Dionísos Teatro, Joinville, SC]

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



Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

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



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



Crédito: Caio Lirio

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 mais 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 equifar 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? Nossa filha 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.



Crédito: Caio Lírio



Cena Zangabanzo: a encenação

A encenação do espetáculo *Ana e Tadeu* é assinada pelo multiartista baiano Diego Araúja, 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 sobre tudo 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. Contracenoo 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 afrodiáspórica — 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

apregou 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, estabanados, 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, poderosas 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 famigerada 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 experenciar 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.

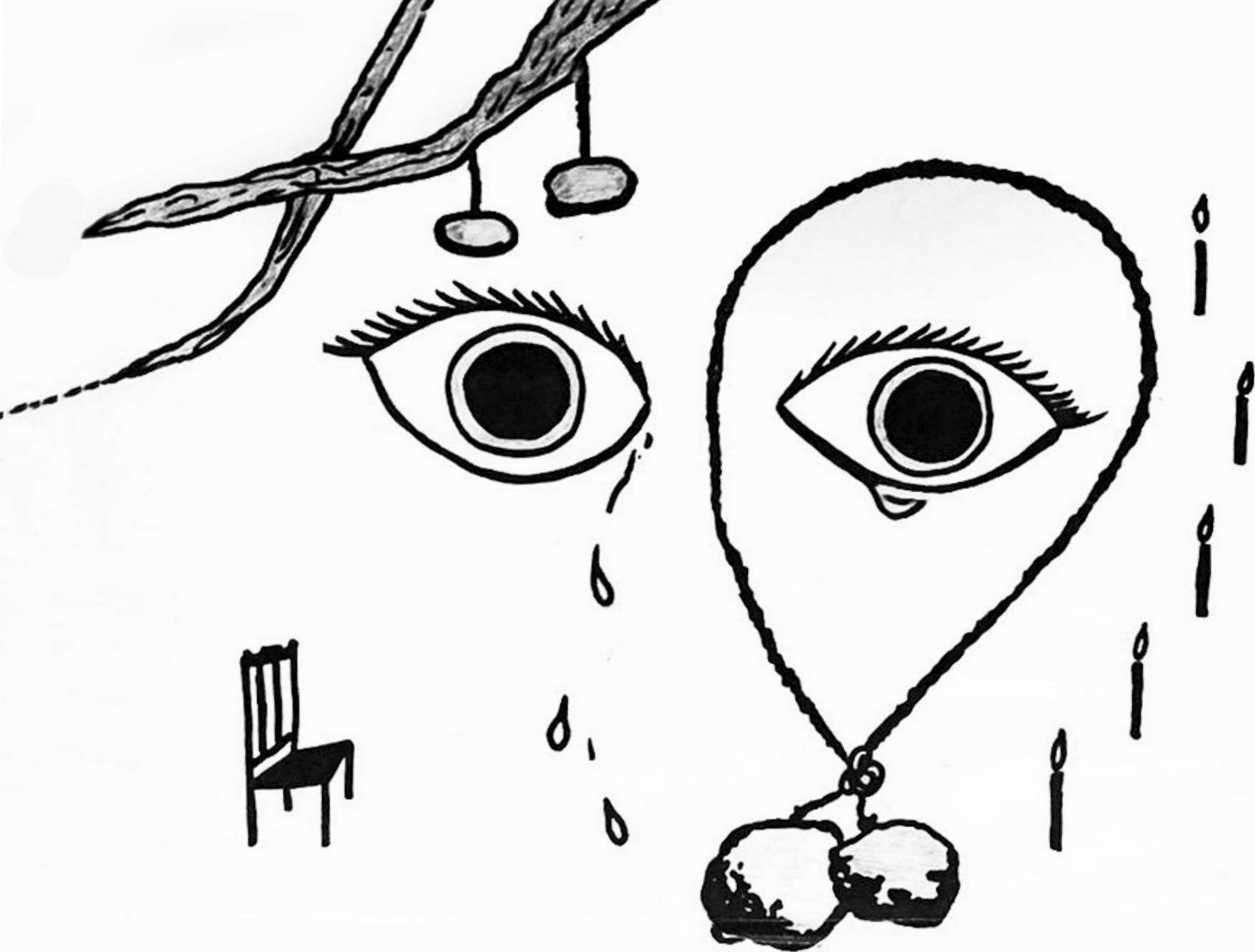
Qual é o seu princípio filosófico favorito?

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:

VALSA N° 6

Texto: Nelson Rodrigues

Direção: Marco Anselmo Vasques

Atriz: Paula Carina Kornatzki

DATA:

LOCAL:

HORÁRIO:

INGRESSO: