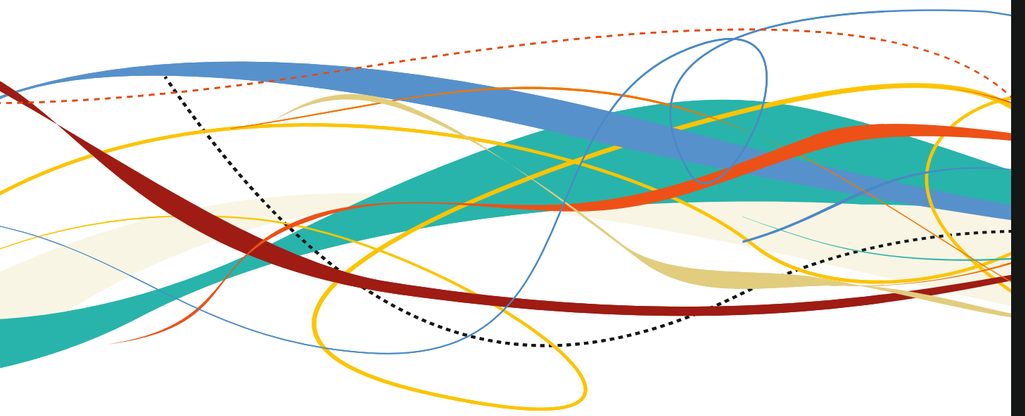


www.sesc.com.br/palcogiratorio

Palco Giratório | Circuito Nacional 2014

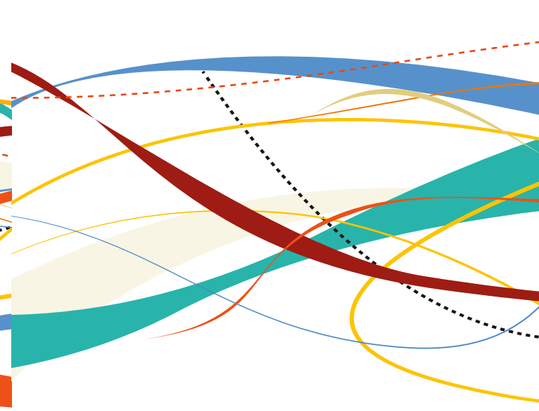
Sesc

CATÁLOGO

palco giratório

REDE SESC
DE INTERCÂMBIO
E DIFUSÃO
DE ARTES CÊNICAS

CIRCUITO NACIONAL 2014



Sesc | Serviço Social do Comércio

palco giratório

Sesc | Serviço Social do Comércio

Presidência do Conselho Nacional
Antonio Oliveira Santos

DEPARTAMENTO NACIONAL

Direção-Geral
Maron Emile Abi-Abib

Coordenadoria de Educação e Cultura
Nivaldo da Costa Pereira

Produção Editorial

Assessoria de Comunicação
Diretora **Christiane Caetano**
Supervisora editorial **Jane Muniz**
Projeto gráfico **Ruth Lima**
Produção gráfica **Celso Clapp**
Editoração **Conceito Comunicação Integrada**
Revisão **Clarisse Cintra e Tathy Viana**
Fotos **Divulgação e arquivo dos grupos**
Estagiário de produção editorial **Thiago Fernandes**

©Sesc Departamento Nacional, 2014
Av. Ayrton Senna, 5.555 – Jacarepaguá
Rio de Janeiro/RJ – CEP: 22775-004
Telefone: (21) 2136-5555
www.sesc.com.br

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610 de 19/02/1998.
Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida sem autorização prévia por escrito do Departamento Nacional do Sesc, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Distribuição gratuita.

Palco Giratório : circuito nacional / Sesc, Departamento Nacional. – 2013- . Rio de Janeiro : Sesc, Departamento Nacional, 2013-.
v. : il. ; 26 cm.

Anual.
Curadoria: Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão de Artes Cênicas.
ISSN 2317-1596

1. Palco Giratório – Catálogos. 2. Artes cênicas – Brasil. I. Sesc. Departamento Nacional.

CDD 792.0981

COORDENAÇÃO GERAL DO PALCO GIRATÓRIO

Gerência de Cultura
Gerente
Márcia Costa Rodrigues

Equipe de Artes Cênicas
Raphael Vianna, Mariana Pimentel e Vicente Pereira

CURADORIA 2014

Alessandra Britez – DR/TO
Álvaro Fernandes – DR/PB
Ana Paolilo – DR/BA
André Santana – DR/SE
Carolina Andrade – DR/RR
Carolina Garcez – DR/SP
Colette Dantas – DR/ES
Dora Sá – DR/MG
Éder de Oliveira – DR/PA
Ednea Barbosa – DR/GO
Fabrício Barros – DR/AL
Francisco Araújo – DR/MS
Galiana Brasil – DR/PE
Genário Dunas – DR/AP
Isoneth Almeida – DR/MA
Ivaldo Gadelha – DR/DF
Jan Moura – DR/MT
Jane Schoninger – DR/RS
Josenira Fernandes – EESP/MT
Lili Machado – DR/PI
Luiz Felipe Salles – DR/CE
Maria Teresa Piccoli – DR/SC
Mariana Pimentel – DN
Marya Braga – DR/RO
Marcos Henrique Rego – CCSP
Marques Alves – DR/AC
Nilton Marques – DR/RN
Raphael Vianna – DN
Tatyane Ravedutti – DR/PR
Vicente Pereira Jr. – DN
Viviane Soledade – ESEM/RJ
Zezinho Corrêa – DR/AM

OBSERVADORES

Ailma Andrade – DR/PE
Flávia Silva – DR/MT
Francisco Noronha – DR/PB
Gisele Milagres – DR/MG
Lúcio Miranda – DR/TO
Sérgio Luís – DR/SP

Serviço Social do Comércio
Departamento Nacional

CATÁLOGO

palco giratório

REDE SESC
DE INTERCÂMBIO
E DIFUSÃO
DE ARTES CÊNICAS

Rio de Janeiro
Sesc | Serviço Social do Comércio
Março de 2014

As manifestações artístico-culturais são consideradas pelo Sesc um dos contextos mais expressivos para o crescimento do ser humano. Elas contribuem para o desenvolvimento socieconômico do país, além de melhorar a qualidade de vida do brasileiro.

Por isso, há mais de 67 anos oferece aos trabalhadores do comércio de bens, serviços e turismo projetos de excelência no âmbito nacional e regional, nas áreas de Cultura, Lazer, Educação e Saúde, facilitando o acesso a projetos culturais. É o caso do projeto Palco Giratório que, a cada ano, firma-se como um importante registro histórico das artes cênicas no Brasil.

Certos de que a cultura brasileira é essencial para a transformação do indivíduo e da sociedade, o Sesc mantém o compromisso de apoiar manifestações artísticas que colaborem com o desenvolvimento cultural e a democratização da cultura nacional.

Antonio Oliveira Santos
Presidente do Conselho Nacional do Sesc

No âmbito da Cultura, o Sesc sempre apoiou projetos capazes de contribuir com o enriquecimento intelectual dos indivíduos, dotando-os de uma consciência mais ampla a respeito de seu papel no mundo, independentemente de suas condições de origem e formação. E, em sua 17ª edição, o projeto Palco Giratório continua representando uma das mais bem-sucedidas iniciativas culturais do Brasil.

Circulando por várias cidades, nas capitais e no interior, o projeto vem promovendo acesso a espetáculos de qualidade, em diferentes gêneros: dança, teatro e circo. Além disso, colabora para a divulgação do trabalho de profissionais provenientes de todo o país e gera emprego para os inúmeros trabalhadores que atuam no circuito.

As mesas-redondas e as palestras discutem os temas dos espetáculos e contam com a participação de convidados e artistas locais, promovendo uma troca de experiências enriquecedoras tanto para os grupos quanto para a plateia.

Esperamos que o projeto Palco Giratório continue contribuindo para a formação de um público com desejo de conhecimento, sempre transformado pelo contato com as diferentes expressões artísticas.

Maron Emile Abi-Abib
Diretor-Geral do Departamento Nacional do Sesc

sumário

introdução

O encontro das diferenças **8**
Curadoria Palco Giratório

atividades paralelas **12**

ações de desenvolvimento local **12**

relato de experiência

Festival Palco Giratório em Porto Alegre: nove anos de experiências **14**
Jane Schoninger

artigos

A filosofia dos grupos **18**
Valmir Santos

Teatro de animação e teatro de objetos **26**
Valmor Níni Beltrame

Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos **34**
Tania Alice

bate-papo

Angel Vianna: performando no mundo **46**
por Ana Vitória

grupos

Cia. Solas de Vento – São Paulo 56
Grupo Magiluth – Pernambuco 58
Cia. Gente Falante – Rio Grande do Sul 62
Lamira Artes Cênicas – Tocantins 66
Grupo Vilavox – Bahia 70
Teatro Nu – Bahia 74
Teatro do Anônimo – Rio de Janeiro 76
Grupo Oriundo de Teatro – Minas Gerais 80
Núcleo do Dirceu – Piauí 84
Palhaça Barrica – Santa Catarina 88
Grupo Peleja – Pernambuco 90
Grupo Garajal – Ceará 94
Desvio Coletivo – São Paulo 98
Coletivo de Teatro Alfenim – Paraíba 100
Coletivo As Travestidas – Ceará 104
Cia. Pessoal de Teatro – Mato Grosso 106
Cia. Garotas Marotas – Acre 110
Cia. Dançurbana – Mato Grosso do Sul 114
Alfândega 88 – Rio de Janeiro 118

circuito especial

Angel Vianna – Rio de Janeiro 122

expressões em artes cênicas 125

grupos e espetáculos que passaram pelo palco 130

O encontro das diferenças

Após 17 edições, o Palco Giratório permanece como uma ação ímpar no cenário cultural brasileiro, reafirmando a cada edição o seu compromisso com o desenvolvimento, a transformação e a difusão das artes cênicas a partir da circulação de espetáculos, grupos e coletivos de teatro, dança, circo e intervenções pelo Brasil.

Essa iniciativa do Sesc tem como objetivo estimular o exercício da cidadania cultural, proporcionando ao público o acesso a espetáculos e manifestações de diversos gêneros e linguagens em itinerância por todas as capitais brasileiras e cidades do interior.

Em 2014, participam 20 grupos, companhias e coletivos oriundos das cinco regiões do país, contabilizando ao todo 768 apresentações artísticas para um grande público, com alcance de 126 cidades nos 26 estados brasileiros e Distrito Federal.

Ainda assim, o Palco Giratório não fica restrito à circulação de espetáculos e artistas, mas busca também incentivar o desenvolvimento de aptidões e práticas artísticas de seu público, a partir da realização de ações formativas que este ano giram em torno de 1.600 horas, compreendendo oficinas, debates, intercâmbios, pensamentos giratórios e conversas após os espetáculos.

Diante desse panorama, essa ação conjuga processos de formação de público com o fortalecimento de uma rede de bens culturais que inclui a realização de festivais e mostras de arte e cultura (Aldeias), a especialização e a capacitação de profissionais da área, o estímulo ao estudo e à pesquisa de metodologias de criação artística, a abertura de novos mercados para além dos centros dominantes da economia cultural, o fomento às produções locais, a ocupação e a otimização de espaços cênicos, o estabelecimento de parcerias institucionais e o intercâmbio cultural entre artistas, produtores e o público.

Esse investimento se torna possível graças ao sistema de gestão compartilhada entre o Departamento Nacional e os Departamentos Regionais do Sesc, que se configura como uma rede integrada de espaços e profissionais responsáveis pela operacionalização do Palco Giratório em cada estado, o que possibilita a regularização e a sistematização de uma ação cultural de efetiva abrangência nacional.

Com o estabelecimento dessa rede de artes cênicas consolida-se a Curadoria Nacional, que tem por finalidade a seleção de espetáculos para compor a programação do Palco Giratório. Esse coletivo configura-se atualmente, em termos quantitativos, como a maior curadoria de artes cênicas do país, composta por 32 técnicos e coordenadores de cultura do Sesc de todos os estados e sob a coordenação do Departamento Nacional do Sesc.

Ao longo do ano, a curadoria assiste aos espetáculos em seus locais de origem e também em festivais nacionais, indicando propostas a partir de um sistema de avaliação prévia. A seleção definitiva acontece durante o Encontro Nacional de Programação em Artes Cênicas do Sesc, momento em que todos os curadores se reúnem para analisar e discutir os espetáculos indicados no ano. A partir desses olhares diversos para a produção nacional se torna possível uma avaliação mais sensível e honesta dos artistas e seus trabalhos, atentando para

os seus modos de criação e diálogos, impactos e contextos sociais. Processos e dinâmicas que envolvem e culminam em realizações artísticas. Essas ponderações e análises são sempre muito interessantes, gerando discussões e reflexões diante do recorte proposto pela programação nacional. Os questionamentos e as indagações que permearam a análise curatorial se traduzem na forma de artigos temáticos, presentes neste catálogo.

Este ano a programação é marcada pela evidência de companhias e grupos que desenvolvem atividades de grande impacto social em suas localidades, extrapolando muitas vezes a tarefa de "produzir um espetáculo" em favor de práticas que visam ao fortalecimento e ao desenvolvimento da produção local. São grupos que realizam ações e projetos culturais em suas próprias sedes ou que se envolvem ativamente em associações, mostras e festivais de artes cênicas, contribuindo, assim, para a transformação do panorama cultural vigente. Esse aspecto do trabalho de grupos e companhias é tratado no artigo **A filosofia dos grupos**, de Valmir Santos, que traz considerações relevantes sobre a importância do trabalho de vários grupos e companhias brasileiras ao longo da história.

O Teatro de Animação e Formas Animadas está representado no circuito Palco Giratório 2014 por um único trabalho, o que chama a atenção da curadoria e leva a refletir sobre o desenvolvimento atual e histórico dessa expressão tão singular em nosso país. O artigo **Teatro de animação e teatro de objetos**, de Valmor Níni Beltrame, aponta-nos questões e perspectivas esclarecedoras sobre o Teatro de Animação e Formas Animadas no Brasil, como forma de (re) situar nosso olhar para suas manifestações, despertando a atenção e o interesse para esse universo de grandes possibilidades.

Tendo em vista a diversidade das produções artísticas abarcadas pelo Palco Giratório anualmente, é inevitável que ele esteja sujeito às oscilações e às transformações ocorridas no seio das artes cênicas. O aparecimento de propostas híbridas tem sido recorrente, exigindo constantes deslocamentos nos eixos conceituais que norteiam a análise de produções situadas em territórios fronteiriços das linguagens artísticas. São exemplos desse movimento as performances e as intervenções urbanas, que por sua natureza particular nos convidam a uma profunda mudança

de paradigma sobre os modos de relação com as artes na contemporaneidade. O artigo **Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos**, de Tania Alice, chama-nos a atenção para a emergência dessas transformações em nosso dia a dia, explicitando modos de operação e rupturas empreendidas por essas manifestações.

Ainda nesta edição contamos com a participação de Angel Vianna para o Circuito Especial que, pelo seu histórico e experiência, certamente trará contribuições significativas no que diz respeito a dança, suas formas de expressão e linguagem. A entrevista **Angel Vianna – performando no mundo**, realizada por Ana Vitória, revela a importância dessa artista no panorama da dança contemporânea.

No plano do desenvolvimento da cultura local, é notável a consolidação de Aldeias e Festivais Palco Giratório em todo o Brasil. A cada ano essas ações vêm se tornando importantes eixos de oferta, distribuição e acesso da cadeia produtiva das artes cênicas, estreitando laços culturais e fortalecendo o caráter comunitário e de pertencimento nas localidades em que estão inseridas. Por esse motivo registramos o relato de experiência de Jane Schoninger, Coordenadora de Cultura do Sesc Rio Grande do Sul, sobre a realização do Festival Palco Giratório em Porto Alegre, atualmente um dos principais festivais de artes cênicas da região sul do país.

É com muita satisfação que apresentamos o Palco Giratório 2014, esperando que ele continue promovendo esse grande encontro das diferenças, de modo a provocar renovadas formas de constituição estética dessa coletividade, para que artistas, público e demais envolvidos possam construir seus olhares e percepções a partir da riqueza e diversidade das artes cênicas no Brasil.

Curadoria Palco Giratório

Atividades paralelas

Oficinas

Ação formativa a partir de técnicas e processos criativos dos grupos que integram o Palco Giratório. São atividades abertas para todos, com limite de participantes, carga horária e público-alvo definidos. É fundamental que os interessados estejam atentos ao tema.

Intercâmbio

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

Pensamento giratório

Momento para reflexão e discussão, aberto ao público. Conta com a participação de um grupo do Palco Giratório, convidados e mediadores para uma mesa-redonda.

Ações de desenvolvimento local

Aldeia

As Aldeias são mostras de arte e cultura organizadas pelos Departamentos Regionais do Sesc durante a passagem de espetáculos do Palco Giratório por seus territórios, de modo a possibilitar que os trabalhos selecionados pela curadoria dialoguem com a produção dos estados. Com o objetivo de estimular a produção e o consumo dos bens culturais, as Aldeias reafirmam assim o compromisso com o fomento a uma política para a produção e a difusão das artes cênicas em âmbito nacional. Durante todo o ano, conforme cronograma a seguir, elas vêm fortalecer os laços comunitários de artistas, espectadores e produtores, buscando inovar e diversificar o circuito cultural brasileiro.

Abril	• Aldeia Olhos D'Água – Feira de Santana (BA) • Aldeia Sesc Curumim – Campina Grande (PB) • Aldeia Blumenau (SC) • Aldeia Itajaí (SC) • Aldeia Tubarão (SC) • Aldeia Sesc Papagerimum – Natal (RN)
Maio	• Aldeia Pantanal das Artes – Estância Sesc Pantanal – Poconé (MT) • Aldeia Mulungu – Paulo Afonso (BA) • Aldeia de Todas as Tribos – Manaus (AM) • Aldeia Povos da Floresta – Macapá (AP) • Aldeia Chapecó (SC) • Aldeia Lages (SC) • Aldeia Rio do Sul (SC) • Aldeia Rosa Bororo – Rondonópolis (MT)
Junho	• Aldeia Jiquitaia – Palmas (TO)
Julho	• Aldeia Diabo Velho – Goiânia (GO)
Agosto	• Aldeia Velho Chico – Petrolina (PE) • Aldeia Ar ibé – Aracajú (SE) • Aldeia Sesc Terena de Artes e Cultura – Campo Grande (MS)
Setembro	• Aldeia Caiçuma das Artes – Rio Branco (AC) • Aldeia Ariús Teatro de Rua – Campina Grande (PB) • Aldeia Cruviana – Boa Vista (RR) • Aldeia Jaraguá do Sul (SC) • Aldeia Joinville (SC) • Aldeia Mulungu – Paulo Afonso (BA) • Aldeia Yacarepaguá – Escola Sesc de Ensino Médio – Rio de Janeiro (RJ) • Aldeia Caiuá – Paranavaí (PR) • Aldeia Guaná Arte e Cultura – Cuiabá (MT) • Aldeia Ilha do Mel – Vitória (ES)
Outubro	• Aldeia Cena Comunitária – João Pessoa (PB) • Aldeia Guajajara – São Luís (MA) • Aldeia Sesc Seridó – Caicó (RN) • Aldeia Sesc Pelourinho – Salvador (BA)
Novembro	• Aldeia Balaiada das Artes – Caxias (MA) • Mostra Cariri – Crato e Juazeiro do Norte (CE)

Festival

Ação que ocorre em um período de 30 dias em capitais brasileiras que recebem todos os espetáculos do circuito nacional do Palco Giratório, incluindo a participação de espetáculos locais, espetáculos convidados e atividades paralelas.

Festivais Palco Giratório 2014:

Local	Mês
Fortaleza (CE)	Abril
Cuiabá (MT)	Maio
Porto Alegre (RS)	Maio
Recife (PE)	Maio
Belo Horizonte (MG)	Agosto
São Paulo (SP)	Agosto
Florianópolis (SC)	Setembro
Porto Velho (RO)	Setembro
Escola Sesc de Ensino Médio (RJ)	Novembro

Festival Palco Giratório em Porto Alegre: nove anos de experiências

Jane Schoninger
Coordenadora do Programa Cultura
(Sesc Rio Grande do Sul)

Há nove anos, quando iniciamos o Festival Palco Giratório em Porto Alegre, as incertezas eram muitas. O cenário de festivais no Estado reforçava a preocupação. Há espaço para novas ideias? Há possibilidades para novas propostas, novos formatos?

A cidade, já habituada a receber grandes nomes e companhias, não somente do Brasil, mas de diversos lugares do mundo, entenderia a necessidade de discutir o fazer teatral a partir de um propósito de valorização do processo artístico e da constituição de coletivos e grupos de teatro?

Essas dúvidas foram sendo respondidas no decorrer dos anos. Em um primeiro momento, a única certeza que tínhamos era a motivação para fazer um festival que colocasse em discussão a realidade das artes cênicas no nosso país, entendendo que a discussão pretendida não

Foto: Claudio Etges

{pingos & pigmentos}, Coletivo Construções Compartilhadas. Festival Palco Giratório 2013.

ficaria apenas focada nas questões estéticas dos espetáculos, mas viria de uma proposição de reflexão sobre os processos artísticos, sobre a continuidade de trabalhos e coletivos. E também sobre as possibilidades de trocas a partir dos espetáculos apresentados.

Naquele momento estava claro que o Festival deveria ser uma grande celebração. Para alguns, seria a possibilidade de memorar o vivido durante o ano, por intermédio de suas pesquisas, intercâmbios desenvolvidos, circuitos de teatro realizados. Para outros, o momento de novas conquistas e novos olhares, o estreitamento de relações e de conteúdo, a busca por novas parcerias (tanto entre grupos de teatro como entre grupo e plateia) e por novos lugares.

Para o Sesc no Rio Grande do Sul, o Festival chegou para comemorar o desenvolvimento de um trabalho com base nas palavras: interiorização, sistematização e diversidade de programação. As atividades realizadas no estado sempre estiveram alicerçadas na preocupação com a formação de uma plateia crítica e sensível para as artes.

Quando se pensou na realização de um festival, já desenvolvíamos a interiorização do projeto Palco Giratório em 12 cidades do Estado. A necessidade de apresentar a programação elaborada para o Brasil a cada ano era latente. Era importante trazer o resultado de um trabalho curatorial que sempre buscou apresentar e valorizar produções de artes cênicas constituídas fora dos grandes centros.

Foto: Claudio Etges

A pereira da Tia Miséria, Núcleo Ás de Paus. Festival palco Giratório 2013.

Então o festival nasceu. Chegamos na cidade apresentando um novo olhar sobre o panorama das artes cênicas no Brasil. Sem a intenção de programar os melhores espetáculos ou as maiores companhias, havia a convicção de compor a programação com trabalhos oriundos de diferentes processos artísticos, de diversas experiências de grupos e que representassem, por meio de suas obras e de seus integrantes, como é expressivo o teatro e a dança nesse imenso país.

Crescemos. O festival nos ensinou e continua nos ensinando a cada novo pensar sobre ele. Nesse 2014, em Porto Alegre, estima-se mais de 90 sessões de artes cênicas, por meio das apresentações dos 20 grupos participantes do projeto no Brasil e outros tantos grupos convidados pelo Rio Grande do Sul para compor a programação e enriquecer as discussões e reflexões sobre a cena atual das artes cênicas. Serão ocupados mais de 20 espaços na cidade — teatros, praças, ruas, envolvendo uma equipe de quase 50 pessoas, atendendo mais de 300 artistas em pouco menos de 30 dias. Um aprendizado e tanto!

Nesses anos, o festival veio construindo novos espaços e abraçando novos públicos. Aflorou o sentimento de que a arte pode (e deve) ser compartilhada e levada a qualquer lugar, independentemente da situação social ou cultural de um povo. É possível afirmar que o festival ocupa um dos maiores espaços de artes cênicas do Estado do Rio Grande do Sul e que garante como prioridade, por meio dos conceitos que atua e mantém, a formação de plateias sensíveis para o teatro de grupo e processos continuados de pesquisa. A extensa programação oferecida possibilita, muitas vezes, experiências únicas que poderão ser vividas por grupos locais e pela comunidade participante.

Um dos resultados para o alcance da legitimidade do festival é o significativo trabalho realizado pela curadoria do projeto, que busca apresentar um panorama coerente da produção atual, levando também em consideração as questões geográficas, de gênero e de diversidade da produção existente. O diálogo com a cidade é fator determinante para o projeto, e esse diálogo é composto não apenas pelas apresentações de teatro, dança, circo e intervenção urbana, mas também pela realização de atividades formativas

que agregam momentos de debates entre artistas e companhias, entre grupos locais e nacionais, entre o público participante e os formadores de opinião. Quando falamos da legitimidade do Festival, estamos falando do pertencimento que a cidade atribui e aprimora a cada realização. São conquistas alcançadas, caminhos a serem seguidos e estradas a serem descobertas.

Hoje é possível entender que o festival é uma oportunidade de escolha. Quando falamos dos artistas e companhias participantes, falamos da possibilidade de conhecer novas propostas, adentrar novos pensamentos e expectativas de trocas. Experimentar processos e vidas com outras trajetórias. É ter a possibilidade de conhecer o desconhecido. E, pensando no público, na plateia formada em todos os espetáculos, nas oficinas, nos bate-papos, nas mesas de discussões, entre tantas outras atividades formativas, podemos falar da possibilidade de escolha de novos olhares, de conhecer o novo, de educar seus sentidos e estar sensível para o que está na contramão da produção teatral produzida em praças já estabelecidas.

Ilo Krugli, Grupo Ventoforte. Festival Palco Giratório 2013.

Foto: Claudio Etges

E chegamos aqui. Apesar de dificuldades — inerentes a qualquer projeto desse porte —, passamos por momentos de descobertas de como realizar um festival que carrega em si um conceito que propõe mudar olhares e sentimentos diante das artes cênicas, de como aprender e capacitar equipes ao mesmo tempo. De como superar a expectativa de um grande público para vivenciar mais uma edição. Durante todo esse tempo, a classe artística esteve presente, contribuindo e capacitando-se, estando no palco e na plateia. Essa parceria, entre Festival e classe artística, fortalece-nos e nos torna mais responsáveis tanto pelo crescimento desses profissionais quanto pelo comprometimento com essa arte tão grandiosa — as artes cênicas.

Somos hoje reconhecidos. Pelo afeto, pela organização do evento, pela seriedade do trabalho oferecido. Coletivos de norte a sul do país referenciam o festival Palco Giratório em Porto Alegre como um evento significativo da programação cultural brasileira na atualidade, sinalizando o seu compromisso com o trabalho continuado e o respeito para com a formação de uma plateia interessada e que entende a arte como condição para a construção de uma sociedade mais justa, igualitária e humana.

Valmir Santos
Jornalista, pesquisador e crítico teatral.
Coautor do site Teatrojornal – Leituras de Cena
(www.teatrojornal.com.br)

A filosofia dos grupos

As artes cênicas são, por natureza, gregárias. Sincronizam a respiração no ato ao vivo entre os artistas que ocupam palco, galpão, picadeiro ou espaço público e os espectadores instigados a embarcar nessa nau milenar. Nas tradições orientais e ocidentais, uma das bases da convivência no teatro e na dança diz respeito ao caráter coletivo por trás de cada criação. Em um monólogo dramático ou em um solo coreográfico haverá sempre a interlocução direta ou indireta de uma equipe ancorando as palavras, os gestos, os silêncios e as variantes sensoriais no coração da cena.

Bença (2010), Bando de Teatro Olodum.

Cabe apontar na produção brasileira contemporânea a ascensão do grupo como plataforma poética, princípio filosófico e meio de resistência ao rolo compressor do entretenimento de massa normalmente avesso à ambição artística. Ou humanística. Não se quer cravar que tal distinção é exclusiva dos coletivos. Ao contrário. Existem espetáculos "comerciais de arte",[1] assim como montagens de núcleos que abusam das concessões no afã de capturar o público a todo custo e resultam meras mercadorias, no pior sentido.

O expressivo desabrochar de grupos nas áreas metropolitanas ou interioranas do país, perceptível entre o final dos anos de 1990 e ao longo da década de 2000, reflete disposição e ousadia quanto aos procedimentos para pesquisar, criar e produzir obras que ensejam mais densidade em suas visões de mundo.

Sabemos que são muitos os problemas culturais, sociais e econômicos nas cinco regiões do Brasil — somos cerca de 200 milhões de cidadãos, mais de 60 vezes a população do Uruguai. No entanto, em pelo menos sete décadas de modernização da arte do teatro no país, a condição de conjunto constitui estratégia incontornável na conquista de voz própria e maturidade técnica nos campos da atuação, da dramaturgia, da encenação e do espaço cênico.

Nesse sentido, o Teatro de Arena (1953-1972) é um exemplo seminal. O tino e o talento de criadores como José Renato (1927-2011), Augusto Boal (1924-2007), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), entre outros, tornam possível o espírito cooperativo do grupo paulistano, espécie de contraponto ao primo rico Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC (1948-1964), companhia e prédio da mesma cidade que renova a dinâmica dos amadores, instaura padrão profissional com ênfase em peças norte-americanas e europeias e contrata diretores do outro lado do Atlântico com bagagens notáveis para a época.

Merece parênteses o uso da expressão "amadores" no parágrafo anterior. É curioso notar que a esfera alternativa do amadorismo semeia inquietação artística no país. O roteiro seria bem diferente não fosse o diletantismo dos cariocas do Teatro do Estudante do Brasil, o TEB (1938), e d'Os Comediantes (1938), este o grupo responsável pelo clássico *Vestido de noiva* (1943), drama de Nelson Rodrigues (1912-1980) encenado pelo polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), dupla decisiva na modernização das ribaltas. Empenho que também coube ao Teatro do Estudante de Pernambuco, o TEP (1940), e ao Teatro dos Amadores de Pernambuco, TAP (1941). Aos gaúchos do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul (1941) e do Teatro Universitário

1 A expressão "teatro comercial de arte" foi aplicada pelo crítico e pesquisador argentino Jorge Dubatti durante minicurso realizado nos dias 1º e 2 de novembro de 2013, na Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo, no sentido de que o chamado "teatro comercial", quando quer, também pode emanar qualidade em termos formais e temáticos.

Foto: João Milet Meirelles

do Rio Grande do Sul (1955). E aos paulistas do Grupo de Teatro Experimental, o GTE (1942), e do Grupo Universitário de Teatro, o GUT (1943). Cada um deles imbuído da missão de elevar o nível dessa arte e ver nela espelhada a sua identidade.

De volta ao Teatro de Arena, os integrantes enfrentam uma crise financeira aos cinco anos e decidem por aquela que seria a sua última produção. Pois *Eles não usam black-tie* (1958), estreia de Guarnieri como autor e direção de Zé Renato, não apenas salva o coletivo da falência, via bilheteria, como inscreve, finalmente, a figura do operário na dramaturgia brasileira, às voltas com os embates de uma greve e os conflitos de funcionários moradores em uma favela.

A tradição do teatro de grupo no país perpassa algum grau de resistência, característica mestra para a maioria que opta por fixar esse modo de ser e estar. Basta citar o Teatro Experimental do Negro, o TEN (1944), dirigido por Abdias do Nascimento (1914-2011) no Rio de Janeiro, paradigma da afirmação da cultura

Medeia vozes (2013), Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Foto: Pedro Isaias Lucas

negra nos palcos — vide o Bando de Teatro Olodum,[2] atuante em Salvador desde 1993.

Essa inquietude move no mesmo ano o Teatro de Equipe (1958-1962) em Porto Alegre, tendo em suas fileiras Mário Almeida, Paulo José e Paulo César Peréio, e o Teatro Oficina (1958) em São Paulo, fruto do ímpeto juvenil dos então estudantes de direito José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi e Amir Haddad, grupo que vai transgredir sob ditadura militar (1964-1985). Período, aliás, marcado por corajoso posicionamento político do meio teatral a despeito da rima tortura e censura em voga.

A dimensão sociopolítica ganha fôlego com o aparecimento do Grupo Opinião (1964-1982), no Rio; Teatro Popular União e Olho Vivo (1966), em São Paulo; Teatro Ventoforte (1974), primeiro no Rio e depois em São Paulo; Grupo Imbuaça (1977), em Aracajú; Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz[3] (1978), em Porto Alegre; Grupo Tapa (1979), inicialmente na seara carioca e posteriormente paulistana; Grupo Galpão[4] (1982), em Belo Horizonte; Grupo Tá na Rua (1982), no Rio; e o Lume Teatro (1985), em Campinas, entre outras articulações representativas do panorama esboçado.

Em linhas gerais, os conjuntos citados correspondem ao tronco da árvore da categoria teatro de grupo, que compreende parte considerável da paisagem cênica do país. Às vezes a composição do coletivo é bastante flexiva, sujeita ao ritmo de cada fase. Sob esse

2 "A história do Bando é peculiar e especial dentro da produção teatral de uma cidade onde cerca de 80% da população é negra. Seu elenco utiliza com propriedade a palavra, a dança e a música. Alguns atores são ótimos capoeiristas. Outros demonstram talento para a dança afro. Todos os veteranos da companhia sabem tocar percussão e conhecem os rituais do candomblé. Engajado numa linguagem cênica contemporânea, o grupo é comprometido com um teatro indignado, mas sem perder de vista a alegria do palco. Suas peças mesclam humor e desmascaramento racial, leveza e ironia, diversão e militância, além de uma cumplicidade objetiva entre a vida e a arte" (UZEL, 2003, p. 14-15).

3 "O grupo foi um dos primeiros em Porto Alegre a tentar conjugar em sua prática arte, vida, estética e política, a radicalidade de comportamento e linguagem transbordando do espaço cênico para o cotidiano da cidade. Propunha quebrar os padrões tradicionais de representação até então vigentes, trabalhando uma outra qualidade de relação com o espectador, em uma relação direta na qual os limites entre palco e plateia são dissolvidos, uma atuação não naturalista e autêntica como forma de 'rebelião'. Vários são os procedimentos que caracterizam a ação transgressora do grupo: a cena como presença, atuação, corporalidade, visceralidade, improvisação como processo, criação coletiva, intertextualidade materialidade dos sentidos [...]" (A FORMAÇÃO..., 2006, p. 44).

4 Ao discorrer sobre a origem do Galpão, o ator, diretor, dramaturgo e cofundador Eduardo Moreira fala da vontade, dele e dos colegas, de fazer teatro a qualquer preço, sem se importar com as condições mais adversas pelas quais todos, então jovens e sob apoio de familiares naquele início da década de 1980, passavam. "Se não havia espaços disponíveis, lá estávamos nas ruas. Se não havia cachê, passávamos o chapéu. Se não havia sede ou lugar fixo para ensaios, mambembávamos por salas de diretórios acadêmicos e colégios" (MOREIRA, 2010, p. 160).

ponto de vista, vale pontuar o Grupo Pau Brasil (1978), depois o Grupo Macunaíma, encabeçado por Antunes Filho e fundido permanentemente ao Centro de Pesquisa Teatral, o CPT (1982), oásis artístico-pedagógico mantido pelo Serviço Social do Comércio, o Sesc SP; bem como a Companhia de Ópera Seca (1986-1996), capitaneada por Gerald Thomas em produções cariocas e paulistas que esbanjam teatralidade em sua escrita cênica.

O componente ideológico da criação coletiva ou colaborativa[5] é tributário, em grande parte, da luta concomitante dos próprios artistas, intelectuais e estudantes em prol de políticas culturais junto às instâncias governamentais. Afinal, abraçar a atividade teatral com tais premissas e sob o céu da realidade cultural brasileira implica enfrentar instabilidades de toda ordem. A manutenção de vínculo é cara à modalidade de grupo em qualquer país, daí a surpreendente galeria dos que perseveram há décadas.[6]

Historicamente, são emblemáticas as iniciativas do 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo (1991), em Ribeirão Preto (SP); da Associação Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais (1991), em Belo Horizonte; do Movimento Arte contra a Barbárie (1999), que deflagra a aprovação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo[7] (2002); do Redemoinho — Encontro Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral (2004), em Belo Horizonte, espraiando-se por outras cidades; e do Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste, o Nortea (2008), assentado naquela região. Todos protagonistas de uma rede de ativismo político e poético poucas vezes vista no Brasil.

5 "No que concerne ao teatro de criação coletiva, do qual os grupos independentes foram subsidiários mas não apenas eles: não podemos nos esquecer do teatro universitário e dos grupos profissionais seus contemporâneos, foi renomeado como 'teatro colaborativo' e introduziu algumas diferenças no que concerne a essa primeira formatação dos anos 1970. Não é possível, porém, apagar o fato de que a experiência de todos esses coletivos foi o primeiro momento de invenção e fortalecimento de uma prática que tem resultado em um campo forte do teatro brasileiro — o teatro de grupo — responsável, sem sombra de dúvida, pelo segmento mais instigante e fértil do nosso teatro, e não apenas em São Paulo" (GARCIA, 2013, p. 277).

6 "[...] o teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. O grupo pode, assim, ver-se isolado, apesar de todos aqueles que gravitam em torno do seu núcleo de atração" (PICON-VALLIN, 2008, p. 88).

7 "Fruto da reivindicação de trupes jovens e veteranas, reunidas em torno do movimento Arte Contra a Barbárie, a Lei de Fomento contemplou 312 projetos em dez anos. Os R$ 101,3 milhões desembolsados pela Secretaria de Cultura deram um mínimo de dignidade ao trabalho dos criadores e multiplicaram os espaços alternativos pela capital paulista, atraindo novas plateias" (SANTOS, 2012, p. 31).

Foto: João Milet Meirelles

Bença (2010), Bando de Teatro Olodum.

No presente, a tônica é de grupos que, invariavelmente, realizam treinamento e pesquisa contínuos na preparação do ator, da cena, do texto e dos demais elementos constitutivos do espetáculo. A maioria mantém sede própria ou alugada. Cultiva a diversidade de gêneros e de linguagens. Transita o circuito oficial, bem como as bordas da cidade, por vezes circunscrevendo um teatro em comunidade sem prejuízo da prospecção experiencial e, claro, da reflexão política.

Os mais importantes prêmios e o circuito de festivais não ignoram esses agrupamentos. Idem para concorridos editais de manutenção ou residência em instâncias públicas e privadas. A universidade e a imprensa tampouco, apesar das lacunas na academia e no jornalismo cultural quanto à análise e ao registro desse período transformador.

É inerente aos núcleos retroalimentar intercâmbios e escambos com os pares do pedaço ou ampliar sua geografia em níveis intermunicipais ou interestaduais, além de terras estrangeiras. Coexistem modos de organização e de produção que valorizam a sistematização técnica, a fundamentação teórica e a perspectiva histórica. Tais condutas costumam ser mais bem-sucedidas quando pressupostos estéticos e atitudes éticas convergem para uma poética.

Pela brevidade do percurso aqui traçado fica patente a contribuição do projeto Palco Giratório para a cultura de teatro de grupo, examinando-se o caráter estruturante e o amadurecimento de formato desde a primeira edição, em 1998, até a atual 17ª, sintonizando a evolução das artes e da sociedade em que são geradas. Tempo e condições que o Projeto Mambembe que o antecede e o inspira, o Mambembão, do

Governo Federal, infelizmente não desfrutou na virada da década de 1970 para a de 1980.[8]

A curadoria coral de representantes dos departamentos regionais do Sesc, cobrindo as 27 unidades da federação, dá a medida do rigor com que a programação é ponderada. Não se trata de eleger os presumidos melhores trabalhos dos estados, nos moldes de premiação ou valoração crítica. Em sua consolidação colaborativa, autoral e em rede — a lembrar justo um rito de grupo —, o projeto aposta nas correlações de linguagens, posturas, ideias e ações formativas que agucem espectadores de todos os quadrantes. Desenha uma geografia expositiva dos sentidos, dos afetos e dos pensamentos mediados pela arte.

O fenômeno da coletivização plasma fortemente, por exemplo, junto aos jovens protagonistas do Grupo Garajal, de Maracanaú (CE), que roda o país com *Romeu e Julieta – Encontro de Shakespeare com a cultura popular*; e do Grupo Magiluth, de Recife (PE), com *Viúva, porém honesta*. Esses sertanejos fortes refletem o poder mobilizador da ação artística umbilical ou universal ao superar obstáculos de toda a ordem e fazerem-se luz.

Já as trajetórias do Coletivo de Teatro Alfenim, de João Pessoa (PB), com *Deus da fortuna*, e da Companhia Alfândega 88, do Rio de Janeiro (RJ), que circula com *Labirinto*, são ancoradas por diretores esmerados em suas biografias teatrais, respectivamente Márcio Marciano, cofundador da paulista Companhia

8 "O Mambembão representa, dentre as políticas públicas para a cultura no Brasil, um marco inspirador nas artes cênicas da forma de difusão da periferia para o centro, em suas três edições históricas importantíssimas, desenvolvidas nos anos de 1978, 79 e 80, com apresentações de grupos de teatro e dança originários de vários estados das cinco regiões do Brasil no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília. Cabe frisar que havia também o Mambembinho, versão para o teatro infantil. O projeto foi patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura, por meio do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e da Fundação Nacional de Artes (Funarte)" (CRUZ, 2009, p. 27).

Medeia vozes, Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Foto: Pedro Isaias Lucas

do Latão, e Moacir Chaves, estudioso profícuo e encenador premiado dos tablados cariocas.

A analogia do indivíduo que traz o universo dentro de si é materializada com veemência nas performances solos de Silvero Pereira, de Fortaleza (CE), *Uma flor de dama*, e de Marcelo Braga, do Rio de Janeiro (RJ), em *O homem vermelho.* Nos dois trabalhos, a biografia transborda para a cena sem ensimesmar-se, dando passagem às ideias compartilhadas sob a ótica e a ética de quem sublima a vida independentemente da margem em que ela nos coloca de quando em quando, talvez para melhor assimilá-la.

Enfim, o painel criativo de 20 obras revela-se plural, contemplando o circo, a rua, as formas animadas, a dança, a intervenção e o teatro propriamente dito, ainda que essas modalidades contaminem-se em vários processos, sejam eles endereçados a adultos, adolescentes ou crianças.

Difusão e formação significam eixos complementares no Palco Giratório e dizem respeito a quem faz e a quem frui. Nessa mão dupla, o coletivo é instado a descortinar plateias as mais díspares e o espectador, por sua vez, a ampliar o repertório individual a cada janela de horizontes que se abre. O projeto estimula os grupos de vocação a ir de encontro ao outro, suspender territorialidades, reinventá-las. Tudo que pulse a veia criativa das mulheres e dos homens devotados às artes cênicas. Um misto de coro da Grécia Antiga, interpondo personagem e público, com a convicção quixotesca dos ambulantes da Commedia Dell'Arte, na Idade Média, cruzando os vilarejos em caravanas de utopia sem fim.

Referências

CRUZ, Sidnei. *Palco Giratório*: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas. Fortaleza: Sesc/CE, 2009.

A FORMAÇÃO do atuador na Terreira. Artigo elaborado coletivamente pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveis. *Revista Subtexto*, Belo Horizonte, n. 3, p. 44, 2006.

GARCIA, Silvana. O teatro da militância. In: HISTÓRIA do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. João Roberto Faria (direção); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2013.

MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão*: uma história de encontros. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010. p. 160.

PICON-VALLIN, Béatrice. A propósito do teatro de grupo: ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Org.). *Próximo ato*: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SANTOS, Valmir. A disseminação do teatro de grupo. *Revista Bravo!*, São Paulo, n. 182, p. 31, out. 2012.

UZEL, Marcos. *O Teatro do Bando*: negro, baiano e popular. Salvador: P555 Edições, 2003.

Valmor Níni Beltrame
Doutor em Teatro. Diretor teatral. Professor no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) na Udesc. Pesquisa Teatro de Animação.

Teatro de Animação e Teatro de Objetos

Uma rápida retrospectiva sobre as edições do Projeto Palco Giratório, desde a sua criação em 1998, possibilita constatar em sua programação, cerca de 30 espetáculos que utilizam as diferentes linguagens do Teatro de Animação.[1] Em muitos trabalhos predominam bonecos em suas diferentes modalidades de manipulação, em outros o uso de máscaras e o Teatro de Sombras. Neste ano de 2014, pela primeira vez, um espetáculo de Teatro de Objetos, manifestação que também faz parte do amplo universo do Teatro de Animação, é incluído no programa do Palco Giratório.

1 No Brasil, até os anos de 1960 predominava o uso de terminologias como Teatro de Fantoches, Teatro de Títeres, Teatro de Marionetes. Nos anos posteriores a expressão Teatro de Bonecos foi mais recorrente. A partir dos anos 1990, sob a influência de pesquisas realizadas por Ana Maria Amaral, na Universidade de São Paulo (USP), as expressões Teatro de Formas Animadas e Teatro de Animação são amplamente utilizadas por contemplar as diferentes manifestações teatrais que recorrem à animação de bonecos e objetos.

A qualidade artística dos espetáculos de Teatro de Animação tem se transformado de modo significativo nas últimas décadas no Brasil. Isso se deve a inúmeros fatores como: o aumento na quantidade de grupos que se dedicam a essa arte; as experimentações efetuadas pelos grupos nas diferentes etapas de criação de seus espetáculos; a troca de experiências entre grupos nacionais e do exterior, principalmente durante a realização de festivais; o ensino ministrado nos Cursos de Artes Cênicas em diversas Universidades brasileiras. Com isso, a compreensão sobre o ato de animar a forma inanimada e sobre o complexo trabalho do ator que atua nesse campo de expressão se ampliou.

No entanto, ainda perdura, entre algumas pessoas, a ideia equivocada de que o bonequeiro não é ator, que seu trabalho se restringe a "manipular", e sua formação profissional consiste em adquirir, pela experiência, as técnicas adequadas para utilizar bonecos. Certamente isso se deve a resquícios de uma equivocada concepção de que o Teatro de Animação é arte destinada exclusivamente para crianças e, todavia, não superou a visão de cronistas, historiadores e viajantes pelo interior do país que, no século XVIII, viam o teatro de bonecos popular como *uma ingênua diversão do povo* (BORBA FILHO, 1987, p. 56).

Este texto pretende discutir, em um primeiro momento, o trabalho do ator no Teatro de Animação e, em seguida, evidenciar peculiaridades da sua atuação no Teatro de Objetos.

O ator no Teatro de Animação

Teatro de Animação é uma manifestação cênica que se caracteriza pela forma animada. Ela pode ser o boneco com traços antropomorfos ou zoomorfos, forma abstrata, imagem, silhueta, máscara, objeto de uso cotidiano manipulado/animado pelo bonequeiro, pelo ator-animador que atua de modo oculto ou visível na cena. Um dos principais desafios do ator é justamente criar, junto ao público, a impressão de vida no boneco ou no objeto. O boneco é, prioritariamente, o foco das atenções.

O que transforma o boneco em elemento teatral é a sua ação, ou a sua atuação diante do público. Animar é transformar o objeto inerte em

personagem.[2] O que torna peculiar o Teatro de Animação não é apenas a presença do boneco na cena, tampouco seu desenho, forma, peso, volume e material de que é construído, embora esses elementos sejam determinantes na sua animação e para a encenação do espetáculo. É a animação que torna o boneco vivo e faz com que ele exista diante do espectador.

A qualidade da animação está relacionada com a simulação de vida. Por isso, o movimento do boneco não é aleatório, indica alguma intenção, cria a impressão de que ele pensa, de que ele possui certo nível de consciência.

A animação que dá qualidade a essa arte não pode ser confundida com a realização de qualquer movimento em cena. Um arco fazendo um movimento mecânico, contínuo, ininterrupto ou mesmo passando na cena não é o movimento imbuído da intenção que caracteriza a prática do Teatro de Animação. Da mesma maneira, a qualidade da animação não tem

Foto: Ron Lima

Livres e iguais. Teatro Sim... Por Que Não?!!!.

obrigatoriamente relação com quantidade e intensidade de movimentos. O movimento sutil, mínimo, bem como o ampliado, brusco, pode fazer parte da animação, desde que imbuído de intenção. A ausência de ação e de movimento também pode caracterizar, em certos momentos, o comportamento da personagem. E aí se apresenta outro desafio ao ator: demonstrar que o boneco respira porque isso dá a impressão de ele estar vivo. O bonequeiro define e ordena a sequência de gestos e ações que qualificam a presença do boneco, a personagem. O desafio é fazer com que a matéria, essa forma aparentemente morta, inerte, se expresse.

A complexidade do trabalho do ator-animador consiste em produzir a impressão de vida em um corpo que se encontra fora do seu próprio corpo. E, para dar qualidade a essa atuação, ele seleciona movimentos, gestos, ações,

2 A noção de personagem com a qual se trabalha de modo predominante no Teatro de Animação é a de personagem tipificada, algumas características e traços gerais a tornam reconhecíveis pelo grande público. Normalmente, não se configura como personagem com aprofundamento psicológico, como ocorre na dramaturgia clássica europeia e ocidental.

tendo em vista a conduta da personagem em sua relação com o espetáculo. Ele elabora a partitura de gestos e ações da personagem boneco; escolhe o que o boneco faz; destaca atitudes específicas que transparecem significados, a concepção de mundo, o modo de ser e agir do boneco. Por isso, a professora italiana, Brunella Eruli (1943-2012), afirmava: "dificilmente alguém pode ser um bom bonequeiro se não for bom ator" (ERULI, 1994, p. 85).

Todas essas questões anteriormente arroladas, que se inscrevem sobretudo no âmbito mais técnico do trabalho do ator-animador, são indispensáveis, mas não são suficientes para a realização plena de seu trabalho. O ator-animador é um artista que se desafia a dialogar com a expressividade dos materiais e das formas; aguça sua sensibilidade para ouvir o que diz a matéria; escuta o boneco; espreita suas possibilidades expressivas; acede às suas exigências e aos seus limites técnicos. Outro aspecto fundamental do seu trabalho consiste em estabelecer e manter o pacto ficcional com o espectador, o jogo no qual as funções de cada um são exercidas. Para a diretora francesa Claire Heggen:

> nem o ator nem o espectador são ingênuos. Quando um boneco se anima, todos sabem que ele é manipulado, à vista do público, ou não. Creio que o próprio prazer do espectador vem da dupla visão (duplo conhecimento) do jogo de ida e volta entre o que é mostrado e o que é oculto (HEGGEN, 2006, p. 61).

Nessa perspectiva, o boneco é mais que uma forma a ser manipulada em cena; cabe ao ator-animador provocar a imaginação do espectador, reavivar lembranças, transformar o boneco em metáfora, em símbolo, em imagens, em síntese de sonhos e utopias.

O trabalho do ator no Teatro de Animação certamente pode ser visto sob diversas perspectivas. Magda Modesto (1926-2011), importante pesquisadora do Teatro de Animação no Brasil, gostava de ouvir atentamente as considerações sobre o tema e sabiamente sintetizava: "Na realidade, o que é o teatro de títeres? É a realização de duas pessoas: aquele que 'tapeia', o titeriteiro, e aquele que acredita, o espectador. Apenas isso" (MODESTO, 2011, p. 238). A afirmação, aparentemente simples, aponta para o jogo "revelar e esconder", aspecto do Teatro de Animação que se reveste de complexidade e ainda merece estudos e reflexões.

Foto: Vilmar Carvalho

Louça Cinderella. Cia Gente Falante.

O ator no Teatro de Objetos

O Teatro de Objetos é uma manifestação teatral contemporânea na qual objetos manufaturados, de uso cotidiano, objetos prontos (*ready-mades*) são utilizados em cena pelo ator, sem alterar as suas imagens originais. Bule, chaleira, martelo, tesoura, xícara, furadeira, bombom, ou seja, objetos fabricados, facilmente reconhecidos pelo público, adquirem novos significados e funções estimulados pela dramaturgia e pelo modo como o ator os utiliza na cena.

No Brasil, a incidência de grupos teatrais que se dedicam ao Teatro de Objetos ainda é pequena, porém há pelo menos 10 anos essa arte ganha visibilidade no país. Até então, predominava a prática de escolher objetos para a montagem do espetáculo, alterando o seu formato original, agregando a ele traços humanos como boca e nariz. Essa concepção, ainda hoje praticada, aproxima-se mais de um Teatro de Bonecos feito com objetos do que com o Teatro de Objetos.

A expressão Teatro de Objetos foi cunhada por Katy Deville, uma das fundadoras do Théâtre de Cuisine, em Paris, em março de 1980 (CARRIGNON; MATTÉOLI, 2006, p. 7).

Quando alguns poucos grupos sediados na França, na Itália e na Bélgica apresentaram seus espetáculos com objetos, muitos marionetistas europeus os criticaram por não considerar seus trabalhos como Teatro de Animação. Isso certamente aconteceu porque os novos espetáculos abandonaram os códigos e os registros que tornaram conhecido o teatro de marionetes europeu. Para muitos, na época, o Teatro de Objetos era uma arte inclassificável, não era exatamente teatro de atores, nem Teatro de Animação.

Algumas características são recorrentes nos espetáculos que optam por trabalhar com Teatro de Objetos: a presença de objetos industrializados, adquiridos na loja, no mercado; a escolha de objetos facilmente reconhecíveis pelo espectador; a decisão de não alterar o seu formato original; a opção por não humanizar os objetos, impregnando-os de movimentos que lembrem o comportamento do ser humano ou do animal. É mais importante a seleção de objetos com os quais seja possível efetuar a associação de ideias e a criação de metáforas.

Sandra Vargas, atriz do Grupo Sobrevento, de São Paulo, reflete sobre diferentes maneiras de se trabalhar com os objetos:

Novos significados podem ser dados aos objetos, sem transformar a sua natureza, por meio de associações que se podem dar pela forma, pelo movimento, pela cor, pela textura, pela função do objeto, etc. Todas estas associações de ideias constituem figuras de linguagem e as mais utilizadas são a metáfora, quando se **emprega um termo com significado diferente do habitual, com base numa relação de similaridade entre o sentido próprio e o sentido figurado**, e a metonímia, quando uma palavra é usada para designar alguma coisa com a qual mantém uma relação de proximidade ou posse (VARGAS, 2014, p. 34).

Fotos: Ron Lima

Livres e iguais. Teatro Sim... Por Que Não?!!!.

A atriz exemplifica como os objetos selecionados podem colaborar para que o espectador usufrua das metáforas e isso possibilite ver o objeto além da sua aparência, relacionando-o com a ideia que o ator escolheu, ou com as que ele mesmo cria:

> pela forma e a cor, uma ameixa poderia ser um coração; pelo movimento, um furador de papel poderia ser um sapo; pela função, um martelo poderia ser um personagem rude e violento; pela semântica, um pregador de roupas poderia ser um pregador religioso (VARGAS, 2014, p. 34).

Como é possível perceber, descortina-se um amplo e inesgotável campo de experimentações em que as possibilidades de criação não têm limites.

Na maioria dos espetáculos de Teatro de Objetos, o ator, diferentemente do que ocorre no Teatro de Animação, chama para si a atenção do espectador. Ele é o centro principal das atenções e não mais o objeto que manipula. Já não interpreta nem representa, necessariamente, uma personagem no sentido tradicional. É comum o ator se apresentar como atuante, desempenhando diversas funções simultaneamente no mesmo espetáculo. É o ator rapsodo, capaz de narrar a história, mostrar a personagem/objeto, como ator, diante do público e manipular objetos de

cena que completam a narrativa. O virtuosismo na manipulação de bonecos esperado dos atores-animadores e dos bonequeiros cede lugar a uma atuação mais livre e espontânea.

No entanto, ele define o foco das atenções junto ao público fazendo, por vezes, os olhares estarem centrados em si, em outras vezes no objeto que manipula; seleciona objetos para o espetáculo preferindo os que pertencem ao mesmo agrupamento ou família de objetos; explora detalhes e movimentos que configuram o universo ao qual o objeto se insere, estimulando o público a ver além do que o objeto aparenta. Aliás, essa talvez seja uma das prerrogativas mais importantes do seu trabalho: estar imbuído do que diz Brecht: "Há muitos objetos num só objeto" (BRECHT *apud* KOUDELA, 1991, p. 80). Ou seja, é fundamental ver além do aparente, olhar mais profundamente, ver as suas possibilidades expressivas e poéticas, perceber o "vir a ser" contido nos objetos.

A multiplicidade de maneiras de criar espetáculos e atuar no Teatro de Objetos é imensa. O artista nem sempre está preocupado em obedecer normas, princípios e poéticas que definem as linguagens artísticas. Ele cria, ele se expressa, essa é a sua função. Hoje, o Teatro de Objetos abre novas perspectivas estéticas e de atuação. Isso certamente explica o crescente interesse por essa arte no Brasil.

Referências

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo.* Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

CARRIGNON, Christian; MATTÉOLI, Jean-Luc. *Le théâtre d´objet*: mode d'emploi. Dijon: Ed. Scèrén: CRDP de Bourgogne, 2006. (L'Édition Légère, n. 2).

ERULI, Brunella. Le dernier pas dépend du premier. *PUCK:* la marionnette et les autres arts, Charleville-Mézières, n. 7, 1994.

HEGGEN, Claire. Sujeito–objeto: entrevistas e negociações. *Móin-Móin:* revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul, n. 6, 2009.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht*: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MODESTO, Magda. Entrevista. *Móin-Móin:* revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul, n. 8, 2011.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. *Móin-Móin:* revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul, n. 7, 2010.

Tania Alice

Tania Alice é performer, diretora artística do coletivo Heróis do Cotidiano. Doutora em Letras e Artes pela Université d'Aix-Marseille I (França) e professora de Atuação Cênica (performance) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), onde leciona e orienta na Graduação e na Pós-Graduação. Seu trabalho artístico foi apresentado em diversos países do mundo, como no Brasil, no México, nos Estados Unidos, na França, entre outros.

Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos

Enquanto, na modernidade, a obra de arte tinha autonomia, apresentando-se como obra gerada por um artista e compartilhada em teatros ou galerias com um público espectador, na pós-modernidade, observa-se uma diluição entre as linguagens artísticas que vão se contaminando, gerando obras híbridas, realizadas em espaços alternativos, integrando elementos das artes visuais, cênicas, cinematográficas e da dança, entre outras linguagens.

Essas obras, longe de se apresentarem de modo distanciado para um espectador passivo, vão incluindo esse espectador, tornando-o participador e cocriador da obra artística. Observa-se então, dentro do teatro, o surgimento de processos colaborativos nos quais os artistas vão assumindo funções complementares, integrando os transeuntes ou participantes como criadores da obra, ampliando o horizonte de recepção da obra, conforme descrevia o crítico de arte italiano Umberto Eco, em seu livro *A obra aberta*[1] (1962).

Nesse contexto surge a linguagem performática, mescla de diversas linguagens, que se define pela própria indefinição e invade os espaços mais diversificados, transbordando do espaço fechado da galeria ou do teatro para a rua e os diversos espaços alternativos — restaurantes, parques, meios de transporte, lojas, elevadores —, ou mesmo se manifesta em espaços virtuais: cartas, internet e meios de comunicação social como o Twitter ou o Facebook. Muitas vezes considerada abstrata ou enigmática, a linguagem da performance responde aos impulsos criativos mais diversificados de artistas que expressam seus anseios, desejos e vivências dentro de uma linguagem adaptável em função das exigências dos seus criadores, espaços e participadores, contaminando todas as linguagens artísticas. A presente reflexão pretende abordar essas linguagens em suas dimensões comunicativas e interativas, tentando entender essas obras múltiplas e abertas em suas dimensões relacionais, buscando compreender o que é arte engajada dentro de determinado contexto.

A performance como indisciplina artística

"Eu odeio performance", *"Não consigo entender bem a razão daquelas pessoas ficarem se cortando"*, *"Performance? Aquele bando de gente que sai gritando pelas ruas ou ficam peladas?"* são algumas das frases mais comuns que ouvimos quando perguntamos para as pessoas o que elas entendem por performance. Com certeza, esse entendimento da linguagem artística pode ser relacionado com certo hermetismo inerente à linguagem performática, que quebra com a lógica de sistemas imediatamente decifráveis e interpretáveis. Mas o que "é" performance? Em primeiro lugar, parece importante ressaltar que a busca de uma definição essencialista do que "é" performance já seria uma maneira de pensar referente à modernidade em que a estética era delimitada e enquadrada por categorias fixas. Na nossa época contemporânea, simultaneamente globalizante e alternativa,

1 *A obra aberta* foi publicada pela primeira vez no Brasil pela Editora Perspectiva, em 1989.

parece mais interessante pensar o que "*vem sendo*" ou "*está sendo*" performativo dentro das diferentes linguagens artísticas. O que vem sendo transformado, modificado, o que vem gerando relações distintas dessas geradas ou promovidas pelo culto ao capital? Em termos de etimologia, quando falamos de "performance", podemos nos referir à definição que o linguista inglês Austin propõe: todo ato de fala contém um poder de transformação inerente a ele mesmo. Cada fala realiza uma ação ao mesmo tempo que é proferida: une, afeta, legitima, impede, afasta... Por modificar o contexto em que é proferida, a fala performativa se constitui como um poder de ação e de transformação. É nesse sentido que podemos entender a linguagem da performance: como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. A potência principal da performance, que não representa, mas recria e transforma modelos vigentes, tornando visível o invisível, e palpável o despercebido. Questionando. Remodelando. Reinventando, sempre.

Historicamente, a vontade de transformação da sociedade tornou-se fator preponderante na pós-modernidade — caracterizada, segundo o filósofo francês Lyotard[2] (1979), como a época de fim da crença coletiva em metanarrativas totalizantes —, especificamente nos anos 1960, com os Movimentos de Maio de 1968 na França ou o os movimentos contestadores do "*American Dream*" nos Estados Unidos, sonho que diz respeito ao *American way of life* e suas implicações sobre a ecologia planetária. Grupos teatrais como o *Living Theater*[3] iniciam turnês nos anos 1960, quando os modos de convivência importavam tanto quanto as estéticas e políticas envolvidas nos processos de criação. Nos encontros com a plateia os artistas compartilham performances de intervenção direta, política, com o objetivo de gerar transformações na sociedade e tornar visíveis situações de opressão e de injustiça. Na França, o Movimento Situacionista,[4] uma convergência dos movimentos artísticos

2 Jean-François Lyotard (1924-1998) é um filósofo, sociólogo e teórico da literatura francês e um dos fundadores do Colégio Internacional de Filosofia. Seus escritos influenciaram profundamente o pensamento sobre a Pós-Modernidade e suas manifestações estéticas.

3 O Living Theater, fundado em 1967 por Julian Beck e Judith Malina, em atividade até hoje, foi uma das companhias teatrais mais importantes da época: pelo teor transgressivo de seus espetáculos performativos, por terem tido por objetivo de transformar profundamente os modelos hierárquicos de relação dentro dos processos criativos e dentro da sociedade e por terem realizado grande parte dos seus espetáculos em espaços alternativos, como nas ruas ou em prisões.

4 Este movimento fazia parte da Situationist International (SI), grupo de artistas, intelectuais e ativistas que, entre 1957 e 1972, tinham por meta comum propor profundas transformações na sociedade e nos modos de viver juntos.

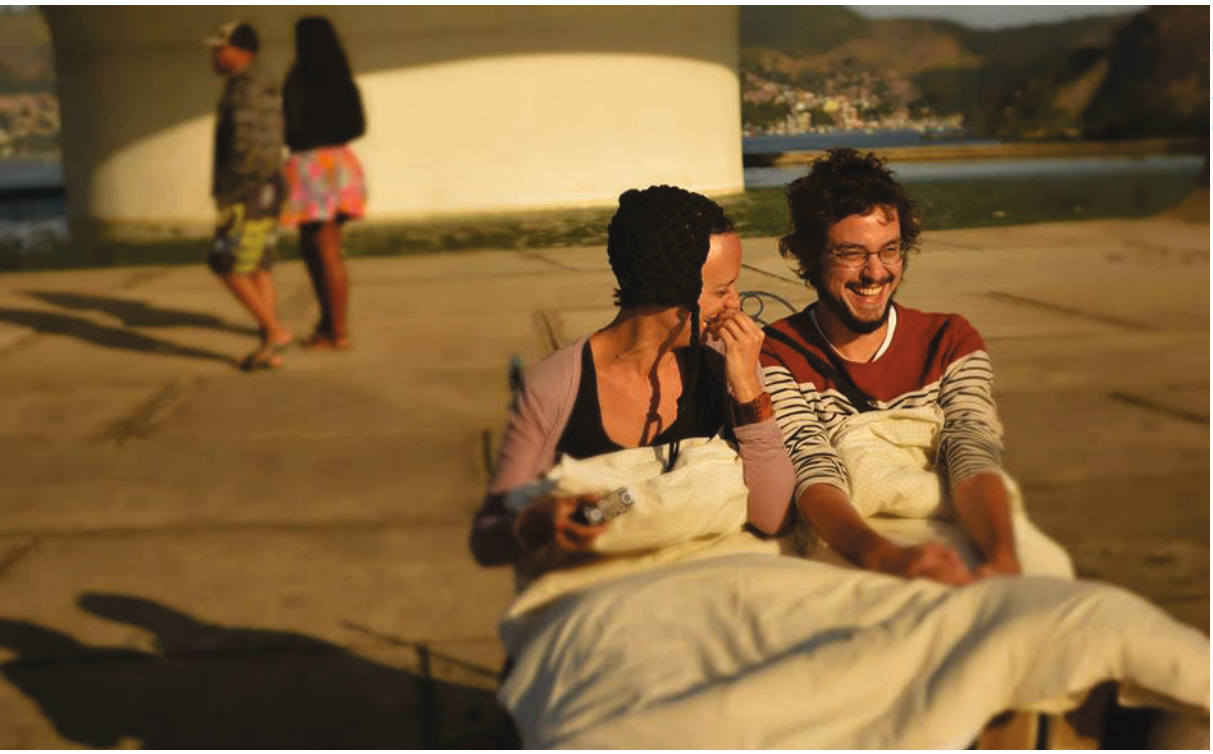


Foto: Sammara Niemeyer

Bate-papo na cama. Performance: Alvaro Villalobos e Tania Alice. MAC Niterói, 2013.

de vanguarda e das teorias marxistas, inicia a experimentação de práticas como a deriva — andar sem rumo e objetivo pelas ruas —, fortalecendo a presença e a conexão dos artistas com o ambiente que exploram disciplinas transartísticas como a psicogeografia, aproximando a vida cotidiana e a arte. No Brasil, o artista e ativista Augusto Boal iniciou processos de transformação e de educação popular que conduziram à criação do Teatro do Oprimido, o qual propõe alternativas concretas para situações de opressão, evidenciando situações de exploração e tentando transformá-las por meio de jogos teatrais que buscam soluções e alternativas para determinada situação, conduzindo até a modificação efetiva de leis, propostas dentro do Teatro Legislativo. Esses exemplos – dentre tantos milhares que poderiam ser destacados aqui – são emblemáticos dessa transformação que vem agitando a cena artística nesse momento, diluindo fronteiras entre países, linguagens e entre arte e vida.

O desejo de transformação da sociedade e de expansão das possibilidades poéticas da vida diária tem raízes nas vanguardas do século 20, como no dadaísmo, no surrealismo ou ainda no

construtivismo russo, que iniciam o movimento de desejo intenso de transformação do cotidiano. Múltiplas influências, como a do *Black Mountain College*[5] (EUA), fundado por artistas da Bauhaus exilados pelo nazismo, e influências ligadas ao movimento *Beatnik*, ao movimento da *Body Art* e à Arte Conceitual contribuíram para elaborar uma linguagem experimental que se afirmou, nos anos 1970, como um intenso desejo de transformação da sociedade: uma arte que não poderia ser vendida, leiloada, que pudesse prescindir de assessores de imprensa, de produtores, de todo sistema mercantil da arte, que considera a arte como um produto a ser criado e comercializado para fins de entretenimento, reproduzindo modelos da sociedade capitalista dentro do sistema de criação artística, forçando os artistas a produzir arte em vez de criar arte. Outra característica, inerente ao desejo de transformação, é a presença "ao vivo" dos artistas, a qual gerou o nome de *Live Art*, como sinônimo de performance. Artistas individuais ou coletivos se colocam em situação de presença e de encontro com a plateia sem quarta parede ou espaço ficcional que poderia possivelmente entravar o encontro entre o artista e o público, dentro de acontecimentos também denominados *happenings*, que transcendem a ideia de uma apresentação artística enquadrada por dados como horários e espaços de apresentação específicos e anulam a distância moderna entre artista e público. Nesse sentido, como podemos observar nos *happenings* propostos pelo artista visual norte-americano Allan Kaprow[6] ou pelo multiartista alemão Joseph Beuys[7] nas artes visuais ou pelo performer John Cage[8] na música, uma diluição entre a vida cotidiana e a arte, um apagamento das fronteiras entre essas duas instâncias que acabam se fundindo nessas propostas apresentadas por um artista, que se mostra como um canal para uma presença compartilhada. Interdisciplinar, transformadora, transgressiva, a performance, além de se cunhar como linguagem artística, apresenta-se, mais do que como uma disciplina artística, como uma indisciplina que amplia fronteiras, abre horizontes, rompendo com códigos representacionais preestabelecidos, afirmando-se como linguagem

5 O Black Mountain College era uma Universidade, que, durante seus 24 anos de existência nos Estados Unidos, modificou profundamente o cenário da arte, popularizando a ideia de John Dewey da "arte como experiência" e propondo meios de educação alternativos.

6 Allan Kaprow é considerado um dos pioneiros da linguagem da performance, tendo buscado em sua vida como artista e professor mesclar sempre mais arte e vida dentro de performances, aulas e instalações.

7 Durante sua vida, o artista alemão Joseph Beuys explorou as mais diversas linguagens artísticas, propondo, entre outros experimentos e conceitos, a idéia de "escultura social", que confere à arte o papel de construir relações diferenciadas dentro da sociedade.

8 John Cage foi um dos pioneiros em explorar um uso não convencional de instrumentos de música, estendendo as possibilidades da música para experimentos performáticos que exploravam as diferentes possibilidades do som e da presença meditativa.

artística independente, não comercial e não comercializável, gerando consciência política e fomentando desejos de transformação social.

O trabalho artístico nas ruas em suas formas mais tradicionais foi impulsionado por esta onda transformadora e ativista, gerando estéticas híbridas em forma de intervenções urbanas inovadoras, que misturam as linguagens do teatro em suas manifestações tradicionais com técnicas de composição teatral contemporâneas e utilizam a cidade e os transeuntes como dramaturgia e elemento de composição, mesclando linguagens oriundas das manifestações circenses de rua com elementos de dança contemporânea, trazendo poesia para espaços urbanos funcionalizados, gerando percepções diferenciadas sobre esses espaços e abrindo para a possibilidade de participação dos transeuntes. Em São Paulo, o *Teatro da Vertigem*, com direção de Antônio Araújo, no espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, transforma a cidade em campo de experimentação para os atores/performers e os espectadores, que tomam conhecimento da história do bairro Bom Retiro durante uma vivência-deambulação infinitamente poética, experimental e urbana. Na intervenção *Cegos*, misturando ativismo e performance, membros dos coletivos paulistas Desvio Coletivo e do Coletivo PI, atravessam as ruas de metrópoles do mundo de olhos vendados, vestidos de executivos e cobertos de lama, andando pelas ruas em câmera lenta, provocando um olhar distanciado sobre a cegueira urbana: catástrofes passam pelo mundo e os executivos continuam agindo como se nada tivesse acontecido. No Rio de Janeiro, o coletivo *Heróis do Cotidiano*[9] realiza intervenções urbanas que borram as fronteiras entre projeto social e projeto estético, como na intervenção *Soltando Preocupações*, na qual o coletivo passa dias em comunidades perguntando aos moradores que preocupações gostariam de enviar para o espaço e lançando coletivamente as preocupações para o alto amarradas em balões de hélio no final do dia. Na performance *O Banquete de Heróis*, do mesmo coletivo, um banquete é montado em diversos lugares públicos da cidade, oferecendo comida aos transeuntes com a única condição de que falem de amor.[10]

9 Trata-se de um coletivo de artistas, vinculado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com direção minha, que exploram os limites entre arte e ativismo pela linguagem performática.

10 *O Banquete de Heróis* foi realizado na cidade do Rio de Janeiro e em diversas cidades do interior, com o Prêmio de Circulação do Estado do Rio de Janeiro, em 2011. E em São Paulo (2010), circulou em diversos espaços da capital paulista, pela Mostra de Artes do Sesc.

Em Curitiba, o coletivo *QuandOnde*, coordenado por Diego Baffi, explora a cidade como um campo de infinitos possíveis, misturando as linguagens da performance, da dança e do palhaço e propõe uma reflexão poética sobre usos e desusos do espaço urbano. Em todos os casos, a cidade, em vez de um cenário, torna-se dramaturgia viva, uma possibilidade criativa compartilhada pelos artistas, moradores e transeuntes, restabelecendo um vínculo entre os moradores e suas cidades.

Ecologia interna e externa

Se a performance e as intervenções urbanas, por vezes, apresentam-se como algo um pouco misterioso para os espectadores acostumados a uma arte representativa e promovida pelos meios de comunicação tradicionais (cinema comercial ou TV) é talvez porque, como escreve o teórico da literatura alemão Gumbrecht, essas linguagens se apresentem como uma produção de presença, muito mais do que como uma produção de sentido. Segundo Gumbrecht, toda obra artística opera uma oscilação entre efeitos de presença e sentido. O crítico alemão constata que, se a modernidade deu uma preponderância grande à produção de sentido da obra, a arte contemporânea opta por (re)criar presença, intensidade de afetos e encontros, privilegiando e operando uma produção de presença. Assim, a artista Marina Abramovic, considerada uma das pioneiras da linguagem performance, criou em 2010 a performance *The Artist is Present*, realizada no Museu de Arte Moderna de New York (MoMA), em que permanecia sentada em uma cadeira, em frente a uma cadeira vazia na qual os espectadores podiam sentar-se para meditar conjuntamente. A presença constituía o fator fundamental para a performance.

O coletivo de performance carioca *Heróis do Cotidiano* realiza esse mesmo tipo de intervenção urbana de presença, quando, durante sessões da Câmara dos Vereadores, meditam vestidos de heróis durante horas em frente a Câmara ou ainda praticam a yoga do riso juntamente com voluntários e transeuntes, gargalhando durante horas nas votações ou meditam deitados, ao lado de moradores de rua, gerando visibilidade em cima de uma situação muitas vezes ignorada. Há, nessas práticas, uma notável produção de uma presença que afeta energeticamente o espaço. Na era da virtualidade e das relações sempre mais distanciadas, oferecer presença, cuidado e atenção se torna um dos motores e fermentos da performance, que a tornam potente. Isso não deixa de implicar em um treinamento muito específico para ator/performer, que, ao

Foto: Mariana Stobe

Shin. Performance e Shintaido. Curso de Artes Marciais e performance ministrado por Tania Alice e Clélie Dudon, na Unirio, 2013.

invés de correr atrás de um virtuosismo e de habilidades específicas que seriam acréscimos técnicos em sua formação, adquiridos por um investimento contínuo em *workshops* ou outros cursos de formação, consiste em explorar um modo de existência, no qual busca esvaziar o corpo e a mente para tornar-se disponível. Nesse sentido, múltiplos "treinamentos" — que se apresentam mais como modos de existência do que como treinamentos com objetivos funcionais —, como os *Viewpoints*, de Anne Borgart,[11] as Artes Marciais como o Shintaido,[12] a Meditação Sentada ou a Meditação em Movimento, a Yoga, a prática de danças como a dança dos *5Rhythms*.[13] de Gabrielle Roth, o método de *Composição em Tempo Real*[14] de João Fiadeiro ou a *Soul*

11 Os *Viewpoints* se configuram como um treinamento que é ao mesmo tempo um sistema de composição coreográfica e teatral. Inventado pela coreógrafa Mary Overlie e desenvolvido pelas diretoras de teatro Tina Landau e Anne Bogart, trata-se de um trabalho que conduz o ator/performer a estar atento à realidade do tempo – explorando duração, tempo, resposta cinética e repetição –, à realidade do espaço – trabalhando relação espacial, arquitetura e topografia –, às formas, gestos, movimentos, emoções e voz.

12 O Shintaido, literalmente, "novo caminho do corpo", é uma arte marcial da paz que combina expressão corporal e arte marcial, configurando-se, ao mesmo tempo, como uma meditação em movimento.

13 A dança *5Rhythms* é uma oração/meditação dançada em movimento, que explora os diferentes ritmos da vida: o *flow*, o *staccato*, o *chaos*, o ritmo lírico e a quietude.

14 *Composição em Tempo Real* oferece ferramentas para a presença e a escuta do ator-performer-bailarino, desenvolvendo a ideia de um descondicionamento do corpo e da mente, para a ampliação da liberdade de criação.

Motion[15] — geraram importantes modificações nas práticas cênicas que se intensificaram pela geração de situações não previamente estabelecidas ou ensaiadas. O presente, o instante, o "real" vem se tornando o foco de uma cena teatral sempre mais performática e gerada pelo encontro entre os participantes cocriadores da cena. O surgimento sempre mais presente de "biodramas", como a encenadora argentina Vivi Tellas denomina peças que trabalham com não atores que compartilham suas realidades e o fortalecimento do teatro documental — como as peças da encenadora argentina Lola Arias, por exemplo, que documentam determinada situação social por via de depoimentos reais — reforçam essa tendência de uma presença real do ator, que afeta os transeuntes ou espectadores e se deixa afetar por eles.

É possível relacionar essa necessidade de presença com o fato de as performances e o teatro performativo envolverem cada vez mais elementos autobiográficos dos performers, que partem de suas inquietações pessoais para compartilhar seus questionamentos com os demais envolvidos no trabalho artístico. Esses elementos – que na literatura se tornam evidentes nos anos 1990 pelo surgimento e pela expansão da autoficção, indefinição entre ficção e autobiografia por meio de um jogo acerca dos narradores/autores dentro de um romance – se tornam sempre mais presentes na performance e no teatro, quando o artista compartilha uma situação de sua vida pessoal ou uma inquietação social com o público. Performers como Linda Montano, que, durante 7 anos, vestiu-se de uma cor só durante cada ano em relação com os chakras em uma performance que explora a arte como meditação, ou o trabalho de Tehching Hsieh, que realizou performances de longa duração, nas quais, por exemplo, carimbava de hora em hora durante um ano um papel para repensar a

Foto: Cassiana dos Reis Lopes

Espaço para dançar. Coletivo QuandOnde, Curitiba, 2013.

15 Literalmente, "Movimento da Alma", a Soul Motion é uma prática de dança consciente que explora movimentos curativos em uma dimensão ritualistica.

burocracia, são exemplos dessas práticas para as quais o artista se prepara por meio do que Guattari vai qualificar de práticas de "ecologia mental" e que tem por objetivo produzir novas subjetividades que escapem da lógica dos afetos tristes promovidos pelas estruturas de poder.

Essas práticas, que operam com durações e espaços diferenciados do padrão, dão-se por uma investigação das inquietações pessoais de cada artista e só podem se dar em relação com o outro. Essa dimensão aparece de modo claro na ecosofia proposta por Guattari. Em seu livro *As três ecologias*, o filósofo francês propõe uma ética de ação para a nossa época, sugerindo que podemos considerar simultaneamente, quando agimos, a ecologia mental implicada em nossa ação — ou seja, a construção da nossa própria subjetividade —, a ecologia social — a construção de nossas relações dentro do contexto social — e a ecologia ambiental. Esses níveis de ação podem ser considerados para gerar e pensar todas as práticas artísticas. Mediante a produção de presença do artista, automaticamente, intensificam-se as relações, gerando um conjunto de obras performáticas, cênicas e visuais qualificadas como "relacionais" que vão afetar o ambiente como um todo. No campo artístico, o termo "Estética Relacional" apareceu pela primeira vez na exposição *Traffic*, com curadoria de Nicolas Bourriaud, em 1996, para descrever o conjunto de trabalhos propostos por artistas como Rikrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, entre outros. No livro *Esthétique relationelle*, publicado em 1998, o curador e crítico de arte se aprofunda nesse conceito, explicando que se trata de práticas artísticas que valoram o conjunto de relações estabelecidas em determinado contexto social, tornando-as a própria obra de arte. A arte, ao invés de representar ou imaginar modelos ideais ou utópicos, atualiza-se como um espaço de experimentação de relações sociais diferenciadas em um campo micro, valorizando a interação, a intersubjetividade e a presença. Nesse processo, mais do que um gerador de uma obra, o artista se torna um catalisador que gera dispositivos para que essas relações possam ser geradas, inventadas e fortalecidas. Em 2004, a crítica de arte Claire Bishop publicou na revista *October* um artigo crítico no qual ressalta que a reunião em exposições de trabalhos de Estética Relacional, além de reforçar o *status* do curador como agenciador de obras, tende a reunir todo tipo de obras sem diferenciar o tipo de relação que é estabelecida pela obra. Mesmo ressaltada a importância do termo para definir determinado tipo de obra que surgiu nos anos 1990 tanto no campo das Artes Cênicas como no campo das Artes Visuais, a crítica questiona: "*Se a arte relacional produz relações humanas, vale se perguntar que tipo de relação é produzida, para quem e por quê?*" (BISHOP: 2004, p. 65). É nesse ponto, também

enfatizado por Ileana Dieguez Caballero, que me parece interessante pensar as diferenças com um modelo europeu, especificamente dentro do nosso contexto latino-americano. Como podemos gerar e potencializar relações de afeto pela prática artística pelo meio do que Kester vai chamar de "*Conversation Pieces*" — obras baseadas no diálogo e no encontro — sem reproduzir modelos de relação baseadas no consumo? *The Bed Project*, que estou realizando em diversos países do mundo — criado e realizado muitas vezes em parceria com o artista colombiano residente no México Alvaro Villalobos e que consiste em colocar minha cama em diversos espaços públicos do mundo para gerar situações de troca que são em seguida filmadas, levando a voz de pessoas normalmente não escutadas para dentro do espaço institucional — é um exemplo desse tipo de prática que valoriza a relação, o encontro, o afeto.[16]

A ecologia social tem por missão trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, já que o capitalismo se desterritorializou e invadiu os mais diversos campos da vida afetiva, social e ambiental, infiltrando-se nos sonhos e imaginários e, obviamente, no próprio sistema artístico, que vai se tornando aos poucos sinônimo de fabricação de ideias padronizadas, pobres em vitalidade, criatividade e potência de vida. Como movimento de resistência a essas práticas padronizadas, grande parte dos projetos de criação cênica, visual e performática vão se inscrever no que o curador Pablo Helguera denomina "Arte Socialmente Engajada" (HELGUERA, 2011). Trata-se de projetos de arte fortemente enraizados em diversas comunidades e que se apresentam como um cruzamento entre projetos sociais e projetos artísticos e que podem também levar em conta também a dimensão ambiental da obra. Conforme Helguera: "*Muitos artistas que realizam projetos de arte socialmente engajada estão interessados em criar uma arte coletiva que afete a esfera pública de forma profunda e carregada de sentido, e não em criar uma representação como faria uma peça de teatro sobre questões sociais*" (HELGUERA, 2011, p. 7). Como nos trabalhos dos coletivos *Wochenklausur*, na Alemanha, ou o *Bando Filhotes de Leão*, no Brasil, ou ainda nos trabalhos do artista Jörgen Svensson, as fronteiras entre projeto social e projeto artístico estão definitivamente borradas, levando a linguagem artística para a construção de um projeto de sociedade colaborativo.

16 The Bed Project, atualmente em andamento, foi realizado no Brasil e no México, em parceria com Alvaro Villalobos e apresentado no MAC de Niterói (RJ). E teve filmagem e edição do artista visual Lucas Canavarro e no Museu de la Ciudad de México, na exposição "Eje Gráfico Contemporâneo", com vídeo de Mario Bracamonte. A pesquisa foi também desenvolvida no California Institute of the Arts, CalArts, em Los Angeles, durante a minha residência pela Capes/Fullbright e apresentada na própria CalArts, na Art Walk e no Side Street Project em Los Angeles (2013), em San Diego e Tijuana, em colaboração com o artista brasileiro Manuel Lima.

Para não concluir, já que a performance se apresenta como abertura para os múltiplos possíveis nascidos na interação, podemos pensar a performance como uma atividade interdisciplinar, de alargamento das fronteiras das Artes Cênicas, e, mais ainda, como uma atividade indisciplinar e de conjunção de momentos trans-históricos que se configuram como tantos momentos de resistência. Podemos entender os processos de hibridização como transbordamentos de campos disciplinares e de linguagens artísticas que se contaminam, desterritorializam-se e reterritorializam-se por meio de uma atualização constate da prática artística. Performance: presença intensificada; ecologia mental e higiene da alma por meio de um esvaziamento do corpo e da mente para a abertura de outros canais. A performance como prática espiritual, existencial, como fusão de arte e vida, intensificação de afetos e das relações. Como abraço planetário, ecologia social, ambiental, da subjetividade e como poder de transformação potente e potencializador. Como imaginação liberada, desterritorialização de afetos, invenção do cotidiano, longe de imaginários padronizados. A performance como reterritorialização na terra fértil dos possíveis, como resposta a urgência de cuidar de si, do outro e do planeta, como estética emergente e urgente de um mundo globalizado. Como ritual de comunhão, convite para a partilha, o sossego, a troca. Em outras palavras: aqui, agora, dentro de um movimento compartilhado entre artista e participante, a performance como o mais perfeito estado de entrega ao mundo.

Referências

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention et de participation.* Flammarion: Paris, 2002.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells – participatory art ant the politics of spectatorship*. New York: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performance e política.* Uberlândia: EDUFU, 2011.

ECO, Umberto. *A obra aberta.* Trad. João Rodrigo Narciso Furtado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. São Paulo: Papirus, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir.* Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010.

HELGUERA, Pablo. *Education for socially engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *La condition post-moderne.* Paris: Minuit, 1979.

KESTNER, Grant. *Conversation pieces – community and communication in modern art.* Berkeley e Los Angeles: California Press, 2004.

PURVES, Ted. *What we want is free – generosity and exchange in recent art*. New York: State University of New York, 2005.

por Ana Vitória
Coreógrafa e bailarina. Coordenadora da Pós-Graduação em Preparação Corporal para as Artes Cênicas da FAV. Doutora em Artes Cênicas pela Unirio.

Angel Vianna: **performando no mundo**

Uma bailarina

Não uma bailarina daquelas de caixinha de música, que, ao ser acionada por um comando, começa a girar, girar e girar... Sempre com seus magros e pálidos braços levantados em uma quinta posição, acima de sua cabeça. Não. Angel, angelical na vida sim, mas na hora de dançar ela é Ângela, ou melhor, Maria Ângela Abras Vianna, porque é dessa sua hereditariedade que vem seu tônus muscular e coragem para expressar sua dança.

Angel começou a dançar atraída, sim, por aquela bailarina da caixinha de música, mas fez de um sonho uma possibilidade real e fez-se bailarina clássica. Teve um mestre de balé clássico, o professor Carlos Leite (1914-1994), interpretou papéis das fábulas europeias mais conhecidas e seguiu libretos ao pé da letra. Chegou até a dançar no mesmo palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro como bailarina do Ballet Nina Verchinnina, vivendo um "verdadeiro" conto de fadas com um príncipe de "verdade", ninguém menos que o grande bailarino russo Rudolf Nureyev!

Imbuída do seu DNA da coragem, herdado do pai e da avó paterna, Angel foi mais longe ainda, escolhendo a dança, um homem que dança para

Foto: acervo pessoal Angel Vianna

ser seu parceiro de vida e profissão e ainda teve um filho que, tal como a mãe e tal como o pai, foi um mestre na dança. Assim, Angel perpetuou o seu sonho e o seu saber, em seu corpo e no corpo do outro, sempre pela experiência do sensível, desenrijecendo-o e dilatando-o.

Mas Angel não é uma bailarina de tutu bandeja, espartilhos e sapatilhas apertadas. Ela é uma bailarina *expressionista*!!! Pois a bailarina romântica desde cedo foi contaminada e afetada pelo seu entorno e pelo seu interior, logo, a gravidade fez-se peso em seu corpo e a bailarina teve que se despir dos perolados figurinos para pisar o chão e embrenhar-se em suas próprias vísceras para fazer-se bailarina *expressionista*.

Ana Vitória – Você sempre sonhou em ser uma bailarina?

Angel – Não, nem sabia que eu seria bailarina. Fui aprender balé, mas o balé não era mesmo a minha própria energia, eu descobri que seria mais Mary Wigman do que propriamente o balé, mais a dança expressionista realmente.

Ana Vitória – Por quê?

Angel – Porque tenho dentro de mim algo que me movimenta com muita expressão, sem o romantismo do pensamento do balé clássico, apesar de gostar muito, mas eu sabia que não era o meu caminho. Portanto, o expressionismo para mim... Eu sou uma pessoa que gosta do movimento, e, como para mim a vida é movimento, a minha dança é movimento. Até hoje eu adoro dançar porque através dela eu transmito o que é viver.

Expressão e não representação

Para além da obviedade da palavra, o expressionismo também emprega um significado simbólico no mundo, sobretudo o das artes, pois quando falamos no Movimento Expressionista, começamos a dar contorno espaço-temporal e estético no período histórico chamado Moderno. Uma das principais referências da corrente expressionista da dança é a alemã (corrente que acreditava na arte como muito mais que uma

atividade humana e investia na subjetividade como potência criativa), contemporânea das recentes elaborações da psicanálise de Freud e dos efeitos morais causados pelas duas Grandes Guerras Mundiais, a Primeira e a Segunda, que traía os princípios da condição humana.

Mary Wigman (1886-1973) bailarina alemã, precursora e replicadora da dança expressionista, foi recolhendo, torcendo e voltando seu corpo para dentro de si mesma, fugindo dos rígidos códigos impostos pelo balé clássico e buscando nos movimentos livres e improvisados transformá-los em séries rítmicas e expressivas, acompanhadas em geral apenas de um instrumento de percussão.

Wigman tem, assim, o papel na história da arte de reivindicar e redefinir um novo lugar para a dança na idade moderna, sobretudo por não a deixar seguir os passos fáceis do entretenimento.

Com a Segunda Guerra Mundial chegaram ao Brasil diversos artistas renomados que procuraram escapar desse conflito, trazendo consigo novas ideias no campo estético que contribuíram para a divulgação das propostas modernas de dança no país: Luiz Arrieta, Maria Duschenes, Marika Gidali, Maryla Gremo, Nina Verchinina, Oscar Arraiz, Ruth Rachou e Renée Gumiel. A maioria se instalou no eixo Rio-São Paulo, colaborando com seus ensinamentos para

Foto: acervo pessoal Angel Vianna

Angel Vianna em sala de aula.

a formação de uma nova geração de dançarinos conectados às propostas da dança moderna.

Contudo, foi na Bahia que o bailarino e coreógrafo alemão Rolf Gelewiski (1930-1988) se instalou para fundar a principal faculdade de dança da América Latina, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, criada em 1956, durante a

gestão do reitor Edgard Santos. Projeto pautado nos princípios modernistas da vanguarda europeia concebido e implantado por Yanka Rudska, polonesa, primeira diretora que permaneceu de 1956 a 1958, e Rolf Gelewiski, segundo diretor que ocupou o cargo de 1960 a 1975. Esses professores estavam voltados para a implantação de processos artístico-pedagógicos que fizessem emergir uma dança cênica com ideário estético próprio do expressionismo alemão, uma vez que ambos eram oriundos da formação de dança expressão da coreógrafa alemã Mary Wigman.

Foi a partir desse movimento rizomático e antropofágico que Angel, junto com seu companheiro Klauss Vianna, migrou das montanhas de Minas Gerais, sua terra natal, para o espraiamento das areias e maresias da Velha Bahia. Klauss foi convidado por Gelewiski para desenvolver sua técnica do respeito ao movimento fisiopsicoafetivo do corpo para os então alunos da escola de Dança e Angel para atuar como intérprete contribuindo com sua intensidade expressiva no Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da UFBA, que funciona como um laboratório de pesquisa coreográfica (existente até hoje) e onde Rolf exercia seu papel de coreógrafo residente. Nesse ambiente, a bailarina Angel Vianna encontrou o acolhimento e as ferramentas ideais para trazer à tona as pulsões e as dilatações de seu corpo tão singular.

De cobaia à precursora

A vida de uma bailarina é bem dura. Angel nos relata hoje como foi importante essa travessia ao se colocar disponível para viver a experiência de intérprete das obras do coreógrafo Klauss Vianna, pois, ao criarem seu próprio grupo de dança, o Ballet Klauss Vianna (fundado em 1959), Angel, além de primeira bailarina, foi a assistente de coreografia com quem Klauss experimentava todos os passos e as possibilidades gestuais que imaginava. Angel assim intitulava-se “cobaia”. Criaram juntos mais de 18 obras, algumas de autoria da própria Angel, como Variações, de 1961.

Nesse cenário de muita propulsão e produção artística os Vianna começaram a desenvolver um outro modo de trabalhar o corpo, sentindo a necessidade de unir a dança ao teatro, desmistificando seus códigos formais e propondo um entrelaçamento que buscou trabalhar essa fusão não só estética, mas, antes de tudo, construindo no corpo do intérprete um

entendimento consciente de suas possibilidades e potências físico-afetivas. As provocações de Klauss encontraram ressonância e espaço no corpo da Angel, que, sempre curiosa e inquieta, questionava, acionava, articulava e ia além, ao ponto de hoje nos iluminar ao não fechar nenhuma forma de dar aula ou mesmo de definir sua práxis como um método.

Assim, o corpo dessa bailarina foi se constituindo e construindo expressivo. Desabituando-se dos formalismos estéticos do clássico, das formas pelas formas arquiteturais do moderno e encontrando uma autoexpressividade na sua memória, na sua respiração, na sua relação direta com o mundo contemporâneo e seu entorno, esta uma premissa articulada com a dança expressionista, onde Angel encontra ressonância e sentido para devir um grande ser e uma artista singular.

Ana Vitória – Hoje a Dulce Aquino falou aqui sobre esse DNA da dança que sua escola tem e que seu trabalho carrega, que é o conhecimento de muitos anos de experiência, vivência, investimento, aprofundamento e estudo não só no campo da dança, mas do corpo e do movimento. Quando Angel Vianna olha a dança hoje e olhava quando começou a dançar, qual a diferença?

Angel – Lembro que quando comecei a dançar eu sempre tive prazer em ajudar o Klauss a fazer a dança dele, porque eu acreditava em tudo e me colocava como cobaia, ele mandava eu fazer assim eu fazia, desfazer eu desfazia, e eu ficava exausta e chateada quando ele dizia que estava tudo ruim e mandava fazer de novo, eu também recebia muitas ordens e não ficava feliz. E, quando a vida me deu coragem de me apoderar dos meus sentimentos e de criar minhas obras e meu caminho, fui ficando mais feliz e forte para continuar e incentivar as pessoas a também buscar o seu, a dançar da sua maneira.

DNA da dança

Ao fundar sua primeira escola de dança ainda em Belo Horizonte, em 1955, Escola Klauss Vianna, nome dado pela própria Angel no intuito de fortalecer a confiança e os laços familiares da dança com seu pai, Angel e Klauss lecionavam aulas de balé clássico, mas ali já começavam a surgir fagulhas do que viria a nortear o Sistema dos Vianna de educação. Enquanto o balé clássico considerava o movimento total, nesse ambiente privilegiava-se cada segmento do corpo, com interesse particular nos ossos, nos músculos, na pele e uma maior consciência da coluna vertebral e sua musculatura fásica, suporte e lugar dos afetos, propondo, assim, um maior contato do bailarino com a sua estrutura

e apoio, não desprezando em hipótese alguma a diferença dos corpos. Ao saberem dessa abordagem corporal, os Vianna foram procurados por pessoas que, portadoras de necessidades especiais, viam ali um ambiente possível de diálogo e trabalho para além da estética corporal, um espaço para a educação do corpo e para a saúde e a integridade física e emocional.

A partir desses conceitos vivenciados e desenvolvidos pelo casal, deflagra-se o movimento contemporâneo em Minas Gerais, e mais tarde no Rio de Janeiro e em São Paulo, tornando-os referência da construção da dança contemporânea brasileira e do corpo nas artes cênicas, pois esse movimento vai se dar principalmente como motor propulsor do trabalho de expressão corporal no teatro, inaugurando uma nova consciência de corpo, promovendo e provocando um outro olhar para o que se viria a chamar, na pós-modernidade, de corporeidade.

Angel, Klauss e seu filho Rainer Vianna implantaram no Rio de Janeiro suas Escolas de Educação do Corpo, conhecidas por muitos artistas como "Celeiro da Dança". Por elas passaram artistas em formação do teatro, da dança, da música, das artes plásticas e visuais, bem como terapeutas de várias linhagens teórico-práticas, buscando trabalhar e entender o corpo dentro de uma perspectiva mais somática, livre e autoexpressiva. O pioneirismo dessas ações levaram os Vianna a ser solicitados para o trabalho de preparação corporal de atores que até então valorizavam unicamente o texto em cena, esquecendo-se de todo o aparato e cartografia gestual que poderia agregar valor à sua atuação.

Ana Vitória – Você sente diferença como bailarina, como professora, como terapeuta do corpo, uma pessoa que pensa a saúde pelo movimento e como educadora? Existe fronteira, existe diferença e limite para você? Porque você está em todos esses lugares como educadora, pensadora, terapeuta e artista no palco atuante e sempre propondo essas aproximações. Mas existem fronteiras entre elas?

Angel – Existe sim, sabe por quê? Quando não tem nada para fazer, para pensar, dançar eu fico mal, triste, cansada, borocoxô, a perna dói, o joelho dói, mas quando eu vou dançar tudo fica lindo! Eu descubro a maneira de dançar, a melhor maneira de andar, eu descubro até uma forma de não doer, você entende? É uma loucura isso dentro de mim mesma. Mesmo que não saia da melhor maneira como o outro vê, mas o que eu sinto, é mais forte. Deixo de ser uma velha e fico uma jovem, eu nem lembro dessa idade, eu vou como se tivesse um outro espírito, muito doido, mas é isso, eu mudo no palco!

É aí a diferença. No sentimento de viver é completamente diferente do palco. Na vida eu sou uma pessoa mais amena, mais tranquila, mais atenta com o ser. Quando eu danço eu esqueço os sentimentos de tristeza da vida, por exemplo, e vou no aprofundamento do ser, sem me perguntar muito... Vou fazendo! Interessante essa mudança de estado de corpo... Mas me preocupo em fazer bem tudo o que eu tenho que fazer, pois, fazendo aquilo que você acredita, qualquer movimento sai bem, seja na dança, ensinando ou cuidando de alguém. Agora eu sou uma bailarina que dança com o sentimento, e não fico mais procurando a grande técnica nem copiando movimentos já prontos, eu busco o movimento dentro de mim, para ser sincera em dizer o que estou sentindo em relação ao que estou fazendo.

Percebemos na trajetória de Angel sua preocupação em propagar o estudo e a pesquisa corporal aliada a uma forte ética profissional como um conhecimento adquirido por métodos e sistemas de construção do saber. Angel enfatiza com essa sua atitude, compreendida desde muito jovem, que a arte da dança não pode ser vista como um entretenimento passageiro, momento de descontração, diversão e prazer. Como afirma Jorge de Albuquerque Vieira, doutor em Semiótica e Comunicação da PUC-SP e professor da Faculdade de Dança Angel Vianna:

> É até mesmo comum não considerar a arte como forma de conhecimento. No entanto, defendemos o ponto de vista segundo o qual a arte é uma forma sofisticada de conhecimento, possivelmente anterior ao que podemos chamar de conhecimento racional e discursivo. (VIEIRA, 2006)

Foto: Renato Mangolin

Espetáculo *Qualquer coisa a gente muda*.

Cartografando seus passos

Quanto tempo leva a vida de uma bailarina? Ao comemorar seus 85 anos, Angel Vianna acordou naquele dia, não muito cedo, porque ela dorme muito tarde. O dia para ela tem que ter muitas horas para que consiga dar conta de tanto compromisso. Almoçou com amigos

queridos de "longos anos", como costuma falar, e seguiu direto para o Galpão das Artes Tom Jobim, Espaço Multimídia no qual se encontrava em temporada com a instalação performática Ferida Sábia, da coreógrafa Ana Vitória. Chegou cedo, como uma bailarina disciplinada faz, maquiou-se, arrumou cuidadosamente o cabelo, vestiu-se, trocou algumas observações sobre a performance do dia anterior e fez ajustes em seu trabalho e no das outras colegas, todas discípulas de 50, 45, 43 e 30 anos de idade. Segurando forte as nossas mãos, fazendo percorrer o fluxo energético necessário para um estado de presença e conexão junto ao público.

Angel sempre viu na criação artística a força e o caminho para o autoconhecimento, a autoestima e a coragem para se expressar livremente no mundo, e assim vai propondo aos seus alunos criações compartilhadas e/ou colocando-se como intérprete de seus trabalhos. Para mencionar alguns, Angel, já uma grande mestra, dançou obras de seus alunos coreógrafos Alexandre Franco, Paulo Caldas, Maria Alice Poppe e Ana Vitória. Sempre se atualizando e reciclando seu saber prático, dilatando seu corpo no outro e abrindo-se para receber o do outro, dando-nos uma verdadeira lição a respeito da confiança e da entrega.

Ana Vitória – Como é para você, Angel, depois desses longos anos de experiência de vida e profissão, dançar com os seus discípulos, seus ex-alunos, criadores tão jovens? Como você se vê hoje nesse ambiente, nessa cena com seus seguidores?

Angel – Eu me sinto renovando toda a minha energia vendo meus alunos dançarem... É um sentimento de prazer, de alegria, de coragem e também muito orgulho. Fico orgulhosa de ver o aluno fazer o que eu dediquei a ele com tanto carinho um dia, e como as conexões se dão mesmo com a distância, é sinal que foi passado e foi aprendido, mesmo sem muita palavra, não é mesmo?

Aos 85 anos, Angel tem uma agenda de trabalhos, viagens e temporadas que dá inveja a qualquer jovem bailarino profissional. Articulando transversalmente mais de uma linguagem artística, ela, que já tem em seu currículo participações também no cinema, é protagonista de três projetos cinematográficos e uma peça de teatro, mostrando que é em pleno exercício performático que se revigora e encontra forças para continuar nos ensinando, de onde quer que esteja, como um ponto fixo em um mundo que se move...

Parte dessa agenda está dedicada à circulação que agora Angel fará pelo Palco Giratório em 2014 com o trabalho do coreógrafo contemporâneo João

Saldanha, em que dividirá a cena com uma de suas pupilas, a bailarina Maria Alice Poppe, em *Qualquer coisa a gente muda*, peça coreográfica que enuncia a questão do tempo, sua fragilidade e leveza gravitando por corpos que buscam aproximar-se, apesar de suas diferenças, seus deslocamentos temporais, em um circuito privilegiado de apresentações e aproximações afetivas, bem como gosta Angel, "perto de gente", pois nos diz Hélia Borges, psicanalista, professora e coordenadora das Pós-Graduações da Faculdade Angel Vianna:

> Partidária do múltiplo e, por conseguinte, das manifestações singulares, a dança era vista pelos Vianna (e permanece com Angel) como uma manifestação da vida em sua totalidade. Movimento, ritmo, pulsação convocando o corpo como campo de afetação que se compõe e decompõe nos encontros com a vida, que se manifesta em sua temporalidade e expressividade. (BORGES, 2013)

Ana Vitória – Se você tivesse que dizer uma última palavra na sua vida, uma lição, dizer uma única coisa, hoje, claro, pois tudo muda, como você mesma diz, o que você nos diria?

Angel – Que bom que eu existi. Que bom... Agora, para onde eu vou eu não sei!

Fazer cartografia afetiva não significa representar passos e métodos, e sim produzir estéticas cartográficas da vida, da memória e de nossa história. Obrigada Angel, por existir!

grupos

CIA. SOLAS DE VENTO | São Paulo (SP)

Homens de **solas de vento**

Foto: Mariana Chama

Homens de solas de vento

Circo

Duração: 60 minutos

10 Não recomendado para menores de 10 anos

SINOPSE Dois viajantes prestes a embarcar ficam retidos na aduana impossibilitados de seguir adiante. Limitados a viver em um saguão, em um limbo suspenso desconhecido, cada um tenta instalar-se tendo somente suas malas para criar um espaço pessoal. Enquanto aguardam a decisão para seguir seus destinos, esses dois estrangeiros vão aproximar-se, afrontar-se e dialogar para talvez e afinal encontrar-se.

Direção **Rodrigo Matheus**/Elenco **Bruno Rudolf e Ricardo Rodrigues**/Argumento e concepção **Bruno Rudolf e Ricardo Rodrigues**/Trilha sonora **Marcelo Lujan**/Iluminação **Douglas Valiense e Maria Druck**/Orientação de arte **Luciana Bueno**/Orientação circense **Erica Stoppel**/Orientação coreográfica **Adriana Grecchi**/Orientação de montagem em altura **Alex Marinho**/Operadores de luz **Marcel Gilber, Roseli Martinelli e Amanda Felisbino**/Operadores de som **Bruno Cavalcanti, Luana Alves e Bruno Bachy**/Fotografia **Mariana Chama**

TRAJETÓRIA A parceria de Bruno Rudolf e Ricardo Rodrigues iniciou em 2007, na cidade de São Paulo. Desde então a dupla busca nas suas criações apropriar-se de diversas formas de expressão como a dança contemporânea, o teatro gestual e as técnicas circenses. A simbiose dessas possibilidades corporais aliadas à dramaturgia permite o desenvolvimento de uma linguagem autoral. Desde 2009, a companhia iniciou a pesquisa para integrar recursos de vídeo ao vivo nas suas criações e começou a abordar o uso de espaços não convencionais para suas apresentações.

OFICINA

Dramaturgia corporal

Tendo como base a formação diversificada de seus integrantes, a Cia. Solas de Vento desenvolve uma pesquisa de linguagem teatral não verbal aliando circo e dança. Essa oficina proporciona aos seus participantes a vivência de processos de criação usados pelos atores da companhia.

Público-alvo: profissionais e estudantes de teatro dança e circo
Carga horária: até 12 horas
Ministrantes: Bruno Rudolf e Ricardo Rodrigues
Número máximo de participantes: 20

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Uma formação circense e o desejo de contar histórias levaram a Cia. Solas de Vento a investigar as fronteiras entre circo e dramaturgia. A intenção desse pensamento giratório é compartilhar reflexões sobre as possíveis relações entre as artes circenses e a narrativa teatral: O circo como ferramenta a serviço da dramaturgia? A dramaturgia costura espetáculos circenses? Há necessidade de separar ou rotular em gêneros?

GRUPO MAGILUTH | Recife (PE)

Viúva, porém honesta

Foto: Renata Pires

Viúva, porém honesta

Teatro adulto

Duração: 80 minutos

16 Não recomendado para menores de 16 anos

SINOPSE Depois da morte do marido, Ivonete resolve virar uma mulher "honesta", mantendo-se fiel ao finado. Uma das estranhas decisões de sua nova conduta é nunca mais sentar. O pai da jovem, diretor de um dos mais influentes jornais do país, resolve então convocar conceituados especialistas para solucionar o problema da filha, nessa farsa irresponsável, cheia de reviravoltas e criada por um dos maiores dramaturgos do teatro nacional.

Direção **Pedro Vilela**/Elenco **Erivaldo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres, Mário Sergio Cabral e Pedro Wagner**/Texto **Nelson Rodrigues**/Direção de arte **Simone Mina**/Assistência de direção de arte **Karina Sato**/Iluminação e trilha sonora **Pedro Vilela**/Técnico **Thiago Liberdade** /Produção executiva **Mariana Rusu**

Foto: Renata Pires

TRAJETÓRIA Fundado em 2004, o Grupo Magiluth tem um trabalho de pesquisa e experimentação constante na cena teatral recifense, sendo apontado como um dos principais grupos teatrais do país e circulando com seu conjunto de atores criadores por diversos estados brasileiros. Com sete espetáculos criados ao longo dos seus dez anos de existência, fomenta um teatro independente, de realização contínua e de extremo aprofundamento na busca pela qualidade estética. Os espetáculos são: *Corra* (2007), *Ato* (2008), *1 Torto* (2010), *O canto de Gregório* (2011), *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), *Viúva, porém honesta* (2012) e *Luiz lua Gonzaga* (2012). Participou de importantes projetos no cenário teatral brasileiro, como o Programa Rumos Itaú Cultural — Teatro. Em 2013, realizou a segunda edição do TREMA! — Festival de Teatro de Grupo do Recife. É um dos fundadores do Movimento GRITE — Grupos Reunidos de Investigação Teatral, que tem como objetivo discutir políticas públicas para o teatro de grupo em Pernambuco. Em 2012, recebeu o prêmio Talentos do Brasil (revista *Contigo!*) e foi apontado como a segunda melhor estreia do teatro nacional pelo Guia da Folha de São Paulo.

REPERTÓRIO

Aquilo que meu olhar guardou para você

Teatro adulto

Duração: 60 minutos

16 Não recomendado para menores de 16 anos

SINOPSE Um olhar de fora para as cidades que muitas vezes ficam soterradas pelo banal. A peça se desenvolve a partir das pequenas coisas, aquelas que volatizam em um piscar de olhos deixando marcas mais profundas do que o mais grandioso gesto. O espetáculo representa o homem contemporâneo, as contradições de seus sentimentos, as formas como vive medindo o quanto se envolve com as coisas, o quanto se protege delas.

Direção Luiz Fernando Marques e Grupo Magiluth/Elenco Erivaldo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres, Pedro Vilela e Pedro Wagner/Texto Giordano Castro/Direção de arte Guilherme Luigi e Taysa Zooby/Iluminação e trilha sonora Pedro Vilela/Técnicos Mário Sergio Cabral e Thiago Liberdade/Produção executiva Mariana Rusu

Foto: Thiago Liberdade

Ato

Teatro adulto

Duração: 50 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE Com referências de Beckett, *Ato* apresenta quatro personagens em um universo inóspito em que as boas condições de vida e a esperança de dias melhores estão escassas. Lançando mão de linguagem gestual e investindo na pesquisa clownesca, o Grupo Magiluth propõe o embate dos personagens em disputas pelo poder que dão impulso ao jogo na cena.

Direção Júlia Fontes e Thiago Liberdade/Elenco Giordano Castro, Lucas Torres, Pedro Wagner e Thiago Liberdade/Roteiro Grupo Magiluth/Direção de arte Júlia Fontes/Iluminação Pedro Vilela/Trilha sonora Hugo Souza/Técnicos Mário Sergio Cabral e Erivaldo Oliveira/Produção executiva Mariana Rusu

Foto: Ricardo Moura

OFICINA

Iluminação cênica

Essa oficina tem como objetivo iniciar o participante no universo da iluminação cênica e apresentar os conhecimentos básicos dos recursos que compõem essa atividade.

Público-alvo: estudantes de teatro e interessados na área
Carga horária: 8 ou 12 horas
Ministrante: Pedro Vilela
Número máximo de participantes: 25

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Redes de intercâmbios e compartilhamentos em teatro

A palestra aborda as experiências do Grupo Magiluth em seus processos de gestão, a partir da construção de redes de intercâmbios e compartilhamento de experiências, tomando como base o entrecruzamento de três pilares: estética, pensamento e política. Os pontos de referência são a participação no Programa Rumos Itaú Cultural, a criação do TREMA! — Festival de Teatro de Grupo do Recife e o desenvolvimento em sua cidade natal do Movimento GRITE — Grupos Reunidos de Investigação Teatral.

OFICINA

Jogo comum: dramaturgias em jogo ou o que fazemos na sala de ensaios

Essa oficina compartilha procedimentos de criação utilizados pelo grupo nos seus últimos trabalhos e foi aprofundada durante o Programa Rumos Itaú Cultural — Teatro. O jogo entre os atores a partir de alguns dispositivos predeterminados define o texto, a encenação e a proposta de atuação.

Público-alvo: estudantes de teatro e interessados na área
Ministrante: Grupo Magiluth
Carga horária: 8 ou 12 horas
Número máximo de participantes: 25

CIA. GENTE FALANTE | Porto Alegre (RS)

Louça **Cinderella**

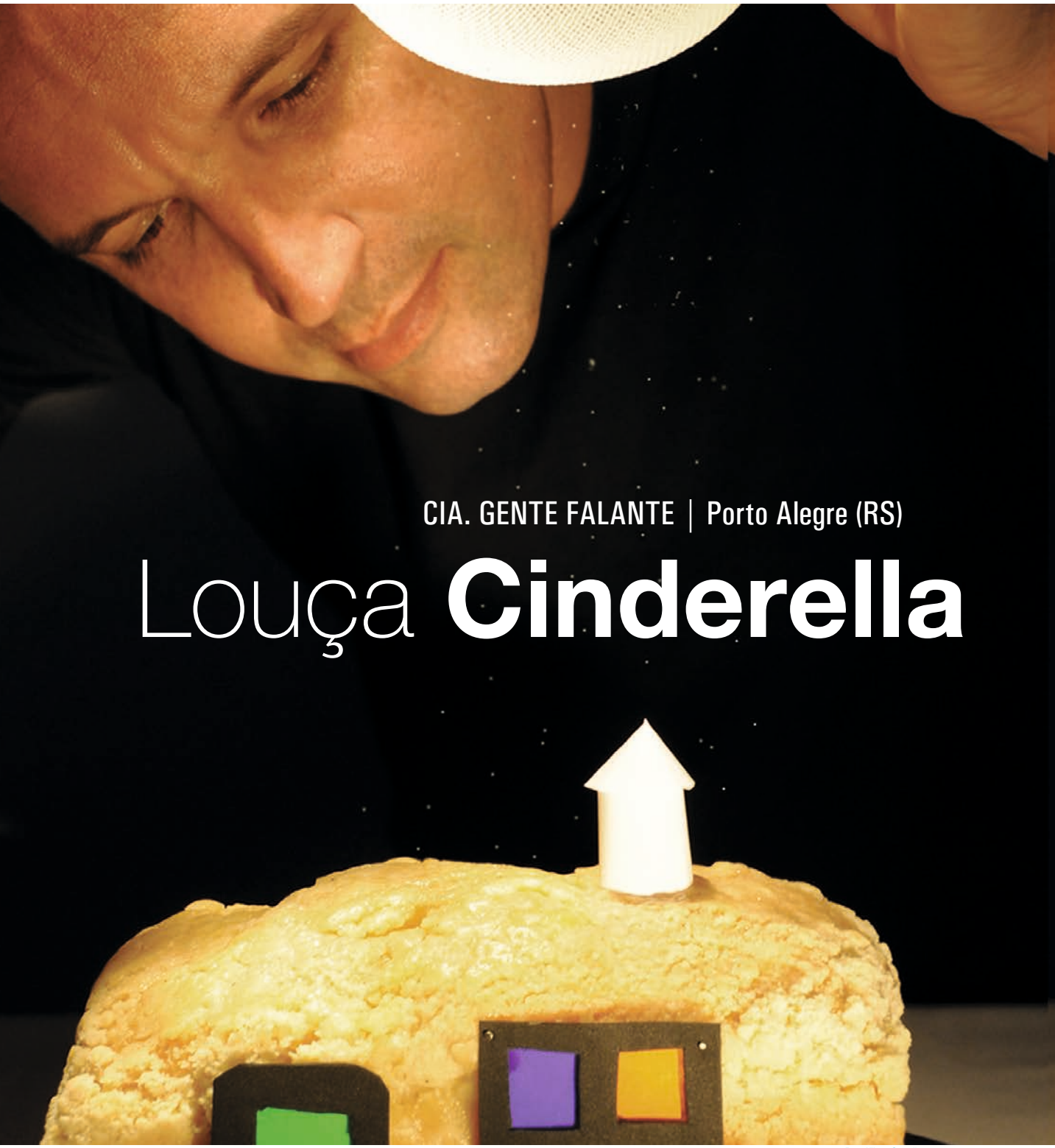


Foto: Vilmar Carvalho

Louça Cinderella

Teatro de objetos
Duração: 20 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE Inspirada em Gata Borralheira dos Irmãos Grimm, escrita no século XIX, essa adaptação sintética da Cia. Gente Falante convertida em teatro narrativo com objetos conta a história de Cinderella, uma xícara de louça comum, sem adornos ou valor histórico, porém com conteúdo especial, sempre cheia de chás aromáticos e curativos prontos para esquentar quem estivesse necessitado em noites frias do inverno. Uma divertida e poética adaptação brasileira criada para compartilhar com o pequeno público as delícias de um "chá das cinco".

Direção artística, atuação, texto, cenografia, criação de luz e projeto gráfico **Paulo Martins Fontes**/ Direção de cena e figurino **Liane Venturella**/ Atuação, produção, contrarregra, operador de som e luz **Eduardo Custódio**/Trilha sonora **Gustavo Finkler e Renata Mattar**/Fotografia **Vilmar Carvalho**

TRAJETÓRIA A Cia. Gente Falante foi fundada pelo ator-bonequeiro Paulo Martins Fontes, em Salvador (1991). Consolidando 24 anos de uma criteriosa pesquisa da linguagem de Teatro de Animação (bonecos, sombras, objetos, figuras), atua em vários campos — teatro, dança, música, TV, publicidade, cinema, terapia hospitalar, literatura, contação de histórias — e já ocupou quase todos os espaços de teatro e parques de Porto Alegre. Atualmente com dez produções em seu repertório, a companhia já participou de vários festivais e mostras nacionais e internacionais, inclusive em países do Mercosul e na Espanha.

Foto: Vilmar Carvalho

REPERTÓRIO

Xirê das águas – Orayeyê Ôh

Teatro de objetos

Duração: 20 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE Nas margens de uma lagoa de águas escuras como o céu noturno e cercada por dunas de areias brancas estabeleceu-se uma aldeia indígena. Somente as índias se banhavam e pescavam nessa lagoa. Os homens da tribo eram permanentemente proibidos de se aproximar das suas margens, pois sumiam magicamente. Em uma noite clara, de lua cheia, o grande Cacique Tupi Verá recebeu de Tupã duas verdades, em sonho: I – Por intermédio de sua esposa Jandira enviarei um grande líder para esta aldeia. II – Resolverás o mistério desses desaparecimentos por meio desse que será o grande chefe e ele se chamará Abaeté (o Belo). Essa lenda indígena fala sobre o amor desse grande guerreiro e Iara, a bela e misteriosa Oxum da lagoa escura. Essa história sobreviveu pelas tradições orais mantidas pelas lavadeiras e populares moradores da região do Abaeté, em Salvador (BA).

Direção artística, texto e compilação das histórias **Paulo Martins Fontes**/Atuação e manipulação **Eduardo Custódio e Paulo Martins Fontes**/ Direção de cena **Liane Venturella**/Pesquisa e seleção dos objetos de cena **Paulo Martins Fontes**/Produção executiva **Eduardo Custódio**/Concepção cenográfica **Paulo Martins Fontes**/ Trilha sonora **Gustavo Finkler e Renata Mattar**/ Ilustrações **Cristina Biazetto e Paulo Martins Fontes**/ Figurino **Paulo Martins Fontes**/Estamparia dos tecidos indígenas **Goya Lopes (Didara/Salvador/Bahia)**

Foto: Vilmar Carvalho

Foto: Vilmar Carvalho

Foto: Vilmar Carvalho

OFICINA

Manipulação e construção cênica para o teatro de objetos

A oficina tem como objetivo oferecer uma experiência de pesquisa, manipulação e construção cênica para o teatro de objetos, linguagem lúdica e mais contemporânea do teatro de formas animadas.

Público-alvo: profissionais da área e demais interessados
Carga horária: 6 horas
Ministrante: Paulo Martins Fontes
Número máximo de participantes: 15

PENSAMENTO GIRATÓRIO

A ludicidade e poética da dramaturgia do teatro de objetos

A necessidade da linguagem do teatro de objetos como meio de reversão do caos da sociedade contemporânea.
Uma troca de experiências com o público, um relato de nossas experimentações com o teatro de formas animadas, sua pluralidade técnica e a descoberta do teatro de objetos como instrumento fundamental para a conexão do nosso trabalho com o mundo e o teatro contemporâneo.

LAMIRA ARTES CÊNICAS | Palmas (TO)

Do **repente**

Foto: Flaviana Ox e Ciranda Visual

Do repente

Dança
Duração: 35 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE *Do repente* é um espetáculo destinado à rua e que engloba as linguagens da dança e do teatro, cuja poética foi elaborada em torno do universo do romanceiro popular do Nordeste brasileiro — nas figuras do poeta cantador, do coquista, do aboiador, do glosador, do cordelista, do calungueiro — e da influência e presença dessa cultura na formação das "diversas culturas" brasileiras. A proposta consiste em uma releitura que relaciona o universo do romanceiro popular nordestino com o universo urbano e globalizado dos dias atuais no intuito de produzir uma experiência estética diferenciada para o público. Seu processo de criação inclui pesquisas sobre *commedia dell'arte*, uso das máscaras na construção de personagens e movimentação articular, existente na manipulação de títeres.

Direção artística, coreografia e cenário **João Vicente**/Elenco **Aretha Maciel, Carolina Galgane, João Vicente e Renata Oliveira**/Coordenação geral **Carolina Galgane**/Figurino **Patrícia Fregonesi**/Operador de luz **Mauro Guilherme**/Cenotécnica **Renata Oliveira**/Contrarregra e som **Jefferson Cerqueira**/Preparação teatral e maquiagem **John Weiner**/Músicas **Lindalva e Terezinha, Os Nonatos, Mossinha de Passira e Valdir Teles, Galego Aboiador, Bem-Te-Vi e Estrela da Poesia, Zé Cardoso e Waldir Teles, Dona Militana, Dedé Laurentino e Fenelor, Antônio Nóbrega**/Causo **adaptação de "Matuto Incrementado", de Amazan**/Fotografia e imagens **Flaviana OX, Adilvan Nogueira e Neiva Monteiro**

TRAJETÓRIA Lamira é um grupo de artes cênicas que busca o ponto de interseção entre dança, teatro, circo e música para construir a sua estética. Suas produções partem da interação entre coreógrafos, diretores e pesquisadores das mais diversas áreas, fomentando, fortalecendo e desenvolvendo as artes cênicas como linguagem cultural.
Desde seu início, o Lamira constrói espetáculos que têm como referência estética Palmas, a capital do estado de Tocantins. Por meio de pesquisas, diálogos e intercâmbios entre grupos, o Lamira vem formando um repertório que atende a diferentes públicos, podendo apresentar espetáculos de *rua*, *palco*, *infantil* e *conceitual*. Além dos seus espetáculos, o grupo vem pesquisando, ao longo de sua caminhada, uma pedagogia que possa colaborar para a formação de um artista cênico capaz de envolver-se, em um mesmo espetáculo, tanto com a linguagem da dança quanto na construção dramática teatral.

Foto: Flaviana Ox e Ciranda Visual

Foto: Raviana Dx

OFICINA

A preparação do corpo cênico

Esta oficina tem como objetivo proporcionar a vivência e a experiência dos métodos de preparação do elenco da Lamira, transitando por jogos teatrais, exercícios de construção de personagens, preparação do corpo cênico (o estado de jogo), a musicalidade, o ritmo e a coordenação motora aliada a sequências com movimentos.

Público-alvo: artistas das artes cênicas
Carga horária: 4 horas
Ministrante: grupo Lamira
Número máximo de participantes:15

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Em busca de um artista cênico híbrido

A Lamira vem pensando seus espetáculos a partir da mescla entre as linguagens cênicas. Para o grupo, é necessário preparar seus artistas de maneira híbrida para que os universos da dança, do teatro, do circo e da performance abasteçam suas vivências, possibilidades e experiências, logrando na construção de uma maturidade artística mais abrangente. Assim, como realizar a preparação do elenco começando pelas experiências, os conceitos e as técnicas de diferentes linguagens?

GRUPO VILAVOX | Salvador (BA)

O segredo da arca de trancoso

Foto: João Meirelles

O segredo da arca de trancoso

Teatro de rua
Duração: 90 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE Inspirado no universo dos contos orais brasileiros, o espetáculo utiliza técnicas de pernas de pau, máscara e músicas originais para contar a história de um menino encarregado de levar uma arca de madeira até um local muito distante. Logo ele descobre que a tal arca, espécie de baú, parece ter o poder de transformar a vida de todos os que tentam ver o que ela contém. Em uma sucessão de surpresas, homens e mulheres com toda a sorte de intenções, animais falantes e criaturas fantásticas surgem no caminho do menino tentando tomar posse da arca, o que mostra que aquele estranho objeto é muito mais poderoso do que se pode imaginar.

Autor **Luiz Felipe Botelho**/Direção musical **Jarbas Bittencourt**/Direção de arte **Agamenon de Abreu**/Direção e assessoria no treinamento de máscaras **Isa Trigo**/Direção coreográfica e preparação corporal **Líria Morays**/Elenco **Claudio Machado, Fred Alvin, Gordo Neto, Manu Santiago, Márcia Lima e Ramona Gayão**/Encenação **Claudio Machado**/Assistentes de direção **Lilih Curi e Bruno Guimarães**/Músicos **Joker Guiguio, Roberto Brito e Vagné Lima**/ Preparação vocal **Marcelo Jardim**/Projeto e execução de luz **Fred Alvin e Josi Varjão**/Operador de luz **Patrícia Leitão**/Projeto de som **Maurício Roque**/Operador de som **Ivo Conceição**/Orientação da pesquisa musical **Emília Biancardi**/Cenografia **Agamenon de Abreu e Claudio Machado**/Figurino e adereços **Agamenon de Abreu**/Fotografia **João Meireles e Alessandra Nohvais**

TRAJETÓRIA Fundado em 2001, no Teatro Vila Velha, o Vilavox ocupa, desde 2010, uma casa no bairro Dois de Julho, em Salvador: A Casa Preta. Em sua nova sede, novos desejos se insinuaram: a rua, o espaço não convencional, a itinerância. Nesses 13 anos de existência, o Vilavox, além dos espetáculos, produziu oficinas, debates e intercâmbios com artistas e grupos locais, nacionais e internacionais.

OFICINA

Máscaras, figuras e personagens

Nesta oficina o grupo compartilha a pesquisa com a técnica de confecção e interpretação de máscaras experimentada ao longo do processo de criação do espetáculo. A ideia é explorar a interpretação com máscaras utilizando figuras reais e o espaço urbano como referência e estímulo para a criação de personagens. Além disso, a intenção é colocar atores e personagens em contato com outras "figuras" a partir de uma "saída na rua".

Público-alvo: atores, dançarinos, performers e estudantes de artes cênicas
Carga horária: 6 a 8 horas
Ministrante: Grupo Vilavox
Número máximo de participantes: 30

OFICINA

Pernas de pau na rua

Esta oficina tem como objetivo oferecer condicionamento corporal específico para espetáculos de rua e desenvolver princípios de eixo, transferência de peso, equilíbrio, habilidades para descer e subir, confiança e trabalho em grupo.

Público-alvo: atores, dançarinos, performers e estudantes de artes cênicas
Carga horária: 6 a 8 horas
Ministrante: Grupo Vilavox
Número máximo de participantes: 20

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Nos últimos anos, o grupo Vilavox vem trabalhando na montagem de espetáculos, em projetos de formação ou na atuação no campo da política cultural. Da caixa à rua, da dramaturgia própria ao texto "pronto", de produtores a gestores, de atores a diretores, o grupo, ávido por trocas, por conhecer o outro, por criar parcerias e por encontrar seus tantos pares espalhados por aí, propõe uma conversa franca e íntima com público, grupos e artistas locais.

Foto: Alessandra Nolivais

TEATRO NU | Salvador (BA)

Sargento Getúlio

Foto: Marcio Almeida

Sargento Getúlio

Teatro adulto
Duração: 50 minutos

14 Não recomendado para menores de 14 anos

SINOPSE O espetáculo, adaptação do romance homônimo de João Ubaldo Ribeiro, conta a história de Getúlio, um rude militar que tem a missão de transportar um prisioneiro e inimigo político de seu chefe. No meio da jornada, em virtude da mudança no panorama político, o sargento recebe a ordem para soltar o prisioneiro, mas, por causa de seu temperamento avesso, ele decide, com destemor, terminar a missão que lhe foi confiada.

Direção e adaptação **Gil Vicente Tavares**/Elenco **Carlos Betão**/Direção de produção **Fernanda Bezerra**/Produtora **Júlia Salgado**/Iluminação **Eduardo Tudella**/Direção musical **Ivan Bastos**/Cenário e figurino **Rodrigo Frota**/Contrarregra **Anderson Alan**/Operador de luz **Bruno Freitas**

TRAJETÓRIA Em 7 anos de existência, o Teatro NU montou diversos espetáculos, bem como projetos especiais. Com foco no ator e sua relação com a dramaturgia, o grupo já circulou com suas peças pelo interior da Bahia e por capitais como Fortaleza, Porto Alegre e Curitiba. Seu mais recente trabalho, *Sargento Getúlio*, vem acumulando prêmios e tem circulado pelo país desde 2011.

OFICINA

O não ator, pessoas sem experiência com o teatro.

O objetivo dessa oficina é despertar no indivíduo a criatividade e a expressão. Quem se expressa exerce a liberdade, e é por meio do lúdico que essa possibilidade é construída. O cidadão comum é capaz de vivenciar essa experiência, basta estar em sintonia com o seu tempo e ser porta-voz da sua época. O teatro é um instrumento poderosíssimo para essa conquista.

Público-alvo: não atores e estudantes
Carga horária: 8 horas
Ministrante: Carlos Betão
Número máximo de participantes: 20

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Desnudando o texto

O Teatro NU direciona seu trabalho para a relação do ator com o texto. Com *Sargento Getúlio*, esse trabalho foi dobrado, pois a obra original era um romance de João Ubaldo Ribeiro. Após uma primeira etapa — a adaptação para o teatro —, o grupo precisou pesquisar a dicção do personagem e criar as imagens sugeridas pelo autor por meio da atuação, da direção e da luz. Neste encontro, o grupo aborda como se dá o desnudamento da cena em favor da presença do ator e do texto.

TEATRO DE ANÔNIMO | Rio de Janeiro (RJ)

Inaptos?

A que se destinam

Foto: Celso Pereira

Inaptos?
A que se destinam

Circo

Duração: 80 minutos

16 Não recomendado para menores de 16 anos

SINOPSE A peça *Inaptos?* marca os 25 anos do Teatro de Anônimo, dedicado ao universo da comicidade. O desafio dessa montagem foi, pela primeira vez, conceber um espetáculo que não partisse da criação de números e nem de um texto dramatúrgico. A pesquisa foi iniciada com a análise do livro *Vícios não são crimes* (1875), de Lysander Spooner, um clássico do libertarismo e uma análise sociopolítica do vício na sociedade contemporânea. Um tema árido que, abordado pela lógica do palhaço, esse ser intenso, generoso, sem moral, que não mede esforços em busca do prazer e da felicidade de ser incompleto, apresenta-se como um desafio do que sejam os vícios no senso comum.
O espetáculo apresenta um encadeamento, uma lógica fantástica, característica intrínseca do jogo dos palhaços. Alguns destes palhaços que há anos acompanham o grupo (Buscapé, Prego e Seu Flor) se aventuram em novas experiências, superando obstáculos.

Direção e dramaturgia **Adriana Schneider/Teatro de Anônimo**/Assessoria técnica **Ricardo Puccetti e Rossini Mágico**/Figurino **Patrícia Muniz**/Consultoria cenográfica **Dodô Giovanetti**/Iluminação **Guiga Ensa e Luiz André Alvim**/Direção musical **Ricardo Cotrim**/Adereços **Mario Campioli e Jorge Krugler**/Cenotécnica **Dodô Giovanetti**

Foto: Flavia Berton

TRAJETÓRIA Fundado em 1986, o Teatro de Anônimo dedica-se à pesquisa técnica e artística do que define como *Teatro Popular Circense*, com abordagem principal na arte da *comicidade*, nas técnicas de números *aéreos* e no universo teatral das *festas populares*. O Teatro de Anônimo atua com uma dinâmica sistemática de apresentações de espetáculos, realizando temporadas, oficinas e participando de festivais. O grupo é também responsável por criar, produzir e realizar o evento *Anjos do Picadeiro – Encontro Internacional de Palhaços*, que, em suas 10 edições, já reuniu mais de 500 grupos e artistas nacionais e internacionais.

REPERTÓRIO

In conserto

Circo

Duração: 60 minutos

14 Não recomendado para menores de 14 anos

SINOPSE A estrutura do espetáculo *In conserto* é o jogo clássico dos velhos palhaços, aquele que busca o riso nos moldes da tradição cômica. Eis um dos maiores desafios dessa pesquisa do grupo: reproduzir ou recriar o universo já experimentado por nobres palhaços de todo o mundo, em todos os tempos. Em cena, um clássico trio de músicos de orquestra apresenta uma infinidade de gags tradicionais e, tirando partido de uma partitura essencial, joga com a plateia criando a essência desse brinquedo cênico. Um trio de palhaços entra em cena para dar um concerto público, mas muitas trapalhadas acontecem até que consigam executar suas peças.

Direção final **Sérgio Machado**/ Elenco **João Carlos Artigos (Seu Flor)**/**Fábio Freitas** (Prego)/**Shirley Britto (Buscapé)**/Figurino **Iz Gobato**/**Teatro de Anônimo**/Iluminação **Luiz André Alvim**/Criação dos números **Nani Colombaioni**/**Ricardo Puccetti**/ **Teatro de Anônimo**/Direção de produção **João Carlos Artigos e Flávia Berton**/Técnico **Dodô Giovanetti**

Foto: Gustavo Gracindo

OFICINA

O jogo como técnica

Tendo o jogo como o elemento primordial do trabalho do artista cênico, a oficina busca desenvolver, sob a lógica da comicidade, um treinamento com base na brincadeira, na ampliação dos sentidos e da força sensual, na compreensão do tempo cômico, na articulação de uma lógica fantástica particular e na dramaturgia do riso.
Neste módulo o trabalho está voltado para a aplicação desses conceitos no aprimoramento de números/cenas já existentes ou em processo de criação.
A oficina funcionará como um laboratório criativo que terá como foco a apresentação pública desses resultados.

Público-alvo: estudantes de circo, artistas cênicos, bailarinos
Carga horária: 6 a 8 horas
Ministrante: João Carlos Artigos
Número máximo de participantes: 20

OFICINA

Gestão para autonomia e produção cultural

O principal objetivo da oficina é oferecer ferramentas para que os artistas e grupos criem uma maneira eficaz de gerir (produzir e distribuir) seus trabalhos numa perspectiva coletiva, autônoma e solidária, contribuindo para a organização interna, para a representatividade jurídica e para o planejamento estratégico.

Público-alvo: estudantes de artes, artistas, produtores culturais
Carga horária: 6 a 8 horas
Ministrante: Flávia Berton
Número máximo de participantes: 15

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Palhaço: uma poética particular

Abordagem do processo de constituição de ferramentas para o exercício do ofício do palhaço, partindo do princípio que sua estética é produzida a partir da ética.

GRUPO ORIUNDO DE TEATRO | Belo Horizonte (MG)

O mistério da **bomba H_**

Foto: Anna Campos

O mistério da bomba H_

Teatro infantojuvenil
Duração: 55 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE Em meio à visita de um famoso ator de televisão e a uma ameaça de atentado terrorista, no qual seria utilizada a terrível "bomba H_", entram em cena fãs histéricas, super-heróis, autoridades e malandros que representam, entre disfarces, amores impossíveis e perseguições, o embate entre frangos e perus que movimenta Galinópolis e seus habitantes. Com a trilha sonora original totalmente executada ao vivo pelo elenco, *O Mistério da Bomba H_*, um espetáculo leve, divertido e inteligente, é uma fábula que não aposta nas tradicionais "mensagens" e "lições de moral" muitas vezes veiculadas pelo teatro normalmente classificado como infantil. Por outro lado, a peça não abre mão da reflexão gerada pela relação entre o texto e o contexto social, independentemente da idade do espectador.

Direção **Anna Campos**/Elenco **Diego Krisp, Enedson Gomes, Isabella Arvelos, Helaine Freitas e Tatá Santana**/Texto **Antonio Hildebrando**/Trilha sonora original **Tatá Santana**/Figurinos **Conceição Bicalho e Ivanil Fernandes**/Cenário e maquiagem **Daniel Ducato**/Criação e confecção dos bonecos **Daniel Ducato**/Produção **Anna Campos e Enedson Gomes**/Iluminação **Enedson Gomes e Yuri Simon**/Técnicos de som e luz **Rodrigo Cordeiro, Israel Levy, Pedro Rabelo e Joubert Oliveira**/Fotografia **Anna Campos**

Foto: Anna Campos

TRAJETÓRIA O Grupo Oriundo de Teatro iniciou suas pesquisas e seus trabalhos em 2007. Realizou desde então diversos projetos: os espetáculos *Por quem choram as samambaias?* e *O lustre* (2008 e 2009), o projeto Onde o teatro não vai? Quem pergunta, quer resposta! (2010), e participou do ciclo de oficinas de iniciação teatral nas cidades do interior de Minas (2011). Em 2012, criou o projeto Artes Cênicas Mês a Mês e Montagem, com produção e estreia do espetáculo *O mistério da Bomba H_* e *Cabaré vagabundo*. Em 2013, realizou o projeto Oriundo para crianças.

OFICINA

Formação artística e empreendedorismo cultural

A partir de experiências práticas do Grupo Oriundo de Teatro, essa oficina aponta alguns parâmetros para o desenvolvimento do artista como empreendedor cultural, que é o profissional mobilizador de recursos criativos, econômico-financeiros, articulador de redes, que visa a criação, organização, gestão e sustentação de empreendimentos culturais, identificando necessidades nas áreas de cultura, lazer e entretenimento, promovendo ações que supram essas demandas e gerindo-as de modo sustentável.

Público-alvo: adolescentes e adultos a partir de 16 anos
Carga horária: 8 horas
Ministrantes: Anna Campos e Enedson Gomes
Número máximo de participantes: 25

OFICINA

Iniciação teatral

Essa oficina tem como objetivo proporcionar um primeiro contato entre o aluno e o "fazer teatral". Com jogos e dinâmicas, apresenta algumas técnicas e princípios fundamentais da improvisação verbal e não verbal para desenvolver habilidades de disponibilidade, imaginação e prontidão cênica. Além de propiciar ao aluno o conhecimento de algumas estratégias para a construção de cenas teatrais, desenvolve os conceitos de jogo com regras, jogo teatral e consolidação social de cooperação.

Público-alvo: adolescentes de 13 a 18 anos e adultos a partir de 18 anos
Carga horária: 8 horas
Ministrantes: Enedson Gomes e Tatá Santana
Número máximo de participantes: 20 participantes

OFICINA

Musicalização

A musicalização é o processo de construção do **conhecimento musical**, cujo principal objetivo é despertar e desenvolver o gosto pela música, estimulando e contribuindo para a formação global do ser humano. A proposta dessa oficina é despertar e desenvolver o interesse pelo estudo da teoria e da prática musical com atividades e exercícios lúdicos com foco em trabalhar a socialização, aperfeiçoar a percepção auditiva, trabalhar a memorização e coordenação motora, aguçar a imaginação e a expressividade dos participantes e ensinar princípios básicos da música e da leitura rítmica.

Público-alvo: crianças de 10 a 12 anos, adolescentes de 13 a 18 anos e adultos
Carga horária: 8 horas
Ministrantes: Tatá Santana e Enedson Gomes
Número máximo de participantes: 12 participantes para a turma de crianças (10 a 12 anos); 16 participantes para a turma de adolescentes (13 a 15 anos); 20 participantes para a turma de 16 a 18 anos e adultos

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Em suas produções voltadas para crianças, o Grupo Oriundo de Teatro tem como principal desafio repensar a infância idealizada pelos adultos. Existem diferentes infâncias no mundo contemporâneo. Existem crianças trabalhadoras, crianças ricas e pobres, sadias ou não, inseridas em um mundo virtual ou sem acesso a ele. Construir um espetáculo pensando nas várias infâncias possíveis é pensar a pluralidade de leituras e de possibilidades de interpretação. É fugir de fórmulas prontas.

Foto: Anna Campos

NÚCLEO DO DIRCEU | Teresina (PI)

Menu de **heróis**

Foto: Victor Gabriel

Menu de heróis

Dança

Duração: 56 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE *Menu de heróis* não é uma história pronta. Não existem vilões, mocinhos nem mesmo uma cidade. É uma brincadeira filosófica: só existe um lugar preenchido de coisas. Isopor com chuteira, garrafa com balão, balde com cadeira, realidade e ficção. Porque ser "herói" hoje em dia é (talvez) conseguir um espaço para ser o que você quiser. Por mais que isso pareça diferente! É como se existisse um superpoder... Super poder desorganizar, super poder não conseguir, super poder errar, super poder experimentar. Por isso é uma dança feita de banalidades... Preenchida da poesia e beleza das coisas que parecem não fazer sentido, que nos tiram da ordem, do controle dos horários e roteiros. Brincar quando se é pequeno é fazer aquilo que o corpo precisa de um jeito que a gente ainda nem sabe.

Concepção e coreografia **Weyla Carvalho**/Colaboradores e intérpretes **Alexandre Santos, Cleyde Silva, Fagão, Jacob Alves, Layane Holanda e Soraya Portela**/Ensaios **Janaína Lobo**/Música **Sergio Matos**/Luz **Erickson Pablo**/Fotografia e vídeo **Jell Carone, Victor Gabriel, Mauricio Pokemon e Guilherme Souza**/Produção e agenciamento **Layane Holanda**/Coordenação de produção **Núcleo do Dirceu e Regina Veloso**

TRAJETÓRIA O Núcleo do Dirceu é uma plataforma de produção e pesquisa em artes perfomáticas contemporâneas organizada entre 13 e 20 artistas que atuam em diferentes linguagens. Tem o bairro Dirceu Arcoverde, maior periferia de Teresina (PI) como campo de interesse e lugar de referência urbana. Desde a sua criação em 2006 aposta na autonomia artística horizontal e fundamentalmente colaborativa.

Foto: Victor Gabriel

REPERTÓRIO

Mediatriz

Dança

Duração: 54 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE O espetáculo *Mediatriz* é um convite para uma (outra) maneira de olhar o corpo, conduzido por três intérpretes-criadores e realizado a partir de um sistema matemático em um espaço recortado: multiplicação de pés, adição de barrigas, divisão do tronco ao meio, subtração de joelhos. A coreografia é geométrica e cria ilusionismos para brincar com as noções de corpo real. É uma dança feita de pedaços, vetores, em que as partes falam como um todo. É um olho no buraco da fechadura, uma sugestão para se ver o que não é mostrado. O espetáculo propõe sutis fissuras nos já estabelecidos códigos de dança para experimentar uma outra possibilidade do corpo em movimento.

Direção de ensaio **Marber Ramos**/Concepção, criação e interpretação **Elielson Pacheco, Janaína Lobo e Weyla Carvalho**/Orientação dramatúrgica **Marcelo Evelin**/Música **Sérgio Matos e Sérgio Donato**/Design de luz **Hein Drost**/Operador de luz **Erickson Pablo**/Consultoria em figurino **Layane Holanda**/Oficina de circo **Alfredo Peres, Cláudio Góes e Expedito Costa**/Fotografia **Rogério Ortiz**/Produção **Regina Veloso**/Produção executiva **Layane Holanda**

OFICINA

Playground

Serão cruzadas referências, experiências e especificidades culturais das "múltiplas infâncias" dos participantes e dos artistas com o intuito de gerar pequenos acontecimentos perfomáticos e novos sentidos na possibilidade do momento presente.

Público-alvo: estudantes, jovens e crianças a partir de 6 anos
Carga horária: 4 ou 6 horas
Ministrantes: Weyla Carvalho e artistas do Núcleo do Dirceu
Número máximo de participantes: 20

OFICINA

Choque

A oficina propõe um campo de exercício para a prática da improvisação como linguagem e estado performático, e não apenas como procedimento ou estratégia de composição em uma criação artística. É um exercício de elaboração cênica e dramatúrgica para intérpretes e criadores. Toma as noções de erro, acidente, indisciplinaridade e acontecimento como disparadores conceituais para gerar princípios coreográficos.

Público-alvo: estudantes, jovens, artistas e profissionais de diferentes linguagens
Carga horária: 6 ou 8 horas
Ministrantes: Soraya Portela, Alexandre Santos e artistas do Núcleo do Dirceu
Número máximo de participantes: 20

Foto: Rogério Ortiz

PENSAMENTO GIRATÓRIO

As Oficinas de Pensamento são encontros públicos semanais que acontecem desde 2010 e se configuram como o principal lugar de convívio, articulação política e ação em comum entre artistas do Núcleo, moradores, artistas residentes, pesquisadores e convidados. Os encontros propõem leituras e discussões a partir de textos, palestras e filmes que reconstroem noções e possibilidades do corpo na contemporaneidade. As conversas são disparadores de relações e questões, e o ponto de partida são assuntos e acontecimentos que nos cercam.

PALHAÇA BARRICA | Chapecó (SC)

Barrica Porráguabaixo

Foto: Agnes Rath

Barrica Poráguabaixo

Circo
Duração: 45 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE O espetáculo trata dos planos quase frustrados da Palhaça Barrica desejando ir à praia. Somente o desejo de ir já é um bom motivo para atrapalhações. Num lugar de proximidade com o público e utilizando recursos concretos e imaginários, a Palhaça lança mão de toda a sua graça e sensibilidade para realizar seu sonho, vencendo os limites impostos pelos padrões a fim de alcançar o prazer e a alegria, em momentos de pura brincadeira consigo mesma e com a plateia.

Texto **Michelle Silveira da Silva**/Direção **Michelle Silveira da Silva**/Elenco **Michelle Silveira da Silva**/Cenário **Vinicius Eduardo Bouckhardt**/ Figurino e maquiagem **Michelle Silveira da Silva**/ Iluminação **Inajá Neckel**/Técnico de som e luz **Vinicius Eduardo Bouckhardt**/Fotografia **Rodrigo Sambaqui, Henrique Pereira e Agnes Rath**

TRAJETÓRIA O grupo é composto por Michelle Silveira da Silva e Vinicius Eduardo Bouckhardt, os dois se encontraram em 2011 e potencializaram a realização deste espetáculo, criado em 2010. Ambos já desenvolviam uma pesquisa sobre a linguagem do palhaço: Michelle desde 2001 e Vinicius desde 2011. Como prática do grupo estão a criação e atuação em espetáculos clownescos, realização de oficinas com renomados mestres da Palhaçaria, vivência circense, apresentações em Festivais de Palhaços e Palhaças e condução de oficinas de iniciação à linguagem do palhaço/*clown* em diversas cidades do país.

OFICINA
Iniciação à palhaçaria

A oficina tem como objetivo realizar uma iniciação à linguagem do palhaço/*clown*, estabelecendo um diálogo entre teoria e prática a fim de descobrir a comicidade individual e a propensão ao riso. Através de jogos e técnicas clownescas propõe uma forma diferenciada de se relacionar com o corpo na cena e com a máscara, o nariz de palhaço.

Público-alvo: adultos interessados na arte do palhaço
Carga horária: 3 a 4 horas
Ministrante: Michelle Silveira da Silva
Número máximo de participantes: 20

PENSAMENTO GIRATÓRIO

A habilidade para de rir de si mesmo
Abordaremos o processo de revelação do palhaço, sua formação e espaços de atuação.
A aceitação da condição humana e a capacidade de rir de si mesmo no processo de revelação do palhaço.
O poder de resignificar espaços, relações e situações através do riso e do lúdico.
A questão de gênero na palhaçaria.

Foto: Henrique Pereira

GRUPO PELEJA | Recife (PE)

Gaiola de **moscas**

Foto: Renata Pires

Gaiola de moscas

Teatro adulto
Duração: 50 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE Zuzé é um curioso comerciante, vendedor de cuspes que, para salvar os negócios, torna-se vendedor de moscas. Sua mulher, cansada das ideias do marido, encanta-se por um forasteiro vendedor de "pintadas" de batons. A encenação envolve o espectador em um universo de precariedade e alegria em que os personagens sobrevivem entre destroços e sonhos. Adaptado do conto homônimo do escritor moçambicano Mia Couto, *Gaiola de moscas* é um espetáculo inspirado na brincadeira popular pernambucana do cavalo-marinho.

Direção e concepção **Ana Cristina Colla (Lume Teatro)**/ Elenco **Carolina Laranjeira, Eduardo Albergaria, Lineu Gabriel, Tainá Barreto e Olga Ferrario (*stand-in*)**/Texto original **Mia Couto**/Iluminação **Eduardo Albergaria**/ Trilha sonora **Alexandre Lemos e João Arruda**/Músicos **João Arruda, Pedro Romão, Johann Brehmer e Kiko Santana**/Figurino **Juliana Pfeifer**/Confecção de adereços **Sebastião Simão Filho e Zé de Freitas**/Assistência de direção **Ana Caldas Levinsohn**/Concepção e pesquisa sobre o cavalo-marinho **Beatriz Brusantin, Carolina Laranjeira, Daniel Campos, Lineu Gabriel e Tainá Barreto**/Técnico de luz **Marcelo Sampaio**/Técnica de som e cenário **Marina Duarte**/Direção de produção **Iara Sales**

TRAJETÓRIA O Grupo Peleja se formou em 2004, em Campinas (SP), a partir de um grupo de investigação e treinamento que unia o interesse pela manifestação popular do cavalo-marinho e pelo treinamento do Grupo Lume Teatro. Em 2008, mudou-se para Pernambuco, onde estruturou seu trabalho entre a dança, o teatro e as culturas populares em colaboração com artistas de diversas partes do Brasil.

Foto: Renata Pires

Foto: Renata Pires

REPERTÓRIO

Anônimo

Teatro adulto

Duração: 40 minutos

12 Não recomendado para menores de 12 anos

SINOPSE Anônimo é um homem atônito. Vive sozinho, mas não se sente só. Não por demasiado amor-próprio, antes talvez por total falta de emoção. Nada parece comovê-lo. Anônimo não é um "sem-nome" — possui um! —, embora não se recorde... Mas isso não o aflige, não é uma informação relevante em sua vida. Vida? Sobrevida seria mais adequado ao que Anônimo faz de seus dias. Atravessa os dias como quem atravessa a rua, para chegar ao outro lado.

Direção e dramaturgia **Vinícius Torres Machado**/ Elenco, concepção, cenografia e iluminação **Eduardo Albergaria**/Direção musical **Rui Barossi**/Figurino **Eliseu R. Weide**/Consultor técnico **Marcos Pinto (Marcuti)**/ Fotografia **Daniel Pátaro e Renata Pires**/Operador de luz **Marcelo Sampaio**/Operadora de som **Marina Duarte**

Foto: Daniel Pátaro

OFICINA

Cavalo-marinho e o corpo na cena

Com dinâmicas corporais da dança do cavalo-marinho, a oficina propõe uma prática para o ator-dançarino que se vale de aspectos dessa tradição para trabalhar jogo, presença cênica, pulso, intenção, manipulação de energia e dinâmica corporal.

Público-alvo: atores, dançarinos, diretores, coreógrafos
Carga horária: 9 horas (3 dias — 3 horas por dia) ou 8 horas (2 dias — 4 horas por dia)
Ministrante: Lineu Gabriel
Número máximo de participantes: 20

OFICINA

Ateliê do corpo — dança e criação

Esta oficina tem como objetivo promover uma vivência que auxilie na organização, sensibilização e construção de um corpo disponível para a cena e para diferentes técnicas de dança, por meio de exercícios que conectam os movimentos aos fluxos de respiração.

Público-alvo: atores, dançarinos, diretores, coreógrafos
Carga horária: 9 horas (3 dias - 3 horas por dia) ou 8 horas (2 dias - 4 horas por dia)
Ministrante: Tainá Barreto
Número máximo de participantes: 20

OFICINA

Iluminação cênica: técnica e criação

Esta oficina explica todo o processo de elaboração e execução da luz de um espetáculo, desde princípios técnicos até elementos que envolvam um entendimento da cena, como contraste, foco, ritmo e transições.

Público-alvo: atores, dançarinos, diretores, coreógrafos, cenógrafos, fotógrafos, cineastas e técnicos de iluminação
Carga horária: 16 horas (4 dias – 4 horas por dia) ou 8 horas (2 dias – 4 horas por dia) ou 4 horas (1 dia em formato palestra ou "aula-espetáculo")
Ministrante: Eduardo Albergaria
Número máximo de participantes: 25

PENSAMENTO GIRATÓRIO

O Grupo Peleja é formado por integrantes de diferentes formações que vivem em cidades diferentes, com interesses artísticos diversos por teatro, dança, tradições, iluminação e audiovisual. As questões e descobertas relacionadas a um fazer artístico pautadas no corpo constituem uma rede que agrega as singularidades de cada um deles. Como os possíveis diálogos entre a dança, o teatro, as culturas populares e a iluminação permeiam o trabalho do grupo? Quais os procedimentos e metodologias de criação que potencializam o fazer artístico do grupo? Essas perguntas têm como objetivo compartilhar com o público os modos de fazer dança e teatro entre linguagens artísticas, cidades, individualidades e coletividade.

GRUPO GARAJAL | Maracanaú (CE)

Romeu e Julieta

o encontro de Shakespeare e a cultura popular

Foto: J. Zero

Romeu e Julieta

Teatro de rua
Duração: 70 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE A história de amor juvenil mais encenada no planeta é transposta para um terreiro de reisado, festa típica do regionalismo nordestino. A ela são agregadas as figuras de Mateus, Catirina e Jaraguá, além de príncipes e guerreiros para mediar o embate dos Montecchio e dos Capuleto, duas famílias que não se entendem e conspiram para o trágico desfecho. A expressão corporal tem como base lutas de espadas, danças e brincadeiras como pau de fita e roda de coco. Uma escada de madeira para pintor é convertida em principal suporte cenográfico e possibilita ver, por exemplo, a cena dos enamorados na sacada de uma janela. Os artistas jogam com todos esses elementos na gangorra entre o bardo inglês e o folguedo brasileiro.

Texto/concepção **William Shakespeare**/Adaptação **Victor Augusto**/Tradução **Victor Augusto**/Direção **Mario Jorge Maninho e Diego Mesquita**/Elenco **Aldebaran Faustino, Dielan Viana, Flavia Cavalcante, Henrique Rosa, Aline Fontenele dos Santos, Miguel Cairo, Rafael Melo, Rayane Mendes e Suldailson Kennedy** Trilha sonora **Mauricio Rodrigues**/Concepção e direção musical **Mauricio Rodrigues**/Cenografia **Grupo Garajal**/Figurino **Dielan Viana e Lu Nunes**/Portfólio e fotografia **José Roberto Oliveira**/Técnicos **Anderson Fernandes Barros Rodrigues e Aldebaran Faustino**

Foto: J. Zero

TRAJETÓRIA O Instituto Garajal de Arte e Cultura Popular nasceu em 2003 durante os cursos de capacitação em técnica teatral, montagem de espetáculo e artes circenses. A partir de então, jovens que participaram dessas capacitações sentiram necessidade de dar continuidade a esse trabalho, passando a desenvolver técnicas de teatro de rua, a valorização da cultura popular tradicional, a figura do palhaço, que é a principal característica do grupo, e as técnicas circenses. O grupo também é um ponto de cultura e vem desenvolvendo formações artísticas na cidade de Maracanaú, no Ceará.

Foto: J. Zero | Espetáculo *Romeu e Julieta*

REPERTÓRIO

Circo alegria

Teatro de rua
Duração: 50 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE Utilizando técnicas circenses como malabares, pernas de pau, pirofagia, acrobacia e a alegria do palhaço, o Grupo Garajal conta a história de uma companhia mambembe que utiliza a arte circense para enganar o público. A companhia percorre todos os cantos do Brasil com suas tramoias, e um dos palhaços chega atrasado. É quando começa toda confusão: como castigo ele fica fora dos números do espetáculo. Mas todo número que se passa no picadeiro ele atrapalha, criando uma grande baderna. Sem perceberem, proporcionam ao público um espetáculo jamais visto naquela cidade, resgatando a magia do picadeiro e proporcionado grandes surpresas, levando o público às gargalhadas e relembrando as tradicionais companhias de circo.

Direção **Grupo Garajal**/Elenco **Aldebaran Faustino, Rayane Mendes, Henrique Rosa e Sudailson Kennedy**/Figurino **Lu Nunes e Dielan Viana**

OFICINA

Ritmos da rua

Esta oficina, desenvolvida pelos atores-palhaços-brincantes do grupo, tem como objetivo dar noções de técnicas de teatro de rua popular, técnicas circenses (malabares, acrobacia, perna de pau) e danças e músicas da cultura populares tradicionais como: coco, reisado, cabaçal, maneiro-pau, maracatu cearense, dentre outros. A oficina tem como foco o universo que o grupo Garajal vem pesquisando em 10 anos de existência, um olhar do fazer teatral a partir da cultura popular nordestina.

Público-alvo: jovens e adultos, não atores e atores
Carga horária: 6 horas
Ministrantes: Aldebaran Faustino, Dielan Viana, Flavia Cavalcante, Henrique Rosa e Suldailson Kennedy
Número máximo de participantes: 20

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Nossa proposta é fortalecida na experiência que o Garajal acumula ao longo de uma década na cidade de Maracanaú, com foco que vai desde o processo da valorização da memória da cultura popular tradicional, a figura do palhaço e as técnicas circenses até os processos formativos culturais para estudantes e efetivação da formação de plateia na cidade. Assim, o grupo se define em três eixos: pesquisa, criação de obra e formação cultural.
Nessa trajetória, o grupo vem investigando a linguagem de teatro de rua com os elementos da cultura popular tradicional nordestina, pautada pelos saberes dos mestres de cultura popular tradicional e nas manifestações culturais como: coco, reisado, maracatu cearense, maneiro-pau, bumba-meu-boi, entre outros.

DESVIO COLETIVO | São Paulo (SP)

Cegos

Foto: Eduardo Bernardino

Cegos

Intervenção urbana
Duração: 120 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE Dezenas de executivos, homens e mulheres, portando maletas, bolsas, celulares e documentos, caminham lentamente, cobertos de argila e de olhos vendados. Misturam-se aos pedestres, desestabilizando o fluxo cotidiano da cidade. Essa imagem faz uma crítica à condição massacrante que caracteriza o ambiente corporativo, representado nas roupas tradicionais de executivos e empresários, de terno e gravata. *Cegos* foi concebido pelos diretores Marcos Bulhões e Marcelo Denny e realizado originalmente pelo Desvio Coletivo e o Coletivo Pi na Av. Paulista, em São Paulo. Dentro da programação do Palco Giratório a intervenção urbana *Cegos* acontece em conjunto com uma oficina que prepara seus participantes para vivenciá-la.

Concepção **Marcelo Denny e Marcos Bulhões**/Direção **Marcelo Denny, Marcos Bulhões e Priscilla Toscano**/Atuadores **Biagio Pecorelli, Chai Rodrigues, Felipe Vasconcellos, Marcelo D'Avilla, Marcelo Prudente, Marcos Bulhões, Priscilla Toscano, Rodrigo Severo, Thomas Fessel e Vanessa Hoschett**/Coordenadores da Oficina de Intervenção Urbana **Marcelo Denny, Marcos Bulhões e Priscilla Toscano**/Direção de produção **Priscilla Toscano**/Assistente de arte e produção **Hugo Cabral e Marcelo D´Avilla**/Produção executiva **Chai Rodrigues**/Realização **Desvio Coletivo em parceria com o Laboratório de Práticas Performativas da USP**

TRAJETÓRIA Desvio Coletivo é uma rede de criadores em cena performativa coordenado por Marcos Bulhões, Marcelo Denny e Priscilla Toscano. O grupo, que atua desde agosto de 2011, tem como principais trabalhos: *Ação N. 1* (2011), *Ação N. 2* (2012) e *Pulsão*, espetáculo performativo e relacional que cumpriu temporada em 2013 no teatro do Instituto de Artes da Unesp e na programação da I Bienal Internacional de Teatro da USP. Desde outubro de 2012, o coletivo realiza a performance urbana *Cegos*.

OFICINA

Intervenção urbana

Oficina teórico-prática com análise e debate sobre algumas das principais referências da intervenção urbana artística e suas relações com o teatro, a dança e a performance, incluindo experiências na rua e treinamento físico voltado para ações performativas em coro. Ao final da oficina realiza-se a intervenção urbana *Cegos*, com os 50 participantes atuando na rua.

Público-alvo: atores, dançarinos, artistas plásticos, performers, estudantes de artes em geral e pessoas da comunidade interessadas em aprender e vivenciar intervenção urbana
Cada participante deverá trazer seu figurino, a partir de informações no ato da inscrição
Carga horária: 8 horas
Ministrantes: Marcelo Denny, Marcos Bulhões e Priscilla Toscano
Número máximo de participantes: 50

COLETIVO DE TEATRO ALFENIM | João Pessoa (PB)

O deus da fortuna

Foto: Bruno Vinelli

O deus da fortuna

Teatro adulto

Duração: 95 minutos

14 Não recomendado para menores de 14 anos

SINOPSE A peça *O deus da fortuna* é uma parábola que narra a história do Senhor Wang, um proprietário de terras na China Imperial afundado em dívidas que se vê obrigado a vender a própria filha a seu credor para amortizar a dívida. Em meio aos rituais do matrimônio, o deus surge à sua frente e lhe desvenda o futuro, com a condição de que seja erguido o grande Templo da Fortuna. O proprietário deixará as formas primitivas de acumulação do capital para dedicar-se à especulação e aprenderá "como o ouro se transforma em pura aparência".

Direção **Márcio Marciano**/Elenco **Adriano Cabral, Lara Torrezan, Paula Coelho, Ricardo Canella, Suellen Brito e Vítor Blam**/Músicos **Mayra Ferreira e Nuriey Castro**/Direção musical **Mayra Ferreira e Nuriey Castro**/Dramaturgia **Márcio Marciano**/Cenografia **Márcio Marciano**/Figurino **Vilmara Georgina**/Desenho de luz **Márcio Marciano**/Montagem e operação de luz **Vilmara Georgina e Márcio Marciano**/Cenotécnica **Vilmara Georgina e Márcio Marciano**/Design gráfico **Marcello Tostes**/Fotografia **Buno Vinelli**/Direção de arte **Vilmara Georgina**/Composições **Coletivo de Teatro Alfenim**/Produção executiva **Gabriela Arruda**

TRAJETÓRIA *O deus da fortuna* (2011) é o quarto espetáculo do Coletivo de Teatro Alfenim, que foi criado em abril de 2006 em João Pessoa (PB). Pautado pela criação de uma dramaturgia própria que tem como base assuntos brasileiros, apresentou seu primeiro trabalho, *Quebra-Quilos*, em 2007; depois, em 2008, *Milagre brasileiro*. Em 2010, apresentou o experimento de rua *Histórias de sem réis*. E, em 2013 lançou *Brevidades*, seu mais recente espetáculo.

Foto: Bruno Vinelli

Foto: Bruno Vinelli

OFICINA

Exercício para uma cena dialética

Com exercícios de improvisação que têm como base cenas modelares da obra de Brecht e Heiner Müller, a oficina apresenta os fundamentos do método dialético para o desenvolvimento de uma prática dramatúrgica do ator em cena pautada pelo princípio da contradição.

Público-alvo: atores e estudante de teatro
Carga horária: 12 horas
Ministrante: Márcio Marciano, com a participação de atores do Coletivo de Teatro Alfenim
Número máximo de participantes: 20

PENSAMENTO GIRATÓRIO

O dramaturgo Márcio Marciano apresenta os procedimentos desenvolvidos em sala de ensaio para a criação de uma dramaturgia dialética que parte do trabalho do ator como compositor da própria cena. Com exemplos da dramaturgia do Coletivo Alfenim, ele expõe os fundamentos para a prática de dialetização da narrativa para revelar as contradições dos temas abordados e potencializar seu recorte crítico.

COLETIVO AS TRAVESTIDAS | Fortaleza (CE)

Uma flor de dama

Foto: Sérgio Magalhães

Uma flor de dama

Teatro adulto
Duração: 50 minutos

18 Não recomendado para menores de 18 anos

SINOPSE Uma noite na vida de uma travesti: momento em que entra no camarim e se prepara para fazer um show até ir às ruas prostituir-se. No fim da noite, sentada no bar tomando a última e quente cerveja, fala sobre sua vida, suas escolhas, seus amores, seus desejos, seu ódio. A vida dessa personagem, criada a partir de uma pesquisa de campo, traz à cena questões como HIV, política, preconceito, e, especialmente, as escolhas que a vida nos oferece (ou das quais nos priva).

Direção e dramaturgia **Silvero Pereira** / Adaptação **Silvero Pereira** / Texto e concepção **Silvero Pereira** Elenco **Silvero Pereira**/Figurino **Silvero Pereira** / Consultoria cenográfica **Silvero Pereira**/Iluminação **Silvero Pereira**/Direção musical **Silvero Pereira**/ Programação visual **Andrei Bessa**/Adereços **Silvero Pereira** /Cenotécnica **Silvero Pereira e Fabinho Vieira**/Trilha sonora **Silvero Pereira**/Técnico **Denis Lacerda**/Produção executiva **Fabio Vieira**

TRAJETÓRIA Silvero Pereira, graduado em Artes Cênicas pelo IFCE, realiza desde 2002 sua pesquisa sobre a travestilidade nas artes e o teatro como instrumento de transformação social. No Ceará já integrou cinco grupos, atuou em 31 espetáculos e fundou três companhias, entre elas o Coletivo Artístico As Travestidas, formado pela união de diversos artistas em diferentes áreas. Este Coletivo realiza espetáculos, vídeos e intervenções com o intuito de discutir, desmistificar e quebrar preconceitos sobre o "universo trans".

OFICINA

A construção da travestilidade como personificação do ator performático

A oficina mostra o processo criativo do grupo. Como se dá a construção do "corpo trans". São abordadas a história da travestilidade no teatro, criação de personagem, emoção, jogos entre atores e improvisação.

Público-alvo: atores, bailarinos, travestis, transformistas e interessados em geral, iniciantes em práticas de estudos corporais e processo criativo (estudantes e artes cênicas)
Carga horária: intensiva (8 h) ou extensiva (15 h)
Ministrante: Silvero Pereira
Número máximo de participantes: até 15

OFICINA

Maquiagem

Demonstração dos procedimentos estéticos do processo criativo do Coletivo As Travestidas, capacitando o participante a se automaquiar com produtos e técnicas que valorizam os traços pessoais e a criação do rosto transformista (dragqueen, diva, caricata), bem como maquiagem social.

Público-alvo: atores, bailarinos, travestis, transformistas e interessados em geral (estudantes de artes cênicas)
Carga horária: 10h
Ministrante: Silvero Pereira e Denis Lacerda
Número máximo de participantes: 20

PENSAMENTO GIRATÓRIO

A cena travesti está registrada desde a origem do teatro, porém ganha ainda mais força no século 17 por intermédio do Teatro Elisabetano. No Brasil, data do século 18 com a proibição da presença de mulheres e, posteriormente, com o Teatro de Revista. Por isso os homens interpretavam papéis femininos, e alguns se especializaram nesse tipo de interpretação e travestilidade, independentemente de serem ou não travestis.

CIA. PESSOAL DE TEATRO | Cuiabá (MT)

Cidade **dos outros**

Foto: Frank Busatto

Cidade dos outros

Teatro adulto

Duração: 50 minutos

12 Não recomendado para menores de 12 anos

SINOPSE A peça *Cidade dos outros*, inspirada em Beckett, fala da circularidade da vida, da inapetência para a ação e da eterna espera pelo maná divino. Em cena, dois personagens famintos, amarrados um ao outro, passam seu tempo fazendo planos sobre como gastarão os "milhões" quando ganharem na loteria. A vida dos dois se resume à espera e ao sonho. Enquanto aguardam o resultado, conversam sobre banalidades e observações do dia a dia de um lugar-cidade. A vida é cíclica, sem propósito, vazia, entediante, e tende a se deteriorar cada vez mais. É um jogo que deve ser vencido a qualquer custo, mas o que se pretende ganhar?

Direção **Amauri Tangará**/Elenco **Tatiana Horevicht e Juliana Capilé**/Dramaturgia **Juliana Capilé**/Cenotécnica **Paulo Kruckoski**/Figurino **Dila Calil**/Fotografia **Ahmad Jarrah e Frank Busato**

TRAJETÓRIA A Cia. Pessoal de Teatro foi criada em 2001 em Ouro Preto (MG), com o espetáculo *Primeira pele*. Ao longo dos anos, a companhia tem se dedicado à produção de espetáculos com um trabalho de pesquisa contemporânea e sempre com dramaturgia própria. Em Cuiabá (MT) desenvolve, desde 2009, ações de formação e intercâmbio por intermédio do Núcleo de Pesquisas Teatrais.

REPERTÓRIO

Primeira pele

Drama cômico

Duração: 45 minutos

12 Não recomendado para menores de 12 anos

SINOPSE No espetáculo *Primeira pele* a esquizofrenia compõe um retrato do indivíduo contemporâneo que se perde entre a verdade e o delírio do cotidiano. Aborda o momento do indivíduo atual a partir de uma personagem esquizofrênica que discute sobre vários temas, em meio ao seu dilema de tomar o remédio ou não. O espetáculo escapa do conceito dramático de esquizofrenia e revela a sensatez da loucura. As dúvidas da personagem passam a ser as dúvidas de todos. As certezas deixam de existir e a pergunta é: Quem está delirando?

Direção **Tatiana Horevicht**/Elenco **Juliana Capilé**/Dramaturgia **Juliana Capilé**/Cenário, figurino e iluminação **Cia. Pessoal de Teatro**

Foto: Ronald Peret

OFICINA

Dramaturgia da cena

Recuperando o sentido da palavra dramaturgia, que etimologicamente significa "trabalho em ação", a oficina trabalha com o mapeamento de emoções, sentimentos, ideias e pensamentos na ação, sendo esta o próprio pensamento/corpo/cena.

Público-alvo: atores e interessados
Carga horária: 8 horas
Ministrantes: Tatiana Horevicht e Juliana Capilé
Número máximo de participantes: 30

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Sobre a máquina de cena em *Cidade dos outros*

No século 19 surge na história do teatro ocidental uma ruptura das formas tradicionais de encenação, que tem como um dos elementos as novas utilizações e propostas para uso e elaboração do *locus* das encenações. Esse fator determinante para o teatro contemporâneo dimensiona e ressignifica o próprio fazer teatral, sendo gerador de novas dramaturgias e discursos, operando mudanças também na recepção do espectador. A discussão proposta gira em torno da utilização da máquina de cena no espetáculo e do quanto a escolha e a utilização do espaço da cena interfere no resultado, determinando o discurso e ressignificando o produto da criação.

Foto: Frank Busatto | Espetáculo *Cidade dos outros*

CIA. GAROTAS MAROTAS | Rio Branco (AC)

Solamente **Frida**

Foto: Talita Oliveira

Solamente Frida

Teatro adulto

Duração: 65 minutos

14 Não recomendado para menores de 14 anos

SINOPSE A proposta da peça é concentrar-se nos aspectos humanos dessa personagem real para construir um espetáculo que faça emergir o que pode ultrapassar a condição de mito. O texto destaca aquilo em que o público pode se reconhecer: os limites do corpo, a luta pela vida, a entrega às paixões e a mente criadora que enfrenta as adversidades do mundo em direção à transcendência pela arte. O espetáculo recorta alguns aspectos da vida de Frida, seja em imagens seja em textos narrativos.

Direção **Gonzalo Callejas e Alice Guimarães**/Elenco **Clarisse Baptista e Antonio Santoro**/Criação, encenação e dramaturgia **Teatro de Los Andes e Clarisse Baptista**/Texto **Clarisse Baptista e Alice Guimarães (sobre textos de Frida Kahlo e outros)**/Colaboração **Juarez Guimarães Dias**/Figurino **Rodrigo Cohen**/Cenografia **Gonzalo Callejas, Selene Fortini e Ed Andrade**/Cenotécnica e objetos de cena **Gonzallo Callejas**/Colaboração **Selene Fortini e Wennedy Filgueira**/Direção musical **Lucas Achirico**/Composições **Lucas Achirico, Kronos Quartet, Kroke, Luis Aguilar e populares**/Iluminação **Teatro de Los Andes**/Operadores de luz e som **Francisco Miana e Edevaldo da Silva Santos**/Produção executiva **Marineide Maia e Clarisse Baptista**/Assistência de produção **Nena Mubárac, Juciany Santos e Heber Colman**/Fotografia **Talita Oliveira**/Costureira **Maria de Lourdes**/Técnico de montagem de luz e cenografia **Edevaldo Santos**

TRAJETÓRIA A Cia. Garotas Marotas é formada por duas acreanas, atrizes e produtoras: Clarisse Baptista e Marineide Maia. Clarrise Baptista cursou Formação de Ator na CAL – RJ, fundou o Teatro Horta, do Grupo Semente de Teatro e trabalhou como assistente de direção de João da Neves na Missa dos Quilombos, de Milton Nascimento e D. Pedro Casaldáliga (RJ). De 2000 a 2003, interpretou e dirigiu o espetáculo *Stella do Patrocínio*, com o qual participou dos Festivais de Londrina, Curitiba e Porto Alegre, além de percorrer diversas cidades brasileiras, através do Projeto Palco Giratório, do Sesc. De 2006 a 2010, foi coordenadora geral da Usina de Arte João Donato e Teatro Plácido de Castro. Em 2008, coordenou a montagem da miniópera *A lenda da mulher do jacaré* e, em 2009, a montagem da peça *Levantado do chão*, com base na obra de José Saramago, no qual atuou também como assistente de direção e atriz. Marineide Maia é atriz formada pela Usina de Arte João Donato, trabalhando como produtora executiva da Usina de Arte e Teatro Plácido de Castro, de 2008 a 2010. Produziu a exposição fotográfica Impressões Visuais — Fulbright Brasil, 2009; os Festivais Giramundo de Teatro de Bonecos (MG) e o Festival de Teatro Ventoforte (SP).

Foto: Talita Oliveira

OFICINA

O corpo do ator na cena

Esta oficina trabalha com o corpo do ator em cena por meio de exercícios específicos, com elementos rítmicos, para composição das diversas formas do corpo e da relação do corpo com o espaço.

Público-alvo: atores, estudantes de artes cênicas e público interessado
Carga horária: 8 horas
Ministrante: Nonato Tavares
Número máximo de participantes: 20

PENSAMENTO GIRATÓRIO

O processo de construção do espetáculo Solamente Frida

Em Yotala, na Bolívia, e em Rio Branco/Acre, no Brasil, nasceu o espetáculo *Solamente Frida* – texto, cenário, figurino, objetos de cena, interpretação. A criação coletiva é característica do trabalho do Grupo de Teatro de Los Andes, da Bolívia, que dirigiu o espetáculo *Solamente Frida*, proposta da Cia. Garotas Marotas. A partir de pesquisa de biografias, ensaios, fotografias, cartas, diário e da pintura de Frida Kahlo, foram escolhidos os temas a serem trabalhados: ponto de partida para a criação de imagens e improvisações. Para cada imagem escolhida, cerca de 10 outras eram descartadas, o que também acontecia com o texto e as propostas dos outros criadores (figurinistas, cenógrafos etc.). Foram meses de trabalho intensivo, 8 a 10 horas de trabalho diário, para chegarmos aos 65 minutos de *Solamente Frida*.

CIA. DANÇURBANA | Campo Grande (MS)

Plagium?

Foto: Larissa Pulchério

Plagium?

Dança
Duração: 40 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE Segundo o dicionário Houaiss, "plágio" é a simulação de autoria sobre algo produzido por outrem. *Plagium?*, da Cia. Dançurbana, apropria-se de recortes de obras de companhias de dança reconhecidas para criar um espetáculo particular. Toma como referências Ginga Cia. de Dança (MS), Membros (RJ), Quasar (GO), Cena 11 (SC) e a companhia belga Rosas, e lança a pergunta: Como é possível ser singular em contato com o que há em comum com outras obras?

Direção **Marcos Mattos**/Elenco **Adaílson Dagher, Ariane Nogueira, Maura Menezes, Ralfer Campagna, Reginaldo Borges, Roger Pacheco e Rosely Mendonça**/Texto **Luiza Rosa**/Direção de arte **Renata Leoni**/Concepção e criação **Marcos Mattos**/Figurino **Herbert Corrêa**/Iluminação **Cadu Modesto**/Trilha sonora **Reginaldo Borges**/Fotografia **Franciella Cavalheri e Cadu Modesto**

TRAJETÓRIA A Cia. Dançurbana surgiu em 2006, e desde o início as técnicas de danças urbanas não foram encaradas como um fim, mas como um meio para a companhia apresentar questões particulares. Preocupada com o desenvolvimento da dança em Mato Grosso do Sul, a Cia. Dançurbana participa das discussões do Fórum Movimente, Câmara Setorial de Dança e Fórum Municipal de Cultura. *Singulares*, seu último espetáculo, contou com o patrocínio do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2012, com o qual amadureceu o exercício de criação.

Foto: Franciella Cavalheri

Foto: Franciella Cavalheri

REPERTÓRIO

Singulares

Dança

Duração: 45 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE A criação de *Singulares* começou abordando questões particulares de cada um dos dançarinos (Quem sou eu? Como sou?) e terminou apresentando encontros, convergências entre essas histórias (Como estou ou posso estar em relação a você?). Talvez o aspecto que mais chame a atenção no mais novo espetáculo da Cia. Dançurbana seja o de que as diferenças contribuem para a constituição de um "estar junto": cada dançarino é singular porque é um grupo, assim, a abordagem singular que a Cia. Dançurbana dá ao hip hop não a afasta desse jeito de dançar, ao contrário, fortalece o laço e contribui para que continue a existir. Na comemoração de seus dez anos, a Cia. Dançurbana reforça o que Tom Jobim já dizia, com uma pequena adaptação: "É impossível ser (feliz) sozinho". Por isso *Singulares* insiste em se manter no plural.

Direção **Marcos Mattos**/Elenco **Adaílson Dagher, Ariane Nogueira, Maura Menezes, Ralfer Campagna, Reginaldo Borges, Roger Pacheco e Rosely Mendonça**/ Texto **Luiza Rosa**/Direção de arte **Renata Leoni**/ Concepção **Marcos Mattos**/Figurino **Herbert Corrêa**/ Iluminação **Cadu Modesto**/Trilha sonora **Adriel Santos**/ Fotografia **Franciella Cavalheri e Cadu Modesto**

OFICINA

Diferentes olhares: modos de criação em dança de rua

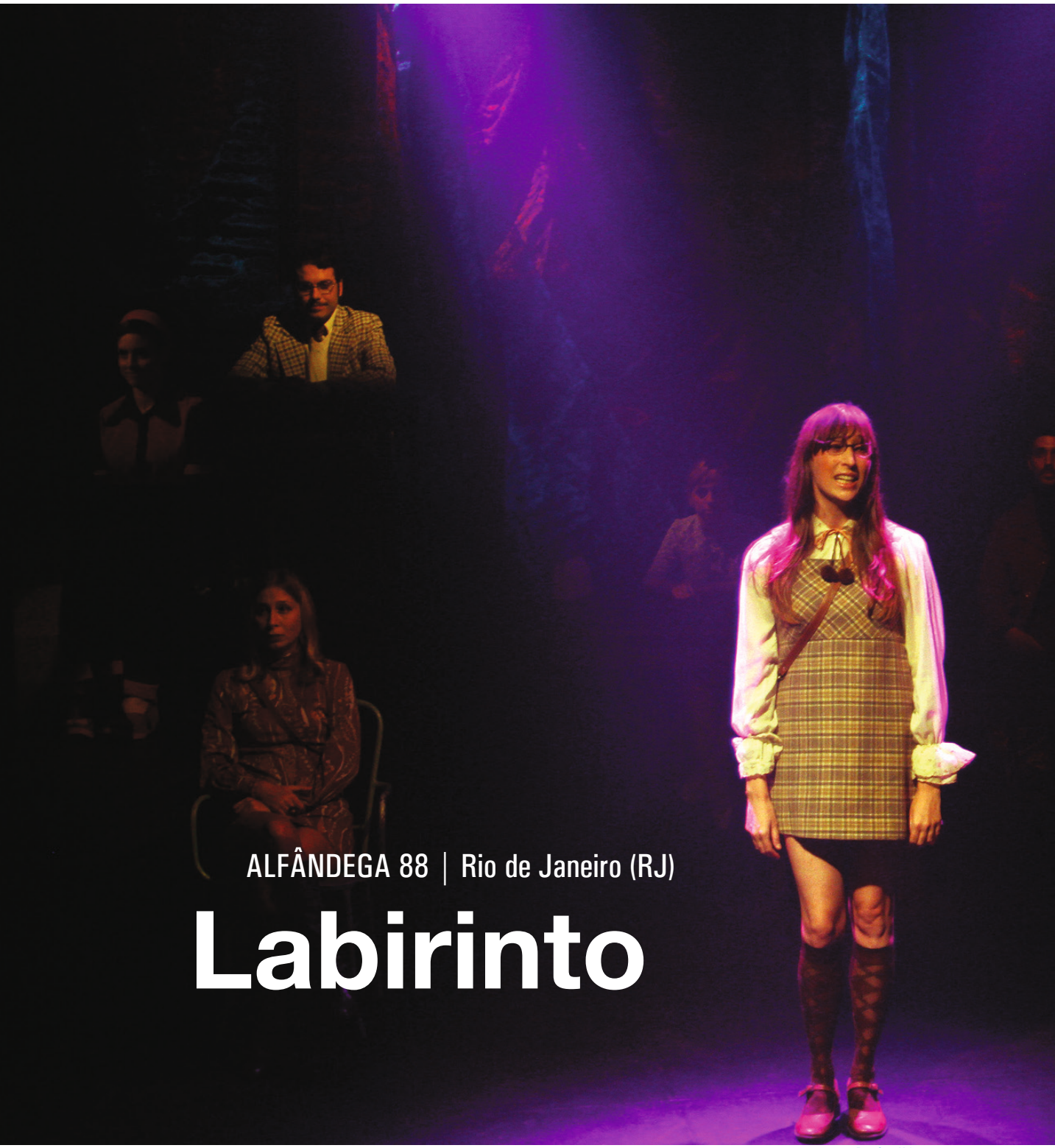
Tendo como objetivo trabalhar as diferentes propostas de criação para a composição cênica em dança de rua, a oficina pretende articular teoria e prática na formação de bailarinos, coreógrafos e intérpretes criadores em dança de rua. Serão levantadas questões sobre autenticidade do movimento em relação a sua reprodução no corpo do outro.

Público-alvo: artistas da dança, bailarinos, dançarinos
Carga horária: 6 horas
Ministrante: Marcos Mattos e Cia Dançurbana
Número máximo de participantes: 30

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Plagium: uma acusação, uma criação, várias possibilidades

Relato de experiência da Cia. Dançurbana, que completa 12 anos em 2014, sobre os caminhos percorridos, a inspiração para suas composições e a relação aberta que ela propõe com a dança contemporânea em seus processos criativos. *Plagium?* partiu de uma acusação, gerou transtornos e foi o mote para se discutir em cena a *autenticidade em dança*, os diversos modos de criação e a danças urbanas como meio e não como fim para suas construções e relações cênicas apresentadas.



ALFÂNDEGA 88 | Rio de Janeiro (RJ)

Labirinto

Foto: Guga Melgar

Labirinto

Teatro adulto
Duração: 90 minutos

14 Não recomendado para menores de 14 anos

SINOPSE *Labirinto*, espetáculo teatral idealizado e dirigido por Moacir Chaves, é o primeiro realizado com sua companhia de teatro — Alfândega 88 —, com textos do consagrado autor gaúcho José Joaquim de Campos Leão — Qorpo-Santo: *Hoje sou um, e amanhã outro*, *As relações naturais* e *A separação de dois esposos.* Gênio visionário, o autor antevê em décadas questões formais que só encontrariam sua expressão máxima na dramaturgia que veio a ser conhecida, em meados do século 20, como o Teatro do Absurdo. Sua obra antecipa questões de forte cunho humano e social, como liberdade sexual, direito ao prazer, emancipação feminina, dentre várias outras que, assustadoramente, permanecem contundentes e atualíssimas.

Direção **Moacir Chaves**/Texto **Qorpo Santo**/ Elenco **Adriana Seiffert, Andy Gercker, Danielle Martins de Farias, Denise Pimenta, Elisa Pinheiro, Fernando Lopes Lima, Gabriel Gorosito, Leonardo Hinckel, Luísa Pitta, Rafael Mannheimer, Rita Fischer e Silvano Monteiro**/Iluminação **Aurélio de Simoni**/Cenário **Fernando Mello da Costa**/ Figurinos **Inês Salgado**/Direção musical **Tato Taborda**/ Assistência de direção **Danielle Martins de Farias**

TRAJETÓRIA Formada por atores com experiência no teatro e vivência de grupo, a Alfândega 88 tem como objetivo o desenvolvimento de um trabalho a longo prazo, com a construção das bases em que cada novo espetáculo seja uma continuidade da pesquisa do grupo. Por entender que só um núcleo permanente de trabalho possibilita o aprofundamento dos caminhos estéticos da companhia e uma maior evolução artística de seus indivíduos, o grupo mantém uma rotina de encontros para treinamento e pesquisa de linguagem. Além da criação artística, a produção da companhia e todas as questões teóricas e práticas que envolvem o desenvolvimento de um núcleo permanente de trabalho são feitas por seus integrantes. Assim se une necessidade e finalidade: proporcionar a todos do grupo um desenvolvimento não só nas funções específicas, mas como artistas e homens de teatro.
Com o projeto de manutenção da companhia, contemplado pelo Fate, que reabriu o Teatro Serrador, a Alfândega 88 recebeu o Prêmio Shell 2012 na Categoria Especial.

REPERTÓRIO

O controlador de tráfego aéreo

Teatro adulto

Duração: 70 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE *O controlador de tráfego aéreo* parte da trajetória de vida de um dos atores da companhia, Silvano Monteiro, que trabalhou na Força Aérea e, após sofrer alguns revezes, tornou-se morador de rua. Composta por textos com reflexões sobre a tênue linha que divide as fronteiras entre os homens, suas regras e valores sociais e, por fim, entre vida e morte, a peça é uma reflexão sobre a corrida que cada um de nós empreende em busca da felicidade. O espetáculo se desenrola com os sete atores e 30 espectadores juntos no palco, como uma espécie de versão teatral de uma roda de samba, ou roda de choro, em que os participantes são, ao mesmo tempo, espectadores e criadores artísticos do ato.

Elenco **Adriana Seiffert, Danielle Martins de Farias, Fernando Lopes Lima, Leonardo Hinckel, Luísa Pitta, Rafael Mannheimer e Silvano Monteiro**/ Iluminação **Aurélio de Simoni**/Cenário **Moacir Chaves**/ Figurino **Inês Salgado**/Direção musical **Silvano Monteiro**/Assistência de direção **Danielle Martins de Farias**/Projeto gráfico **Maurício Grecco**

Foto: Guga Melgar

Foto: Guga Melgar

OFICINA

Iluminação cênica

A oficina versará sobre a História da Iluminação: conhecimentos básicos da trajetória da utilização da iluminação artificial para as artes cênicas e a iluminação cênica no Brasil. Os refletores mais utilizados no Teatro Brasileiro e suas principais características. Noções básicas de cor, luz e pigmento.

Público-alvo: estudantes de artes cênicas e demais interessados
Carga horária: 8 horas (mínimo), em duas aulas de 4 horas
Ministrante: Aurélio de Simoni
Número máximo de participantes: 25

OFICINA
Interpretação

A oficina trabalha o desenvolvimento da percepção do papel do ator para além da figura da personagem. Apura o olhar, atento e crítico do ator-encenador que necessita conhecer suas motivações ao dizer um texto e os caminhos que podem ser trilhados para alcançar um objetivo cênico.

Público-alvo: atores e estudantes de teatro
Carga horária: mínimo de 4 horas
Ministrante: Cia. Alfândega 88
Número máximo de participantes: não há

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Neste encontro, o grupo se propõe a refletir sobre a obra de Qorpo Santo e o processo de montagem dos espetáculos *Labirinto* e *O Controlador de Tráfego Aéreo*. Dentre os aspectos abordados, estão: o trabalho em grupo, a filosofia artística, a política cultural e a experiência de ocupação no Teatro Serrador (RJ).

Rio de Janeiro (RJ)

Angel Vianna

Foto: Renato Mangolin

Qualquer coisa a gente muda

Dança

Duração: 50 minutos

L Livre para todos os públicos

SINOPSE *Qualquer coisa a gente muda* é um experimento coreográfico que celebra os 85 anos de Angel Vianna, dos quais 66 dedicados inteiramente à dança. A supressão é o que motiva a encenação. Esses atos de substituição formam uma narrativa construída pelo encontro entre o público e a atenção de Angel Vianna sobre o espaço cênico, sua sensibilidade, seus gestos e suas intenções. Em justaposição, a bailarina Maria Alice Poppe introduz uma dança que acrescenta volume e expansão a cena e propõe uma organização sequencial acionada pela memória imediata, um cardápio de possibilidades impulsionado pela atenção à movimentação que é construída passo a passo. Angel está na plateia, só, o público entra pelo acesso ao palco, as cortinas estão fechadas e eles se deparam com uma mulher, uma mesa mineira e uma cadeira. Em um certo momento as cortinas são abertas e o público encontra Angel sentada nas últimas fileiras da plateia, que está toda iluminada; ela se levanta e dirige-se para a primeira fila e observa o público a ocupar seu lugar habitual (os demais que não puderam entrar no palco para o prólogo entram para assistir o espetáculo).

Encenação e direção **João Saldanha**/Elenco **Angel Vianna e Maria Alice Poppe**/Assistente Angel **Tatiane Jesus de Santana**/Iluminação **Adelmo Lapa**

TRAJETÓRIA Esse espetáculo foi uma homenagem à bailarina e coreógrafa Angel Vianna pelas seis décadas de serviços artísticos à cultura brasileira, feita para o Fórum Internacional de Dança 2010 (FID), realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais. O espetáculo, criado pelo coreógrafo João Saldanha e com a participação da bailarina Maria Alice Poppe, já esteve em temporada no Rio de Janeiro, com estreia no Sesc Ginástico em janeiro de 2011, seguindo para o Sesc Belenzinho em São Paulo no mesmo ano. Também participou do 1º Festival Internacional de Artes de Brasília (2012), da Bienal do Ceará, da 20ª edição do Festival Panorama e da programação do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Em janeiro de 2013, a cineasta Lucia Murat iniciou as filmagens do trabalho.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

Esse breve contato destina-se a conversas relativas à trajetória artística para traçarmos analogias entre dança, arquitetura, escultura e música, bem como contextualizar essas manifestações artísticas ao cenário atual da arte contemporânea no Brasil.

OFICINA

Dança intuitiva e afecções

Angel Vianna tem sido, nos últimos 65 anos, uma das grandes referências na prática de desenvolvimento de técnicas corporais. Juntamente com Klauss, chamaram a atenção para um maior entendimento do corpo humano onde o conhecimento anatômico impulsiona o saber. Ainda hoje essas práticas vem sendo discutidas no meio acadêmico, que visa torná-las notórias por meio do uso de nomenclaturas como técnica, sistema ou método. Pouco importa o título, na medida em que a sensibilidade, a intuição e o notório saber de nossa mestra mantém vivo um legado que da estrutura passeia pelo invólucro, pela derme, epiderme e sensibiliza nossas escutas para os órgãos mais viscerais. Esse trabalho de tamanha abrangência se direciona a pessoas de todas as idades, crianças e adultos que tenham interesse pelo corpo. Além disso, abre espaço de inclusão para os menos favorecidos que, por algum infortúnio, lesaram seus corpos e tiveram algum tipo de deficiência física. As práticas podem ser administradas pelo coreógrafo João Saldanha ou pela bailarina Maria Alice Poppe, dependendo da disposição física de Angel, que estará orientando toda essa vivência. Sugerimos um mínimo de 3 horas diárias para maior entendimento dos exercícios propostos.

Público-alvo: atores, dançarinos e demais interessados
Carga horária: 3 horas/aula
Ministrante: João Saldanha
Número máximo de participantes: 20

ARTE CONCEITUAL Vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, na qual o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra.

BODY ART Movimento surgido na Europa e nos Estados Unidos, no final da década de 1960, onde o corpo é utilizado como suporte para a criação artística, reconhecendo sua capacidade de comunicação enquanto veículo portador de ideias e de atitudes.

COLETIVOS De acordo com Daniela Labra, as características dos coletivos são "confiança, cooperação e reciprocidade". São redes de trabalho e de relações marcadas pela ausência das figuras do autor e do líder. Os coletivos artísticos questionam o lugar, a função e o sistema institucional da arte e o fazem por meio da "experimentação poética", promovendo ações estéticas e políticas no espaço social. Respondem às restrições do mercado, criando circuitos alternativos de consumo artístico e cultural.

COMMEDIA DELL'ARTE Forma teatral existente desde meados do século 16, que tem origens possíveis nas farsas atelanas romanas ou no mimo antigo. Caracteriza-se pela criação coletiva de atores, que improvisam a partir de um canevas, isto é, um roteiro muito sumário apenas com indicação de entradas e saídas. Com forte tradição familiar e artesanal, apresentavam-se em praças públicas, salas alugadas ou patrocinadas por nobres. Destacavam-se pelo grande domínio corporal e por representarem tipos fixos, por exemplo, os namorados, os velhos cômicos (*Pantaleão, Doutor*), os criados (*Zanni, Arlequim*) etc.

CONSTRUTIVISMO RUSSO O termo construtivismo liga-se diretamente ao movimento de vanguarda russa e a um artigo do crítico N. Punin, de 1913, sobre os relevos tridimensionais de Vladimir Evgrafovic Tatlin (1885-1953). Para o construtivismo, a arte é pensada como construção – e não como representação –, guardando proximidade com a arquitetura em termos de materiais, procedimentos e objetivos.

DADAÍSMO Movimento radical de contestação de valores vigentes no início do século 20, a partir de variados canais de expressão como: revista, manifesto, exposição e outros. Ao contrário de outras correntes artísticas, o dadaísmo apresenta-se como um movimento de crítica cultural mais ampla, que interpela não somente as artes, mas modelos culturais passados e presentes. O dadaísmo não professa um estilo específico nem defende novos modelos, mas coloca-se expressamente contra projetos predefinidos e recusa todas as experiências formais anteriores a ele.

DRAMATURGIA No seu sentido original e clássico, é "a arte de composição de peças de teatro". A partir do trabalho de Bertolt Brecht (1898-1956), que desenvolveu o conceito de uma "dramaturgia épica", a dramaturgia abrange o texto de origem e os meios cênicos empregados pela encenação. Abrange escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde encenador até o ator, foi levada a fazer.

ENCENAÇÃO Trata-se de uma noção recente (advinda do século 19) e que remonta ao surgimento do encenador como regente da cena. Ela reflete o crescimento e a diversificação dos públicos de teatro e também a soberania da cena sobre o drama, ou seja, sobre a peça escrita. Em termos gerais, a encenação envolve o arranjo tempo-espacial dos elementos da cena – atuação, cenário, luz etc. – a partir da interpretação de uma obra literária ou dramática.

ESCRITA CÊNICA Modo de usar o aparelho cênico. Não se confunde com escrita do texto. É equivalente ao trabalho do encenador, que utiliza materiais e técnicas específicas para transmitir um sentido ao espectador.

ESPAÇO CÊNICO Termo de uso contemporâneo para palco ou área de atuação. Compreende aquilo que entendemos por "a cena". O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo graças ao trabalho de atores e intérpretes, que configura este espaço.

MONÓLOGO DRAMÁTICO Na dramaturgia tradicional, o monólogo é a fala solitária de um personagem, que interrompe o diálogo para trazer informações que fogem ao aqui e agora da ação, por exemplo, o estado interior do personagem. A partir do século 19, quando questões sociais e psicológicas ganham maior espaço, o monólogo passa a expressar mais fortemente a busca pelo diálogo e também a impossibilidade de se comunicar. Na contemporaneidade, o monólogo é um "texto projetado para o público", indicando que a cena não é mais um local de intercâmbio possível e buscando um interlocutor real na plateia.

OBRAS HIBRÍDAS Objetos e/ou proposições artísticas que extrapolam os limites de uma linguagem específica, funcionando como uma espécie de fusão, combinação ou amálgama de diversos saberes e expressões, inaugurando nesse processo novas possibilidades estéticas.

PARTITURA Como a música dispõe da partitura, que é um sistema preciso para notar as partes instrumentais, o teatro, através de seus principais reformadores do século 20, buscou encontrar uma forma de notação cênica que pudesse registrar de maneira precisa o que se passa sobre a cena, por exemplo, as nuanças da atuação, o ritmo etc.

PERFORMERS Executantes de uma performance, podendo combinar elementos do teatro, das artes visuais, da música e outras linguagens para desafiar classificações habituais e colocar em questão a própria definição de arte.

PÓS-MODERNIDADE A pós-modernidade é compreendida como um período em que as sociedades e culturas revelam uma incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, uma vez que este possui pretensões atemporais e universalizantes. A diferença entre a modernidade e a pós-modernidade estaria na percepção de que na primeira as ciências criavam as verdades e as leis, assim como a idealização de um bem-comum geral. Um conhecimento com base em justificações metafísicas. Enquanto na segunda, o saber está marcado pela dúvida, desconstrução, perspectiva, desconfiança, interpretação, não existência de verdades, suspeitas, construção do conhecimento a partir da problemática.

RAPSODO O ator rapsodo significa "aquele que costura", figura histórica que, na Grécia Antiga, realizava o canto e a narração das epopéias homéricas. Algumas de suas características são: a mescla dos gêneros dramático, lírico e épico, a inversão entre o alto e o baixo e o trânsito entre o cômico e o trágico.

SOLO COREOGRÁFICO O solo coreográfico acontece quando o bailarino dança sozinho uma coreografia. Ele pode estar em grupo (por exemplo, o solista do balé clássico que dança uma variação enquanto o corpo de baile lhe dá suporte executando uma coreografia em conjunto) ou pode ser o único a estar em cena (como na dança contemporânea, em que um espetáculo inteiro pode ser dançado e elaborado dramaturgicamente por um único bailarino).

SOMÁTICO É quando o movimento é trabalhado com base no conceito de soma, que reconhece a unidade corpo-mente e se apóia nas relações em rede que estão presentes no funcionamento do corpo, entre seus diversos sistemas e do corpo com o ambiente. A atenção e a escuta são desenvolvidas na construção de um movimento consciente, sem ignorar a conexão com os conteúdos inconscientes na produção de movimento e comunicação. Esta é a base fundamental do trabalho desenvolvido por Klauss e Angel Vianna.

SURREALISMO Movimento artístico caracterizado pela crítica à racionalidade burguesa em favor do plano onírio e surreal como forma de atingir o **Automatismo Psíquico**. O caráter antirracionalista do surrealismo coloca-o em posição diametralmente oposta das tendências construtivas e formalistas na arte que florescem na Europa após a Primeira Guerra Mundial, 1914-1918, e das tendências ligadas ao chamado retorno à ordem.

TEATRO DE SOMBRAS Segundo Fernanda de Sousa Figueiredo, "antes de Cristo, chineses e indianos praticavam teatro de sombras em rituais religiosos, recitando poemas épicos com música e silhuetas feitas de couro com sustentação de varas de bambu, manipuladas atrás de uma tela iluminada com lamparinas a óleo". No século 13, esta forma teatral perdeu o seu caráter religioso, chegando aos países islâmicos e, posteriormente à Europa. Esta forma de teatro é realizada ainda hoje, com adaptações como substituição das lamparinas de azeite por lâmpadas elétricas, uso de microfones e som mecânico.

TEATRO NÔ É uma forma clássica de teatro japonês que existe deste o século 14. É um drama lírico que combina canto, pantomima, dança, música e poesia caracterizado por um ritmo lento, por ações sutis e pelo uso de máscaras típicas. O Teatro Nô procura expressar o máximo com o mínimo de movimentos.

TEATRO DO OPRIMIDO Metodologia teatral e modelo de prática cênico-pedagógica sistematizados e desenvolvidos por Augusto Boal nos anos 1970. Possui características de militância e destina-se à mobilização do público, vinculando-se ao teatro de resistência e o período de ditadura militar no Brasil.

TITERITEIRO O ator que manipula títeres, bonecos.

TÔNUS MUSCULAR É o estado parcial de contração de um músculo em repouso; um processo inconsciente que mantém os músculos preparados para entrar em ação. É a resistência encontrada ao movimento passivo dos membros.

Referências

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. 3a ed. São Paulo: Loyola, 1989.

HEARTNEY, Eleanor. Movimentos da Arte Moderna: Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

STANGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/7791/5529.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/.

FIGUEIREDO, Fernanda de Sousa. *Teatro de sombras: o percurso dos grupos brasileiros – Karagöz K e Lumbra*. Trabalho de Conclusão de Curso. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

LABRA, Daniela. *Coletivos artísticos como capital social.* Disponível em: www.dasartes.com

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro.* 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico no drama moderno e contemporâneo.* Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Kusano, Darci. *Teatro tradicional japonês.* São Paulo: Fundação Japão, 2013.

http://fjsp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf.

Miller, Jussara & Neide Neves. Técnica Klauss Vianna – Consciência em Movimento. In: Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Campinas: 2013.

grupos e espetáculos que passaram pelo palco

1998

Antimatéria
Ana Vitória Dança Contemporânea (RJ)
Out-cry
Armazém Companhia de Teatro (RJ)
O auto da barca do inferno
Grupo Imbuaça (SE)
O médico camponês
Companhia de Teatro Medieval (RJ)
Roda saia gira vida
Teatro Anônimo (RJ)
A confissão de leontina
Olair Coan (SP)

1999

Mundéu: o segredo do mundo
Usina do trabalho do ator (RS)
As kamikases
Companhia de atores (PR)
A hora da estrela
Cia. do Acaso (MG)
A serpente
Cia. do Pequeno Gesto (RJ)
Domésticas
Renata Melo (SP)
A bota e sua meia
Cia. Faces e Carretos (RS)
A sua melhor companhia
Companhia do Público

2000

Cortejo brincante Abayomi
Cooperativa Abayomi (RJ)
Um credor da fazenda nacional
Cia. São Jorge de Variedades (SP)
Pois é, vizinha
Débora Finocciaro (RS)
Pequenos trabalhos para velhos palhaços
Engenho Produções Artísticas (RJ)
O auto do estudante que se vendeu ao diabo
Grupo Grial de Dança (PE)
Um quarto de crime e castigo
Mameluco Produções Artísticas (RJ)
Diário de um louco
Grupo de teatro Arte – em - cena (RJ)
Tem areia no maiô
As Marias da Graça (RJ)
Duas abstrações e uma figuração única
Grupo de Dança Nós em Cia (SE)
O Gordo e o Magro vão para o céu
Cia. Teatral do Movimento (RJ)
Nada. Nenhum e ninguém
Cia. Mais Caras (CE)
Pedro e o Lobo
Teatro Diadokai (RJ)
A falecida
Cia Fábrica de São Paulo (SP)
Café com queijo
Grupo Lume (SP)

2001

Insônia
4 Produções teatrais (BA)
Por água abaixo
Ângela Dipp & Vivien Buckup (SP)
Avesso das águas
Beatriz Sayad & Danielle Barros (RJ)
Clarices
Núcleo Solidário de Produções Artísticas (BA)
O duelo
Artistas independentes (PE)
O auto do boi cascudo
Grupo Boi Cascudo (RJ)
A comédia do trabalho
Cia. do Latão (SP)
As velhas
Grupo de Teatro Contratempo (PB)
A saga de Jorge
Grande Companhia Brasileira de Mystérios e Novidades (RJ)

Aquilo de que somos feitos
Lia Rodrigues Companhia de Dança (RJ)
O mistério das nove luas
Grupo Vento Forte (SP)
Chegança
Companhia de Dança Paula Nestorov (RJ)
O cano
Circo Teatro Udi Grudi (DF)

2002

Bispo
João Miguel (BA)
Bugiaria
A Péssima Companhia (RJ)
Livres e iguais
Grupo de Teatro Sim... Por Que Não?! (SC)
Construções
Patrícia Niedermeier e Oscar Saraiva (RJ)
Cuando tu no estás
Grupo Sete Luz (SP)
A terceira margem do rio
Guido Campos (GO)
Rosa + Lispector: solos
Studio Stanislavski (RJ)
Matulão
Trupe do Passo (RJ)
Stella do Patrocínio
Clarisse Baptista (AC)
A saga de Canudos
Tribo de atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz (RS)
Primus
Boa Companhia (SP)
Beckett
Grupo Sobrevento (RJ)

2003

Encaixotando Shakespeare / Nepal / Frederica / Apartamento 501
Teatro Fúria (MT)
Lusco-fusco
Cia. Absurda & Cia. Acômica (MG)
Tempestades de paixão
Grupo Theatrum do Tambo (RS)
A escrita de Borges / Mithologias do clã / www. Prometeu / La loba: a fábula da perversidade
Grupo Falus & Stercus (RS)
A divina comédia de Dante e Moacir
Associação de Teatro Radicais Livres (CE)
Para acabar de vez com o julgamento de Artaud
Grupo Cambaleei, mas não caí (RJ)
O lustre
Ateliê Voador Companhia de Teatro (RJ)
Os camaradas
Cia. Carona de Teatro (SC)
Foliões e folgazões
Mamulengo Só-Riso (PE)
O pregoeiro
Grupo Mundo ao Contrário (RJ)
Kassandra in process, aos que virão depois de nós / A saga de canudos
Tribo de atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz (RS)
Nós viemos aqui pra quê?
Fuzarca da Lira (RJ)
Sonoridades
Esther Weitzman Companhia de Dança (RJ)
A la carte
La Mínima (SP)

2004

O terceiro dia
Engenho de Teatro (PE)
O velho da horta / Noir
Cia. Pequod (RJ)
Volta ao dia em 80 minutos
Cia. Brasileira de Teatro (PR)
Como nasce um cabra da peste
Agitada Gang (PB)
Fulano e cicrano / O macaco e a boneca de piche/ Victor James
Centro Teatral ETC e Tal (RJ)
Presépio de hilaridades humanas
Maíra Oliveira (DF)
Qual é a música?
Paula Águas (RJ)
Umbi-Guidades
Iami Rebouças (BA)

Combinado / Dilacerado
Os Dezequilibrados (RJ)
Imagens da quimera
Grupo Teatral Moitará (RJ)
Medeia/Navalha na carne/ O homem com flor na boca
Teatro Pequeno Gesto (RJ)
Nave louca
Grande Companhia Brasileira de Mystérios
e Novidades (RJ/SP)
Uroboros
Basirah Núcleo de dança contemporânea (DF)
Bagaceira, a dança dos orixás
Companhia Vatá Bagaceira (CE)
Diz que tinha... / Mininim
Cecília Borges (SP)
Na solidão dos campos de algodão
Malaguetas Produções Artísticas (RJ)
Carga viva/Buzkashi/ Adelaide Fontana
Erro Grupo de Teatro (SC)
Uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)
Cia. de Teatro Autônomo (RJ)

2005

Acordei que sonhava
Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP)
Cirandas
Adriano e Fernando Guimarães (DF)
Carta de Rodez
Amok Teatro (RJ)
Lampião e Maria Bonita
Da Rin Produções (BA)
Pássaro Junino/Garça Dourada
In Bust Teatro de Bonecos (PA)
Rosa negra, uma saga sertaneja
Companhia dos Sonhos (DF)
Maria Madalena ou a salvação
Cia. Limiar de Teatro (SP)
Três marujos perdidos no mar
Irmãos Brothers (RJ)
Espiral brinquedo meu
Terreiro Produções (PE)
O muro/Restim
Grupo Pedras (RJ)
Auto da barca do inferno
Grupo Fora do Sério (SP)

Cenas cotidianas@circ.pic
Companhia Picolino (BA)
Falam as partes do todo?
Cia. de Dança Dani Lima (RJ)
Comoção/eu sou mais Nelson/Potlatch
Grupo Alice 118 (RJ)
Escorial
Núcleo de Teatro Criaturas Cênicas (BA)

2006

O negrinho do pastoreio/Deus e o
Diabo na terra da miséria
Grupo Oigalê (RS)
Quem tem, tem medo!
Grupo Remo (PE)
Homem de Barros
Grupo Produção do Ator (RJ)
Dois de paus / Dois perdidos
Arthur Tadeu Curado e Sérgio Sartório (DF)
Édipo unplugged/Tudo no timing/ A fonte dos santos
Grupo F. Privilegiados (RJ)
Babau ou a vida desembestada do
homem que tentou engabelar a
morte/A cartola encantada
Grupo Mão Molenga (PE)
José Ulisses da Silva/
Sagração da vida toda
Cia. Villadança (BA)
Samba no carnaval
Grupo Artistas Independentes (PE)
Voar / Puro brasileiro
Cia. Teatral Martim Cererê (GO)
Olympia
Grupo de Teatro Andante (MG)
Grito verde
Companhia de Teatro Amazona (AM)
Muito barulho por quase nada/ Roda Chico
Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (RN)

2007

Aperitivos
Grupo Pausa Companhia (PR)
Sacy pererê, a lenda da meia noite / Bolha luminosa
Cia. Teatro Lumbra de Animação (RS)
O realejo
Grupo Bagaceira de Teatro (CE)
Olhos de touro
Cia. Márcia Duarte (DF)
O incrível ladrão de calcinhas / O velho lobo do mar
Trip Teatro de Animação (SC)
Capitu, memória editada
Grupo Delírio Cia. de Teatro (SC)
Antônio Maria, a noite é uma criança / Ai que saudades do Lago
Núcleo Informal de Teatro (RJ)
O patinho feio
Grupo Gats (SC)
Viagem ao centro da terra/ Cyrano de Berinjela
Cia. de Teatro Artesanal (RJ)
Gota d´água: breviário
Cia. Breviário (SP)
Aquelas duas
Grupo Depósito de Teatro (RS)
Histórias de teatro e circo
Grupo Carroça de Mamulengos (CE)

2008

A gaivota (alguns rascunhos) / Val da Sarapalha
Piollin Grupo de Teatro (PB)
As quatro chaves
Teatro Ventoforte (SP)
Amor e loucura
A Roda Teatro de Bonecos (BA)
Besouro cordão de ouro
João das Neves (RJ)
Saudade em terras d´água
Companhia Dos à Deux (RJ/FRA)
Casa de ferro
Estado Dramático (BA)
Das saborosas aventuras de Dom Quixote e seu escudeiro Sancho Pança: um capítulo que poderia ter sido
Teatro que Roda (GO)
O sapato do meu tio
João Lima (BA)
Caatinga: miniteatro ecológico
Giramundo (MG)
Encarnado / Aquilo de que Somos Feitos
Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ)
Isadora/ORB/A metáfora final
Companhia Arquitetura do Movimento (RJ)
O porco
Arquipélago (SP)
O reencontro de palhaços na rua é a alegria do Sol com a Lua
Companhia Teatral Turma Biribinha (AL)
Adubo ou a sutil arte de escoar pelo ralo
Confraria Teatral Adubo (TUCAN/DF)
Circo Minimal
Companhia Gente Falante (RS)
Circo Teatro Artetude
Movimento Rua do Circo (DF)
Larvárias / Gueto Bufo / Clownssicos
Companhia do Giro (RS)
O pupilo quer ser tutor
Companhia Teatro Sim... Por que Não?!!! (SC)

2009

Acqua Toffana
Zeppelin Cia. (RJ)
Sapecado
Banda Mirim(SP)
De malas prontas
Cia. Pé de Vento Teatro (SC)
Cultura bovina?
Ginga Companhia de Dança (MS)
100 Shakespeare
Grupo Pia Fraus (SP)
Hysteria
Grupo XIX de Teatro (SP)
O hipnotizador de jacaré
Circo Teatro Girassol (RS)
Diário de um louco
Grupo de Teatro Lavoura (PB)
O nome científico da formiga
Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira (SP)

Rito de passagem
Índios.com Cia. de Dança (AM)
Rasif, mar que arrebenta
Coletivo Angu de Teatro (PE)
O santo guerreiro e o herói desajustado
Cia. São Jorge de Variedades (SP)
Filme noir
Cia. PeQuod Teatro de Animação (RJ)
A noite dos palhaços mudos
Grupo La Mínima (SP)
Mangiare
Grupo Pedras (RJ)
Silêncio total – vem chegando o palhaço
Palhaço Xuxu (PB)

2010

A obscena senhora D.
Circo do Silêncio (SP)
Mi munhequita
Ponte Cultural (SC)
Agreste
Cia. Razões Inversas (SP)
Aqueles dois
Cia. Luna Lunera (MG)
Conceição
Grupo Experimental (PE)
Dolores
Mimulus Cia. de Dança (MG)
Ele precisa começar
Cia. Foguetes Maravilha (RJ)
Encantrago
Grupo Expressões Humanas e Teatro Vitrine (CE)
Filhas da mata
O Imaginário (RO)
Ideias de teto
Sua Cia. de Dança (BA)
Malentendido
Galharufa Produções (RJ)
O amargo santo da purificação
Tribo de Atuadores Ói Nóis Traveiz (RS)
Os meninos verdes de Cora Coralina
Voar Teatro de Bonecos (DF)
Para Luis Melo
Marcos Damaceno Cia. De Teatro (PR)
Tropeço
Cia. Tato Criação Cênica (PR)
Zero
Cia. de Teatro Mevitevendo (SP)

2011

O dragão / Kabul / Cartas de Rodez
Amok Teatro (RJ)
No pirex / De Banda pra Lua / Bilú & Curisco / Parangolé
Armatrux (MG)
A tecelã / Os Encantadores de Histórias
Caixa de Elefante Teatro de Bonecos (RS)
De-vir / INC. / L'Après Midi d'un Fauller
Cia. Dita (CE)
Concerto de Ispinho e Fulô / Safadezas de samba / Uma toada para João e Maria
Cia. do Tijolo (SP)
Frankenstein / Sob seus olhos / A lenda das lágrimas / Âme Kalulua
Cia. Polichinelo (SP)
Leve
Coletivo Lugar Comum (PE)
Cabanagem / O Mundo da razão presente / Oré
Corpo de Dança do Amazonas (AM)
O evangelho segundo São Mateus / Kafka – Escrever é um sono mais profundo que a morte
Grupo Delírio (PR)
O mundo tá virado / Teatro chamado cordel / A grande serpente
Grupo Imbuaça (SE)
Dentrofora / O Gordo e o Magro vão para o céu
In.co.mo.de.te (RS)
O fio mágico / Era uma vez
Mão Molenga Teatro de Bonecos (PE)
Quiprocó / Acorda Zé, a comadre tá de pé
Grupo Teatral Moitará (RJ)
É nóis na xita / Besouro mutante
Grupo Namakaca (SP)
A galinha degolada
Persona Cia. De Teatro & Teatro em Trâmite
Rebu / Cachorro
Teatro Independente (RJ)

2012

Escapada / A mulher selvagem / Faladores
Cia. Mário Nascimento (MG)
Este lado para cima / A brava
Brava Companhia (SP)
Um príncipe chamado Exupéry / Missiva / Miragem / El viaje
Cia. Mútua (SC)
Oxigênio
Companhia Brasileira de Teatro (PR)
A Barca / Cavalo-marinho / Travessia
Grupo Grial de Dança (PE)
Crú
Cia. Plágio de Teatro (DF)
Dia desmanchado
Teatro Torto (RS)
Pai & filho
Pequena Companhia de Teatro (MA)
Menininha
JLM Produções Artísticas (RJ)
Vila Tarsila
Cia. Druw (SP)
Anjo negro
Cia. Teatro Mosaico (MT)
Pólvora e poesia
Hiperativa Comunicação e Cultura (BA)
O amor de Clotilde por um certo Leandro Dantas
Trupe Ensaia Aqui e Acolá (PE)
[...] Roteiro escrito com a pena da galhofa a tinta do inconformismo /
Pausa Companhia de Teatro (PR)
Instantâneos / Oikos
Cia. dos Bondrés (RJ)
Cabeção de nego / O que nos move / Caminhos
Laso Cia. de Dança (RJ)

2013

Amor confesso / A nova ordem das coisas
Cia. Falácia (RJ)
O malefício da mariposa
Ave Lola Espaço de Criação (PR)
O filho eterno
Cia. Atores de Laura (RJ)
Luis Antônio – Gabriela
Cia. Mungunzá (SP)
O fantástico circo-teatro de um homem só
Cia. Rústica (RS)
Tombe / Souvenir
Dimenti (BA)
Caetana / Divinas
Duas Companhias (PE)
Júlia / Amor por Anexins
Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado (SC)
Insone / O grande circo ínfimo
Grupo Z de Teatro (ES)
As aventuras de uma viúva alucinada
Mamulengo de Cheiroso (SE)
Objeto gritante
Mauricio de Oliveira & Siameses (SP)
A pereira da Tia Miséria
Núcleo Às de Paus (PR)
O miolo da estória
Santa Ignorância Cia. de Artes (MA)
Boi
SerTão Teatro Infinito Cia. (GO)
La perseguida
Teatro Vagamundo (RS)
Simbá, o marujo
Trupe de Truões (MG)
{Pingos & Pigmentos}
Coletivo Construções Compartilhadas (BA)
Histórias de lenços e ventos / As 4 chaves
Teatro Ventoforte (SP)

Cia. Solas de Vento – São Paulo
Grupo Magiluth – Pernambuco
Cia. Gente Falante – Rio Grande do Sul
Lamira Artes Cênicas – Tocantins
Grupo Vilavox – Bahia
Teatro Nu – Bahia
Teatro do Anônimo – Rio de Janeiro
Grupo Oriundo de Teatro – Minas Gerais
Núcleo do Dirceu – Piauí
Palhaça Barrica - Santa Catarina
Grupo Peleja – Pernambuco
Grupo Garajal – Ceará
Desvio Coletivo – São Paulo
Coletivo de Teatro Alfenim – Paraíba
Coletivo As Travestidas – Ceará
Cia. Pessoal de Teatro – Mato Grosso
Cia. Garotas Marotas – Acre
Cia. Dançurbana – Mato Grosso do Sul
Alfândega 88 – Rio de Janeiro

CIRCUITO PALCO GIRATÓRIO
2014